

# Tras las huellas de una colaboración teatral: una hipótesis de autoría triple en *Hacer remedio el dolor*, de Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer

Tracing the Footprints of Theatrical Collaboration: A Hypothesis of Triple Authorship in *Hacer remedio el dolor* by Agustín Moreto and Jerónimo de Cáncer

**Francisco Sánchez Ibáñez**

<https://orcid.org/0000-0002-6346-1635>

Universidad de Burgos

ESPAÑA

[fsibanez@ubu.es](mailto:fsibanez@ubu.es)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 227-246]

Recibido: 31-01-2024 / Aceptado: 18-03-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.15>

**Resumen.** En este artículo se examinan las cuestiones de atribución de *Hacer remedio el dolor*, una comedia palatina escrita en colaboración. Se presentan pruebas y argumentos con los que se pretende sostener una propuesta alternativa de triple autoría. Se revisa la autoría tradicional, basada en las dos primeras ediciones conservadas: la *editio princeps* y la edición sevillana. Para ello, se rastrean pasajes paralelos de los dos dramaturgos aceptados por la tradición, así como los de un tercer ingenio, Juan de Matos Fragoso, cuyo nombre fue incluido en la edición valenciana de la comedia, publicada en 1672. Posteriormente, se plantean unas consideraciones métricas sobre la pieza de consuno con el cometido de reforzar dicha hipótesis.

**Palabras clave.** Teatro del Siglo de Oro; comedia en colaboración; Agustín Moreto; Jerónimo de Cáncer; Juan Matos Fragoso; comedia palatina; *Hacer remedio el dolor*.

**Abstract.** In this article, the issues of attribution in *Hacer remedio el dolor*, a courtly comedy written in collaboration, are examined. The aim is to advocate for a triple authorship, adding a third creative mind to the collaboration. To achieve this, parallel passages from the two playwrights featured in the *editio princeps* are traced, as well as those of a third playwright, Juan de Matos Fragoso, whose name was included in the Valencian edition of the play. Subsequently, metric considerations concerning the collaborative piece are presented in order to support this hypothesis.

**Keywords.** Spanish Golden Age Theatre; Plays written in collaboration; Agustín Moreto; Jerónimo de Cáncer; Juan de Matos Fragoso; Courtly comedy; *Hacer remedio el dolor*.

*Hacer remedio el dolor* es una comedia palatina que ha dado lugar a desavenencias en cuanto a la atribución. Esto se debe a que sufrió los vaivenes de una fortuna editorial ambigua. Los diversos testimonios antiguos presentan discrepancias en los nombres de los ingenios. De ese modo, Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer se mencionan en la que sería la *editio princeps*, la *Oncena parte de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, publicada en 1658. La segunda edición vio la luz en Sevilla en la Imprenta Castellana y Latina de Diego López de Haro [1724-1756?]. El frontispicio de esta respeta la inclusión y el orden de ambos coautores. Sin embargo, resulta llamativo que en la tercera que conservamos, de 1672, a cargo de la viuda de José de Orga en Valencia, se agregue un tercer ingenio y la secuencia anterior aparezca cambiada: Jerónimo de Cáncer, Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto<sup>1</sup>. La particularidad más destacada de este texto es que presenta mayor número de acotaciones (tras los vv. 1504, 2611, 2738, 2963, etc.), y un desenlace cómico de treinta y siete versos que no se encuentra en los demás. Al parecer, la edición valenciana se basa en un documento de comediantes a juzgar por, amén de lo dicho, correcciones amoldadas al personaje (v. 1374) y la anotación de unos pasos de danza (v. 1915)<sup>2</sup>.

Para arrojar luz sobre la atribución, habría supuesto una valiosa ayuda la conservación del autógrafo de *Hacer remedio*, pero la coyuntura no es tan alentadora. Por su parte, Kennedy cuestiona la intervención del autor portugués, inclinándose por la hipótesis de una comedia en solitario: «This could, in its entirety, be the handiwork of Moreto, though it has always been attributed to him in collaboration either with Cáncer or with Cáncer and Matos»<sup>3</sup>. La Barrera anota en su catálogo que la última jornada es de don Agustín. También asigna una jornada a Cáncer sin especificar cuál, pero entre las colaboradas de Matos no incluye la que nos ocupa en su

1. Lobato y Sánchez Ibáñez, 2022, p. 1.

2. Lobato y Sánchez Ibáñez, 2022, p. 37.

3. Kennedy, 1932, p. 12.

entrada<sup>4</sup>. La cuestión es que, como se ha dicho, la *editio princeps* se publicó en la *Oncena parte* (1658) de la colección de *Comedias nuevas escogidas*, en la que carecemos de evidencias para determinar si Moreto tuvo una participación activa en el proceso. Por lo tanto, no es de extrañar que se produjesen ciertas modificaciones ajenas a la voluntad del dramaturgo.

Las pruebas estilométricas modernas no han podido despejar esta incógnita. La limitada cantidad de obras disponibles de ciertos autores impide un análisis en función del uso distintivo del vocabulario como un medio para identificar concomitancias entre estilos de escritura. En el caso de Cáncer, solo parece haber escrito dos comedias burlescas. El resto de su producción se divide entre comedias de consuno, a veces de autoría poco clara, y entremeses y otras piezas del género breve que, debido a su estilo lingüístico propio y su corta extensión, apenas si pueden ser contrastadas con obras de mayor entidad.

A pesar de todo, se ha podido saber a partir del análisis estilométrico<sup>5</sup> lo cerca que la primera jornada de *Hacer remedio* está de dos comedias de Juan de Matos: *El hijo de la piedra* y *Mudable arrepentido*. El software también ha detectado coincidencias entre la segunda jornada y tres comedias del dramaturgo de origen portugués: *Mujer contra el consejo*, *Amor hace valientes* y *Razón vence al poder*. Los resultados de la tercera jornada afianzan la paternidad moretiana, pues se aproxima a cinco comedias de Moreto de un total que supera las 2700, a saber, *La Virgen de la Aurora*, *De fuera vendrá*, *No puede ser*, *El lindo don Diego* y *El desdén, con el desdén*. Esta última pieza, junto con *La fuerza del natural*, aparece nuevamente en relación con la segunda jornada entre la veintena más próxima, de lo cual solo cabe inferir que Moreto no se limitó a componer el último acto, sino que además se ocupó de otros tramos de la comedia<sup>6</sup>.

