



LA REDUCCIÓN DE CUADROS ESCÉNICOS EN LAS REFUNDICIONES MORETIANAS ESCRITAS EN COLABORACIÓN: EL CASO DE *EL PRÍNCIPE PERSEGUIDO*, *EL MEJOR PAR DE LOS DOCE* Y *HACER REMEDIO EL DOLOR*

Javier Castrillo Alaguero 

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

javier.castrilloalaguero@unir.net

RESUMEN: La producción dramática de Agustín Moreto recoge numerosos motivos y argumentos que ya estaban presentes en el teatro anterior, especialmente en el de Lope de Vega. Sin embargo, el dramaturgo madrileño introduce con frecuencia en sus refundiciones numerosos rasgos de su propia creatividad, entre los que se encuentra la reducción de macrosecuencias o cuadros escénicos. El presente trabajo trata de mostrar esta peculiaridad compositiva a través de tres reescrituras moretianas escritas en colaboración (*El príncipe perseguido*, *El mejor par de los doce* y *Hacer remedio el dolor*).

PALABRAS CLAVE: reescritura, refundición, intertextualidad, escritura en colaboración, Agustín Moreto, Lope de Vega.

THE REDUCTION OF SCENIC PICTURES IN MORETO'S RECASTS WRITTEN IN COLLABORATION: THE CASE OF *EL PRÍNCIPE PERSEGUIDO*, *EL MEJOR PAR DE LOS DOCE* AND *HACER REMEDIO EL DOLOR*

ABSTRACT: Agustín Moreto's dramatic production includes numerous motifs and arguments that were already present in the previous theater, especially in that of Lope de Vega. However, the Madrid playwright frequently introduces numerous features of his own creativity into his recasts, among which is the reduction of macro sequences or scenic pictures. The present work tries to show this compositional peculiarity through three moretian recasts written in collaboration (*El príncipe perseguido*, *El mejor par de los doce* and *Hacer remedio el dolor*).

KEYWORDS: Rewriting, recasting, intertextuality, collaborative writing, Agustín Moreto, Lope De Vega.

LA RÉDUCTION DES TABLEAUX SCÉNIQUES DANS LES REFONTES MORÉTIENNES ÉCRITES EN COLLABORATION : LE CAS DU *EL PRÍNCIPE PERSEGUIDO*, *EL MEJOR PAR DE LOS DOCE* ET *HACER REMEDIO EL DOLOR*

RÉSUMÉ : La production dramatique d'Agustín Moreto reprend de nombreux motifs et arguments déjà présents dans le théâtre précédent, notamment celui de Lope de Vega. Cependant, le dramaturge madrilène introduit souvent dans ses refontes de nombreux éléments de sa propre créativité, parmi lesquels la réduction des macroséquences ou des tableaux scéniques. Le présent ouvrage tente de montrer cette particularité compositive à travers trois réécritures moretiennes écrites en collaboration (*El príncipe perseguido*, *El mejor par de los doce* et *Hacer remedio el dolor*).

MOTS CLÉS : réécriture, refonte, intertextualité, écriture en collaboration, Agustín Moreto, Lope de Vega.

Recibido: 2/7/2024. Aceptado: 4/10/2024

1. Introducción

Agustín Moreto fue, junto con Calderón de la Barca,¹ el principal representante de una forma de composición que, junto con la escritura en colaboración, constituye una de las modalidades dramáticas más habituales entre los poetas auriseculares: la reescritura. Esta técnica, consistente en “transformar un texto previo de otro autor en una comedia nueva con valor estético propio, en la que el dramaturgo proyecta, de forma consciente y voluntaria, sus gustos e intereses ideológicos y artísticos con el fin de crear algo nuevo y original que se adapte a su propio contexto sociocultural” (Castrillo Alaguero, 2023a: 23), experimentó un gran apogeo a mediados del siglo XVII.

No obstante, a pesar de que existen unos patrones comunes a la mayor parte de los poetas áureos, no todos utilizaron las mismas técnicas, por lo que se hace necesario analizar estos mecanismos dentro de la dramaturgia de cada uno de ellos (Castrillo Alaguero, 2023b: 488). En el caso de Moreto, su repertorio teatral incluye numerosos motivos y argumentos que ya estaban presentes en el teatro anterior, especialmente en el de Lope de Vega. Moreto utiliza los materiales presentes en las piezas de Lope, pero también añade con frecuencia varios elementos de su propia imaginación, como son, por ejemplo, los siguientes: a) Concentración espaciotemporal; b) Reducción de

¹ En opinión de Marc Vitse (1998: 6), Calderón fue “por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura”.

las *dramatis personae*, lo que supone un incremento en la participación de los protagonistas; c) Disminución de formas métricas; d) Aumento de la comicidad, principalmente a través de la figura del gracioso; e) Reducción de la importancia de los componentes religioso, amoroso o sobrenatural.

Además, uno de los rasgos más destacados de las refundiciones moretianas es la simplificación del argumento mediante la reducción o eliminación de las tramas secundarias o intrascendentes para el desarrollo de la acción principal, lo que produce frecuentemente una disminución del número de cuadros escénicos, ya que la estructura dramática se sintetiza y se pone un mayor énfasis en el conflicto central de la comedia.

En este trabajo se analizará esta circunstancia a través de tres refundiciones moretianas escritas en colaboración –*El príncipe perseguido* (1654), *El mejor par de los doce* (1654) y *Hacer remedio el dolor* (1661)– con el fin de comprobar si Moreto mantiene esta peculiaridad compositiva en las obras escritas junto a otros poetas áureos. Además, se profundizará en cómo construye Agustín Moreto sus comedias, cuáles son sus características principales y cómo se distancian de sus antecedentes lopescos.

2. Parte principal

Antes de pasar al análisis pormenorizado de los casos concretos que vamos a analizar en este trabajo es necesario hacer un breve repaso de la controversia surgida en torno a la segmentación de la obra teatral, especialmente en lo relativo a los conceptos de *cuadro* y *macrosecuencia*. Como señala Joan Oleza (2010: 99):

en la búsqueda de la estructura del texto representado [...] se han venido manejando una serie de criterios básicos para establecer un estrato intermedio de unidades de segmentación entre el de los actos y las jornadas, [...] un estrato al que algunos llaman “cuadro” o “escena a la inglesa” (Ruano de la Haza), otros “escena” (D. Marín) y otros “macrosecuencia” (M. Vitse). Entre unos y otros son cinco los criterios básicos que se contemplan para aislar el momento preciso del cambio, el momento en el cual una unidad de segmentación sustituye a otra: 1. El cambio métrico. 2. El vacío escénico. 3. El cambio de espacio dramático. 4. La interrupción temporal. 5. El cambio escenográfico.

En 1994, en el libro *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, José María Ruano de la Haza define el cuadro como “una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados” (1994: 292). Unos años más tarde, el crítico literario español señala, además, que el cuadro tiene tres elementos constituyentes: “1. Una acción dramática continua; 2. Un espacio dramático determinado; 3. Un tiempo dramático determinado” (2007: 128). Es decir,

para Ruano de la Haza se debe otorgar prioridad a los elementos espaciales y temporales a la hora de segmentar la estructura dramática de una obra. Por su parte, en 1998 Marc Vitse señala la macrosecuencia como la unidad segmental que se encuentra justo por debajo del acto. Además, para el hispanista francés se debe adoptar el criterio métrico como principio estructurante de las comedias áureas escritas para los teatros comerciales, puesto que, en su opinión, es la acción la que genera el espacio y el tiempo dentro de la obra.

Unos años más tarde, Ruano de la Haza (2007: 129), como respuesta a los comentarios de Vitse, matizó su afirmación indicando que

dentro de los cuadros hay otro elemento estructurante de importancia fundamental: la polimetría. Aunque es posible encontrar cuadros escritos en un único metro, lo general es que haya varias “secuencias dramáticas” (llamémoslas así), escritas cada una en su propia estrofa. [...] Esto no quiere decir, sin embargo, que cada secuencia dramática vaya inevitablemente acompañada de un cambio estrófico.

Por último, en el año 2010 Fausta Antonucci (2010: 78) señaló las que, desde su punto de vista, son las principales ventajas e inconvenientes de la división de la obra en cuadros escénicos:

a) da cuenta de la realidad del texto teatral en cuanto texto pensado para la representación. La segmentación de la obra en cuadros permite fijarse en el movimiento de los personajes, en la peculiar utilización del espacio escénico con sus eventuales cambios de decorado, en la mayor o menor trabazón recíproca de las escenas (no es lo mismo un acto formado por un cuadro único, que un acto formado por una serie de cuadros). [...] b) es de fácil aplicación, pues basta con observar los momentos de tablado vacío que se correspondan con cambios espacio-temporales. [...] También, por otra parte, presenta algunas importantes desventajas: a) no sirve de mucho en el caso, ya aludido, de que el cuadro coincida con el acto. [...] b) es un tipo de segmentación que tiende a mantener el análisis en un nivel descriptivo.

En definitiva, es evidente la controversia que ha generado el debate en torno a la segmentación de la obra teatral, pero no forma parte de la pretensión de este artículo entrar en ella, por lo que en este trabajo se utilizarán de forma análoga ambos conceptos (cuadro y macrosecuencia).

