La fingida Arcadia de 1666: autoría y escritura de consuno

Marcella Trambaioli
Università del Piemonte Orientale «Amedeo Avogadro», Vercelli

La génesis de la comedia sobre la cual voy a llamar la atención en estas páginas presenta muchos aspectos oscuros. *La fingida Arcadia*[1] aparece publicada en la *Parte XXV* de *Escogidas* (Madrid, 1666) como pieza atribuida a Agustín Moreto. En 1676, halla cabida en la póstuma *Segunda Parte* de las comedias de dicho autor, impresa en Valencia.

Vera Tassis asentó que se trataba del producto de tres plumas: a saber, de Moreto la primera jornada, de un dramaturgo sin identificar la segunda y de Calderón la tercera.[2] Esta indicación coetánea tuvo éxito y se reprodujo en catálogos posteriores, tales como el de Juan Isidro Fajardo [1716: 23r], y el de La Barrera [1969: 56]. Hartzenbusch, en sus huellas, incluyó la pieza en su edición de los dramas calderonianos como obra escrita en colaboración [en Calderón, 1945: IV, 537-556]. En su edición del teatro de Moreto, Fernández-Guerra, quien atribuye la primera jornada a «un ingenio (tal vez Cáncer)», cree entrever «algunos rasgos característicos» del estilo moretiano en el segundo acto.[3]

---

[1] Estoy realizando la edición crítica de la comedia para su publicación en la *Segunda parte* de las comedias de Moreto, en el ámbito del proyecto de edición de todas las piezas de Moreto dirigido por la profesora María Luisa Lobato de la Universidad de Burgos. De momento, citaré la obra por el texto base fijado a partir de la *princeps* (*Escogidas*, 1666).

[2] Lo señala Hartzenbusch: «Don Juan de Vera Tassis afirma que Calderón compuso la última jornada, y en efecto parece suya» [en Calderón, 1945: IV, 537, n.].

[3] «Catálogo razonado, por orden alfabético de las comedias de don Agustín Moreto y Cabaña», en Moreto, 1856: XXXIV.

Kennedy, estudiosa que se ha ocupado en varias ocasiones del arte dramático de Moreto y de *La fingida Arcadia* de forma específica, en una primera aproximación, aun admitiendo las dificultades de atribuir éste o aquel acto a la pluma del comediógrafo de origen italiano, se muestra convencida de que la primera jornada es difícilmente asignable a su ingenio dramático, mientras podría serlo la tercera.[4] Sin embargo, unos años más tarde, tras volver a juntar todas las piezas del rompecabezas a su disposición, confiesa su incapacidad de reconocer la escritura de Moreto en ninguna parte de la comedia: «I am not at all certain that Moreto composed any portion of it, nor that he ever collaborated with Calderón» [1939: 234]. Por su parte, Morley, basándose en el estudio de la versificación, se muestra reacio a sufragar la autoría moretiana del segundo acto.[5]

Cotarelo, al principio de la década de los veinte, en su *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*, afirma: «Hasta el siguiente año [1662] no sabemos que don Pedro hubiese escrito nuevas comedias, y aun entonces hubo de recabar el concurso de don Agustín Moreto y otro poeta para urdir la trama *La fingida Arcadia*» [2001: 315]. Pero al cabo de unos años, pone en tela de juicio la hipótesis de la comedia en colaboración, aduciendo: «Estas presunciones sin pruebas tienen poco valor, y menos en este caso, en que todas las ediciones citadas dan esta obra como exclusiva de Moreto» [1927: 476].

Medel del Castillo, en su *Índice general alfabético*, menciona una comedia con el título *La Arcadia fingida* atribuida a Antonio Coello [1929: 156 y 298]. En 1907, el alemán Stiefel dio a conocer la existencia de una suelta con este mismo título, de la cual se conserva un ejemplar en la Bayerische Staatsbiblio-

[4] «I cannot believe that the second act is Moreto's. I find nothing in the style that is particularly like Moreto's [...]. There is nothing in the first act that can be adduced as positive evidence in favour of its attribution to Moreto. One finds in it a fragment of dialogue which is thoroughly Calderonian. The *gracioso* throughout the comedy is a very pale figure for one of Moreto's; on the other hand there is not in any portion the lyrical wealth that one usually associates with plays of Calderón. Such conflicting evidence makes it impossible to say with any degree of surety that such and such an act belongs to Moreto. I am inclined to think the third is his» [Kennedy, 1931-1932: 131].

[5] «My opinion accords entirely with that of Hartzenbusch. If the distinguished authors of the play divided their labor up by acts, Moreto certainly did not write the second. It contains 6-syllable assonants, which I have not found in him so far, and, in addition, sixty-eight 8-syllable couplets. This is a remarkable feature, and I do not recall having seen this peculiar form in dialogue anywhere else» [Morley, 1918: 168].

thek de Munich.[6] A este respecto, Kennedy hace notar que tanto las ediciones de *Escogidas* y de la *Segunda Parte*, por un lado, como la suelta, por otro, llevan engastado en los versos precisamente este otro título; veamos respectivamente: «Es verdad, porque se vea / en el Arcadia fingida / el premio de las finezas»,[7] «Y de la Arcadia fingida / aquí da fin la comedia».[8] Por lo mismo, la estudiosa establece la hipótesis de que éste, y no *La fingida Arcadia,* debió de ser el rótulo primitivo [1939: 231]. Las citas que acabamos de proporcionar ponen de relieve que el texto de la suelta, que según Kennedy es del XVIII,[9] difiere en más de un fragmento del de las ediciones del XVII, lo cual remite a la existencia de un texto previo a la tradición impresa conocida.[10]

En tiempos recientes, nadie se ha interesado por la autoría de *La fingida Arcadia*, y Canonica, el único investigador, que yo sepa, que ha analizado algunos aspectos literarios de la obra, da por sentada la atribución de la primera jornada a Moreto y de la última a Calderón [1998]. Lo mismo vale para todos aquellos estudiosos que mencionan la comedia de pasada.

Ahora bien, por la abigarrada y desordenada práctica editorial del Siglo de Oro, el hecho de que *La fingida Arcadia* se haya editado bajo el nombre de Moreto no es ninguna garantía de una atribución cierta. Como mucho, puede ser un indicio de que el poeta de *El desdén, con el desdén* fuera uno de los autores. No olvidemos que el momento álgido de las comedias de varias plumas coincide con la aparición de la *Colección de comedias escogidas*, en la cual la obra se editó por primera vez.[11] Que luego la pieza se incluyera en la *Segunda parte* de las comedias de Moreto tampoco constituye de por sí ninguna prueba, puesto que esta edición, como queda dicho, salió póstuma.

---

[6] Stiefel, 1907: 360-361. El testimonio lleva la siguiente signatura: 4 P.o.hisp. 51 p#Beibd.4.

[7] Ver respectivamente, fol. 62r y p. 398.

[8] Fol. D4v.