Por otra parte, se da la circunstancia concomitante de que una de estas piezas de consuno se adscribe al subgénero palatino: *La fuerza del natural*, perteneciente a su vez a la primera etapa de la producción moretiana entre 1644 y 1654<sup>7</sup>. En criterio de García Reidy, su editor moderno, resulta plenamente lógico plantear la intervención de un tercer ingenio esta obra, aunque, como en *Hacer remedio*, la transmisión textual haya favorecido a Cáncer y a Moreto:

Morley llamó la atención acerca de los rasgos inusuales del tercer acto, el cual carece de redondillas, está escrito prácticamente por entero en romance y enlaza tiradas de romance con cambios de rima sin que haya ninguna forma métrica intermedia que actúe de transición. Estos rasgos son excepcionales en el conjunto de la producción de Moreto y, en cambio, se encuentran varios casos en el corpus dramático de Juan de Matos Fragoso. Esto llevó a Morley a proponer la posibilidad de que *La fuerza del natural* fuera en realidad obra de Cáncer, Moreto y Matos. La

4. La Barrera, 1969, p. 280.

5. Una colaboración de valiosa ayuda del grupo ETSO (Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro), en especial de Álvaro Cuéllar, en el proceso de la edición crítica, que agradecemos profundamente.

6. Los gráficos resultantes del análisis estilométrico pueden comprobarse en Lobato y Sánchez Ibáñez, 2022, pp. 21-24.

7. Lobato, 2008, pp. 34-35.

hipótesis de Morley de la autoría triple de *La fuerza del natural* ha sido aceptada generalmente por la crítica posterior, desde los trabajos clásicos de Kennedy hasta estudios más recientes, como los de Cassol o Lobato<sup>8</sup>.

Antes de proseguir, sería oportuno sintetizar en pocas líneas el argumento de *Hacer remedio el dolor*. La comedia transcurre en Nápoles. Aurora invita a sus pretendientes a la ciudad italiana y acoge en su hogar a una milanesa, Casandra, bajo el nombre de Rosaura, sin conocer su verdadera identidad ni sus propósitos de recuperar a Carlos, que se encuentra entre los aspirantes a la mano de Aurora. A medida que avanza la trama, tiene lugar un concurso caballeresco y se emplean diversas artimañas para despertar el interés de Carlos por Casandra. La dama simulará indiferencia por él, ayudada en todo momento por su criada Flora, e irá reduciendo la tibieza del galán hasta invertir la situación. Puede verse una analogía con respecto a la tensión entre Carlos y Diana en *El desdén, con el desdén*. En efecto, la pieza resumida parte de la misma premisa común: la consecución de una meta amorosa trae consigo la extinción del deseo<sup>9</sup>.

Del mismo modo, se han observado similitudes estructurales entre *Hacer remedio el dolor* y *La prueba de los ingenios* de Lope de Vega, que parece haber desempeñado un papel significativo como fuente inspiradora para los dramaturgos responsables de la colaborada<sup>10</sup>. Las afinidades entre ambas piezas palatinas fueron señaladas en el estudio preliminar que se preparó para la edición<sup>11</sup>. Esta influencia no resulta extraordinaria, teniendo en cuenta que Moreto acudió con reiteración a otras fuentes lopescas, inclusive en las comedias de consuno. Sirva como ejemplo *Las pobres de Reinaldos* de Lope de Vega, de la cual se ha comprobado en recientes investigaciones que es la fuente del caso de reescritura de *El mejor par de los doce*, de Moreto y Matos Fragoso<sup>12</sup>.

En la edición crítica se sugería que las correlaciones comentadas podrían ser reveladoras en la medida en que el reparto autorial no se restringe a jornadas completas en todos los casos<sup>13</sup>. Así pues, en lugar de un proceder simétrico, podrían haberse regido por los espacios vacíos y por cada una de las pruebas presentadas, a saber, el enigma o *quaestio*, el laberinto y las cintas de colores —ardides empleados por Casandra/Rosaura en la reconquista amorosa de Carlos—. Una hipótesis plausible sería que un primer dramaturgo escribiera la totalidad de la jornada inicial, en cuya segunda parte se presenta y se zanja la adivinanza. Luego, un segundo autor se encargaría de la siguiente jornada, donde se inicia el sarao para la elección de colores y se avanza hasta la resolución del tercer acto. En la última parte del acto final, se introduce la tercera prueba, que consiste en el laberinto y se desarrolla hasta el desenlace de la comedia.

8. García Reidy, 2016, pp. 469-470.

9. Lobato, 2015, p. 344.

10. Lobato y Sánchez Ibáñez, 2022, pp. 1-7.

11. Lobato y Sánchez Ibáñez, 2022, pp. 11-19.

12. Castrillo Alaguero, 2023, pp. 295-313.

13. Lobato y Sánchez Ibáñez, 2022, p. 26.

La consideración de lo expuesto hasta aquí constituiría una prueba de la concepción diacrónica en lo que a la técnica compositiva se refiere, dado que los sucesos en esta obra están hilvanados a través de las distintas jornadas. Al menos no se atisban en la trama inconsistencias o datos que pudieran hacer demostrable la hipótesis de escritura simultánea. Se remite al trabajo de Alviti sobre los métodos de composición en colaboración, que distingue dos modalidades bien definidas: escritura simultánea o sincrónica, y escritura sucesiva o diacrónica<sup>14</sup>.

Si se presta atención a la estructura tríptica de *Hacer remedio*, hay elementos argumentales o segmentos diegéticos que están pensados para su desarrollo posterior en las próximas jornadas. No obstante, este equilibrio primoroso no es óbice para que cada jornada corresponda estrictamente a un autor. En cualquier caso, lo que parece probable es que todos siguieran un plan preconcebido. En algunos casos, se puede conocer al final de una jornada la subtrama cortesana que tendrá su desarrollo en la siguiente, o hacer alusiones al resultado de la prueba que ocurrió en la jornada anterior, como se evidencia en la segunda jornada con respecto a la primera, o en la tercera, que concluye la subtrama iniciada en la segunda.

En lo que respecta a ciertas irregularidades de la comedia, surgen dos aspectos particulares relativos a los personajes, que llaman la atención por su singularidad. La estrategia de Rosaura de emparejar a Aurora con Ludovico tiene éxito y, finalmente, Carlos se rinde a ella, completándose una segunda unión. No obstante, resulta llamativo que uno de los galanes, Roberto, continúe soltero al concluir la obra, sin que este detalle se remarque en ninguno de los parlamentos. Otro hecho incongruente quizá sea la desaparición de Celia, la criada de Aurora, a partir del verso 878. La comedia continúa con Aurora sin tener criadas hasta el verso 1880, momento en el cual se dirige a su señora Rosaura, y Celia no vuelve a hacer su aparición. Asimismo, cerca del final de la comedia, específicamente en el verso 2848, surge un nuevo personaje llamado Celio, que no estaba incluido en la lista inicial de personas. Aurora le encomienda la tarea de ser el guardián del laberinto junto con otros criados. La inferencia formulada en la edición fue la siguiente:

Esta incoherencia interna podría llevarnos a pensar que la comedia podría tener un autor al que llamaremos A hasta el v. 878 y que un autor B habría escrito, al menos, desde el v. 2848. Si buscamos alguna razón que dé unidad a esta última parte de la comedia en cuanto a su autor, hay que recordar que en el v. 2831 queda el escenario vacío, justo antes de que comience la prueba del laberinto<sup>15</sup>.

