

Barcelona como espacio dramático: la reescritura del *Eneas de Dios* desde Lope de Vega hasta Agustín Moreto

Sofía Cantalapiedra

Universidad de Barcelona*

El arte dramático está configurado por diferentes componentes que la pluma de cada dramaturgo cincela según la preceptiva de la época y según su propia sensibilidad; de este modo, por ejemplo, encontramos escritores dramáticos que fijan su atención en el ingenio de crear enredos, personajes embozados o damas tapadas. Otros —dando un paso más— nos dibujan los caracteres propios de la condición humana bajo el influjo del pensamiento del *docere et delectare*, y otros son capaces de hacer ciencia de lo que es un arte, gracias al ingenio y asimilación de una fórmula teatral. Todos ellos crean un universo dramático ficticio bajo unas coordenadas reales, gracias a la ubicación del espacio, tema que vertebrará el presente artículo en las líneas que seguirán.

EL ESPACIO DRAMÁTICO EN EL TEATRO DE LA EDAD DE ORO

A lo largo de la historia teatral, la construcción del espacio ha ido variando según las distintas preceptivas que han fijado el pensamiento y el quehacer dramático de los escritores; así, por ejemplo, la preceptiva aristotélica defendía el respeto de las tres unidades: acción-tiempo-lugar sin que los dramaturgos pudiesen salir de dichos parámetros, pero una vez llegado el teatro Renacentista y, especialmente, el Barroco y la fijación de la Comedia Nueva, la unidad de espacio y tiempo se verán alteradas a favor de la acción gracias a la participación del espectador capaz de adentrarse en un universo ficticio y colaboraren él al dar cabida a la imaginación espacial, es decir, al ser capaz de aceptar y entender que el dramaturgo manejará y pondrá en relación un espacio

histórico real, un espacio de la ficción y su proyección sobre un espacio escénico¹ gracias, generalmente, al decorado verbal que los personajes nos ofrecen en sus parlamentos. Así lo señala Javier Rubiera en su libro *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*:

La variedad de lugares fingidos en los estrechos márgenes del espacio de la representación en el corral podía incluso obligar a la imaginación de los espectadores a volar en dos horas escasas por diversos países y regiones. Esto sólo fue posible por un acuerdo tácito entre dramaturgos, actores y público que convinieron en aceptar sin problema la naturaleza lúdica y simbólica del hecho teatral, marcado por su capacidad de transformación².

Los dramaturgos áureos centraron sus esfuerzos en crear unas piezas teatrales que permitieran al pueblo disfrutar del espectáculo teatral y viajar a través de ese universo por diferentes ciudades, por diferentes países, sin que tuviesen que moverse del corral de comedias.

Este tema no estuvo exento de polémicas en la época, dado que fue criticado por algunos escritores, entre ellos, el propio Cervantes en el conocido capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, dado que no entendía la variabilidad de espacios desarrollados en una comedia de una duración de dos horas, aunque con el tiempo acabó reconociendo, gracias a su práctica teatral, que era fundamental dicha ruptura para poder dotar a los personajes de cierta credibilidad en sus acciones. Fundamental es la explicación que López Pinciano desarrolla en boca de Fadrique en su *Philosophia antigua poética* a favor del ingenio del dramaturgo:

No puede ser de otra manera y la acción es deleitosa, la tal fábula no sea condenada, ni el autor tenido en menos. Y como generalmente las faltas suelen estar en los artífices y no en las artes, al contrario, algunas veces suele estar la obra con alguna imperfección, no por falta del poeta sino de la misma arte; la qual, assi como todas las demás, tiene sus fragilidades y impotencias³.

De este modo uno de los pilares fundamentales para la aceptación del cambio de espacio en la comedia aurisecular será la flexibilidad.

En el presente artículo pretendo exponer cómo Agustín Moreto emplea una potente intertextualidad entre el texto dramático y el texto espectacular, lo cual será ejemplificadora partir de la comedia de Lope de Vega titulada *El caballero del Sacramento*, fechada en 1621, y la refundición de ésta bajo la pluma moretiana conservada en un manuscrito (Ms 16089) titulado *Lo que la religión puede a un noble catalán*, fechado en Barcelona en 1780 y en la que el director «metió mano» para adaptarla a un público muy concreto: el catalán, como veremos en la tercera parte de la

*Esta comunicación se inscribe dentro del Proyecto de Investigación: *La obra dramática de Agustín Moreto. III. Comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Educación y Fondos FEDER y Dirección General de Investigación, Subdirección General de Proyectos, dirigido por María Luisa Lobato y en la actividad del Grupo de Investigación PROTEO de la Universidad de Burgos.