2.1. *El caso de El gran duque de Moscovia y emperador perseguido, de Lope de Vega, y El príncipe perseguido, de Luis Belmonte Bermúdez, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses*

El gran duque de Moscovia y emperador perseguido fue publicado por primera vez en 1617 en la *Parte VII* de las comedias de Lope de Vega. En lo que respecta a su fecha de composición, Morley y Bruerton (1968: 87) consideran, basándose en el estudio métrico de la versificación de esta obra, que fue elaborada en torno a 1606.² Sin embargo, estudios más recientes, como el de Luis Iglesias Feijoo (2017), proponen 1608 como posible fecha de redacción.

En lo relativo a su fortuna en los escenarios, el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* no recoge ningún dato acerca de esta obra histórica. Tan solo sabemos que el 31 de marzo de 1616 “el autor de comedias Baltasar de Pinedo firmó una carta de traspaso y licencia similar a favor de Francisco de Ávila por la que vendía a este, por el precio de 50 reales, otras doce comedias que había comprado en su día a Lope de Vega y que formaban parte de su repertorio” (García-Reidy, 2007: 463). Entre estos textos se encontraba *El gran duque de Moscovia*, lo que parece indicar que esta pieza debió haber corrido ya un buen tiempo por los corrales españoles antes de ser vendida a Ávila por Pinedo. Además, como indica Milagros Villar (2008: 465), tenemos también noticias de que se representó en escenarios europeos en varias ocasiones, como por ejemplo la adaptación que realizó Cornelio de Bie en 1672 en Holanda durante las fiestas de la *kermesse*.

Por su parte, *El príncipe perseguido* fue publicado por primera vez en *El mejor de los mejores libros que han salido de las comedias nuevas*, volumen impreso en Alcalá de Henares en 1651. En lo que concierne a la fecha de composición de esta obra escrita por Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses, el manuscrito autógrafo conservado,³ que es el único que ha llegado hasta nosotros de una obra colaborada en la que participase Moreto, nos permite conocer con seguridad la fecha *ante quem* de esta pieza (26 de abril de 1645), gracias a la censura de Juan Navarro de Espinosa.

En relación con su puesta en escena, parece probable que *El príncipe perseguido* fuese escrito poco antes de la reapertura de los corrales en el periodo de Pascua de 1645 tras el luto por el fallecimiento de Isabel de Borbón con la intención de empezar a representarse asiduamente en este reinicio de la actividad teatral. Sin embargo, la muerte del heredero de Felipe IV en 1646 impuso un nuevo periodo de

² También coincide con esta hipótesis Castillejo (1984: 38-43).

³ Este manuscrito perteneció al duque de Osuna y actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de España (Res. 81).

ocaso para las representaciones teatrales, que se prolongaría hasta 1649.⁴ Es por ello por lo que en el manuscrito autógrafo se recoge una segunda licencia de representación en 1651, también de mano de Juan Navarro de Espinosa, lo que nos hace pensar que a partir de esta fecha la obra volvería a ponerse sobre las tablas, probablemente por parte de las compañías de Antonio de Prado o de Diego Osorio, ambas vinculadas con la actividad cortesana en las fechas en las que pudo escenificarse *El príncipe perseguido* (Baczyńska, 2021: 6-7).

A partir de este momento la difusión y popularidad del texto colaborado es un hecho evidente, puesto que conservamos, además del manuscrito, otros dieciséis testimonios impresos de los siglos XVI y XVII (Alviti, 2018: 126). Asimismo, el *DICAT* nos permite conocer que *El príncipe perseguido* fue llevado a las tablas en numerosas ocasiones hasta principios del siglo XIX en ciudades como Madrid, Valladolid, Valencia o Barcelona, lo que atestigua el indudable éxito de la refundición.

En lo que concierne a la forma de composición de esta comedia palatina seria, siguiendo la distinción realizada por Alviti (2017) entre escritura sincrónica⁵ y diacrónica,⁶ *El príncipe perseguido* se adscribiría al segundo tipo. Además, como se desprende del análisis del manuscrito que realiza Alviti en su catálogo *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione*, parece evidente que fue Moreto el encargado de realizar una revisión final de la pieza, ya que, una vez concluida la redacción del texto por parte de los tres colaboradores, intervino en la primera y tercera jornadas con pequeñas enmiendas y correcciones estilísticas.

Análisis de la división en cuadros de las dos comedias

La dependencia de Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses con respecto a su modelo lopesco en lo que concierne al argumento es muy evidente en gran parte de la comedia, aunque los dramaturgos colaboradores aportan su toque personal modificando algunos acontecimientos y reduciendo notablemente el número de macrosecuencias presentes en *El príncipe perseguido*:

⁴ La llegada a Madrid de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, permitió la reactivación del negocio teatral.

⁵ “Después de haber establecido los pormenores del enredo y la distribución de los segmentos de la diégesis por cada jornada, los dramaturgos componían simultáneamente la parte de la pieza que se les asignaba y el texto se ensamblaba cuando cada uno de ellos había llevado a cabo su parte” (Alviti, 2017: 20).

⁶ “[Esta técnica] suponía que los poetas se sucedieran en la redacción de la obra” (ídem).

<i>El gran duque de Moscovia, de Lope de Vega</i>	<i>El príncipe perseguido, de Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses</i>
Jornada I	
Cuadro 1.1	Cuadro 1.1
<p>Versos 1-759</p> <p>La acción se ubica en la corte del duque de Moscovia. Tras una serie de peripecias, Juan, hijo menor de Basilio, se encara con su padre, quien reacciona violentamente dándole un golpe con el bastón que provoca la muerte súbita del príncipe. Tras esto, Basilio se encierra en su aposento y muere poco a poco de dolor.</p>	<p>Versos 1-1007</p> <p>La acción se ubica en la corte de Juan Basilio, duque de Moscovia y emperador de Rusia. Tras el anuncio de la muerte del duque se procede a la lectura de su testamento, en el que afirma que, ante la incapacidad de su hijo Juan Basilio, nombra a su nieto Demetrio como sucesor de sus reinos, los cuales serán gobernados por Jacobo Mauricio hasta que el príncipe cumpla la mayoría de edad. En este momento Jacobo Mauricio le pide a Filipo que asesine esa misma noche a Demetrio para que así él pueda gobernar indefinidamente el ducado, pero Filipo, fiel al joven príncipe, se inventa una estratagema con el fin de hacer creer a Jacobo Mauricio que ha matado a Demetrio para, en realidad, poder escapar junto con el futuro heredero y Pepino, su criado.</p>
Cuadro 1.2	
<p>Versos 760-831</p> <p>La comedia se traslada al castillo de Lamberto. Allí Demetrio conoce a César, el hijo de Lamberto, a Tibalda, la esposa del caballero tudesco, y a Rufino, un criado español, con quienes se va a criar alejado de la corte moscovita.</p>	
Cuadro 1.3	
<p>Versos 832-911</p> <p>La acción vuelve al palacio del duque, donde Boris, hermano de Cristina, anuncia la muerte de Basilio e informa de que su hermana ha dejado el gobierno del ducado en sus manos hasta que Demetrio alcance la mayoría de edad.</p>	
Cuadro 1.4	
<p>Versos 912-1049</p> <p>La trama retorna al castillo de Lamberto, donde acude corriendo Rufino para avisar de la inminente llegada de Rudolfo y sus hombres con</p>	

<p>la intención de asesinar a Demetrio. Para salvar al joven, Lamberto hace que Rudolfo y sus soldados maten a su hijo César, que se encuentra durmiendo en su aposento, haciéndoles creer que se trata de Demetrio.</p>	
<p>Jornada II</p>	
<p>Cuadro 2.1</p>	<p>Cuadro 2.1</p>
<p>Versos 1050-1223</p> <p>Lamberto pronuncia un último discurso antes de morir en el que hace un resumen de todo lo ocurrido en ese tiempo (al parecer han transcurrido diez años desde que Boris se hizo con el ducado): Boris mandó incendiar el castillo de Lamberto causando la muerte de Tibalda, su esposa; murió Teodoro; Cristina se hizo monja y se dice que puede que también haya muerto; y Lamberto, Rufino y Demetrio han estado recorriendo muchas provincias intentando esconderse del tirano.</p> <p>Tras la muerte de Lamberto, Demetrio le dice a Rufino que quiere hacerse fraile y entrar en un monasterio para no tener que seguir huyendo.</p>	<p>Versos 1008-1645</p> <p>La acción se ubica en el campo, donde aparecen huyendo Filipo, Pepino y Demetrio. El ayo cuenta que han pasado ya diez años desde que escaparon de palacio haciéndole creer a Jacobo Mauricio que Demetrio había muerto y refugiándose en una aldea. Sin embargo, debido a la interceptación de una carta que Demetrio le había escrito a Filipo, Jacobo Mauricio había descubierto que el príncipe seguía vivo, por lo que estaba intentando encontrarle para darle muerte. Filipo les avisa de ello y les dice a Pepino y a Demetrio que él no puede acompañarlos debido a su edad (se quedará escondido en un antiguo caserío), pero que ellos tienen que huir inmediatamente.</p> <p>Pepino y Demetrio deciden ir a refugiarse al convento de San Francisco haciéndose pasar por frailes para no ser descubiertos.</p>
<p>Cuadro 2.2</p>	
<p>Versos 1224-1303</p> <p>La acción vuelve a palacio, donde Orofrisa, mujer de Boris, le cuenta que se empiezan a escuchar rumores por sus estados de que Demetrio está vivo. Ante estas palabras de su esposa, Boris decide salir a visitar sus reinos para comprobarlo de primera mano.</p>	
<p>Cuadro 2.3</p>	<p>Cuadro 2.2</p>
<p>Versos 1304-1507</p> <p>La trama se mueve al monasterio donde Demetrio y Rufino se encuentran ocultos en hábito de frailes. Allí acude de visita Boris, quien, tras ver al joven y detectar su parecido con Demetrio, ordena al prior del convento que le dé muerte. Sin embargo, antes de que Rudolfo consiga atraparlos, Demetrio y Rufino consiguen</p>	<p>Versos 1646-1930</p> <p>La trama se mueve al convento donde Pepino y Demetrio se hallan disfrazados de frailes. Allí llega Jacobo Mauricio con sus soldados en busca de un poco de agua y se produce el encuentro entre el tirano y el joven príncipe. Jacobo Mauricio cree reconocer a Demetrio, por lo que ordena matarle. Sin embargo, gracias a la astucia</p>