Es factible que un autor recién incorporado participase en la creación de este segmento diegético, en cuyo laberinto se presentan momentos de naturaleza burlesca. El galán Roberto comete el error de confundir al gracioso con una dama, lo que da lugar a una escena en tinieblas con rasgos genuinos de entremés, una confección que, a juzgar por su dominio del género breve, parece tener el sello de Cáncer. Por lo tanto, sería lícito pensar que Celio es un personaje producido por su animosa invención.

14. Alviti, 2017, pp. 15-27.

15. Lobato y Sánchez Ibáñez, 2022, p. 27.

En cuanto a la red de autores que escribían en colaboración, el grafo de la teoría de redes sitúa a Matos Fragoso en el centro del subgrupo más cohesionado por su nodo (*degree centrality*). Se caracteriza por ser el dramaturgo con la mayor cantidad de obras mancomunadas, aunque sea Belmonte quien presente la mejor conexión dentro de la red social<sup>16</sup>. Este grupúsculo lo componen otros ingenios como Francisco de Avellaneda, Juan Bautista Diamante, Antonio Martínez de Meneses, Sebastián de Villaviciosa, Juan de Zabaleta y, en efecto, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto, a quienes tradicionalmente se les adjudica *Hacer remedio el dolor*.

Las marcas de autor halladas en el análisis estilístico de las próximas páginas añaden credibilidad al testimonio antiguo impreso en Valencia en 1672. La participación del trinomio parece plausible, ya que tanto Matos Fragoso como Cáncer son frecuentes colaboradores de Moreto; de hecho, sus trabajos en común se remontan, en total, a una docena de obras que Moreto se repartió con Matos y al menos diez en las que colaboró con Cáncer. Cabe mencionar la existencia de, al menos, seis comedias en las que únicamente estos tres dramaturgos trabajaron juntos, lo que naturalmente alimenta la probabilidad de insertar este caso en el grueso de la actividad colaborativa del trinomio, entre el que se incluyen comedias como *El bruto de Babilonia*, *Caer para levantar* y *La adúltera penitente*.

En último término, lo significativo de esta pieza radica en su condición prematura: conforme a los datos aportados, es posible que se trate de la primera comedia compuesta por Moreto, resultado de una colaboración con Cáncer, quizá con la participación de Matos Fragoso —el autor C que actualizaría la hipótesis anterior—. A continuación, se procederá a analizar con más detenimiento indicios que permitan confirmar o descartar este supuesto, haciendo hincapié en pasajes paralelos de los tres autores que figuran en el impreso valenciano.

#### PASAJES PARALELOS EN TORNO A LA AUTORÍA DE *HACER REMEDIO EL DOLOR*

A partir de los *corpus* dramáticos de Agustín Moreto, Juan de Matos Fragoso y Jerónimo de Cáncer, se presenta un análisis estilístico de *Hacer remedio el dolor* con objeto de delimitar responsabilidades autoriales. Las convergencias léxicas y pasajes paralelos se han extraído en su mayor parte de comedias individuales de los dramaturgos mencionados.

En la *descriptio puellae* caricaturesca realizada por Tortuga, el gracioso que acompaña a Carlos, este frivoliza sobre los defectos físicos de una mujer siempre y cuando su riqueza los contrarreste:

aunque tenga  
unos *ojos de jabón*,  
una boca de escopeta,  
la nariz de papagayo

16. Martínez Carro y Ulla Lorenzo, 2019, pp. 907-908.

y la barba de ballena,  
salgan Palas, Juno y Venus,  
que no la harán competencia (vv. 315-321).

La perífrasis «ojos de jabón», que resalta por su extravagancia, solo ha podido identificarse, como único caso que registran TESO y TEXORO, en una escena de *El desdén, con el desdén* de Moreto, en la que el gracioso Polilla piropea a Laura cómicamente:

ni con tu pelo se iguala  
la frisa de la bayeta,  
ni dos *ojos de jabón*  
más que los tuyos blanquean (vv. 1487-1490).

Ya Kennedy había señalado que *Hacer remedio el dolor* se trataba de un estudio embrionario de la obra maestra del dramaturgo<sup>17</sup>, en referencia a *El desdén, con el desdén*. Esta hipótesis se basa en la observación de que cuando Moreto reescribe obras previas, lo hace con una tendencia a eliminar subtramas y priorizar las figuras principales, un proceso de depuración que se puede observar en *El desdén, con el desdén*. La anterior construcción lingüística se considera valiosa, en este sentido, a la hora de determinar el cruce de influencias y de ver cómo los dramaturgos reutilizan o reformulan sin mayor reparo su propio contenido. Asimismo, es reconfortante el hecho de no haber identificado esta expresión figurativa en otros textos. El único documento que ofrece CORDE, aparte de *El desdén, con el desdén*, es una prosa dramática titulada *Lucifer en romance de romance en tinieblas, paje de hacha de una noche culta* (1652) de Hernando Domínguez Camargo, un sacerdote jesuita colombiano: «No las permita a otros ojos, que yo no quiero *ojos de jabón* que me den otros; y ojos por ojos, hartos me tengo yo, sin que me den más. Bástanme cuatro limpios como el cristal»<sup>18</sup>.

Las conexiones con la comedia palatina de *El desdén, con el desdén* no terminan aquí. Según el *Diccionario de Autoridades*, la locución verbal «dar *culebra*», contenida en el verso 259 de *Hacer remedio el dolor*, se refiere a «algún chasco pesado, que suele ser con golpes». La misma connotación, en una burla de carácter amoroso, puede encontrarse en *El desdén, con el desdén*, previamente al episodio musical de Diana en el jardín, cuando esta intenta seducir a Carlos a través de su canto. En el momento en el que ella planea el ardid con Polilla, el gracioso la alentaré con estas palabras de resonancias bíblicas: «¡Norabuena, / que tú has de ser la manzana / y has de llevar la *culebra*!» (vv. 1775-1777). Aunque Moreto no se limita a utilizar el valor connotativo del reptil mencionado en estas dos piezas, sino que además lo lleva a la praxis en otras tres comedias:

Vieron el Manzano  
y la *culebra* te dieron (*El caballero*, vv. 461-462).