¹ Rubiera, 2005, p. 14.

² Rubiera, 2005, p. 101.

³ López Pinciano, 1973, p. 73.

investigación. Barcelona y Sicilia serán las ciudades elegidas por el autor de *El desdén, con el desdén*, siendo la primera una de las ciudades más recurrentes en la obra de Moreto.

Los distintos espacios empleados por los dos dramaturgos —Lope de Vega y Moreto— serán analizados bajo los parámetros y términos empleados por Javier Rubiera en su trabajo monográfico, es decir: *el espacio dramático* como el lugar imaginario que se irá configurando mediante diferentes procedimientos teatrales y donde se desarrolla la acción dramática ficticia⁴, en el caso que nos ocupa, Barcelona, y dentro de este espacio dramático, las distintas tipologías que establece la semiótica teatral como, por ejemplo: *el espacio teatral*, *el ámbito escénico*, *el espacio escénico* o *el espacioescenográfico*.

LOPE DE VEGA *EL CABALLERO DEL SACRAMENTO* (1621)

Y AGUSTÍN MORETO *EL ENEAS DE DIOS* (1661).

UNA COMEDIA REFUNDIDA EN EL SIGLO XVIII: *LO QUE LA RELIGIÓN PUEDE A UN NOBLE CATALÁN* (1780) DE MORETO

Conocida es ya la afición de Moreto por refundir comedias de otros dramaturgos, especialmente de Lope de Vega⁵; basta recordar las palabras que empleó Cáncer y Velasco para definir la actividad refundidora de Moreto, extensible a otros dramaturgos de la escuela calderoniana:

Y revolviendo unos papeles, que, a mi parecer, eran comedias antiquísimas, de quien nadie se acordaba. Estaba diciendo entre sí: «Esta no vale nada. De aquí se puede sacar algo mudándole algo. Este paso [se] puede aprovechar»⁶.

Dicha práctica que permitió a nuestro dramaturgo «profundizar en sus propias ideas barrocas en cuanto al carácter y vida del género humano en toda su complejidad paradójica»⁷, pues muestra cómo a partir de una fuente, profundiza y recrea una pieza dramática dotándola de gran originalidad.

El Eneas de Dios es un ejemplo singular de reescritura, pues se trata de una refundición de la comedia de Lope de Vega titulada *El Caballero del Sacramento*, fechada en Toledo, el 27 de abril de 1610 e impresa en la *Décima Quinta parte de Comedias* de Lope en el año 1621. En esta obra se inspiró Moreto y prueba de ello es el manuscrito atribuido a Moreto (BN Ms 17113) del año 1648, bajo el título *El Eneas de Dios*, el cual mantiene algunos de los personajes de la comedia lopesca, cambiando el nombre de doña Gracia por Isabela, y cambiando algunos aspectos de la trama. Son varios los estudiosos que explican que Moreto refundió la comedia siguiendo la misma trama⁸, pero debemos destacar cómo el dramaturgo se basa, especialmente, en la trama del primer acto para desarrollar el primero y parte del segundo, cambiando el tercero, de tal manera que el argumento adquiere una lógica y una economía dramática que nos

⁴ Rubiera, 2005, p. 93.

⁵ Martínez Berbel, (en prensa).

⁶ Cáncer y Velasco, 2005, p. 161.

⁷ Mackenzie, 1993, p. 15.

⁸ Kennedy (1932), Fichter (1933), Menéndez Pelayo (1949) o Castañeda (1974), entre otros.

ofrece la caracterización de Luis de Moncada como ejemplo de caballero cristiano, inexistente en la comedia de Lope de Vega. Lo cierto es que la primera fecha de escritura de la comedia moretiana tuvo que ser en torno al año 1648, pues se conservan datos referentes al año de representación —1650— a cargo del grupo de Antonio de Prado y del de Diego Osorio⁹.