[9] «This *suelta* is without place or pagination; it numbers 32 pages. There is no ornamentation of any kind. I should judge it, both by its print and its paper, to be eighteenth century — later than either Medel's or Fajardo's *Índice*» [Kennedy, 1939: 231].

[10] Ver Kennedy, 1939: 232. De esta cuestión me ocupo detenidamente en la edición crítica de la comedia que estoy realizando.

[11] «Il momento di maggior diffusione delle commedie *de varios ingenios* è legato alla raccolta di commedie che ebbe un'eccezionale popolarità in Spagna, la *Colección de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, stampata in 48 volumi dal 1652 al 1704» [Alviti, 2006: 15].

Con respecto a los innumerables problemas de atribución que plagan los textos dramáticos auriseculares, puede resultar emblemático el ejemplo de *El mejor amigo el muerto* estudiado por Alviti: si bien tanto el autógrafo como la tradición impresa asignan la segunda jornada de la comedia a Rojas Zorrilla, el minucioso análisis caligráfico del manuscrito autógrafo pone en tela de juicio la efectiva participación del toledano a la composición de la pieza [Alviti, 2006: 94-96].

A la hora de encarar la cuestión de la autoría de las piezas de consuno, por una parte, no podemos pasar por alto que los propios dramaturgos tenían un escaso aprecio de esta clase de comedias, que constituye un *unicum* en el cuadro del teatro europeo. No es una casualidad que rara vez reivindicaran su paternidad. Apuntemos con Calle González que

> El propio Calderón, fundador y representante máximo de la escuela dramatúrgica que incorpora de forma sistemática y elaborada la técnica de la colaboración teatral, mostraba su indiferencia hacia este tipo de dramas al no incluir ninguno de ellos en la lista de comedias que preparó para el duque de Veragua [2002: 265].

Por otra parte, es muy posible que, al publicar *La fingida Arcadia* en una colección como las *Escogidas*, el recopilador sin escrúpulos decidiera asignarla a secas a uno de los dramaturgos más populares para facilitar la venta del libro.[12] Sabemos que ésta era una praxis habitual y el caso de Moreto no debió de ser una excepción, ya que, tal como apunta Di Pastena a propósito de la fortuna coetánea del autor del *Desdén*: «a juzgar por la cantidad de falsas atribuciones, su éxito no debió de ser nada desdeñable» [en Moreto, 1999: XXXVII].[13]

Acerca del trabajo de cooperación, cabe recordar que, pese a ser uno de los discípulos más destacados de la escuela calderoniana, Agustín Moreto no entra en la nómina de los colaboradores preferidos de don Pedro, en la cual ocupan un lugar privilegiado Rojas Zorrilla y Antonio Coello, junto con Pérez de Montalbán y Jerónimo Cáncer [ver González Cañal, 2002: 543 y Calle

---

[12] «quando le commedie venivano acquistate dagli editori per essere stampate e diventare testi per la lettura, era consuetudine attribuirle a commediografi celebri, il cui nome avrebbe attirato un maggior numero di lettori» [Alviti, 2006: 95, n. 28].

[13] Ver también Kennedy, 1931-1932: 8: «Moreto's plays were popular and, therefore, of pecuniary value to book-sellers».

González, 2002: 269]. Fijémonos en que de las comedias de consuno que nos han llegado, sólo *La fingida Arcadia* vería la participación conjunta de Moreto y Calderón.[14]

Por lo que pueden valer las estadísticas hechas a partir de un corpus tan reducido como es el de las obras colectivas que conocemos frente a las innumerables piezas perdidas, resulta que Calderón solía redactar la primera jornada o, incluso más a menudo, la tercera. Déodat-Kessedjian se plantea si «podemos interpretar la preferencia de Calderón como un deseo de influenciar más el curso de la comedia, iniciándola y dándole de ese modo un cariz peculiar o terminándola y otorgándose por lo tanto la libertad de rematarla a su antojo» [2000: 212]. Alviti, en su estudio reciente de los autógrafos de las piezas escritas en colaboración, confirma la tendencia de Calderón a quedarse con el último acto:

> Pur non essendovi una procedura convenzionale nella divisione del lavoro, esaminando gli autografi si può notare come alcuni autori si «specializzassero» nella stesura di alcune parti specifiche della *pieza*: Diamante, ad esempio, si occupava del secondo atto, mentre a Calderón era generalmente affidata la stesura del terzo. Probabilmente questo schema redazionale era legato alla consuetudine che al drammaturgo più famoso e importante competesse il *desenlace* della commedia [2006: 17].

Esta práctica de escritura podría confirmar la autoría calderoniana de la tercera jornada de *La fingida Arcadia* que, por lo visto, se había defendido ya en el siglo XVII y que, tal vez, un análisis de la métrica y de los moldes estilísticos podría también avalar.

Hasta la fecha nadie se había fijado en las predilecciones de Moreto respecto a la repartición del trabajo, pero si acudimos a los textos que él compuso con otros dramaturgos, cabe señalar una tendencia a intervenir en las partes centrales o finales del trabajo. Así, pues, se encarga de la segunda jornada en *El príncipe perseguido*, *La renegada de Valladolid*, *Hacer remedio el dolor*, *La adúltera penitente*, *La fuerza del natural*, *Las maravillas* (o *El bruto*) *de Babilonia*, y de una tercera parte del acto II de *La mejor luna africana* de nueve ingenios, mientras que remata la composición en *Nuestra Señora de la Aurora*,

[14] González Cañal [2002: 545] señala que don Pedro colaboró cinco veces con Rojas y Coello, tres con Montalbán y Zabaleta, dos con Solís y Cáncer, una con Vélez de Guevara y, si cabe, una con Moreto y el otro ingenio desconocido.

Caer para levantar, *El mejor par de los doce*, *Oponerse a las estrellas*, *Nuestra Señora del Pilar*, *Vida y muerte de San Cayetano*, *El rey don Enrique el Enfermo*, comedia escrita por seis autores, y *El príncipe prodigioso*.[15] Dicha recopilación de datos induciría a darles la razón a Fernández-Guerra y a Kennedy, quienes, como anticipamos, atribuyen a Moreto la última jornada, pero entonces esta suposición chocaría con la posibilidad señalada anteriormente de que Calderón fuera el autor de la misma.

De cualquier forma, en *Hacer remedio el dolor* Moreto escribe la primera parte, dejando luego la pluma a Cáncer. Este único caso conocido, que sufragaría la autoría moretiana de la primera jornada de nuestra comedia, hace patente cómo en este ámbito el valor de las estadísticas es poco atendible.

Por desgracia, el texto de *La fingida Arcadia* no nos proporciona ninguna referencia explícita a la asignación de las jornadas, como a veces ocurre en otras obras colectivas.[16] De hecho, el único elemento intratextual que parece aludir a la múltiple autoría, si cabe, es el último verso de la pieza con el cual la criada Julia pide «perdón de las faltas nuestras» [v. 2679].