17. Kennedy, 1932, p. 32.

18. Real Academia Española, Banco de datos (CORDE), *Corpus diacrónico del español*, <http://www.rae.es> [12/11/2023].

¿Es de veras o es un poco  
de *culebra*? (*El parecido*, vv. 21-22).

Como su dicha celebra,  
con el amor se encandila,  
y pensando que es anguila  
se está hartando de *culebra*<sup>19</sup>  
(*Yo por vos y vos por otro*, vv. 1480-1483).

Sin embargo, la misma locución verbal que en *Hacer remedio* figura en *El marido de su madre* de Matos Frago, a quien cabe la posibilidad de proponer como tercer componente en caso de dar credibilidad a la edición de Valencia: «Váyase con mil demonios, / pues vino a *darnos culebra*» (vv. 710-711). La suma de estilemas de impronta moretiana hace improbable esta hipótesis, al menos, en lo tocante a este cuadro de la comedia. Algunos de los indicios estilísticos adjudicables al autor de origen portugués serán enunciados en las páginas siguientes.

Cabría también citar un pasaje en el que Casandra narra a Flora la traición sentimental perpetrada por Carlos en Milán, cuando afirma que ella llegó a quererlo con «amorosa inocencia» (v. 117). Esta locución nominal mantiene la misma adjetivación que en *Fingir y amar* de Moreto: «¿En qué te ofende el cariño / de una *amorosa inocencia*?» (vv. 1530-1531). Es el único caso de «amorosa inocencia» que registran TESO y TEXORO.

Como en el caso que se acaba de ver, Casandra explica que su principal error fue no distanciarse de él a tiempo, tras advertir que la pasión del galán se había entibado y ya no le correspondía. Así pues, entre las tácticas del conflicto amoroso la protagonista entiende la queja como un ataque y el desdén (simulado) como un baluarte desde el que protegerse de mayores riesgos:

Porque si él me hace un desvío,  
disimulando la pena,  
más desvío para él  
es el que ya no lo sienta,  
y este atajo puede hacerle  
otra *herida* más violenta,  
que en la *destreza de amor*  
se hiera con la *defensa*. (vv. 146-153)

Un oxímoron semejante puede discernirse en *Trampa adelante* de Agustín Moreto:

que en la sencillez *de amor*  
es maliciosa *destreza*

19. Para esclarecer el sentido de los versos citados, se reproduce la nota al pie de la editora moderna correspondiente a los versos 1482-1483 de esta comedia, Martínez Carro: «y pensando... *culebra*: Isabel está engañada, al igual que Eva por la serpiente, y cree comer anguilas —peces comestibles— en vez de pequeñas culebras venenosas» (p. 95).

la que juntar sabe a un tiempo  
la *herida* con la *defensa*. (vv. 191-194)

A la estratagema que prepara Casandra contra Carlos, ella misma la denomina la «venganza de mi pena» (v. 253), una construcción de tintes poéticos con una sola convergencia idéntica en TEXORO, precisamente en la comedia *Yo por vos y vos por otro* de Moreto: «porque antes he de tomar / *la venganza de mi pena* / en ese traidor que amparas» (vv. 1908-1910).

Después de la confesión del desengaño amoroso que Casandra declara a Flora, Carlos llegará a la posada donde ellas se hospedan acompañado de Tortuga, mientras son recibidos por los músicos con la estrofa que sigue:

toda la vida es llorar  
por amar y aborrecer  
en dejando por volver  
y en volviendo por dejar (vv. 338-341).

Moreto intercala los dos versos iniciales en *Yo por vos, y vos por otro* (vv. 2024-2025). No obstante, el fragmento es pronunciado por Margarita en un parlamento con Juana, si bien a renglón seguido se introduce la acotación que dejaría paso a los músicos en el tablado: «*Dentro música*» (vv. 2025-2026 acot.). Pero tal vez lo más notorio sea que en esta ocasión no se especifica el fragmento musical que deberían interpretar, de lo que es lógico inferir que, tácitamente, se les indicaba cantar y desarrollar lo enunciado por Margarita. En todo caso, cabe la posibilidad de que se teatralizase una estrofa de origen popular, dado que Pérez de Montalbán no duda en incorporarla a dos de sus comedias: *Los amantes de Teruel* y *El caballero del Febo*.

Una escena musical de razonables parecidos planea Aurora: «*La música prevenida / esté, como te he mandado*» (vv. 528-529). La dama volverá a expresarse en semejantes términos en la jornada inicial: «Diles que pueden entrar, / y a un tiempo empezad a sonar / *la música prevenida*» (vv. 853-855). Si se hace un recorrido por su *corpus*, se podrá ver que se trata de una construcción que auxilia a Moreto ante este tipo de situaciones. Sin ir más lejos, en su comedia *Fingir y amar* vuelve a servirse de ella: «No pierdas esta ocasión, / que aquí *la música está / prevenida*» (vv. 1200-1202). Asimismo, otra comedia suya, *El caballero*, recoge idéntico aviso en boca de don Diego: «Sí, Inés bella, / *la música prevenida / aquí tengo ya*» (vv. 536-538). Los resultados restantes de esta búsqueda se reducen a dos: una obra de Antonio de Zamora (*La poncella de Orleans*) y *La cortesana en la sierra*, una pieza escrita por Matos, Diamante y Juan Vélez.

De los tres candidatos relacionados con la atribución de *Hacer remedio*, solo es posible encontrar un paralelismo «eso es quimera» con *De fuera vendrá* de Moreto: «Pues, ¿no ves que *eso es quimera?*» (v. 2308). En paralelo, la construcción de *Hacer remedio el dolor* parece indicar que se trata de un automatismo del madrileño:

TORTUGA           ¿Mujer es? *Eso es quimera.*  
 CARLOS            Pues ¿quién será?  
 TORTUGA                               Esta es calandria,  
   que hay muchas en esta tierra (vv. 343-345).

Si bien el juego del ajedrez era bien conocido en la época y sus términos se llevan al teatro en no pocas ocasiones, interesa apuntar que también Moreto participa de esta costumbre. No son pocos los ejemplos en sus obras, entre las que hay que hacer notar *El poder de la amistad*, en la que el gracioso Moclín dice: «¿Y para eso en vano llamas?, / que no nos faltarán *damas* / adonde hubiere *tableros*» (vv. 1925-1927). En la pieza que nos ocupa, el hilarante comentario en alusión a este juego de mesa no difiere demasiado:

CARLOS            De adentro sale una dama.  
 TORTUGA           Si hay aquí *tablero* dellas,  
   déjamela registrar  
   y sabré si es *dama* o pieza (vv. 346-349).