La reescritura es uno de los procedimientos empleados en la fábrica del teatro español áureo, según las palabras de Germán Vega¹⁰, en algunos casos reelaborando la propia comedia y en otros, como es el caso que nos ocupa, apropiándose de obras ajenas, es decir, hetero-escrituras¹¹, que Elena di Pinto en el caso de Moreto denomina versión¹². La actividad refundidora moretiana se veía influida por la *imitatio* como procedimiento de creación artística y carece de las connotaciones actuales, como lo manifiesta Francisco Aguilar Piñal:

La *refundición* teatral [...] no obedece a un capricho o interés personal del refundidor, sino a razonados motivos estéticos o políticos. [...] Siempre que, con el cambio de gusto y de mentalidad, se han apreciado defectos de índole literaria, política o moral en alguna obra dramática, se ha caído en la tentación de suprimir lo defectuoso, en una nueva versión, más acorde con los imperativos axiológicos del momento. La refundición supone, por tanto, la valoración positiva de un texto dramático, pero admitiendo la posibilidad de mejora. Nadie refunde lo rematadamente malo, sino aquello que reconoce como bueno, y aun como excelente, pero que admite una versión modernizada y adaptada a nuevos valores. El refundidor, pues, actúa siempre de buena fe, con propósitos de superación literaria, moral o política, aunque no siempre consiga su objetivo ni el aplauso de los críticos¹³.

Estas palabras resumen a la perfección la comedia que trabajamos, *El Eneas de Dios*, pues Moreto refunde *El Caballero del Sacramento* de Lope, autor consagrado, «monstruo de naturaleza», para mejorar y ensalzar a un personaje dramático como es Luis de Moncada, encumbrándolo como perfecto caballero cristiano¹⁴ y, a su vez, este hecho ha provocado la reacción crítica por parte de los estudiosos como, por ejemplo, Fernández-Guerra y Orbe (1922) o Menéndez Pelayo (1949).

Lo cierto es que Moreto refundió la comedia del *Caballero del Sacramento* de Lope, como hemos señalado anteriormente, y lo interesante y que me importa destacar es cómo esa misma refundición se ve adaptada a una nueva versión en el siglo XVIII bajo el título *Lo que la religión puede a un noble catalán*, por algún director que la llevaría a escena en la ciudad de Barcelona, convirtiéndose, por lo tanto, en una obra de reescritura permanente (de hetero-escritura) para pasar a la auto-escritura gracias a la modificación de ciertos cuadros en los que la ciudad de Barcelona cobra protagonismo en las acotaciones y, a su vez, en los parlamentos descriptivos que los personajes realizan de la ciudad condal a partir del denominado *decorado verbal*, como veremos a continuación.

⁹ Lobato, 2008, p. 21.

¹⁰ Vega García-Luengos, 1998, p. 11.

¹¹ Según la terminología empleada por Sáez Raposo, 2010, p. 195 y Vitse, 1998, pp. 5-8.

¹² Sáez Raposo, 2010, p. 195.

¹³ Aguilar Piñal, 1990, p. 33.

¹⁴ Ver Cantalapedra Delgado, 2011, pp. 409-425 y 2012, pp. 44-51.

BARCELONA COMO ESPACIO DRAMÁTICO Y ESPACIO ESPECTACULAR:
DESDE LOPE DE VEGA A AGUSTÍN MORETO

Centrándonos en el tema que da título al presente trabajo, cabe señalar que el autor de *Fuente Ovejuna* escoge las ciudades de Barcelona, Sicilia y Perpiñán como espacios dramáticos en los que desarrollar la acción, siendo las dos primeras las que mantendrá Moreto en su comedia, teniendo en cuenta, como lo hacían todos los dramaturgos de la época, el *ámbito escénico* en el que sería representado, seguramente, un corral de comedias y, en consecuencia, la aceptación por parte del público de que se trataba de una representación simbólica en cuanto a los espacios que aparecerán en escena descritos por los propios personajes; de este modo, participaban en un viaje ficticio y se alejaban de la representación mimética mostrándose la maestría del dramaturgo a la hora de desarrollar estos espacios, explotando los valores visuales de la palabra.