<p>escapar. Para calmar la furia de Boris, Rudolfo piensa que lo mejor es decirle que ha conseguido encontrarlo y matar al joven.</p>	<p>de Pepino logran escapar. Se dirigen a los jardines de Belflor, donde actuarán como jardineros del rey de Polonia.</p>
<p>Cuadro 2.4</p>	
<p>Versos 1508-1753</p> <p>La acción se mueve a otro lugar del campo donde Demetrio y Rufino se hacen pasar por segadores para quedarse junto a los villanos Belardo, Febo y Lucinda.</p> <p>A continuación, aparecen en escena el conde Palatino, su hija Margarita y el duque de Arnies, que se encuentran de cacería. Demetrio se queda prendado de Margarita y planea entrar al servicio de su padre como cocinero, puesto que a través de él podría llegar a hablar con el rey de Polonia, ya que ambos parecen ser grandes amigos.</p>	
<p>Cuadro 2.5</p>	
<p>Versos 1754-1832</p> <p>La comedia vuelve al palacio del duque, donde aparecen Boris y Rudolfo hablando de nuevo acerca de los rumores que afirman que Demetrio está vivo. De las palabras de Boris se deduce que han pasado 6 años más (indica que lleva 16 años reinando).</p>	
<p>Cuadro 2.6</p>	<p>Cuadro 2.3</p>
<p>Versos 1833-2084</p> <p>La acción se mueve al palacio del conde Palatino, donde Demetrio y Rufino aparecen como pícaros de cocina. Llegan noticias de que cada vez más gente afirma que Demetrio está vivo, por lo que el joven considera que es el momento idóneo para revelar su verdadera identidad.</p> <p>Aparece Margarita y, para poder hablar con el conde Palatino, Demetrio le pide que le conduzca ante su padre y le promete que ella será su esposa cuando logre lo que pretende.</p>	<p>Versos 1931-2164</p> <p>La acción se mueve al palacio del rey de Polonia, donde Ladislao y Margarita hablan acerca de la posibilidad de que Demetrio siga vivo. En este momento aparecen el joven príncipe y Pepino disfrazados de jardineros. Demetrio relata que acaba de perder en la corte la joya que contiene el retrato de Margarita.</p> <p>Se produce una conversación entre Demetrio y Margarita mientras Pepino ha ido a intentar recuperar la joya. Sin embargo, el criado es descubierto mientras la buscaba y junto al joven príncipe son acusados de haber matado a Demetrio, por lo que son encarcelados.</p>

Jornada III	
Cuadro 3.1	Cuadro 3.1
<p>Versos 2085-2379</p> <p>La tercera jornada arranca en el palacio de Segismundo III, rey de Polonia, donde acude el conde Palatino junto con Demetrio para que este cuente su historia. Después de narrar todas sus adversidades, Demetrio le pide que le ayude a recuperar sus estados. Segismundo, conmovido, le dice que le otorgará 50.000 hombres para que pueda enfrentarse a Boris.</p>	<p>Versos 2165-2647</p> <p>La tercera jornada continúa en el palacio de Ladislao, rey de Polonia. Demetrio le revela el peregrinaje que ha tenido que realizar para mantenerse con vida y le explica por qué tenía él el retrato de Margarita. Ladislao, sorprendido, manda traer a Filipo para que corrobore si lo que dice Demetrio es cierto. A la llegada de Filipo, príncipe y ayo se reconocen al instante, lo que provoca que Ladislao crea la historia y ponga sus tropas a disposición de Demetrio para que intente recuperar sus estados.</p>
Cuadro 3.2	Cuadro 3.2
<p>Versos 2380-2494</p> <p>La acción se traslada al palacio del duque de Moscovia, donde Boris recibe la noticia de la aparición de Demetrio. Para poder contrarrestarlo en la batalla, Boris dice que mandará 100.000 hombres al combate.</p>	<p>Versos 2648-2933</p> <p>La acción se mueve a la prisión donde Juan Basilio se halla preso. Allí aparecen Jacobo Mauricio y Elena, que habían ido a comprobar si el padre de Demetrio seguía retenido. Elena afirma en un aparte que ha mandado a los guardas que custodian la torre que esa noche dejen las puertas abiertas para que el prisionero pueda escapar.</p> <p>Esa misma noche llegan por casualidad a la torre Demetrio y Pepino y, dado que están las puertas abiertas, deciden entrar. Se produce el reconocimiento entre padre e hijo y se nos muestra cómo Juan Basilio ha recuperado la lucidez mental convirtiéndose en un hombre culto durante esos años de cautiverio.</p>
Cuadro 3.3	
<p>Versos 2495-2684</p> <p>La trama vuelve al palacio del rey de Polonia, donde Margarita despide desde el balcón a Demetrio antes de que este parta a la batalla.</p>	
Cuadro 3.4	
<p>Versos 2685-2908</p> <p>La acción se traslada al campo de batalla, donde se encuentran Demetrio, Rufino y el conde Palatino. A su encuentro llegan Eliano y Finea,</p>	

<p>que han sido mandados por Boris para matar a Demetrio mediante una artimaña cuando el joven esté despistado. Sin embargo, Finea, justo antes de acometer al príncipe, le confiesa el plan de Boris.</p>	
Cuadro 3.5	
<p>Versos 2909-2948</p> <p>La trama vuelve al palacio del rey, donde Segismundo y Margarita informan de que han decidido partir y sumarse al combate.</p>	
Cuadro 3.6	
<p>Versos 2949-3077</p> <p>La acción retorna al campo de batalla, donde aparece Demetrio luchando heroicamente al frente de las tropas. Boris es derrotado y huye despavorido. Demetrio intenta alcanzarlo para decirle que le perdona, pero el tirano se quita la vida dándose puñaladas. En ese momento un soldado informa a Demetrio de que, tras conocer el suceso, Orofrisa ha envenenado a sus dos hijos y se ha quitado la vida junto a ellos.</p> <p>La comedia termina en el mismo campo de batalla con un final feliz: Demetrio es proclamado duque de Moscovia y se podrá casar con Margarita, y Rufino es nombrado por el joven como duque de Cracovia y marqués de Zazuriso.</p>	<p style="text-align: center;">Cuadro 3.3</p> <p>Versos 2934-3147</p> <p>La trama se traslada al campo de batalla, donde ya están enfrentadas las tropas de Jacobo Mauricio y las capitaneadas por Demetrio.</p> <p>Juan Basilio vence en combate y da muerte a Jacobo Mauricio, y es coronado por su hijo Demetrio como gran duque de Moscovia. Además, se produce el casamiento de Ladislao con Elena y la unión de Demetrio con Margarita.</p>

Es evidente que Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses parten de *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, ya que mantienen la trama central de la pieza y distribuyen fragmentos del texto dramático de Lope de Vega de forma análoga, pero insertan también algunos cambios en la estructura, reduciendo notablemente la alternancia de espacios⁷ y modificando el papel de ciertos personajes para proponer un final alternativo: mientras que en la obra lopesca *Demetrio*, tras derrotar a las tropas de Boris, será proclamado gran duque de Moscovia, en *El príncipe perseguido*, una vez asesinado Jacobo Mauricio, Demetrio renunciará a su corona en favor de su padre,

⁷ En *El gran duque de Moscovia* la acción cambia de espacio en 16 ocasiones, mientras que en *El príncipe perseguido* solo se producen 7 saltos espaciales.

quien, tras haber recuperado la cordura durante los años de cautiverio, puede ser reconocido como legítimo monarca.

En la primera jornada, los dramaturgos colaboradores desarrollan el mismo conflicto dramático presente en la comedia lopesca, es decir, el problema de la sucesión del trono moscovita, pero simplifican notablemente la trama, condensando, además, en un único cuadro escénico las cuatro macrosecuencias presentes en el modelo lopesco: en *El gran duque de Moscovia* Basilio, emperador del reino, fallecerá a causa del dolor producido por la muerte de Juan, su hijo menor. Esto propiciará que, debido a la incapacidad mental de Teodoro, su hijo mayor, sea el joven Demetrio quien herede el trono. Sin embargo, hasta que alcance la mayoría de edad se determina que sea Boris Godunov, tío de Demetrio, quien gobierne sus estados. Por su parte, en *El príncipe perseguido* la pieza arranca directamente con Juan Basilio a las puertas de la muerte y será la lectura de su testamento la que dé comienzo a las peripecias: ante la falta de juicio de su hijo, también llamado Juan Basilio, nombra a su nieto Demetrio sucesor de su imperio, el cual será gobernado por Jacobo Mauricio, primo y válido del difunto duque, hasta que el príncipe alcance la mayoría de edad. A partir de aquí, Boris en la obra lopesca y Jacobo Mauricio en la refundición colaborada intentarán por todos los medios terminar con la vida del joven, que será ayudado en los dos textos por su ayo (Lamberto/Filipo) y su criado (Rufino/Pepino).