Como se avanzó en el resumen, una de las curiosidades argumentales de *Hacer remedio* es que una de las damas se llama Casandra, aunque en el transcurso de la trama finja poseer otra identidad, rebautizándose a sí misma como Rosaura. La agnominación a partir del ave canora típica de Nápoles podría entenderse como un sutil juego anticipatorio por la semejanza entre las letras de ambos nombres. Tal vez asistamos aquí a un guiño cordial con respecto a sus amistades en común, pues se ha advertido un juego paronomástico en *La dama corregidor* de Zabaleta y Villaviciosa —presentes en el subgrupo antes comentado—, que gozó de cierto éxito tanto en los escenarios como en la transmisión textual, y ya sabemos que estos ingenios firmaron varias obras dramáticas junto a nuestros literatos:

Como es poco diferente  
 de Casandra la calandria,  
 y casi unas letras tiene,  
 «calandria soy» decía a voces  
 y había quién lo creyese (vv. 1648-1652).

Presumiendo que Moreto fuese el creador de esta referencia velada, podría constituir un homenaje de respeto a amistades suyas que se asociaron con él en otras ocasiones: en *Vida y muerte de san Cayetano* y *Nuestra Señora del Pilar* colabora con Villaviciosa, y *El rey don Enrique el Enfermo* coincidieron los tres al lado de otros ingenios.

Por otra parte, el vocabulario de Tortuga sigue suscitando nuestro interés, por ejemplo, cuando hace uso del latinismo *quidam* (v. 353), voz que significa «cierto sujeto, indeterminadamente» según *Autoridades*, y que figura a su vez en una

comedia individual de Moreto, *Fingir y amar*<sup>20</sup>, concretamente en un parlamento del gracioso: «en esta ciudad había / una dama muy hermosa, / a quien un *quidán* quería, / de mala fisolomía, / pero lo demás gran cosa» (vv. 2098-2102).

En última instancia, se comentará alguna marca más de posible paternidad moretiana: «¿Quién le diera *seis puñadas* / que le dolieran sin verlas / porque mereciera más?» (vv. 896-898). Resulta curioso que en *Los jueces de Castilla* veamos a Sancho justo antes de la pelea con Ximén amenazarlo con propinarle «*seis puñadas* de albricias» (v. 2745). Al hallar como único resultado en TEXORO esta insólita locución, con una obra moretiana como única correspondencia, descartamos que se trate de una expresión lexicalizada del Siglo de Oro. También se ha realizado una búsqueda sin éxito en CORDE, de lo que se colige que el número seis, asociado a los golpes, corresponde a una humorada personal del madrileño, alejada del uso común.

A continuación, el análisis estilístico se enfocará en las huellas léxicas que diseminó Matos Fragoso a lo largo de toda la obra, en especial en el acto intermedio, con objeto de complementar la perspectiva digital. Como se ha adelantado antes, los resultados ofrecidos por el grupo ETSO han puesto de manifiesto la proximidad de la segunda jornada de *Hacer remedio* con tres comedias individuales del portugués que han sido citadas anteriormente.

Así como sucede en una pieza de Mira de Amescua, la construcción lingüística «en el *sarao prevenido*» (v. 1026) ha sido localizada en *La razón vence al poder*, comedia individual de Matos, y en *Oponerse a las estrellas* (v. 1799), para la cual el autor hispano-portugués se unió con Moreto y Martínez de Meneses.

El último verso del primer acto contiene una locución verbal llamativa por la manera de expresar la penitencia que la dama se impone: «*curarme* con la *dolencia*» (v. 1087). El único caso recogido en TEXORO se halla en una pieza en colaboración atribuida a Matos, Martínez de Meneses y Zabaleta: *La mujer contra el consejo*. Aunque dicha combinación difiere en una variación preposicional que afecta al sentido en la perífrasis «*curarme* de la *dolencia*»<sup>21</sup>.

En la primera escena de la segunda jornada, Casandra se resigna a su suerte en un diálogo con Flora: «aunque todo en mi desgracia / son *diligencias perdidas*» (vv. 1133-1134). Matos Fragoso se inclina por el uso de esta perífrasis en *El hijo de la piedra*: «que sin ella fueran todas / las *diligencias perdidas*»<sup>22</sup> (vv. 1162-1163).

Otra huella léxica se advierte en la construcción «celosas ansias» (v. 1235), hallada en *El letrado del cielo*, una comedia escrita por Matos y Villaviciosa. Asimismo, en *Hacer remedio* se usa la voz *atalaya* bajo la acepción de centinela: «Pues yo estaré de *atalaya*» (v. 1311). La única muestra en donde Moreto aplica el mismo

20. Constan muy pocos usos de esta voz latina en lo que respecta a comedias áureas, esto es, apenas un par de casos localizados en TEXORO: *La honestidad defendida de Elisa Dido*, de Cubillo de Aragón, y *Quién entenderá el gusto a las mujeres*, de Valdearenas.

21. Sig. Tea 1-126-6, a1, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, fol. 24.

22. Aparte de este, el único caso que registra TEXORO es *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro.

sentido está en *El caballero*: «En la puerta me pongo *de atalaya*» (v. 1423); cabe apostillar que también se encuentra en *El mejor par de los doce*, pero, para ser más precisos, en la parte adjudicada a Matos: «el corazón *de atalaya*» (v. 749). Este uso no se reduce a los textos mencionados, sino que además habría que tener en cuenta dos comedias individuales del hispano-portugués: *Venganza en el empeño* y *La corsaria catalana*.

Pese a su aparente generalidad<sup>23</sup>, la construcción binaria «cuenta y razón», presente en *Hacer remedio el dolor* (v. 1510), tampoco es rastreadable en la producción del resto de colaboradores, pero sí que es empleada por Matos en *No está en matar el vencer*:

El que en su trato es ladrón  
y a ninguno satisface,  
en teniendo tarjas, se hace  
hombre de *cuenta y razón*<sup>24</sup>.

Aunque su uso es forzosamente generalizado<sup>25</sup>, la hipérbole «el mismo *sol más bello*» (v. 1544), a la que recurre Flora para referirse a Rosaura en presencia de Ludovico, brilla por su ausencia en las obras de Cáncer y de Moreto. No obstante, donde se descubre un paralelismo es en *La ocasión hace al ladrón* de Matos:

Señora, venced el susto,  
ya que la suerte ha dispuesto  
que de entre el bastardo eclipse  
amanezca *el sol más bello*<sup>26</sup>.