Así, pues, es oportuno llamar la atención con Alviti sobre la falta absoluta de normas a este respecto: el análisis detenido de los 17 manuscritos conservados de comedias colectivas aurisseculares muestra que el *ars combinatoria* de la repartición del trabajo es en cada caso distinto y más complejo de lo que podría parecer de buenas a primeras. El ejemplo de *El príncipe perseguido*, en cuya redacción participó Agustín Moreto, lo demuestra con mucha claridad. De manera específica, dos son los aspectos que conviene destacar aquí. En primer lugar, si bien los tres autores —a saber, Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses— se ocuparon cada cual de un acto de la comedia, una pequeña porción de la segunda jornada, justamente la que corre a cargo de Moreto,

---

[15] De muchas de estas comedias da cuenta Mackenzie [1993: 32-67].

[16] Mackenzie [1993: 34] cita, por ejemplo, el caso de *El mejor par de los doce*, en que a ciertas alturas se deja constancia de quiénes son los autores y de qué porción del texto ha ido a cargo de cada cual: «y aquí lo ha dejado Matos, / entre Moreto otro poco». También, un fragmento de *La mejor luna africana* enumera a todos los colaboradores: «Memoria de los ingenios / que se juntaron a hacer / esta comedia: el primero / Luis de Belmonte; tras él / Luis Vélez, el afamado; / luego Don Juan Vélez fue / quien acabó la primera; / empezó la otra después / el maestro Alfonso Alfaro; / quien le vino a suceder / fue Don Agustín Moreto, / y a la segunda el pincel / de Don Antonio Martínez / la acabó de componer. / La postrera comenzó / con Don Antonio Sigler / de Huerta; siguiose luego / la ingeniosa pulidez / de Don Jerónimo Cáncer, / y acabolo, como veis, / Don Pedro Rosete...» [cito de Kennedy, 1935: 306].

fue redactada por el apuntador Sebastián de Alarcón. Así comenta Alviti su descubrimiento:

> il suo apporto è francamente limitato ma indicativo di una concreta prossimità con Moreto. È improbabile, infatti, che Moreto abbia consegnato ad Alarcón il quaderno contenente il testo della seconda *jornada* soltanto perché ne redigesse il finale, cioè tre soli fogli. Sembra più logico, invece, che Alarcón stesse «assistendo» l'illustre drammaturgo e gli subentrasse nella composizione nel momento in cui fu richiesta la sua collaborazione. Sarebbe interessante verificare se, e in quale misura, Moreto contribuì alla stesura di questa porzione di testo: il fatto che non vi compaiano emendamenti di suo pugno, tuttavia, fa pensare che sia stato redatto sotto il suo controllo [2006: 125].

El estudio de Alviti revela que la colaboración de Alarcón en la escritura de comedias de consuno fue una praxis recurrente [2006: 172-174]. Esto, junto con otros datos similares que, asimismo, ponen de relieve la intervención de dramaturgos menores cuyos nombres no suelen aparecer en los autógrafos, dificulta evidentemente aún más la posibilidad de sostener la autoría de un comediógrafo específico de ésta o aquella porción del texto, a partir del análisis interno del tejido poético.

En segundo lugar, el borrador de *El príncipe perseguido* muestra que Moreto revisó toda la comedia para uniformar el estilo.[17] Este hecho, si en parte compensa a nivel estilístico la inesperada cooperación del apuntador, confirma el sincretismo general del estilo poético de la pieza, y, en último análisis, contribuye a convencernos de que poco se puede hacer y decir para establecer la autoría de una obra a falta del autógrafo o de documentos que nos ilustren algún aspecto concreto de su génesis.

Acerca de la posible intervención de Coello en la redacción de *La fingida Arcadia*, es preciso reconocer que no ha quedado respaldada por ningún dato extratextual, y tampoco ha encontrado ningún partidario. Bien es cierto que la

[17] «nella prima e nella terza *jornada* sono presenti correzioni e addizioni autografe di Moreto; i considerevoli interventi negli atti composti dai due collaboratori testimoniano che il drammaturgo lesse l'intera commedia, sottoponendola a una revisione completa. Non introdusse, tuttavia, modifiche sostanziali riguardanti i personaggi o la *fabula*: si tratta per lo più di rielaborazioni di carattere stilistico; sarebbe improprio affermare che Moreto si dedicò al coordinamento delle varie sezioni del testo, ma sicuramente le esaminò, adeguandole ai propri moduli espressivi» [Alviti, 2006: 125].

producción de este dramaturgo comprende en su mayoría piezas de consuno.[18] En colaboración con Calderón escribió *Los yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna, El privilegio de las mujeres, El pastor Fido*, y una comedia perdida sobre la muerte de Wallenstein [ver Northrup, 1910 y Mackenzie, 1993]. En cambio, no se conocen obras compuestas con la cooperación conjunta de Coello y de Moreto. A dicho propósito, Kennedy se limita a apuntar que si él fue uno de los autores, el texto debió de componerse antes del 20 de octubre de 1652, fecha de muerte del dramaturgo; también pone en relación el retraso con el cual la comedia fue dada a la imprenta, con respecto a la supuesta época de redacción, con la censura que afectó a la producción de Coello a raíz de su abandono del hábito eclesiástico.[19] Al margen, la estudiosa destaca que la utilización de un término del argot como *mondonga* para connotar a la criada zafia —que en el texto se vuelve a repetir tres veces—[20] se volvió popular a partir de unos versos satíricos sobre *Las mondongas* que precisamente Coello recitó en la Academia burlesca de 1637 [Kennedy, 1939: 234]. Por supuesto, la mera presencia de dicha palabra en el entramado poético de la comedia no constituye ninguna prueba de una efectiva intervención de este autor en la escritura de la pieza. Más bien, una averiguación estadística hecha con el repertorio del *Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*, en el cual, cabe avisar, no se halla incluida ninguna comedia de (o atribuida a) Antonio Coello,

---

[18] Ver Mackenzie [1993: 33]: «En su *Para todos* (1632) Montalbán señala el interés especial de este joven discípulo de Calderón en la colaboración dramática y su técnica habitual de continuar o completar las obras empezadas por otros ingenios: "Don Antonio Coello, cuyos pocos años desmienten sus muchos aciertos y de quien se puede decir con verdad que empieza por donde otros acaban"».

[19] «The play apparently floated about in manuscript until 1666. One asks why. There are two possible answers, if Coello had any part in its composition. This dramatist can hardly have been other than *persona non grata* to the ecclesiastical authorities after he abandoned his clerical robes. And with the harsh censorship of the theatre that they initiated in 1644 and which lasted (in spirit at least) until around 1651, it is not surprising that many of the plays of this author are today either in manuscript or else lost completely. Moreover, Coello made an exceedingly good marriage from the wordly point of view in January of 1645, and there was no financial pressure from this time until death in 1652» [Kennedy, 1939: 233].