Como resume Javier Rubiera en el estudio citado:

A partir de las características arquitectónicas del corral de comedias, el dramaturgo elige unos lugares materiales para situar a los actores u otros objetos significantes; son los espacios escénicos. Sobre ese punto el poeta dramático debe pensar cómo caracterizará esos lugares y para ello tiene a su disposición toda una gama de recursos verbales y no verbales con los que “cargar” escenográficamente las áreas escénicas¹⁵.

Lope de Vega deja fijada desde la ciudad de Barcelona los primeros versos a través de los parlamentos de los personajes como el del Rey siciliano y el caballero Gonçaga:

REY	Bellísima ciudad.
GONÇAGA	Por todo extremo.
REY	No la tiene mejor la fuerte España.
GONÇAGA	Ni en cuanto sufre el mar, o quilla, o remo Tan fuertes muros en sus ondas baña. (vv. 1-4) ¹⁶

Moreto, por su parte, nombra a la ciudad en boca del gracioso, Salvadera, en los primeros versos, aunque sin descripción ni juicio:

SALVADERA	Antes es tiempo de gracias, si una Gracia te destierra. Mas ¿no me dirás, señor, por qué a Barcelona dejas, cuando la ciudad alegre, a Gracia, Reina, celebra? (vv. 19-24) ¹⁷
-----------	---

Nos encontramos, así, en Barcelona, ciudad en la que se desarrolla la acción del primer acto y acerca de la cual el manuscrito conservado del siglo XVIII, *Lo que la*

¹⁵ Rubiera, 2005, p. 93.

¹⁶ Lope de Vega, *El Caballero del Sacramento*, cito por el impreso colgado en la BN.

¹⁷ Moreto, *El Eneas de Dios o El Caballero del Sacramento*, ed. Sofía Cantalapiedra, en: [<http://www.moretianos.com/comedias.html>]. Citaré siempre según esta edición.

religión puede a un noble catalán, describirá los espacios dramáticos con mayor precisión escenográfica en las acotaciones, dado que como hemos señalado en el inicio, debe tratarse de un manuscrito anotado y ampliado por algún director de la época, pues además de aparecer tachones en el mismo con «sí o no», aparecen datos nuevos, ausentes en Lope y en la versión moretiana del siglo XVII y propios de un escenógrafo, por ejemplo:

*Plaza del Rey con el Palacio de fachada y en un balcón doña Gracia. Vistosa iluminación, adornos de arcos triunfados, y salen cuadrillas de máscaras. La una cuadrilla bailará una vistosa contradanza con hachas, y la otra sacará una invención de carro triunfal y disfraces*¹⁸.

*Vista de la fachada de Santa María del Mar, con la puerta practicable: incendio del templo y gentes que procuran apagarlo con cubos de agua y otras maniobras y salen don Luis y Salvadera*¹⁹.

Estaríamos ante un espacio escénico que el director de la compañía quería hacer visible ante un público concreto, el catalán, seguramente, para que este se sintiese identificado; otra prueba la encontramos en la escena en que doña Gracia está por partir a tierras sicilianas al final de primer acto; allí señala la acotación el puerto de Barcelona, visualizando la montaña de Montjuic, técnicas propias del espacio escénico y visibles para el público:

*Se descubre vista del muelle de Barna con el baluarte de la linterna a la derecha; y a la izquierda Montjuic: hermosa vista de armada, esquife la capitana pasa por el embarco y hacen salva los baluartes*²⁰.

En cuanto a los espacios de la ciudad, nos encontramos con la quema de la Iglesia de Santa Olalla, trasunto de Santa Eulalia, patrona de Barcelona en aquellos años y cuyas reliquias se encontraron en Santa María del Mar y fueron trasladadas a la Catedral de Barcelona, posible motivo por el que en la versión del siglo XVIII en lugar de abrasarse Santa Olalla, como ocurre en la comedia de Lope y en Moreto, se abrasa Santa María del Mar. La descripción de este espacio escénico concreto —la iglesia— viene dada en las comedias del siglo XVII por el decorado verbal que realizan los personajes:

SALVADERA Por piélagos de llamas se ha arrojado,
ya con el humo y polvo se ha cegado,
ya ha llegado al altar, ¡piadoso cielo!
Ya con sus manos toma todo el cielo.
Mas ¿no es mucho que enojos tan humanos
le hagan tomar el cielo con las manos?
¡Oh, más valiente que David triunfante
cuando libró a Israel muerto el gigante!
En bronce dure al mundo aqueste ejemplo,
bien pareces columna deste Templo. (vv. 663-672)²¹

¹⁸ Moreto, *Lo que la religión puede a un noble catalán*, p. 13v.