Otra posible marca de autor forma parte de una *descriptio puellae*: «Y así, al ver desta mujer / celajes de *nieve* y *grana* / de que se compone un todo» (vv. 1358-1360). De acuerdo con la vía argumental encauzada, esta antítesis metafórica de ecos petrarquistas nos conduciría a *El yerro del entendido* de Matos: «ya cisne de *grana* y *nieve* / de que airosa se acredita» (vv. 150-151). Ahora bien, no resultaría difícil refutar que los demás colaboradores también cuentan con paralelismos a este respecto, insistiendo en la tradición poética subyacente, como es el caso de Moreto en *Lo que puede la aprehensión*: «y bañado su rostro en *nieve* y *grana*»

23. En este punto conviene puntualizar que, con «cuenta y razón», TEXORO proporciona resultados de múltiples poetas dramáticos, como pueden ser Lope de Vega, Calderón, Pérez de Montalbán, Godínez, Claramonte, etc.

24. Sig. 33141 en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, fol. 19.

25. La búsqueda en TESO revela que se trata de un eco de Calderón, pues solo ofrece como resultados *Agradecer y amar* y *El mayor monstruo del mundo*, y ya se sabe que esta generación literariamente creció bajo su magisterio. TEXORO amplía el número de casos a diecisiete: Mira de Amescua utiliza la expresión metafórica en *El capitán Jepté* y Luis Vélez de Guevara en *El conde don Pero Vélez*.

26. Sig. R/22680 en la Biblioteca Nacional de España, fol. 201.

(v. 566), así como de Cáncer: «Compuesto de *nieve* y *grana*, / prodigio florido es / esta niña soberana» («Relación del nacimiento y bautismo de la Serenísima Infanta doña Ana María Antonia de Austria», vv. 31-33)<sup>27</sup>.

La locución binaria «rendido y avasallado» (v. 1733) apunta a favor de la paternidad de Matos Fragoso, habida cuenta de que el único caso que registran TESO y TEXORO corresponde a *Dejar un reino por otro* y *Mártires de Madrid*, una comedia de consuno cuya responsabilidad recae sobre el mismo trinomio implicado en *Hacer remedio el dolor*, a nuestro parecer. Según los últimos estudios publicados<sup>28</sup>, los patrones métricos y la tendencia culterana contribuyen a asignar la jornada inicial al autor portugués<sup>29</sup>. El paralelismo hallado en dicha jornada radica en una advertencia de Hacén: «no ha de quedar risco o ramo, / que de mi valor no sea / *rendido* y *avasallado*» (vv. 474-476). La falta de otros ejemplos equivalentes en el teatro áureo nos lleva a proponer este resultado léxico como estilema.

Acaso de menor solidez, otro rasgo diferencial se desprende de la frecuencia con que Juan de Matos emplea adverbios terminados en *-mente*, que suele ser mayor en comparación con sus dos compañeros. Sirvan como ejemplos «famosamente» (v. 1244) «lindamente» (v. 1256) e «indistintamente» (v. 1361).

En *Hacer remedio*, la adjetivación de «amor» como «hidalgo» unida por un cuantificador comparativo<sup>30</sup>: «*amor* más *hidalgo*» (v. 1665), encuentra un único paralelismo en una obra de Moreto, *Industrias contra finezas*: «cuanto más fino es mi *amor*, más *hidalgo* y de más precio» (vv. 541-542). Si damos suficiente credibilidad a la correspondencia léxica detectada, parece improbable que en este segmento de la obra don Agustín retome la composición que había empezado su pluma. Lo lógico sería creer que se trate de alguna corrección de verso puntual a alguno de sus compañeros.

En algún momento de la segunda jornada, concretamente entre el verso 1733 y el verso 1915, Jerónimo de Cáncer supe al hispano-portugués en la labor compositiva, si bien no sabríamos precisar cuándo. Por contraposición a esta hipótesis, hay una construcción metafórica que apunta hacia Moreto: la afirmación de que Alberto es su principal rival, Carlos la expresa de la siguiente manera: «Quien conmigo el *galanteo* / de Casandra *compitió* / siempre fue el marqués Alberto» (vv. 2228-2230). Se ha comprobado que la unión de aquel verbo con este sustantivo resulta anecdótica en las comedias áureas; de hecho, se ha identificado una única combinación convergente: «Pues, ¿por qué me *compite* el *galanteo*?» (*De fuera vendrá quien de casa nos echará*, v. 2577). Ahora bien, como antes se ha clarificado, pudo

27. Cáncer, *Obras varias*, p. 65.

28. Alvití, 2023, p. 17.

29. En la jornada que abre *Dejar un reino por otro*, «la *ratio* métrica que rige la jornada primera se ajusta con las costumbres versificatorias propias de Juan de Matos Fragoso, según apunta Morley. La técnica del dramaturgo hispano-portugués, de hecho, se caracteriza por una pronunciada pobreza estrófica y en la mayoría de los actos seguramente atribuibles a él, no aparecen redondillas» (Alvití, 2023, p. 17).

30. Respecto a la perífrasis «amor hidalgo», nos consta un caso de Lope de Vega y dos de Tirso de Molina, además de uno de Valentín de Céspedes, pero carentes del matiz del cuantificador comparativo más, como sí presenta la pieza de Moreto citada.

tratarse de la reescritura de unos versos concretos por parte del madrileño en un proceso de revisión final que nos consta llevó a cabo con otras piezas de consuno; en el mismo tramo de la obra encontramos una comparación que, en apariencia, contradice el anterior indicio: «gustoso como una miel» (v. 2269). A pesar de su aparente simplicidad, solamente se tiene constancia de este símil en una comedia de Cáncer titulada *Las mocedades del Cid*: «Todos vivos y dulces como una miel»<sup>31</sup>.

Otro estilema que refuerza la anterior observación sería «tocar su blanca mano» (v. 1915), que, a simple vista, puede antojarse una locución verbal más ordinaria que ingeniosa. Con todo, TEXORO brinda como único resultado una pieza de Cáncer escrita en colaboración con Rosete y Martínez de Meneses, *El mejor representante san Ginés*, en la que se recoge una perífrasis idéntica:

Que sea mi respeto tanto  
con esta humilde mujer  
que a *tocar su blanca mano*  
no me he atrevido jamás<sup>32</sup>.

El estilo entremesil de Cáncer asoma en algunas expresiones coloquiales tales como el «así me lo quiero» de Flora (v. 2399), quizá el equivalente a nuestro actual «a pedir de boca». Por fortuna, se ha localizado un lugar paralelo en el *Entremés del tamborilero*, de Cáncer, cuando Jusepa se refiere a su esposo: «Mi marido es tamborilero, / Dios me lo ha dado / y *así me lo quiero*»<sup>33</sup>. Desde luego, parece la clase de fraseología popular que consigue ubicarnos en el ambiente de una comedia burlesca, como esta anónima del barroco tardío, ya citada en la edición crítica de *Hacer remedio el dolor*<sup>34</sup>: «¡a nada atiendo!, / que estoy hecha un ya se ve / como un *así me lo quiero*» (*Cada cual con su cada cual*, vv. 267-269).