[20] En la segunda jornada, Cascabel, comentando la aparición de un lobo, exclama socarrón: «¡Vive Dios que no lo entiendo! / Si es lobo hacia las mondongas / se irá también» [vv. 969-971]; poco después, con su jocosa participación en la academia, dice que quisiera ser sábado, «Porque con eso / me deseara mi mondonga» [vv. 1663-1664]; en la última jornada, el mismo gracioso, refiriéndose a Julia con un malicioso juego de palabras, pregunta: «Pues ¿no es una cosa mesma / ser menuda que mondonga?» [vv. 2510-2511].

nos indica que dicha palabra recurre sobre todo en el teatro de Calderón y en el de Moreto,[21] dispersándose luego en piezas aisladas de otros autores coetáneos, a saber, Tirso, Pérez de Montalbán, Diamante, Matos Fragoso y el tardío Zamora.[22]

Por lo demás, sabemos que Moreto solía colaborar preferentemente con Matos Fragoso y Cáncer,[23] pero no tenemos ninguna noticia que pueda conectar dichos dramaturgos a la redacción de la pieza.

Hasta aquí el estado de la cuestión a partir de las informaciones y los datos escasos que la bibliografía crítica nos proporciona sobre la irresuelta problemática de la autoría de *La fingida Arcadia* y acerca de la práctica moretiana de escritura en colaboración. Un balance insuficiente, por cierto, que induciría a avalar las siguientes palabras que, en el lejano 1939, Kennedy publicaba en la *Hispanic Review*:

> The matter of autorship must remain an unsolved problem until such a time as more is known of the dramatists of the day and in particular until the versification of their plays has been studied [1939: 233].

A todo lo dicho, a nivel extratextual, sólo se pueden añadir las noticias relativas a las representaciones coetáneas de la obra que, por lo menos, nos permiten situarla en la oportuna delimitación genérica de la fiesta palaciega. Sabido es que las comedias escritas a varias plumas eran, por lo general, el producto de un encargo cortesano. Calle González destaca que «el público en general, y el palaciego muy particularmente, apreciaron de manera especial estos "engendros dramáticos"», añadiendo que «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"» [2002: 266 y n. 16]. Asimismo, González Cañal observa que «a pesar de las opiniones

---

[21] Aparece respectivamente en *Agradecer, y no amar, El castillo de Lindabridis* y *El jardín de Falerina* de Calderón, y en *Antíoco y Seleuco, El mejor amigo el rey* y *Trampa adelante* de Moreto.

[22] En detalle se registra una única presencia del término en una obra de cada uno de ellos, respectivamente *La gallarda Mari Hernández, A lo hecho no hay remedio, y príncipe de los montes, La reina María Estuarda, La devoción del Ángel de la guarda, Cada uno es linaje aparte, y los Mazas de Aragón*.

[23] Ver Alviti [2006: 16]: «Matos Fragoso, Moreto y Cáncer scrissero congiuntamente cinque piezas, ma Moreto lavorò con l'uno e con l'altro, separatamente, in moltissime altre occasioni».

negativas que ha generado entre la crítica, es evidente que este método de composición fue del agrado durante algunas décadas de la corte española» [2002: 551]. Interesa recordar aquí que Calderón y Moreto, después de la prematura desaparición de Rojas Zorrilla, fueron los autores que cosecharon un éxito constante en la que Serralta define «exigente escena de Palacio» [1991: 189]. Fernández-Guerra sugiere que fue el propio Calderón quien introdujo al joven Agustín en la corte.[24] Además, sabemos que por lo menos otra comedia escrita por Moreto, junto con Matos Fragoso y Cáncer, fue puesta en escena en el Coliseo: *Las maravillas* (o *El bruto*) *de Babilonia*.[25]

Tenemos varios datos sobre representaciones concretas de *La fingida Arcadia* ante la familia real. Un documento recogido por Cotarelo nos indica que el 12 de julio de 1663 se puso en escena en el Retiro una obra titulada *La Arcadia*, que se iba ensayando desde el día 6.[26] Pese a la ambigüedad del rótulo indicado en el testimonio, concuerdo con Kennedy en pensar que no hay razón para creer que se trate de la comedia de Lope o de la obra homónima de Tirso.[27] Aún Cotarelo señala que Sebastián de Prado, hijo de Antonio, autor que había sido un importante colaborador de Moreto,[28] representó la pieza en la corte al año siguiente [Cotarelo y Mori, 1916: 151]. Finalmente, los archivos del Palacio Real de Madrid conservan los documentos relativos

[24] «El respeto y cariño, con que nuestro poeta habla de Calderón en alguna parte, induce a conjeturar que fue éste quien le introdujo en palacio. Ello es que, no tan solamente representó en los reales saraos, sino que compuso para el Buen Retiro sazonadas comedias; y si se conservaran sus poesías líricas, no faltarían relativas a los certámenes de aquel real sitio, como se hallan de Cáncer y de otros» [Fernández-Guerra, en Moreto, 1856: XI].

[25] Greer y Varey [1997: 226] recogen un documento relativo a la puesta en escena de esta comedia el 21 de mayo de 1687 en el Coliseo del Buen Retiro.

[26] «Según las certificaciones del escribano de comedias, el 6 de julio de 1663 no representó Escamilla en su corral, por "estar ensayando una fiesta titulada *La Arcadia* para hacerla a los años de la Infanta". [...] El 12 de julio dijo al escribano la mujer de Escamilla que su marido y toda la compañía habían ido en coches de S. M. al Retiro a hacer la fiesta de *La Arcadia* (Arch. mun., 2-468-30)» [Cotarelo y Mori, 2001: 315, n. 2].

[27] «it is certainly logical to assume that *La Arcadia*, played before the King in 1664 [...] is Moreto's and not Tirso's nor Lope's play of the same name, both comedies which were written several decades before this date» [Kennedy, 1937: 171]. Recuerdo que *La Arcadia* de Lope se publicó en la *Parte XIII* (Barcelona, 1620) y la de Tirso en la *Parte III* (Tortosa, 1634). Pero en ambos casos la fecha de composición es muy anterior. Morley y Bruerton [1968: 285-286] datan la pieza del Fénix entre 1610 y 1615 (probablemente en 1615). Kennedy [1942: 191-197] sitúa la composición de la comedia tirsiana hacia finales de 1622.

[28] Ver Lobato en este mismo volumen.

a dos representaciones respectivamente del 4 de diciembre de 1672 por la compañía de Manuel Vallejo, y del 23 de enero de 1698 por la compañía de Carlos Vallejo [Subirats, 1977: 444]. Quizás pueda adquirir cierta relevancia el hecho de que dichos documentos del XVII de pasada adscriban la comedia a Moreto.