El inicio de la segunda jornada muestra también fuertes paralelismos entre la fuente lopesca y la refundición colaborada. A pesar de que en *El gran duque de Moscovia* se anuncia que Teodoro ha muerto y que Cristina se hizo monja y puede que también haya fallecido, en ambos textos se indica que han transcurrido diez años desde que Boris/Jacobo Mauricio se hiciera con el poder, en los cuales Demetrio, acompañado de sus dos fieles servidores, ha estado escondido. Este primer cuadro escénico del segundo acto recoge en las dos comedias la obligada separación de Demetrio de su ayo: en la obra lopesca Lamberto fallecerá a causa de su edad, mientras que Filipo, también anciano, se quedará oculto en un caserío. En este momento, Demetrio decidirá hacerse fraile y entrar en un monasterio para no tener que seguir huyendo.

Moreto, el dramaturgo encargado de componer el segundo acto de la colaborada, incorporará a continuación dentro del mismo cuadro escénico un par de secuencias no presentes en su hipotexto: en primer lugar, en el camino del príncipe fugitivo al monasterio propiciará un encuentro fortuito entre Demetrio y Margarita que servirá para iniciar la relación amorosa que se desarrollará en el tercer acto entre los dos jóvenes pretendientes; en segundo término, dado que en *El príncipe perseguido* Juan Basilio, el padre de Demetrio, no fallece, sino que adquiere un protagonismo superior al que tiene su homólogo lopesco (Teodoro), asistimos a un pasaje en el que el espectador vislumbra cómo Juan Basilio va recuperando

paulatinamente su lucidez mental, motivo por el cual Jacobo Mauricio decide encerrarlo en una prisión: “Yo os pondré donde ninguno / os escuche esa razón” (Jornada II, vv. 1528-1529).

Por el contrario, el cuadro II.2 de *El príncipe perseguido* presenta fuertes intertextualidades con el cuadro II.3 de *El gran duque de Moscovia*. En ambas comedias la trama se moverá al monasterio donde Demetrio y Rufino/Pepino se encuentran ocultos en hábito de frailes. Allí acudirá de visita Boris/Jacobo Mauricio, quien, tras ver al joven príncipe y detectar su parecido con Demetrio, intentará apresarle y darle muerte. En los dos textos Demetrio y su criado conseguirán escapar antes de ser capturados por los hombres de Boris/Jacobo Mauricio colgando sus hábitos de frailes en las ramas de unos árboles. En este momento de la acción se produce de nuevo una notable simplificación en la refundición colaborada: mientras que en *El gran duque de Moscovia* se inserta una trama paralela en la que Demetrio y Rufino actúan como segadores en las tierras de Belardo (cuadro II.4), donde conocerán al conde Palatino y a su hija Margarita durante una jornada de caza de estos nobles, a raíz de la cual entrarán a servir como cocineros en su casa, en *El príncipe perseguido* Demetrio y Pepino aparecerán directamente en el cuadro II.3 al servicio de Ladislao, rey de Polonia, actuando en su palacio como jardineros. Esta macrosecuencia dramática está estrechamente relacionada con el cuadro II.6 de la fuente lopesca, pues en las dos obras se produce una conversación entre Demetrio y Margarita en la que se empieza a vislumbrar la pasión amorosa existente entre los dos jóvenes y la intención de Demetrio de revelar su verdadera identidad.

El primer cuadro de la tercera jornada mostrará de nuevo fuertes paralelismos entre las dos piezas áureas, puesto que Demetrio descubrirá su identidad y narrará todas las adversidades que ha sufrido delante del rey de Polonia (Segismundo III en *El gran duque de Moscovia* y Ladislao en *El príncipe perseguido*). Los dos interlocutores se compadecerán del joven príncipe y pondrán un ejército a su disposición para que pueda combatir a las tropas de Boris/Jacobo Mauricio y así recuperar la corona que le pertenece. En este momento la comedia colaborada se distancia de su fuente, ya que, antes del combate final entre las tropas de Demetrio y Boris/Jacobo Mauricio, asistiremos en ella al reencuentro entre el joven príncipe y su padre, quien ha recuperado la lucidez mental y se ha convertido durante esos años de cautiverio en un hombre culto. Además, se produce de nuevo una simplificación notable del enredo, dado que en *El gran duque de Moscovia* se despliegan otras cuatro macrosecuencias dramáticas, con intrigas secundarias irrelevantes para el desarrollo de la acción, antes de llegar al cuadro final. En ambos textos se producirá la victoria del ejército capitaneado por Demetrio, que se casará con Margarita, aunque se introducirán ciertas modificaciones en la refundición colaborada: en *El príncipe*

perseguido será Juan Basilio quien dé muerte al tirano y será coronado por su hijo como gran duque de Moscovia.

2.2. *El caso de Las pobrezas de Reinaldos, de Lope de Vega, y El mejor par de los doce, de Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto*

Las pobrezas de Reinaldos fue compuesta, según Morley y Bruerton (1968: 46), en 1599 –año en que Lope vuelve a la escena tras la suspensión de las representaciones teatrales que había ordenado Felipe II en 1597 por el fallecimiento de su hija Catalina, duquesa de Saboya–, y publicada en 1617 en la *Parte VII* de las comedias de Lope de Vega. Esta es una de las diecinueve obras que Lope escribe entre 1599 y 1606 para la compañía de Baltasar de Pinedo, que fue la que estrenó dicha pieza. En lo relativo a su fortuna en los escenarios, el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* nos permite conocer que en 1622 fue puesta en escena en el cuarto de la reina Isabel por la compañía de Juan de Morales. Además, esta misma base de datos nos informa de que en 1616 Baltasar de Pinedo vendió al *autor* de comedias Francisco de Ávila doce obras, entre las que se encontraba *Las pobrezas de Reinaldos*, para que se imprimiesen, en contra de la voluntad de Lope, en las *Partes VII y VIII* del dramaturgo.

Por su parte, *El mejor par de los doce* fue publicada por primera vez en 1673 en la *Parte treinta y nueve* de la colección de *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*.⁸ Esta pieza experimentó una gran difusión a través del formato de ‘seltas’ (De Capitani, 2021: 20), que facilitaba la adquisición del producto y lo convirtió en un género comercial de gran calado. En lo que respecta a la autoría, a pesar de que no sobrevive el manuscrito autógrafo, esta es una de las pocas obras colaboradas en las que no hay dudas acerca de la atribución. Como apunta Ruth Lee Kennedy (1932: 151), “there can be no doubt as to the division of labour”, ya que, dentro del mismo texto de la comedia, exactamente en la mitad del segundo acto, hallamos encerrada en un parlamento del gracioso Coquín la siguiente información: “y aquí lo ha dejado Matos, / entre Moreto otro poco” (*El mejor par de los doce*, Jornada II, vv. 1508-1509).

Por el contrario, no se conoce la fecha exacta de composición de la pieza, aunque pudo ser elaborada en torno a la década de 1650, antes del traslado de Moreto a Toledo en 1657. En estas fechas se desarrolla el periodo de mayor auge de la escritura en colaboración y la fase de más actividad de los dos coautores, los cuales

⁸ Como señala Martínez Carro (2018: 93), esta colección fue la que recogió el mayor número de obras colaboradas, no solo de Moreto (12), sino del conjunto de dramaturgos áureos (70).

pertenecían a la Academia de Madrid y trabajaban para la corte de Felipe IV. Por lo tanto, parece probable que el contacto entre ellos se diese con bastante frecuencia, pudiendo practicar la escritura de consuno. De nuevo el *DICAT* nos permite observar que fueron muchas las compañías que llevaron a las tablas *El mejor par de los doce* en diversos puntos geográficos: constan representaciones en Sevilla (1673), Madrid (1684, 1686 y 1785-1791), Valladolid (1693, 1704 y 1717), Segovia (1698), Valencia (1717) y Lisboa (1715-1718).

En lo que concierne a la forma de composición de este drama imaginario de materia caballeresca, siguiendo la distinción realizada por Alviti (2017) entre escritura sincrónica y diacrónica, *El mejor par de los doce* se adscribiría al segundo tipo, pudiendo ser una muestra más de la buena sintonía existente entre Matos y Moreto.