¹⁹ Moreto, *Lo que la religión puede a un noble catalán*, p. 15v.

²⁰ Moreto, *Lo que la religión puede a un noble catalán*, p. 22v.

²¹ Moreto, *EL Eneas de Dios o El Caballero del Sacramento*.

Técnica, el decorado verbal, que es acompañada de música, con la que se abre el acto segundo en la comedia de Moreto y que nos traslada al espacio de un jardín siciliano ambientado en Chipre, como espacio del *locus amoenus*:

MÚSICA	<i>Bien podéis ojos buscar nuevas trazas de vivir, que ya no os puedo sufrir si tanto habéis de llorar.</i>
BEATRIZ	¿No te alegra este jardín, retrato de Chipre hermoso, que fragante y oloroso te recibe serafín? (vv. 1079-1086) [...]
GRACIA	Fuentes, que risueñas vais; flores, que alegres vivís; arroyos, que os divertís; aves, que alegres cantáis; dadme de vuestra alegría y tomad de mi tristeza, no se enoje más su alteza ni lo juzgue a tiranía (vv. 1115-1122)

En el manuscrito del siglo XVIII, en este segundo acto se puede apreciar cómo el director de escena tiene una clara voluntad de dejar fijados los escenarios espaciales de la comedia, dado que además de aumentar la descripción de algunas de las acotaciones establecidas por Moreto, crea otras nuevas, repletas de minuciosos detalles descriptivos en los que se presta también atención al vestuario de los personajes y a los sonidos de la representación:

*Vista de la magnífica Plaza de la Corte, dispuesta para el torneo, con Palenque alrededor. En la fachada el Palacio con puerta practicable, y sobre ella un gran balcón, donde suben los reyes a ver la función. Gran marcha, y salen las guardias, el Rey y la Corte. Suben a los balcones, forma la Guardia a las Puertas de Palacio y a una señal saldrán los caballeros, figurando unos torneos de Maestranza a caballo. Concluidos se correrá un estafermo y después tomarán lanzas y escudos, formando unas vistosas escaramuzas. Tocando en toda la función timbales y clarines que se verán en otro balcón. Y acabado, bajan los Reyes y con una ruidosa marcha pasean el Palenque, escoltándolos la caballería formando una vistosa guardia de corjos, con lanzas y escudos.
Se hecha jardín largo y salen el Rey y la Corte²².*

Todo dramaturgo o director escenográfico —como es el caso de la comedia *Lo que la religión puede a un noble catalán*— tenía en cuenta todos los detalles de la representación, siendo el vestuario otro de los elementos que ayudan a ambientar el espacio escenográfico no verbal que «es obligatorio en la representación del personaje [...] pues proporciona informaciones muy diferentes sobre su edad, su condición social,

²² Moreto, *Lo que la religión puede a un noble catalán*, p. 34v.

su oficio o sobre el lugar o el momento de la acción, por lo que podía ser un elemento clave para una rápida caracterización»²³. No debemos olvidar que Moreto escoge en este segundo acto el disfraz de peregrinos para don Luis de Moncada y su criado Salvadera, con una clara simbología del peregrino de amor en la tierra guiado por Dios, como es el caso de la comedia moretiana.

Otra de las técnicas empleadas por Moreto en su pieza teatral y en relación con el tema espacial es la *ticsoscopia* que servía para «presentar a la imaginación del público escenas de difícil o imposible representación sobre el escenario [...] que eran recreadas por la palabra poética muy plásticamente»²⁴, en este caso el naufragio —cuando Salvadera confiesa a doña Gracia que son peregrinos y que habían naufragado— y en el tercer acto la batalla de los Moncada contra el rey de Sicilia:

SALVADERA Eso sí, cuerpo de Dios,
 paguen lo que nos han hecho
 padecer, ¡qué bien pelea
 mi amo, parece un Héctor!
 Mas... ¿qué mucho que litigue,
 si es por la razón el pleito?
 Aunque a necedad lo juzgo,
 que pelear en estos tiempos
 por mujeres es locura,
 si las hay en todo ruedo.
 El Rey de vencida va
 y no es mucho el vencimiento,
 cuando con tantas ventajas
 le aprietan cuñado y suegro.
 Don Gastón dejó la mar
 y con socorro saliendo
 da color por la marina
 el enojo de su fuego.
 El Conde por otra parte
 al Rey pone en grande aprieto
 y hace de las suyas sin
 reparar en que es tan viejo. (vv. 2843-2864)

Batalla precedida de la acotación: «*Disparan y sale Salvadera*» en la edición del siglo XVII y que en el siglo XVIII se ve intencionadamente aumentada para la representación escenográfica:

*Vista de Corte Murada, y sitiada por los catalanes: trincheras y empaliradas, con cuatro monteros y cuatro cañones, que a su tiempo bombardean y batirán la muralla abriéndole brecha. Dase una batalla visual quedando en ella muerto el Rey y don Gastón prisionero, y después el asalto y la brecha*²⁵.

²³ Rubiera, 2005, p. 90.

²⁴ Rubiera, 2005, p. 92.

²⁵ Moreto, *Lo que la religión puede a un noble catalán*, p. 62v.

CONCLUSIONES

Lo cierto es que el manuscrito conservado del siglo XVIII es una muestra interesante de cómo una comedia refundida en el siglo XVII puede ser adaptada en el siglo posterior, siguiendo los criterios de un director escenográfico para flexibilizarla a los nuevos gustos y sensibilidades, manteniendo los versos y la trama, pero ampliando las acotaciones para un espacio escénico visible ante un público concreto. Barcelona será la ciudad elegida, de ahí que se preste mayor atención a sus escenarios y cuando la acción se desarrolla en Sicilia, los escenarios descritos con mayor cuidado y precisión serán, precisamente, en los que habiten los catalanes. En *El Caballero del Sacramento* de Lope de Vega o en *El Eneas de Dios* de Moreto se puede apreciar cómo ambos dramaturgos se ven modelados por una época, el Barroco, en el que las didascalias explícitas (las acotaciones) no tendrán tanta importancia como las didascalias implícitas (en el diálogo), dado que la palabra será un el recurso escenográfico empleado por los dramaturgos áureos. En cambio, en la versión del siglo XVIII cobrarán protagonismo las explícitas, pues el teatro neoclásico ya se había instaurado y el público era otro.

Podemos concluir que el teatro barroco, y en concreto la pieza teatral de *El Eneas de Dios* de Moreto, llegó hasta el público neoclásico gracias a la comprensión del director escenográfico, capaz de hacer visible la imagen creada a través de la palabra, a través del decorado verbal, trasladando lo que el espectador del siglo XVII imaginaba en su mente para plasmar la imagen sensible al ojo ante un público que ya no estaba acostumbrado al teatro de palabra, sino al puramente escenográfico, cincelandando la imaginación de los espectadores y ofreciéndoles un nuevo rumbo teatral.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Clásicos después de los clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 33-41.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo, *Obras varias*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- CANTALAPIEDRA DELGADO, Sofía, «Máscaras en *El Eneas de Dios* o *El Caballero del Sacramento*», *Máscaras y juegos de identidad en el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2011, pp. 409-425.
- , «Reminiscencias paganas en la intención cristiana de *El Eneas de Dios* de Moreto», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 44-51.
- LOBATO, María Luisa, «Moreto, dramaturgo y empresario teatral. 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. 53-71.
- LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia antiqua poetica*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Luis (ed.), *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, BAE, XXXIX, 1922, p. xxxii.
- MACKENZIE, Anne Lee, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, «Agustín Moreto reescribe a Lope de Vega: cuestiones espaciales», «*Monstruos de apariencias llenos*» *Espacios de la representación y espacios representados en el teatro áureo*, Barcelona, Prolope, 2011, pp. 167-183.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Santander, CSIC, 1949, t. IV.
- RUBIERA, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon», en *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Barcelona, Gráficas Celler, 2010, pp. 195-225.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español de Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72, 1998, pp. 11-34.
- VITSE, Marc, «Presentación. Actas del Seminario “Siglo de Oro” y Reescritura I: Teatro», *Criticón*, 72, 1998, pp. 5-8.