De todas formas, cabe recalcar que la ambientación bucólica, la temática pastoril desarrollada en el enredo y los ingeniosos ejercicios poéticos de la academia amorosa remiten a la teatralidad refinada de la fiesta palaciega compuesta para la representación en un espacio teatral sencillo, ya que faltan por completo acotaciones o indicaciones implícitas inherentes a la práctica escénica cortesana de gran aparato. El estreno, tal como sale a relucir en el documento citado por Cotarelo [ver nota 26], tuvo lugar en el Retiro y, a juzgar por la referencia textual a la Noche de San Juan que se halla engastada en la segunda jornada,[29] bien pudo celebrarse al aire libre en el parque o en alguna construcción campestre del mismo. Las siguientes palabras de la protagonista, Porcia, adquieren, en este sentido, un sabor coyuntural, puesto que parecen trazar una implícita identificación entre el espacio dramático y el lugar escénico: «Sea esta casa de campo / una idea o un bosquejo, / una metáfora sea / de la Arcadia» [II, vv. 1200-1203].

Pero *La fingida Arcadia* no es sólo una fiesta cortesana compuesta para acompañar un festejo de la familia real. Su factura poética, que, como acabo de recordar, refleja el gusto por los enigmas y los juegos poéticos, contribuye a confirmar la hipótesis de que las comedias de consuno nacieron en el álveo de las Academias literarias como un ejercicio lúdico más de los poetas dramáticos que operaban en la corte. Alviti, en las huellas de Madroñal, duda que el origen de esta praxis dramatúrgica tan peculiarmente española se relacione con la exigencia apremiante de escribir cada vez más para el teatro, tal como se había pensado anteriormente, y, tras reconocer que la nómina de los autores que escribían a varias plumas y la de los que concurrían a las Academias es idéntica,[30] termina asentando: «Alla luce di queste considerazioni è lecito

[29] En el fragmento correspondiente, según reza la acotación, «Salen todos bailando y cantando» [II, v. 1547, acot.]; el romancillo que cantan los músicos alude de forma explícita al momento del año en que ocurre la representación —«junio florido» [v. 1552]—, y Porcia se encarga de aludir directamente a la fiesta veraniega que se iba a celebrar en pocos días: «Noche es de San Juan» [v. 1584].

[30] Recordemos con Sánchez [1961: 92-93], que Cáncer y Velasco, en su famoso vejamen, satiriza a todos los autores que acudían a la Academia de Madrid por los años de 1640: Vélez de

supporre che la produzione di testi teatrali scritti in collaborazione dovette nascere come esercizio ludico dell'attività letteraria, nell'ambito delle Accademie» [2006: 167-170]. Sin embargo, cabe reconocerle a Kennedy el mérito de haber llegado a semejantes conclusiones hace ya muchas décadas, al referirse justamente a la factura poética de *La fingida Arcadia*: «its author or authors will be found to be of the court circle that took part in the academies of the day. The atmosphere of the whole is completely *palaciego*» [1939: 234]. En otra ocasión especifica:

> The many exercises of wit which are to be found in Moreto's comedies give evidence of the pleasure which he evidently felt in the «academies» of the day. Such plays as [...] *La fingida Arcadia* [...] have scenes which are an obvious reflection of the intellectual gymnastics that took place in the academies (such as *La academia castellana*) among devotes of the poetic art [1931-1932: 106].

En detalle, la Arcadia postiza que Porcia se ve obligada a armar, fingiéndose loca para salvarse de los planes delictivos del malvado tío Filiberto, resulta funcional de cara a la representación de largos fragmentos en que los personajes disfrazados de pastores se entretienen con los típicos pasatiempos de la academia amorosa. En la segunda jornada, en el clima festivo del solsticio de verano, Julia propone algunos juegos cortesanos. El primero de ellos prevé que cada cual revele su amor de forma indirecta, confesando en quién quisiera convertirse. A continuación, cada pastor tiene que darle a otro/a una flor, explicando las enrevesadas razones de la dádiva. Quizás importe recordar con Pailler que las cuestiones de amor son una constante en el teatro calderoniano, sin por ello ser una prerrogativa de su teatro, desde la primera pieza suya que conocemos, *Amor, honor y poder*, hasta 1650, cuando se ordena sacerdote [1974: 14-16].

A este propósito, es preciso destacar que la supuesta participación de don Pedro en la redacción de la pieza implicaría ese mismo año como *terminus ad quem* para fijar la fecha de composición. Además, si Calderón, tal como se ha sugerido, fuera autor de la tercera jornada, nada impediría que contribuyera al plan general de la comedia e interviniera en la corrección y/o modificación de ciertos segmentos textuales del segundo acto, según moldes recurrentes en

---

Guevara, el maestro Felices, Juan de Veroaga, Martínez de Meneses, Luis Belmonte Bermúdez, el licenciado Lobera, Alfonso de Batres, Rojas Zorrilla, Zabaleta, Rosete Niño, Matos Fragoso, Melchor Zapata, Moreto, Antonio de Huerta y el licenciado Villaviciosa.

su escritura teatral. Alviti nos brinda el caso parecido de *Troya abrasada*, cuyo borrador muestra claramente cómo «la chiusura del primo atto è redatta da Calderón. Autografe di quest'ultimo sono anche alcune correzioni alla sezione redatta da Zabaleta; è indubbio quindi che Calderón lesse e revisionò il primo atto» [2006: 135].[31]

En la última jornada, aún Julia, simulando echar mano de un libro de pastores funcionando como un guión, asigna a cada pastor su papel, y todos improvisan siguiendo sus direcciones escénicas como si estuvieran representando una comedia de repente, otra prueba de ingenio y diversión en que los poetas dramáticos de la corte, en ocasiones, medían sus habilidades.[32] Viene al caso señalar aquí que Suppico de Moraes recoge un episodio relativo a una comedia de repente representada por Calderón, Vélez de Guevara y Moreto ante Felipe IV, con anterioridad a 1644, fecha de la muerte de Vélez.[33] Dicho sea de paso, ésta es la única noticia que certifica una efectiva colaboración dramática entre don Pedro y don Agustín.

En resumidas cuentas, la factura cortesana de *La fingida Arcadia*, aun sin demostrar nada incontrovertible acerca de la múltiple autoría, añade algún elemento útil para corroborar la supuesta presencia de la pluma calderoniana en su entramado poético.

Fijémonos ahora en aquellos elementos textuales que, tal vez, pueden darnos alguna pista sobre la intervención de manos diferentes y acerca del método de composición seguido por los autores de *La fingida Arcadia*. Pero antes es preciso recordar que las modalidades de escritura colectiva se modifican con el tiempo y que se pueden resumir *grosso modo* en dos: entre 1630-1640 los dramaturgos se suceden en la elaboración del texto uno tras otro,

---

[31] La estudiosa sigue apuntando: «dalla stesura originale del primo atto furono eliminate circa due pagine di testo, sostituite, appunto, dal segmento testuale redatto da Calderón; evidentemente don Pedro, che dovette godere di un indiscusso prestigio e autorità nell'ambito delle *équipes* drammaturgiche nelle quali lavorava, leggendo la prima *jornada*, apportò delle modifiche, seppure di modesto rilievo, e cambiò il finale del primo atto redatto da Zabaleta, che, certamente, non incontrava la sua approvazione».