Análisis de la división en cuadros de las dos comedias

La vinculación de Matos y Moreto con respecto a su fuente lopesca en lo referente a la trama argumental y a la segmentación de la obra es muy palpable a lo largo de la comedia, pero disminuyen, una vez más, el número de cuadros escénicos presentes en *El mejor par de los doce*:

<i>Las pobreza de Reinaldos, de Lope de Vega</i>	<i>El mejor par de los doce, de Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso</i>
Jornada I	
Cuadro 1.1	
<p>Versos 1-519</p> <p>La comedia se inicia con una conversación entre Reinaldos, Claricia (su esposa) y Delio (su hijo) acerca de las desgracias que están sufriendo a raíz del destierro del paladín ordenado por Carlomagno.</p> <p>Malgesí, primo de Reinaldos, aparece en escena para relatar que, junto con Alberio, hermano del paladín, han hecho prisioneros a un mercader y a un moro que, tras descubrir su verdadera identidad, les cuenta a Reinaldos y a su familia que en realidad se llama Armelinda y es la hija del rey de Marruecos.</p>	

Cuadro 1.2	Cuadro 1.1
<p>Versos 520-639</p> <p>La acción se traslada a la corte de Carlomagno donde aparece el emperador con el resto de los paladines. En este momento, Carlomagno entrega a Florante, hermano de Galalón, el estandarte francés para que lo porte en la batalla contra el ejército marroquí.</p>	<p>Versos 1-397 (parte de Matos)</p> <p>La obra arranca en la corte de Carlomagno donde los Doce Pares de Francia celebran la victoria del ejército francés contra las tropas marroquíes. Tras una acción en la que Reinaldos abofetea a Galalón acusándole de soberbia y presunción, el paladín es condenado al exilio por el emperador. Además, Carlomagno entrega a Florante, hermano de Galalón, el estandarte francés para que lo porte en la batalla contra los moros.</p>
Cuadro 1.3	Cuadro 1.2
<p>Versos 640-996</p> <p>La intriga se ubica en el campo de batalla, donde, a pesar del destierro, aparece Reinaldos luchando en favor del ejército francés vestido de moro. En medio de la batalla, se encuentran Reinaldos y Florante, quien estaba huyendo de los moros y se disponía a esconder el estandarte francés. Tras la huida del magancés, Reinaldos toma el estandarte y se lanza a la conquista del ejército marroquí.</p> <p>Sigue la acción en el campo de batalla y se narra que un caballero desconocido (el espectador sabe que es Reinaldos) ha conseguido frenar el avance de los moros portando el estandarte francés. Erróneamente, Carlomagno y su corte piensan que se trata de Florante, por lo que se ordena la captura y muerte de Reinaldos pensando que se ha aliado con las tropas invasoras.</p>	<p>Versos 398-995</p> <p>La acción se traslada a los alrededores del castillo de Montalbán. A pesar del destierro, Reinaldos decide sumarse a la batalla contra las tropas del rey de Fez quien ha vuelto con su ejército reforzado para dar otro golpe al pueblo francés.</p> <p>En este momento de la acción Reinaldos se topa con Arminda, hija del rey de Marruecos, quien le revela su verdadera identidad y el objeto de su viaje: reencontrarse con su amado Celindo.</p> <p>Tras esta conversación, Reinaldos se adentra en la batalla y se encuentra con Florante, quien estaba huyendo de los moros y se disponía a esconder el estandarte francés. Tras la huida del magancés, Reinaldos toma el estandarte y se lanza a la conquista de los moros. Dudón y Oliveros, dos de los Doce Pares de Francia, informan a Carlomagno que Florante (en realidad se trata de Reinaldos) ha conseguido frenar el avance de los moros portando el estandarte francés.</p>
Jornada II	
Cuadro 2.1	Cuadro 2.1
<p>Versos 997-1384</p> <p>La trama se traslada de nuevo al campo de batalla, donde aparece Reinaldos luchando contra el rey de Marruecos. El paladín consigue derrotarlo, le perdona la vida y le pide que acuda donde Carlomagno a decirle que un caballero francés le ha vencido en combate. Además, se</p>	<p>Versos 996-1248</p> <p>La trama continúa en el campo de batalla donde Carlomagno se encuentra con Florante, quien se sorprende de las alabanzas que le otorga el emperador. Además, este le dice que le va a nombrar uno de los Doce Pares de Francia, ocupando el puesto de Reinaldos.</p>

LA REDUCCIÓN DE CUADROS ESCÉNICOS EN LAS REFUNDICIONES MORETIANAS ESCRITAS EN COLABORACIÓN: EL CASO DE *EL PRÍNCIPE PERSEGUIDO, EL MEJOR PAR DE LOS DOCE Y HACER REMEDIO EL DOLOR*

<p>produce la unión de Armelinda y Celindo con el rey de Marruecos.</p>	<p>Los maganceses Florante y Galalón, aunque saben que los méritos de la victoria deben atribuirse a Reinaldos, deciden no revelar la verdad y hacen creer a Carlomagno que debe ordenar su muerte.</p> <p>En el otro lado del campo de batalla se produce el encuentro entre el rey de Fez y Reinaldos. El paladín consigue vencer en combate al rey moro, pero le perdona la vida y le pide que acuda a la corte de Carlomagno a decirle que un caballero francés le ha obligado a rendirse. Además, Reinaldos consigue que el rey de Fez consienta el matrimonio de su hija Arminda con Celindo.</p>
<p>Cuadro 2.2</p>	<p>Cuadro 2.2</p>
<p>Versos 1385-1567</p> <p>La acción se mueve al castillo de Montalbán, donde Galalón intenta realizar una trampa a Claricia y a Delio para capturarlos.</p>	
<p>Cuadro 2.3</p>	<p>Cuadro 2.2</p>
<p>Versos 1568-1789</p> <p>La intriga se traslada de nuevo a la corte de Carlomagno, donde el emperador felicita a Florante por sus supuestas hazañas y le informa de que le va a nombrar uno de los Doce Pares de Francia, ocupando el lugar de Reinaldos. Además, se produce la llegada de Celindo y Armelinda al palacio del emperador, donde, viendo la hipocresía de Florante, realizan una defensa del valor y lealtad de Reinaldos.</p>	<p>Versos 1515-1724 (parte de Moreto)</p> <p>El rey de Marruecos y Arminda acuden al palacio del emperador para cumplir la voluntad de Reinaldos. Sin embargo, una vez allí, viendo cómo Florante es alabado por Carlomagno y nombrado como uno de los Doce Pares de Francia, ocupando el lugar de Reinaldos, Arminda realiza una defensa del paladín desterrado y pone en duda la valentía de Florante.</p>
<p>Cuadro 2.4</p>	<p>Cuadro 2.3</p>
<p>Versos 1790-2079</p> <p>La trama se ubica de nuevo en los alrededores del castillo de Montalbán, donde Reinaldos se topa con un par de pastores (Belardo y Lucinda) que le avisan de que Galalón está intentando entrar en su castillo. Gracias a este aviso, Reinaldos consigue liberar a Claricia y a Delio de las manos de Galalón.</p>	<p>Versos 1725-1966</p> <p>La intriga se traslada ahora al castillo de Montalbán, donde Galalón acude con otros soldados para apresar a Claricia y a Coquín. Justo cuando están siendo esposados aparece Reinaldos, que logra liberarlos.</p>

Jornada III	
Cuadro 3.1	Cuadro 3.1
<p>Versos 2080-2331</p> <p>La acción se traslada al palacio del emperador, donde Galalón cuenta cómo consiguió huir de la furia de Reinaldos. Carlomagno encomienda ahora la captura del paladín a Florante.</p> <p>A continuación, llega a la corte Reinaldos vestido en atuendo de moro y haciéndose pasar por un mensajero del rey de Fez. Mientras le relata las aventuras vividas, Carlomagno se queda dormido, por lo que Reinaldos aprovecha para quitarle del cuello el tusón de Francia.</p>	<p>Versos 1967-2276</p> <p>La acción se ubica en el palacio del emperador, donde Galalón cuenta cómo consiguió huir de la furia de Reinaldos. Carlomagno encomienda ahora la captura del paladín a Florante y Galalón.</p> <p>A continuación, llega a la corte Reinaldos vestido en atuendo de moro y haciéndose pasar por un mensajero del rey de Fez. Mientras le relata las aventuras vividas, Carlomagno se queda dormido, por lo que Reinaldos aprovecha para quitarle del cuello el tusón de Francia.</p>
Cuadro 3.2	Cuadro 3.2
<p>Versos 2332-2647</p> <p>La intriga se ubica ahora en los alrededores del castillo de Montalbán, donde Florante y Galalón consiguen capturar a Reinaldos haciéndose pasar por pastores.</p>	<p>Versos 2277-2490</p> <p>La trama se traslada de nuevo a los alrededores del castillo de Montalbán, donde Florante y Galalón consiguen capturar a Reinaldos mediante una emboscada nocturna.</p>
Cuadro 3.3	Cuadro 3.3
<p>Versos 2648-2756</p> <p>La trama se traslada de nuevo al palacio del emperador. Florante y Galalón le cuentan a Carlomagno que tienen preso a Reinaldos en una torre cercana. A continuación, llegan a palacio Malgesí y el diablo Zaquiel vestidos de frailes cisalpinos. Gracias a una treta consiguen que Carlomagno les permita acudir a la torre donde se halla retenido Reinaldos.</p>	<p>Versos 2491-2915</p> <p>La intriga se mueve en este momento al palacio del emperador. Florante y Galalón le cuentan a Carlomagno que tienen preso a Reinaldos en una torre cercana. Por ello, el emperador les entrega firmada la carta que dicta la sentencia de muerte de Reinaldos, y Galalón y Florante acuden a la prisión a leérsela al paladín.</p> <p>Tras leer Galalón y Florante la sentencia de muerte a Reinaldos y liberar a Coquín, el paladín entrega a su criado una serie de prendas que prueban su inocencia.⁹ A continuación, tras una decisiva intervención de Coquín (quien le entrega al emperador las prendas que le había dado su amo), Claricia y el rey de Marruecos, Reinaldos puede contar la verdad y recupera su lugar entre</p>

⁹ En este momento del cuadro de la colaborada se producen dos casos de espacios itinerantes: sin que quede el escenario vacío, en primer lugar, Galalón y Florante acuden a la prisión a leer la sentencia de muerte al paladín; y, en segundo término, Coquín se presenta delante del emperador para hacerle entrega de las prendas que confirman la inocencia de Reinaldos.

	los Doce Pares de Francia. Galalón y Florante, por su parte, son desterrados.
Cuadro 3.4	
Versos 2757-2862	
Una vez en la torre en la que se halla Reinaldos, Malgesí y el diablo Zaquiel, haciendo uso de sus artes nigrománticas, consiguen liberar al paladín.	
Cuadro 3.5	
Versos 2863-3275	
Por último, la acción se traslada de nuevo a palacio, donde Reinaldos se presenta delante del emperador e intenta hacerle ver su inocencia. Gracias a un largo parlamento en el que el paladín expone todas las pruebas de su inocencia, consigue recuperar su lugar entre los Doce Pares de Francia. Galalón y Florante, por su parte, son desterrados.	

