

## Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro  
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

# Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *La adúltera penitente* y *¿La fuerza del natural?*

María Rosa Álvarez Sellers  
(Universitat de València, Espanya)

**Abstract** The comedy written in collaboration comprises a *corpus* of a hundred and fifty texts dated between 1619 and 1720, although the height of this popular form of theatrical writing takes place between 1630 and 1680. It is not, therefore, an ephemeral mode, but a way of making theatre that possessed the support of the public, since it was successful both in the Palace and in the *corrales*. For this reason, authors such as Calderón, Rojas Zorrilla or Moreto took part in that practice. In the case of Moreto, some of his plays were written in collaboration with two assiduous playwrights, Cáncer and Matos Fragoso. We will study the sources and the resources used in the performance of two plays, *La adúltera penitente* and *La fuerza del natural*, in order to try to find the keys to the success and the continuity of the writing in collaboration. Finally, we focus on the question of the authorship of *La fuerza del natural*.

**Keywords** Comedy. Collaboration. Moreto. Cáncer. Matos Fragoso.

Que «el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres» ya lo dijo Lope de Vega en el prólogo a su tragedia «escrita al estilo español», *El castigo sin venganza* (1631), y prueba de ello es la existencia de dos prácticas escénicas muy populares en el Siglo de Oro que no han gozado de reconocimiento por parte de la crítica posterior: la comedia en colaboración y la reescritura de piezas teatrales, muchas de las cuales presentaban sutiles cambios en el título precisamente para evocar la obra de la que procedían.

Ya en su tiempo, las comedias de consuno fueron calificadas de «Monstri de varie specie» por Fabio Franchi en sus *Essequie Poetiche* (Venecia 1636), dedicadas a recoger alabanzas póstumas a Lope de Vega, que solo compuso *Los terceros de San Francisco* con otro dramaturgo, Juan Pérez de Montalbán. Pero el Fénix, tan amigo de las innovaciones, quizá no llegó a tiempo a lo que probablemente empezó como un experimento que acabó por convertirse en una forma sólida y específica de escribir teatro, pues la comedia en colaboración abarca un *corpus* de unos ciento cincuenta textos fechados entre 1619 y 1720, aunque su auge sobre los escenarios

tuvo lugar entre 1630 y 1680 y, a nivel de impresión, entre 1652 y 1667.<sup>1</sup>

No sabemos qué pudo mover a los dramaturgos a compartir su ingenio, por lo que se han apuntado razones de amistad o de puro entretenimiento (cfr. Madroñal 2012, p. 163), así como la necesidad de satisfacer con rapidez las demandas de las compañías y de la Corte. Pero lo cierto es que tales comedias tenían éxito en los corrales y en palacio y no quedaron en una moda pasajera. Hubo autores que se prodigaron en el género, como Cáncer, Matos Fragoso, Martínez y Meneses, Rosete o los hermanos Diego y José de Figueroa, pero también participaron plumas de mayor envergadura: Vélez de Guevara o Mira de Amescua colaboraron en varias obras, Calderón compuso una docena de piezas y, tratándose de Rojas Zorrilla o Moreto, el porcentaje ronda el veinte por ciento del total de su producción.

No es de extrañar que Moreto, Cáncer y Matos Fragoso repitieran la experiencia, interrumpida por la muerte de Cáncer el 2 de octubre de 1665. Juntos escribieron *La adúltera penitente*, *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar o San Gil de Portugal*, y tal vez *La fuerza del natural*, en la que no está documentada la participación de Matos Fragoso.<sup>2</sup>

De hecho, podemos apreciar similitudes de tema, estilo y recursos entre las tres primeras comedias. Tratan asuntos bíblicos o hagiográficos, propicios a escenas insólitas, tales como conversiones repentinas y espectaculares, apariciones de ángeles y demonios, milagros, tentaciones y mujeres disfrazadas, y requerían el uso de tramoya, todo lo cual debía impresionar y agradar al espectador. *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar* se inspiran en *Las maravillas de Babilonia* de Guillén de Castro y *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, respectivamente, por lo que la falta de originalidad se suplía con los golpes de efecto en escena. Es más, recrear argumentos conocidos podía no ir en detrimento de las «segundas partes» sino contribuir a su éxito, al recuperar sucesos pertenecientes a la memoria teatral colectiva.<sup>3</sup>