[32] Ver Sánchez [1961: 13]: «Los escritores eran amigos del rey, invadían el palacio, donde se representaban comedias por los mismos nobles. Calderón, Moreto, Quevedo, Villaizán, Mendoza, Vélez de Guevara y otros acudían con frecuencia a palacio a entretener los ocios del monarca, y como a estos vates nada arredraban las dificultades de la poesía o de la comedia, estaban siempre dispuestos a la improvisación».

[33] Cito de Di Pastena, en Moreto, 1999: XXXIV, n. 6. El episodio ha sido luego recogido por varios investigadores.

tal como se infiere de las manos distintas que se alternan en la misma hoja de los borradores conservados.[34] Más tarde, los colaboradores prefieren trabajar por separado y sincrónicamente. Con lo cual, mientras en el primer caso cada escritor conoce el texto que ha sido redactado con anterioridad, o bien porque lo lee directamente o bien porque el dramaturgo que lo ha precedido se lo resume oralmente,[35] con el segundo método de composición los autores, tras establecer un plan de trabajo para definir el enredo de forma detallada, llevan a cabo su tarea de forma individual. En ambos casos, a menudo uno de los poetas dramáticos se encarga de revisar el texto para otorgarle cierta uniformidad estilística. Como queda dicho, sabemos que Moreto realizó la supervisión de *El príncipe perseguido* y Calderón de *Troya abrasada*, pero el examen de los autógrafos conservados proporciona otros ejemplos similares.[36]

En su momento, Hartzenbusch defendió la múltiple autoría de la obra revelando algunas nimias diferencias entre el acto II y los demás:

> En la jornada primera y en la tercera no se nombra a Carlos con *don* [al contrario de lo que pasa en el acto II]: esta particularidad y la diferencia general del estilo prueban que este acto no es de Moreto ni de Calderón. No sabemos quién le escribió; pero no puede dudarse que la comedia es de tres autores [en Calderón, 1945: 537, n.].

---

[34] Alviti nos proporciona el ejemplo de *Mentir y mudarse a un tiempo*, obra de Diego y José de Figueroa y Córdoba, y Sebastián de Alarcón: «È evidente che la commedia è stata scritta in successione: in alcuni casi, infatti, l'alternanza delle grafie si verifica all'interno dello stesso foglio; ciò testimonia, inoltre, che i tre lavorarono a stretto contatto e che, verosimilmente, lo svolgimento della trama procedeva di pari passo con l'avvicendamento dei drammaturghi» [2006: 104].

[35] Según Alviti, «[n]el caso de *El mejor amigo el muerto* non vi sono indizi per supporre che colui il quale subentrava nella composizione leggesse effettivamente il testo stilato dagli altri drammaturghi: tutte le correzioni e le addizioni presenti in questo codice sono, quasi esclusivamente, autografe dei rispettivi autori; ciò testimonia che Belmonte, Calderón e gli altri tre collaboratori lavoravano in maniera autonoma, senza intervenire nelle sezioni altrui; e, soprattutto, fa pensare che, invece di leggere le precedenti parti di testo, ciascuno dei drammaturghi si limitasse ad ascoltarne un resoconto orale» [2006: 92-93].

[36] Alviti señala el caso de *A un tiempo rey y vasallo* en que «Certamente Vargas ebbe un ruolo di coordinamento all'interno dell'*équipe* nella stesura della pieza: le sue correzioni presenti nel secondo e nel terzo atto dimostrano che il drammaturgo lesse e revisionò l'intero testo» [2006: 34].

Es cierto que únicamente en la jornada central al nombre del príncipe Carlos se antepone el tratamiento *don*, pero ocurre en sólo dos ocasiones y por evidentes razones métricas: «de don Carlos la constancia» [v. 1106], «de don Carlos las pasiones» [v. 1232]; así, pues, no creo que de por sí este hecho baste para demostrar la presencia de una mano distinta en esa porción del texto.

No obstante, es verdad que las primeras dos jornadas resultan bastante uniformes a nivel estilístico con respecto a la tercera que es, sin duda, más lírica y muy cercana a los moldes poéticos calderonianos.

Kennedy apunta que el diálogo en Moreto no es lírico,[37] y todos los críticos concuerdan en que su escritura, en términos generales, es escueta y muy alejada de la riqueza ornamental del culteranismo. Es muy posible, pues, que don Agustín se hiciera cargo de la composición del primer acto tal como se ha venido suponiendo desde las afirmaciones de Vera Tassis, y que un dramaturgo de segunda fila, de esos que no solían firmar los autógrafos, siguiera el plan de la comedia para redactar la jornada intermedia, a lo mejor bajo su supervisión, y que Calderón rematara dignamente la pieza y, posiblemente, revisara todo el texto *a posteriori* para otorgarle mayor cohesión. La lectura de la comedia me deja la impresión de que los autores, tras discutir y trazar de forma muy detallada el enredo, trabajaron cada cual por su cuenta. Ello explicaría la presencia de fragmentos reiterativos como el largo diálogo en el cual Porcia y Julia, al principio de la segunda jornada, proporcionan un resumen, tan detallado que resulta redundante, de lo que había ocurrido en el primer acto.

La última jornada presenta varios enlaces con las dos anteriores, prueba quizás de que su autor, *a posteriori*, revisó todo el texto poético para otorgarle cierta cohesión.[38] En las secuencias de apertura, Carlos, Enrique, Casandra, Federico

---

[37] Ver Kennedy [1931-1932: 57]: «This is at once evident in the transformation that he has wrought in the plays of Lope. The revision is invariably less poetic than the source: those long lyrics of love, those elaborate and colourful praises of fair women, which Lope's gallants of the court utter with such graceful jauntiness, are gone, their place taken in Moreto by conceptistic analyses of love or by long speeches of expositorial nature».

[38] Déodat-Kessedjian aísla aquellas marcas estilísticas que sirven para crear en las comedias de consuno cierta cohesión entre los diferentes actos: «Cada autor se cuida de proporcionar unos cuantos recuerdos textuales que funcionen como ecos de una jornada a otra y representen claros indicios de que escribe su propio acto teniendo en cuenta lo escrito por el/los colaborador(es) anterior(es)» [2000: 212]. Analizando algunas obras específicas, la estudiosa recorta «tres medios para crear cierta unidad a pesar de la autoría múltiple: primero, la repetición formal de un verso o dos o de una asociación de palabras, estrategia de la que se puede valer un dramaturgo

y Filiberto sintetizan, cada cual en una sentencia pronunciada en aparte, la peculiar relación que han ido trabando con la protagonista a lo largo de la acción.[39] Más adelante, Porcia alude a las reacciones y comportamientos que los demás personajes habían adoptado en ocasión de la Academia del segundo acto. Unas secuencias dramáticas después, Enrique y Federico vuelven a reñir, reanudando unas hostilidades anteriores al comienzo de la comedia, que en la primera jornada habían sido narradas por la protagonista en la larguísima relación con la cual da cuenta de todos los antecedentes de la acción dramática. Casi hacia el final, Filiberto, antes de morir por la ley del contrapunto con la carta envenenada destinada a su sobrina, repite los términos de su fracasado plan criminal que el público conoce desde el principio.