Es evidente que Matos y Moreto parten de *Las pobrezas de Reinaldos*, ya que mantienen la trama central de la pieza y distribuyen fragmentos del texto dramático de Lope de Vega de forma análoga, pero insertan también algunos cambios en la estructura, eliminando ciertos sucesos, modificando la secuencia de otros (menor alternancia de espacios)¹⁰ y haciendo uso del procedimiento retórico de la *amplificatio* en escenas que consideran más potentes desde el punto de vista dramático, como puede ser el cuadro inicial de la tercera jornada en el que Reinaldos acude al palacio del emperador vestido de moro para explicar su desdicha y Carlomagno se queda dormido durante el monólogo del paladín (101 versos en la obra de Lope; 151 en la colaborada).

Por otra parte, los dos dramaturgos se alejan de su fuente lopesca para la construcción del primer cuadro escénico (Jornada I, vv. 1-397) y del desenlace de su comedia (Jornada III, vv. 2491-2915). En la primera escena, mientras Lope presenta un infeliz y desgraciado Reinaldos que se queja a Claricia, su esposa, de haber sido exiliado por Carlomagno y de no tener recursos para mantener a su familia, Matos, encargado de abrir la refundición y, por tanto, de presentar la acción principal, exalta al valeroso caballero que goza del favor real, se enfrenta con coraje al rey de Fez

¹⁰ En *Las pobrezas de Reinaldos* la trama cambia de localización en 12 ocasiones, mientras que en *El mejor par de los doce* solo se producen 8 cambios espaciales.

durante la batalla, y demuestra todas sus virtudes de paladín respetuoso con el código caballeresco. Es decir, los dramaturgos colaboradores condensan en un único cuadro escénico las dos primeras macrosecuencias presentes en el hipotexto. Además, a diferencia de Lope que tan solo menciona el episodio (REINALDOS: “Sobre tomar una silla, / puse en el rostro la mano / de Galalón, el que veis / que está sentado a su lado”, *Las pobrezas de Reinaldos*,¹¹ Jornada III, vv. 3104-3107), el dramaturgo portugués pone en escena el momento en que Reinaldos afrenta a Galalón, lo desafía a duelo delante del emperador y es desterrado.

A partir de la mitad de la primera jornada y hasta la última parte de la tercera, los dos dramaturgos colaboradores no se alejan prácticamente de la trama de Lope, cambiando únicamente el orden de ciertos acontecimientos. Por ejemplo, aunque retrasan el momento en que Reinaldos consigue derrotar al rey de Marruecos, perdonándole la vida y pidiéndole que acuda a la corte de Carlomagno para decirle que un valeroso caballero francés le ha obligado a rendirse, parafrasean en varias ocasiones la obra lopesca. Además, la colaborada mantiene la historia protagonizada por la hija del rey de Marruecos, que, disfrazada de hombre, ha cruzado el mar para reunirse con su pretendiente, Celindo, que se encuentra en Francia con las tropas del ejército invasor. No obstante, Matos y Moreto reducen una vez más el número de cuadros escénicos en la segunda jornada, ya que la información que Lope plasma en cuatro macrosecuencias se condensa en tres en la colaborada.

Sin embargo, será en el último acto de *El mejor par de los doce* donde los dramaturgos colaboradores simplificarán drásticamente el argumento,¹² pasando de cinco cuadros escénicos en *Las pobrezas de Reinaldos* a tres en la refundición. Moreto elimina la intervención sobrenatural que caracteriza la comedia de Lope y desarrolla un desenlace más verosímil. Después de la captura de Reinaldos, el dramaturgo hará que el gracioso Coquín, por voluntad del protagonista, sea el encargado de entregar a Carlomagno los objetos que prueban la inocencia del valeroso caballero. Gracias a esto y a la intervención del rey de Marruecos y de su hija se descubre toda la verdad, los maganceses son desterrados y Reinaldos recupera el bien que más aprecia: su honor: “El honor es lo que estimo” (*El mejor par de los doce*, Jornada III, v. 2906).

¹¹ Cito a lo largo de todo el capítulo por la edición de *Las pobrezas de Reinaldos* de Teresa Barjau recogida en la bibliografía final.

¹² Lope pone en escena a dos falsos ermitaños, Malgesí y el diablo Zaquiel, que piden a Carlomagno poder confesar a Reinaldos antes de su ejecución. Una vez en la celda y a través de un hechizo infernal logran poner al paladín en libertad para que demuestre su inocencia ante el emperador.

2.3. *El caso de La prueba de los ingenios, de Lope de Vega, y Hacer remedio el dolor, de Jerónimo de Cáncer, Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto*

La prueba de los ingenios fue publicada por primera vez en 1617 en la *Parte IX* de las *Comedias de Lope de Vega*, aunque Morley y Bruerton (1968: 386) sitúan su fecha de composición entre 1612 y 1613. Esta comedia palatina cómica no ha sido muy trabajada por parte de la crítica teatral, ya que su primera edición moderna, a manos de Marcelino Menéndez Pelayo, data de 1913 y no ha sido hasta el año 2007 cuando se ha realizado una edición crítica (Julián Molina, *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*). Del mismo modo, como recoge *ASODAT. Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español*, no existen representaciones documentadas de esta obra en el periodo áureo, por lo que no tenemos datos al respecto.

Por su parte, *Hacer remedio el dolor* fue publicada por primera vez en 1658 en la *Oncena parte de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, y su fecha de composición *ante quem* es el 2 de octubre de 1655, día en que murió Jerónimo de Cáncer. En estas fechas se desarrolla el periodo de mayor auge de la escritura en colaboración y la fase de más actividad de los tres coautores (Cáncer, Matos y Moreto). Por lo tanto, parece probable que el contacto entre ellos se diese con bastante frecuencia, pudiendo practicar la escritura de consuno. Además, en lo que concierne a la forma de composición de esta comedia, siguiendo la distinción realizada por Alviti (2017) entre escritura sincrónica y diacrónica, parece que *Hacer remedio el dolor* se adscribiría una vez más al segundo tipo. No obstante, no está claro el nombre de los autores que colaboraron en la gestación de *Hacer remedio el dolor* porque “los nombres de los colaboradores fluctúan en los diversos testimonios antiguos” (Lobato y Sánchez Ibáñez, 2021: 1), ya que mientras que en la *editio princeps* y en la segunda edición conservada (Sevilla, 1724) aparece a nombre de Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer, en la tercera (Valencia, 1762) incorpora un nuevo autor y modifica el orden de los otros dos: Jerónimo de Cáncer, Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto.

En lo relativo a su fortuna en los escenarios, no existen muchas representaciones documentadas de este texto teatral, ya que *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)* solo recoge una puesta en escena de esta obra palatina cómica el 21 de mayo de 1682 en Madrid por la compañía de Matías de Castro, aunque “debió de representarse quizá en ese mismo ambiente al menos al inicio de los años cincuenta” (Lobato y Sánchez Ibáñez, 11).

Análisis de la división en cuadros de las dos comedias

La pieza colaborada sigue con gran fidelidad los rasgos argumentales de su fuente lopesca, pero estas similitudes no se producen en esta ocasión a la hora de segmentar la obra en cuadros escénicos, ya que Cáncer, Matos y Moreto reducen drásticamente el número de macrosecuencias presentes en *La prueba de los ingenios* y modifican ligeramente el orden de los acontecimientos (Castrillo Alaguero, 2023c: 234):