En un poema laudatorio de Cáncer titulado *Relación del nacimiento y bautismo de la Serenísima Infanta doña Ana María Antonia de Austria*, se observa una cercanía temática, esto es, la recurrencia del alma:

La madrina, con primor,  
a todas lleva *la palma*,  
que si entre tanto esplendor  
hubo alguna de *más alma*  
ninguna de alma *mejor* (vv. 106-110)<sup>35</sup>.

31. Sig. 32.466 en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, fol. 5.

32. Sig. R/22682 en la Biblioteca Nacional de España, fol. 210.

33. Cáncer, *Doce entremeses nuevos*, p. 341.

34. Lobato y Sánchez Ibáñez, 2022, p. 139.

35. Cáncer, *Obras varias*, p. 69.

Más allá de la vaguedad del floreo verbal, se hace hincapié en la superioridad del alma en un afán comparativo y se produce un juego a partir de la similitud formal entre *palma* y *alma*. Tales coincidencias y matices permiten emparentar el anterior fragmento de Cáncer con el siguiente parlamento que mantiene Carlos con Tortuga al inicio de la jornada que concluye *Hacer remedio el dolor*:

si amor es transformación  
de las almas, en *la palma*  
negará a la discreción,  
porque si es alma la unión,  
se hace *mejor con más alma* (vv. 2014-2018).

En efecto, el galán resalta la idea de que el amor es una transformación profunda de las almas, y que cuando esta unión es auténtica y sincera, supera la discreción y se intensifica cuando involucra un mayor compromiso emocional y espiritual.

Más que en un estilema *per se*, el siguiente argumento a favor de Cáncer consiste en la parodia del italiano que realiza Tortuga al cruzarse con Celio, ante quien se presenta como el conde Macarroni: «¿Non lo sapeti, bergantoni?» (v. 2895). Esta deformación satírica de la lengua itálica, que origina situaciones cómicas como la recién citada, tiene reminiscencias en el *Entremés de las lenguas* de Cáncer. En la pieza breve se ofrece un mosaico lingüístico con la representación de diversos dialectos a modo de teselas. Resulta que uno de los personajes emulados es un varón italiano, que, de forma análoga, se aloja en una posada (el lugar donde permanecen Tortuga y Carlos por las señas de *Hacer remedio el dolor*): «Avanzai, avanzai lo meo fratego, / qui a lo manco vos porte in Orbitelo»<sup>36</sup>.

Finalmente, algunos estilemas nos impelen a deducir que Agustín Moreto retoma la tercera jornada para darle término a la trama o, por lo menos, añadir cambios relevantes. Ya Fernández-Guerra consideró este último acto, «por su estructura y giros, de la pluma de Moreto»<sup>37</sup>. La adjetivación de «arbitrio» como «bravo» escasea en el *corpus* teatral del Siglo de Oro. De cuatro casos en TEXORO, dos llevan la firma de don Agustín. De ese modo, en la escena del Laberinto, Tortuga le comunicará a su amo que ha ideado «un bravo arbitrio» (v. 2801) para resolver el acertijo. Idéntica expresión podríamos situar en boca del personaje de Tirso en *La misma conciencia acusa*, de Moreto: «Voto al sol, que ya he pensado / un *bravo arbitrio*» (vv. 1459-1460). Al parecer, no es la única convergencia léxica extraída de la pieza recién citada, pues, según ya señalamos en una nota al pie de la edición crítica de *Hacer remedio el dolor*, la locución «por arrobos» se emplea en otras piezas de Moreto como *La misma conciencia acusa* (v. 210), también en boca del gracioso, al tratarse de una expresión vulgar. Se pueden advertir las semejanzas que caracterizan y engarzan ambos pasajes:

36. Cáncer, *Doce entremeses nuevos*, p. 261.

37. Fernández-Guerra y Orbe, 1950 [1856], p. xxxv.



A partir de tales presupuestos acerca de la métrica, podría aducirse como observación un notable descenso de la redondilla (de 243 versos en la jornada inicial a 156 en la segunda) hasta su completo cese en el verso 1577 (aproximadamente, en mitad del segundo acto). Podría afirmarse con cierta cautela que Moreto escribe gran parte de la primera jornada, donde se concentra el mayor número de sus estilemas; además, se cumple el *usus* métrico basado en un inicio con redondillas, que sabemos que tanto satisfacía al madrileño (la única, de hecho, que empieza con esta estrofa, ya que la segunda la abre el romance y la tercera, la quintilla). Como botones de muestra, en *Los jueces de Castilla*, *La fuerza de la ley* y *Hasta el fin nadie es dichoso*, Moreto decide iniciar cada una de las tres jornadas con redondillas, y en otras comedias, como *Trampa adelante*, *De fuera vendrá* o *El desdén*, con el *desdén*, dos de los tres actos los comienza con esta forma estrófica.

La segunda jornada, que es donde se concentra el mayor número de estilemas relativos a Matos, cuenta con una mayor proporción de romance, un dato elocuente que en absoluto discrepa de su *modus scribendi*. La pobreza de recursos del hispano-portugués en la versificación es un factor que debería contemplarse en el examen métrico de una comedia en colaboración, máxime si las técnicas de sus compañeros lo rebasan. A partir del verso 1552, el romance y las coplas de arte menor se adueñan de la segunda jornada hasta su fin. Exceptuando una redondilla intercalada y tres décimas, se incurre en una monotonía rítmica y estrófica que, tal vez, solo sea justificable por las limitaciones técnicas de quien compone ese tramo. En la última jornada vuelve a observarse mayor variedad estrófica, e incluso se introducen nuevas formas en la misma como la quintilla o el sexteto-lira.

Probablemente, la oscilación del criterio en la inserción de fragmentos musicales implique un relevo en la autoría. El uso de redondillas cantadas, vinculables a obras individuales de Moreto según se expuso anteriormente (como la que comprende del verso 338 al 341), solo se mantiene durante la primera jornada, mientras que en las dos restantes la composición musical se cifra en coplas de arte menor (vv. 1842-1849; vv. 1872-1879; vv. 1896-1903; vv. 1916-1919; vv. 1934-1941; vv. 2831-2834; vv. 2856-2859; vv. 2990-2993; vv. 3008-3011). Conforme a su forma característica de versificar los cuadros dramáticos, en algún punto de la segunda jornada Moreto decidió ceder el testigo a Matos o a Cáncer. Conforme a las pruebas estilísticas presentadas, parece razonable concluir que el dramaturgo hispano-portugués escribió en segundo lugar, mientras que en tercer lugar contribuyó con un segmento Cáncer. Con arreglo a los indicios moretianos del último tramo, es plausible considerar que el madrileño realizó ajustes en algunos versos de la sección final o que, directamente, se animó a reescribirlos.