En mi opinión, el dramaturgo que debió de revisar el texto es el mismo que ha diseminado en las tres jornadas las raras chispas de comicidad que corren a cargo de los dos graciosos Cascabel y Chilindrón, cuya intervención dramática no pasa de ser un nimio contrapunto burlesco de los dichos y hechos de los protagonistas. Cabe notar que ambos criados se entrometen con algunas réplicas fugaces en las últimas secuencias dramáticas del acto inicial y vuelven a aparecer de forma semejante a principio de la segunda jornada. Además, en el acto III se hallan un par de ecos intertextuales muy puntuales, ambos sacados de un fragmento de una de las primeras secuencias dramáticas de la segunda jornada. Cuando Porcia empieza a fingir su locura pastoril, Filiberto comenta aparte: «Seguirla pienso el humor» [v. 1044], y al principio del último acto él mismo vuelve a decir: «Pues el humor de sus locuras sigo» [v. 1871]. El comentario jocoso de dicha situación en la segunda jornada va a cargo de Chilindrón, quien sentencia: «Digo que un loco hace ciento» [v. 1047], aludiendo al hecho de que todos los personajes le siguen la corriente a la protagonista en sus desvaríos bucólicos. En el acto III, Cascabel, hablando con Federico, amplifica la burla: «Si de Porcia / he de hablarte, ¿cómo

---

al componer solo una comedia a fin de dejar huellas en la memoria del espectador/oyente; en segundo lugar, la reutilización de una secuencia anterior entre dos personajes que contribuye a marcar de modo más obvio la evolución o ausencia de evolución de tales personajes; por fin, la importancia concedida a un personaje a lo largo de las tres jornadas» [218].

[39] «Carlos Pues incapaz a su hermosura quiero; / desengañarla de su error espero»; «Enrique Pues, imperfecta su hermosura miro; / bella Casandra, a tu favor aspiro»; «Casandra Pues, ocasión hallé para vengarme, / de Federico a Enrique he de mudarme»; «Federico Pues, he dado la vida a lo que adoro; / en vano, ¡cielos!, mis desdichas lloro»; «Filiberto Pues, mi ambición consigue su deseo, / no he de parar hasta el mayor empleo» [vv. 1908 y ss.].

puedo / dejar de decir locuras?, / diciendo, señor, y haciendo / que si un loco ciento hace, / una loca hará ducientos» [vv. 2158-2163]. Si se trata, como creo, de una autocita, entonces el fragmento de la segunda jornada ha sido añadido *a posteriori* por el revisor, responsable de las notas poéticas cómicas. A este respecto, es preciso aclarar que bien es verdad que tanto Moreto como Calderón son muy famosos por el genial manejo de la pluma festiva, y que llama la atención la escasez de recursos jocosos; no obstante, se conocen obras de los dos dramaturgos que no desarrollan especialmente el lenguaje y las situaciones cómicas. Evidentemente, al discutir el plan general de la comedia, decidieron privilegiar las notas ingeniosas y áulicas de la Academia cortesana, dejando al lado otros resortes de sus plumas. Como única excepción, se puede mencionar el cuentecillo del loco que Cascabel-Bato refiere ante los refinados pastores en el acto tercero, tipología de recurso festivo que, dicho sea de paso, se le podría achacar tanto a Moreto como a Calderón. Pensemos tan sólo, a manera de ejemplos, en los cuentecillos de Juanete en *El pintor de su deshonra*,[40] o en los de Polilla en *El desdén, con el desdén*.[41] De todas formas, es más probable que el cuentecillo sea fruto del ingenio calderoniano, máxime si la hipótesis que estoy desarrollando es atinada, y que el joven Moreto siguiera el ejemplo del maestro en ocasiones sucesivas.

La intervención del revisor explicaría también algunas incongruencias en el estilo poético del primer acto con respecto a la escritura moretiana. Kennedy destaca cómo un fragmento de la narración de Porcia, con su ritmo frenético y diseminado de exclamaciones en aparte, no resulta nada típico de Moreto,[42] pero sí podría serlo de Calderón: «Cobrole y buscome, ([*Ap.*] ¡Ay, cielo!), / que medrosa, ([*Ap.*] ¡Fuerte lance!), / enojada, ([*Ap.*] ¡Raro susto!), / me retiré, ([*Ap.*] ¡Pena grande!), / y dándome, ([*Ap.*] ¡Acción valiente!), / mi prenda, ([*Ap.*] ¡Atención notable!) / desta suerte, ([*Ap.*] ¡Horror terrible!), / sobre mis brazos se cae…» [vv. 243 y ss.]. Y no parece inoportuno observar que, por el contrario, el primer acto presenta muchos planteamientos y recursos formales propios del arte dramático de Moreto, tales como construir de forma bastante

[40] La costumbre de insertar cuentecillos en las comedias afecta a todos los dramaturgos áureos, pero quizás el caso de Calderón es especialmente emblemático [ver Chevalier, 1976].

[41] Ver, al respecto, Castillo, 1994.

[42] «Even less frequently did Moreto employ the exclamatory parenthetical asides that often mar the dialogue of his great contemporary. Such a fragment as is found in *La fingida Arcadia* […] is for me a strong argument in favour of a collaboratory hand» [Kennedy, 1931-1932: 54].

estática las primeras secuencias del acto inicial, echando mano de relaciones de centenares de versos como es el caso de la de Porcia,[43] construir la acción en grandes bloques,[44] cerrar la jornada en romance[45] e idear la trama alrededor de la figura de la mujer leída.[46]

Canonica, a propósito de la coherencia temática y poética de *La fingida Arcadia*, defiende que:

> existe una coherencia argumental a lo largo de las tres jornadas, y el paso de un acto al otro se hace de manera muy natural. Si a esto añadimos la notable uniformidad de estilo, tenemos que admitir que los tres ingenios han salido airosos del envite y de hecho tenemos la impresión de que, de no conocer de antemano las circunstancias de su composición, no dudaríamos en atribuir esta obra a una sola pluma [1998: 44-45].

La relativa uniformidad depende evidentemente de la intervención de un supervisor; sin embargo, el texto deja percibir, a una atenta lectura, la yuxtaposición y el enlace de escrituras diferentes.

Pero ya es hora de poner punto final a este trabajo, afirmando que los datos intra- y extra-textuales relativos a la múltiple autoría de *La fingida Arcadia* y a la práctica de escritura de consuno, recopilados y sistematizados en estas páginas, inducen a avalar la colaboración palaciega de Moreto, Calderón y un drama-

---

[43] Kennedy destaca que Moreto suele empezar sus obras con «explanatory dialogue in which long speeches of two and three hundred lines are not uncommon» [1931-1932: 43]. Ver también Casa: «Most characteristic of Moreto is the long expository speech; it often appears in the first or second scene and narrates the background events that motivate the opening actions. This gives his first scenes a static quality that is not dispelled until he begins to develop the action» [1966: 147].