<i>La prueba de los ingenios, de Lope de Vega</i>	<i>Hacer remedio el dolor, de Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer</i>
Jornada I	
Cuadro 1.1	Cuadro 1.1
<p>Versos 1-129</p> <p>Florela, una noble dama de Mantua, relata que ha sido abandonada por su amante Alejandro, quien, a pesar de haberla dado palabra de matrimonio, ha partido hacia Ferrara para pretender a Laura, duquesa y única heredera que, por voluntad de su anciano padre, debe elegir marido. Por este motivo, Florela ha decidido partir hacia Ferrara para intentar recuperar el amor de su amado.</p>	<p>Versos 1-527</p> <p>La comedia arranca en una posada de Nápoles, donde Casandra, una noble milanesa, ha llegado siguiendo a su amado Carlos, quien, a pesar de haberla dado palabra de matrimonio, ha partido hacia Nápoles para conquistar a otra dama, Aurora, hija del conde Fabio, quien ha organizado un certamen para elegir a su futuro esposo.</p>
Cuadro 1.2	Cuadro 1.2
<p>Versos 130-333</p> <p>En el camino hacia Ferrara, Alejandro acoge los servicios de Camacho, bachiller español y gracioso de la obra, servidor de un pariente suyo.</p>	<p>Versos 528-1087</p> <p>Casandra y su criada Flora llegan al palacio de Aurora para pedirla que las acoja como sus sirvientas. La dama milanesa se hace pasar por una joven llamada Rosaura y relata que está huyendo de Milán porque un caballero quiere matarla, lo que produce que la anfitriona la hospede en su casa.</p> <p>A continuación, se presentan ante Aurora sus tres pretendientes: Carlos, Roberto y Ludovico. La primera prueba a la que tienen que enfrentarse es debatir acerca de una cuestión amorosa relativa a si tiene más mérito amar antes de ver a la amada o una vez conocida. Tras exponer sus argumentos, Aurora deja entrever su inclinación hacia Carlos, lo que produce el enfado de Casandra, que revela a su criada Flora que pagará al galán con su misma moneda: le hará creer que Aurora se siente atraída por él para que, de este modo, pierda el interés por ella.</p>

Cuadro 1.3	
<p>Versos 334-589</p> <p>Ya en Ferrara, Laura le cuenta a su criada Finea que no se inclina por ninguno de sus nobles pretendientes. En este momento hace aparición Florela haciéndose pasar por una dama romana llamada Diana que viaja en peregrinación. Sorprendida por la sabiduría de la joven, la duquesa de Ferrara la acoge como su secretaria para que la ayude en la elección de su futuro marido.</p>	
Cuadro 1.4	
<p>Versos 590-1095</p> <p>Laura reconoce a Florela que siente algún tipo de inclinación por Alejandro, lo que produce la celosa reacción de su secretaria: esta le dice que, en realidad, ella es un hombre llamado Felis, que, por diversos motivos, lleva mucho tiempo haciéndose pasar por una mujer. A pesar de las dudas, Laura le perdona y le promete amistad. Florela le sugiere que exija resolver unas pruebas a sus pretendientes para dilatar su casamiento.</p>	
Jornada II	
Cuadro 2.1	Cuadro 2.1
<p>Versos 1096-1379</p> <p>El infante de Aragón, uno de los siete pretendientes de Laura, se lamenta de que los aspirantes a su mano tengan que superar tres pruebas para conseguir el galardón: resolver un enigma, debatir un tema con la secretaria y, después, hallar a Laura en el centro de un laberinto que evoca el del Minotauro. Alejandro, también decepcionado por la manera de decidir la elección e incapaz de hallarle solución al enigma, recibe el consejo de Camacho de que sería bueno acceder a quien ha diseñado las pruebas para obtener su clave. Por ello, acuerdan que Camacho finja ser un noble español que cortejará a la secretaria de Laura.</p>	<p>Versos 1088-1649</p> <p>Aurora declara a Casandra/Rosaura que siente predilección por Carlos, por lo que le pide su ayuda para que el galán pueda elegir el color indicado en un sarao que se va a celebrar esa misma noche y, de este modo, quede emparejado con ella. Mientras tanto, Casandra/Rosaura juega a esconderse de Carlos, lo que empieza a producir la atracción del joven al ver su desdén.</p>

Cuadro 2.2	Cuadro 2.2
<p>Versos 1380-1611</p> <p>Laura le cuenta a Florela (en su nueva identidad de Felis) que ha concertado una cita nocturna con Alejandro, lo que produce la cólera de la dama mantuana que reacciona marchándose sola a llorar. Esto produce la confusión de la duquesa, que revela el secreto a su criada Finea y la ordena que compruebe la verdadera identidad de Diana/Felis.</p>	<p>Versos 1650-1983</p> <p>En el sarao con máscaras y hachas, el ingenio de Casandra/Rosaura logra que los colores la unan con Carlos mientras Aurora queda emparejada con Ludovico. No obstante, la dama milanese sigue mostrándose muy esquiva con el galán, lo que aumenta la atracción del protagonista hacia ella.</p>
Cuadro 2.3	
<p>Versos 1612-1811</p> <p>Mientras Paris se muestra furioso por el acertijo de la primera prueba, aparece Camacho vestido de noble español que, enamorado de oídas de Diana, viene a pedir su mano. La comicidad de este personaje produce la simpatía del duque de Urbino, que le invita a comer con él.</p>	
Cuadro 2.4	
<p>Versos 1812-1925</p> <p>Finea galantea fingidamente a Florela y le declara sus dudas sobre si es hombre, ya que le produce atracción.</p> <p>En este momento aparece en escena Laura para relatar a Diana sus simpatías por Alejandro, lo que produce el desmayo de esta última, momento en que Finea intenta, desnudándola, resolver las dudas sobre su identidad. Sin embargo, Florela se despierta a tiempo y le confiesa a Laura que se ha fingido hombre para distraerla de su elección.</p>	
Cuadro 2.5	
<p>Versos 1926-2243</p> <p>El duque de Ferrara recibe al fingido noble español (Camacho), que le regala una fuente de mármol para que decore el laberinto que han construido en el jardín del palacio.</p> <p>Al mismo tiempo, Alejandro visita en secreto a Laura, pero quien acude a la cita es Florela, que finge ser la duquesa y que recuerda al joven su mal comportamiento en el pasado. Además,</p>	

<p>Camacho confiesa a Alejandro que la fuente que ha traído al duque está llena de provisiones para poder sobrevivir un mes dentro del laberinto.</p>	
<p>Jornada III</p>	
<p>Cuadro 3.1</p>	<p>Cuadro 3.1</p>
<p>Versos 2244-2790</p> <p>El duque de Urbino se informa acerca de las características del laberinto por el que tendrán que aventurarse los pretendientes a casarse con la duquesa de Ferrara.</p> <p>A continuación, se produce la segunda prueba: un debate en el que Florela, ejerciendo de secretaria, defiende contra los aspirantes la idoneidad de las mujeres para las ciencias y el gobierno. El primero en responderle es Alejandro, consciente ya de que tiene delante a su antigua amada. Con erudición e ingenio, Florela desarma los argumentos de todos los pretendientes, con lo que se abre paso a la última prueba: el laberinto.</p>	<p>Versos 1984-2830</p> <p>Carlos le declara a Tortuga que está rendido de amor por Casandra/Rosaura, pero el gracioso rebaja la tensión al afirmar que lo que le pasa es que el desdén de la dama le ha hecho aumentar su curiosidad por la joven. Al mismo tiempo, gracias a una conversación entre Tortuga y Flora, Carlos se percata de que la joven que se esconde bajo el papel de secretaria es Casandra.</p> <p>Mientras tanto, Aurora se muestra decepcionada por la poca atención de Carlos hacia ella y se queja esta situación a Casandra/Rosaura, quien le propone una última prueba para que elija a su esposo: el pretendiente que logre llegar hasta ella a través de un laberinto construido en su jardín será el que obtenga su mano.</p>
<p>Cuadro 3.2</p>	<p>Cuadro 3.2</p>
<p>Versos 2791-2930</p> <p>Alejandro y Camacho comentan acerca del engaño ingeniado por el bachiller español: ha introducido diversos alimentos en la fuente que ha sido colocada en medio del laberinto. Sin embargo, la ingeniosa Florela descubre el engaño y convence al duque de Ferrara para que abra las cajas, lo que hace que este las vacíe.</p>	<p>Versos 2831-3055</p> <p>Gracias a una serie de indicaciones que le ha dado Casandra/Rosaura, Ludovico será el primero que logre salir del laberinto, lo que le otorga la mano de Aurora. Además, tras revelar su verdadera identidad, Casandra se enlaza con Carlos.</p>
<p>Cuadro 3.3</p>	
<p>Versos 2931-3072</p> <p>El primero en entrar al laberinto es el infante de Aragón, que lleva un hilo escondido en su jubón para poder marcar un rastro. A continuación, llegan, por un lado, Alejandro y Camacho, con la llave que debe abrir la fuente, y, por otro, el duque de Urbino, que trae una espada capaz de convertirse en antorcha y, sobre todo, la clave para orientarse entre las calles del laberinto, cuya</p>	

<p>dirección viene indicada por las letras que las señalan y que forman el nombre de <i>Alejandro</i>.</p>	
<p>Cuadro 3.4</p>	
<p>Versos 3073-3276</p> <p>En la oscuridad, Camacho, perdido, se topa primero con Alejandro y después con el infante de Aragón, lo que les hace darse a todos por vencidos y los lleva a suplicar por su salida.</p>	
<p>Cuadro 3.5</p>	
<p>Versos 3277-3416</p> <p>Mientras Laura y Florela esperan que no haya un vencedor de la prueba, es Paris quien aparece reclamando la mano de Laura, pues él sí ha alcanzado con su astucia el centro del laberinto. Laura, sorprendida, afirma estar casada con su secretaria, a quien sigue creyendo hombre, pero esta no tiene más remedio que dar a conocer su identidad para recuperar la mano de Alejandro, al tiempo que Camacho queda prometido con Finea, y Paris, finalmente, con Laura.</p>	

La primera jornada del hipotexto se divide en cuatro cuadros escénicos. El primero se desarrolla en Mantua, donde Florela presenta los hechos y anuncia su partida hacia Ferrara. El segundo se produce en el camino entre Mantua y Ferrara, donde Alejandro, el galán protagonista, acoge los servicios de Camacho, bachiller español y gracioso de la obra. El tercero tendrá lugar ya en la corte de Ferrara, donde Florela, suplantando su identidad, consigue que Laura la acoja como secretaria. El último cuadro sirve para introducir las tres pruebas que tendrán que superar los pretendientes a la mano de la duquesa. Por su parte, el texto colaborado arranca ya en los alrededores de Nápoles, donde se relatan los antecedentes de la acción, y en la segunda macrosecuencia narra la entrada de Casandra como secretaria de Aurora y el desarrollo de la primera prueba a la que tienen que enfrentarse sus pretendientes: debatir acerca de una cuestión amorosa relativa a si tiene más mérito amar antes de ver a la amada o una vez conocida. Por lo tanto, se produce en la primera jornada de *Hacer remedio el dolor* una significativa reducción y concentración espacial.