A pesar de todo lo expuesto, en esta comedia la métrica no parece revelarse como un rasgo estructurador concluyente a la hora de trazar las delimitaciones autoriales. Antes sería preferible focalizar los esfuerzos en cuestiones más sugerativas. Un buen punto de partida serían las pistas arrojadas por los espacios vacíos, o, quizá, las incongruencias percibidas en los mismos personajes. También suscitan interés las segmentaciones argumentales que regalan momentos de clímax y

anticlímax, como pueden ser las pruebas caballerescas, pero, sobre todo, las con-comitancias léxicas. Así las cosas, en este caso podría relegarse a un segundo plano la división de jornadas como punto crucial de cara a delinear responsabilidades autoriales.

### CONCLUSIONES

*Hacer remedio el dolor* muestra una estructura tripartita bien equilibrada, aunque cada jornada podría haber sido escrita por dramaturgos diferentes. Esto sugiere que la responsabilidad autorial podría guardar relación directa con las partes específicas de la trama o las pruebas presentadas en la pieza. La existencia de estilemas del mismo autor en jornadas distintas (concretamente, Moreto en la primera y la tercera, y Matos en la primera y la segunda) tal vez alcancen a explicarse bajo el prisma de este supuesto.

Los resultados obtenidos en el análisis estilístico aquí realizado comprenden desde estructuras breves, reiteraciones de palabras, hasta metáforas aun con alternancia de términos. Estos sugieren una posible autoría triple, lo que contravendría lo indicado en el frontispicio de la *editio princeps* —cuya fiabilidad se ha puesto en entredicho por pertenecer a la *Oncena parte*—, pero concuerda con la tónica de numerosas piezas de consuno que llevan la firma de Moreto, Matos y Cáncer. Las fluctuaciones en el criterio métrico también plantean la sugerencia de que esta obra debió haber involucrado a más de dos ingenios. La comedia presenta peculiaridades en la caracterización de personajes, como la desaparición de Celia durante varias escenas y la incorporación tardía de un nuevo personaje que ni siquiera figura en las *dramatis personae*, Celio. Una lectura minuciosa de estos cambios podría ayudar a revelar la participación de autores diferentes en distintas partes de la pieza.

El hecho de plantearse la posibilidad de que *Hacer remedio el dolor* sea una de las creaciones tempranas de Moreto le concede un valor indefectible de cara a comprender la evolución de su obra dramática y de su estilo literario.

### BIBLIOGRAFÍA

- Alviti, Roberta, «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid / Olmedo, Ediciones Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2017, pp. 15-27.
- Alviti, Roberta, «Prólogo», en *Dejar un reino por otro y Mártires de Madrid*, ed. Carmen Pinillos, en *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración*, dir. María Luisa Lobato, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023 (Colección Digital Proteo, 24), pp. 1-52.
- Barrera, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1969 [1860].

- Cáncer y Velasco, Jerónimo, *Obras varias*, ed. Rus Solera López, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005.
- Cáncer y Velasco, Jerónimo, *Doce entremeses nuevos*, ed. Juan C. González Maya, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019.
- Cáncer y Velasco, Jerónimo, Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto, *Hacer remedio el dolor*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Sánchez Ibáñez, en *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración*, dir. María Luisa Lobato, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022 (Colección Digital Proteo, 20). <https://www.cervantesvirtual.com/obra/hacer-remedio-el-dolor-1135366/>.
- Castrillo Alaguero, Javier, *La reescritura en el teatro español del Siglo de Oro: Agustín Moreto refunde a Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger, 2023.
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña coleccionadas e ilustrada por don Luis Fernández-Guerra y Orbe*, Madrid, Atlas, 1950 [1856] (BAE, t. XXXIX).
- García Reidy, Alejandro, «Prólogo», en *La fuerza del natural*, ed. Alejandro García Reidy, en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2015, vol. IV, pp. 465-488.
- Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton (Massachusetts), Department of Modern Languages of Smith College, 1932.
- Lobato, María Luisa, «Moreto, dramaturgo y empresario de su teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 15-38.
- Lobato, María Luisa, «*Verbum dicendi, verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público», *Revista sobre teatro áureo*, 4, 2010, pp. 139-157.
- Lobato, María Luisa, «Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración», *Bulletin of Spanish Studies*, 92.8-10, 2015, pp. 333-346.
- Lobato, María Luisa, y Francisco Sánchez Ibáñez, «Prólogo», en *Hacer remedio el dolor*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Sánchez Ibáñez, en *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración*, dir. María Luisa Lobato, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022 (Colección Digital Proteo, 20), pp. 1-39.
- Martínez-Carro, Elena, y Alejandra Ulla Lorenzo, «Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 35.3, 2019, pp. 896-917.

- Matos Fragoso, Juan de, Jerónimo Cáncer y Velasco y Agustín Moreto, *Dejar un reino por otro y Mártires de Madrid*, pról. Roberta Alviti y ed. Carmen Pinillos, en *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración*, dir. María Luisa Lobato, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023 (Colección Digital Proteo, 24). <https://www.cervantesvirtual.com/obra/dejar-un-reino-por-otro-y-martires-de-madrid-1214770/>.
- Moreto, Agustín, *El desdén, con el desdén*, ed. María Luisa Lobato, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2008, vol. I, pp. 397-580.
- Moreto, Agustín, *Yo por vos y vos por otro*, ed. Elena Martínez Carro, en *Comedias de Agustín Moreto*, dir. María Luisa Lobato, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018 (Biblioteca Digital Proteo, 5) <http://www.cervantesvirtual.com/obra/yo-por-vos-y-vos-por-otro-923213>.
- Morley, Sylvanus Griswold, «Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto», *Modern Philology*, 7.3, 1918, pp. 131-173.
- Real Academia Española, Banco de datos (CORDE), *Corpus diacrónico del español*, recurso web, <http://www.rae.es> [12/11/2023].
- TESO, *Teatro Español del Siglo de Oro*, ed. Chadwyck-Healey España, recurso web, <https://www.proquest.com/teso> [12/11/2023].
- TEXORO, *Textos del Siglo de Oro*, ed. Álvaro Cuéllar y Germán Vega García-Luengos, recurso web, <http://etso.es/texoro> [12/11/2023].