[44] Ver Di Pastena, en Moreto, 1999: LXIX. De hecho, el texto de la primera jornada se puede segmentar en dos grandes bloques, siendo la secuencia del naufragio la línea divisoria entre los dos.

[45] Ver Kennedy, 1931-1932: 68: «So invariably did Moreto observe this practice of ending his acts in romances», y Morley, 1918: 163: «All of his plays, and nearly all of the acts of each, end in *romance*».

[46] Un estudio dramático de las demasías y rarezas a las cuales puede llevar la pasión exagerada por la lectura que caracteriza a la protagonista se realiza en algunas comedias de Moreto entre las más celebradas como *El desdén, con el desdén* y *No puede ser*. A propósito del *Desdén*, comenta Di Pastena, en su edición de la comedia: «Es indudable que en el planteamiento de Diana resultan determinantes sus estudios [...] me inclinaría por ver en el texto una crítica divertida a un saber que, por parcial y libresco, resulta deformante y aleja a Diana de la decorosa medianía en que descansa la paz social» [1999: LXXVIII].

turgo menor, destinado a quedar desconocido, para la escritura a tres manos de la comedia. Desde luego, haría falta profundizar en el análisis de los elementos estilísticos y temáticos para ver en qué medida y hasta qué punto armonizan con la dramaturgia de los dos autores barrocos, lo cual resulta imposible hacer aquí, pero sin perder de vista en ningún momento que el lenguaje poético de las obras colectivas tiende a un inevitable sincretismo. Estoy convencida de que Moreto es uno de los autores de la pieza; por otro lado, me parece razonable pensar que Calderón, el poeta de mayor edad y fama, se hiciera cargo de revisar el texto entero, dejando a lo largo de las demás jornadas algunas de sus marcas estilísticas. Para Moreto, mucho más joven, la cooperación con el maestro debió de ser una gran oportunidad para perfeccionar su escritura dramática, pero, al mismo tiempo, consiguió que algunas de sus propias idiosincrasias poéticas y literarias se impusieran en el plan general de la obra. Si, como hace suponer la participación calderoniana, la comedia se compuso antes de 1650, la réplica con la cual Polilla en *El desdén, con el desdén* se burla de la desesperación amorosa de su amo diciendo «Deja eso a los pastores de la Arcadia» [II, v. 1803],[47] bien puede ser un guiño metateatral a la pieza de consuno compuesta anteriormente para palacio y que, por lo visto, mantuvo cierto éxito en los escenarios de la corte hasta finales del XVII.

Bibliografía

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

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII (Madrid, 1860),* ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969.

Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, vol. IV, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. 14, 1945.

Calle González, Sonsoles, «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 263-276.

[47] Según apunta Di Pastena, en Moreto, 1999: XV, la posible fecha de composición de la obra sería alrededor de 1653-1654.

CANONICA, Elvezio, «*La fingida Arcadia:* desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina: Actas del II Congreso Internacional sobre Tirso de Molina (Pamplona, 27-29 de abril de 1998),* eds. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, Madrid/Pamplona, GRISO/Universidad de Navarra/Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 33-46.

CASA, Frank P., *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

CASTILLO, Jorge Luis, «La lengua del gracioso y el mundo del Carnaval en *El desdén, con el desdén* de Moreto», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 46, núm. 1 (1994), pp. 7-20.

CHEVALIER, Maxime, «Cuentecillos en las comedias de Calderón», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Londres, 1973),* Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 11-19.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.

—, *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924, ed. facsímil Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001.

—, «La bibliografía de Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, año XIV, t. XIV, cuad. LXIX (1927), pp. 449-494.

DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise, «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 13-15 de julio de 1999,* eds. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 2000, pp. 209-242.

FAJARDO, Juan Isidro, «Títulos de todas las Comedias que en Verso Español y Portugués se han impreso hasta el año 1716 están Recogidos por una curiosidad diligente, que ha procurado reconocer todos los libros, y Biliotecas donde se ha podido hallar la noticia, y si faltasen algunas comedias será por no hauerla hallado en ellas», Ms. 14706, Biblioteca Nacional de Madrid.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Calderón y sus colaboradores», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 541-554.

GREER, Margaret Rich, y VAREY, John Earl, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudios y documentos*, London, Tamesis, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. XXVIII, 1997.

KENNEDY, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

—, «Concerning Seven Manuscripts Linked with Moreto's name», *Hispanic Review*, vol. 3, núm. 4 (1935), pp. 295-316.

—, «Moreto's Span of Dramatic Activity», *Hispanic Review*, 5 (1937), pp. 170-172.

—, «Moretiana», *Hispanic Review*, 7 (1939), pp. 225-236.

—, «On the Date of Five Plays by Tirso de Molina», Hispanic Review, 10 (1942), pp. 183-214.

Lobato, María Luisa, «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 15-37.

Mackenzie, Ann L., «La técnica de componer comedias en colaboración», en *La escuela de Calderón: estudio e investigación,* Liverpool, Liverpool University Press, 1993, pp. 31-67.

Medel del Castillo, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. Y de los autos sacramentales y alegóricos, assi de don Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735, reimpreso por John M. Hill, *Revue Hispanique*, LXXV (1929), pp. 144-369.

Moreto y Cabaña, Agustín, *La fingida Arcadia*, en *Parte veinte y cinco de comedias nvevas, y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Domingo Palacio y Villegas, 1666, fols. 44v-62r.

—, *La fingida Arcadia,* en *Segunda parte de las comedias de don Agvstin Moreto*, Valencia, Benito Macè, 1676, pp. 333-398.

—, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña (1856)*, ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Rivadeneyra, 1856; edición facsímil, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1950.

—, *El desdén, con el desdén*, ed. Enrico Di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.

Morley, Sylvanus Griswold, «Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro, Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology,* 7 (1918), pp. 131-173.

—, y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega:* con *un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica,* Madrid, Gredos, 1968.

Northrup, George Tyler, «*Los yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, by don Antonio Coello and don Pedro Calderón de la Barca», *The Romanic Review*, vol. 1, núm. 4 (1910), pp. 411-425.

Pailler, Claire, *La question d'amour dans les comedias de Calderón de la Barca*, Paris, Les Belles Lettres, 1974.

Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.

SERRALTA, Frédéric, «Agustín Moreto y Cavana (o Cavaña), 1618-1669», en *Siete siglos de autores españoles*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 189-190.

STIEFEL, Arthur Ludwig, «Notizen zur Bibliographie und Geschichte des Spanischen Dramas», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, III, XXXI (1907), pp. 352-370.

SUBIRATS, Rosita, «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, vol. LXXIX, núms. 3-4 (1977), pp. 401-479.