En el segundo acto se produce de nuevo una disminución de cuadros escénicos en la comedia colaborada, ya que Lope lo divide en cinco macrosecuencias, mientras que Cáncer, Matos y Moreto lo fraccionan en dos. En *La prueba de los ingenios*, donde se juega constantemente con la suplantación de la identidad de Florela, que

llega incluso a hacerse pasar por un hombre (Felis), solo se produce la celebración de la primera prueba (acertar un enigma), mientras que en *Hacer remedio el dolor* tiene lugar ya el segundo examen para los pretendientes (un sarao con máscaras y hachas en el que los galanes tendrán que elegir unas cintas de colores para emparejarse con las damas).

El mismo esquema se repite en la tercera jornada: cinco cuadros en el hipotexto y dos en la refundición. En *La prueba de los ingenios* tiene lugar la celebración de la segunda (un debate en el que los pretendientes tienen que defender ante la secretaria la idoneidad de las mujeres para las ciencias y el gobierno) y tercera prueba (el laberinto), mientras que en *Hacer remedio el dolor* solo se produce esta última: el pretendiente que logre llegar primero hasta la dama a través de un laberinto construido en su jardín será el que obtenga su mano.¹³ Por lo tanto, es evidente que los dramaturgos colaboradores tuvieron muy presente la comedia lopesca para la gestación de su obra, pero condensaron y concentraron la distribución de los acontecimientos, adelantando muchas de las secuencias clave y aportando su toque personal en varios momentos de la pieza.

3. Conclusiones

A modo de conclusión, se puede afirmar que la reducción de macrosecuencias o cuadros escénicos, una de las características más destacadas y habituales de las reescrituras moretianas, también está presente en las refundiciones que Agustín Moreto realizó junto con otros poetas áureos (Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer, Luis Belmonte Bermúdez, Antonio Martínez de Meneses, etc.), por lo que es posible señalar que Moreto intentó aplicar siempre una serie de patrones comunes a la hora de acometer sus composiciones, dotando a sus comedias de una serie de rasgos propios que le otorgaron un lugar destacado dentro de los dramaturgos auriseculares.

De hecho, la disminución del número de cuadros escénicos está directamente relacionada con otros de los rasgos más habituales de las refundiciones moretianas, como son la simplificación del argumento, la reducción de personajes o la concentración espaciotemporal. Todo ello denota que el dramaturgo madrileño debió

¹³ Como señala Lobato (2011: 138), “el laberinto se constituye en uno de los símbolos más rentables del teatro áureo. Su mención y la confusión que provoca en quien lo recorre lo convierten en uno de los espacios dramáticos preferidos para manifestar situaciones de zozobra, en especial frente al amor. Es también el lugar de prueba del ingenio humano y, por tanto, cuando son varios los probados, el laberinto permite salir airoso al vencedor, que suele recibir en premio la mano de la mujer protagonista”.

tener una responsabilidad decisiva a la hora de gestar varias de las obras de consuno en las que participó, llegando a ser en muchos casos el encargado de realizar una revisión final de la pieza, como sabemos que ocurrió, por ejemplo, en *El príncipe perseguido*, donde, como se puede observar en el manuscrito autógrafo conservado, una vez finalizada la redacción del texto por parte de los tres colaboradores, Moreto intervino en la primera y tercera jornadas con pequeñas enmiendas y correcciones estilísticas.

Referencias bibliográficas

- ALVITI, R. (2006). *I manoscritti autografi delle commedie del siglo de oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*. Florencia, Alinea Editrice.
- ALVITI, R. (2017). “El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía”. En Matas Caballero, J. (coord.), *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 15-27.
- ALVITI, R. (2018). “Moreto colaborador”. En Lobato, M. L. y Martínez Carro, E. (coords.), *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el Teatro Barroco*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, pp. 112-140.
- ANTONUCCI, F. (2010). “La segmentación métrica, estado actual de la cuestión”. *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 4, 77-97.
- BACZYNSKA, B. (2021). “Prólogo” a Luis Belmonte Bermúdez, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses, *El príncipe perseguido*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Colección Digital PROTEO, XVI), pp. 1-63.
- CASTILLEJO, D. (1984). *Las cuatrocientas comedias de Lope de Vega. Catálogo crítico*. Madrid, Teatro Clásico Español.
- CASTRILLO ALAGUERO, J. (2023a). *La reescritura en el teatro español del Siglo de Oro: Agustín Moreto refunde a Lope de Vega*. Kassel, Edition Reichenberger.
- CASTRILLO ALAGUERO, J. (2023b). “El aumento de la comicidad en las refundiciones moretianas: el caso de Luquete, Chichón y Tarugo”. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11.2, 487-505. <https://doi.org/10.13035/H.2020.08.01.26>
- CASTRILLO ALAGUERO, J. (2023c). “Un nuevo caso de refundición: de *La prueba de los ingenios* a *Hacer remedio el dolor*”. *Studia Aurea*, 17, 227-252. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.530>

- DE CAPITANI, S. y ATENCIA, F. (2021). “Prólogo” a Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto, *El mejor par de los doce*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Colección Digital PROTEO, XIX), pp. 1-50.
- FERRER VALS, T. (dir.). (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (Recurso electrónico), Kassel, Reichenberger.
- FERRER VALS, T. (dir.). (2018). *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, en línea, <<https://catcom.uv.es/>>. Consulta del 12 de febrero de 2024.
- GARCÍA-REIDY, A. (2007). “Notas a un problema de repertorios teatrales (Lope de Vega, Pinedo y el difunto Vergara)”. En Morón Espinosa, A. C. y Ruiz Martínez, J. M. (eds.), *En teoría hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, Granada, pp. 462-468.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (2017). “Secretos y supercherías en una comedia de Lope de Vega: *El gran duque de Moscovia*”. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.1, 277-291. <https://doi.org/10.13035/H.2017.05.01.18>
- KENNEDY, R. L. (1932). *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton (Massachusetts), Department of Modern Languages of Smith College.
- LOBATO, M. L. (2011). “Ciego laberinto que humana memoria siente: medio natural y estado de conciencia en el teatro español barroco”. En *Le milieu naturel en Espagne et en Italie: Savoirs et représentations: XV-XVII siècles*, Paris, Sorbonne Nouvelle, pp. 121-138.
- LOBATO, M. L. y SÁNCHEZ IBÁÑEZ, F. (2021). “Prólogo” a Agustín Moreto, *Hacer remedio el dolor*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Colección Digital PROTEO, 20), pp. 1-39.
- MARTÍNEZ CARRO, E. (2018). “El Arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro”. En Lobato, M. L. y Martínez Carro, E. (coords.), *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el Teatro Barroco*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, pp. 80-111.
- MATOS FRAGOSO, J. de, y MORETO, A. (2021). *El mejor par de los doce* (eds. Stefano De Capitani y Fructuoso Atencia), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Colección Digital PROTEO, XIX).
- MORETO, A. (2021). *El príncipe perseguido* (ed. Beata Baczyńska), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Colección Digital PROTEO, XVI).

- MORETO, A. y CÁNCER, J. y MATOS FRAGOSO, J. de. (2021). *Hacer remedio el dolor* (eds. María Luisa Lobato y Francisco Sánchez Ibáñez), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Colección Digital PROTEO, 20).
- MORLEY, S. G., y BRUERTON, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (versión española de María Rosa Cartes). Madrid, Gredos.
- OLEZA, J. (2010). “A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva”. *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 4, 99-137.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., y ALLEN, J. J. (1994). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (2007). “Los espacios de don Juan”. *Hecho teatral*, 7, 127-145.
- VILLAR, M. (2008). “Prólogo” a Lope de Vega, *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*. En Di Pastena, E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega Carpio. Parte VII*, Lleida, Milenio, Vol. I, pp. 457-474.
- VEGA, L. de. (2007). *La prueba de los ingenios* (ed. Julián Molina). En *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio, Vol. I, pp. 55-148.
- VEGA, L. de. (2008). *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* (ed. Milagros Villar). En *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Lérida, Milenio, Vol. I, pp. 457-579.
- VEGA, L. de. (2008). *Las pobrezas de Reinaldos* (ed. Teresa Barjau). En *Comedias de Lope de Vega Carpio. Parte VII*, Lérida, Milenio, Vol. I, pp. 327-456.
- VITSE, M. (1998). “Presentación”. *Criticón*, LXXII, 5-10.
- VITSE, M. (1998). “Polimetría y estructuras en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”. En *El escritor y la escena IV. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.