La historia de Santa Teodora aparece en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine y es recreada en la *Famosa comedia de Santa Teodora*, por

---

1 La impresión e inclusión de piezas de varios ingenios en los volúmenes de ‘partes’ – compuestos todos de obras de múltiples autores – o en sueltas pertenecientes a muy distintas colecciones a lo largo del siglo XVII, es claro indicio del éxito de este tipo de comedias, acaso no apreciadas por sus autores, pero en todo caso sí por los editores, compañías, lectores y coleccionistas. Muestra de ello es el interés editorial que siguieron suscitando en el XVIII, aun cuando la citada práctica compositiva ya había desaparecido (cfr. Ulla 2010, pp. 95-96).

2 Moreto y Cáncer escribieron además: *Nuestra Señora de la Aurora*, *Hacer remedio del dolor* y *El hijo pródigo*, y Moreto y Matos Fragoso colaboraron en *El príncipe prodigioso*, *Oponerse a las estrellas*, *Nuestra Señora del Pilar* y *El mejor par de los doce*.

3 Véase Álvarez Sellers (2017).

otro nombre *Púsoseme el sol, salióme la luna* de Andrés de Claramonte, incluida en la *Parte XXVI* de Lope de Vega (1645) y estrenada en julio de 1642 en Alcázar por la compañía de Alonso Caballero (BNE, Ms. 16.986). *La adúltera penitente*, por lo tanto, no es la primera obra que trata la vida de la santa, ni la única.<sup>4</sup> Fue publicada en la *Parte nona de comedias Escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657). En 1658 formaba parte del repertorio de la compañía de Francisco García, pero quizá ya había sido representada en 1651 por la de Sebastián García Prado (cfr. Lobato 2009, p. 209), por lo que su fecha de composición ha sido situada en torno a 1650 (cfr. Cassol 2008, p. 180) o 1651 (cfr. Urzáiz, Cienfuegos 2013, p. 303). Como también sucederá con *La fuerza del natural*, *La adúltera penitente* es atribuida solo a Moreto en un manuscrito fechado en 1669 (BNE, Ms. 14.915), una copia de representación perteneciente a la compañía de Manuel Vallejo (cfr. Urzáiz, Cienfuegos 2013, p. 303).

La primera Jornada presenta los componentes propios de una tragedia de honra: un triángulo amoroso formado por Natalio, enamorado de su esposa Teodora, que fue forzada a casarse por su familia cuando en realidad amaba a Filipo (I, vv. 31-52),<sup>5</sup> pretendiente despechado que no está dispuesto a renunciar a la mujer que cree que le pertenece. Planteamiento idéntico a tres iconos del género, *El médico de su honra* (1635), *El pintor de su deshonor* (1645-1651) y *A secreto agravio, secreta venganza* (1635) de Calderón. Como esas esposas, Teodora se resiste a los embates de Filipo y recuerda con pesar su pasada ilusión (I, vv. 421-450), pero alude además a prodigios que marcaron su nacimiento:

TEODORA De nobles padres nací  
 en la grande Alejandría,  
 con prodigiosos anuncios  
 que mi pecho atemorizan.  
 (I, vv. 391-394)

De este modo, lo que parecía un conflicto de honor, queda salpicado de indicios sobrenaturales que desvían la trama hacia lo que finalmente será una comedia de santos. Elementos físicos y oníricos tientan a Teodora: una estatua de Venus y Marte que hay en su jardín y el mismo demonio hablándole en sueños. Pero este no es producto de su imaginación sino

4 Dedicada «al asunto hay una de Calderón, con título de *Santa Teodora*; otra de Lope, con los de *Púsoseme el sol y salióme la luna*; *Santa Teodora*, que es idéntica a la atribuida a Claramonte con iguales títulos, y otra, también de Lope, con los de *El Prodigio de Etiopía* y *Santa Teodora*» (Paz y Meliá 1934, p. 8). Citado en Urzáiz, Cienfuegos (2013, p. 308), que resumen las cuestiones sobre la autoría de las piezas (pp. 308-311).

5 Citamos por el texto base de Fausciana (en red).

que, como en *Caer para levantar* (Parte XVII de las *Escogidas* 1662), desplegará una gran actividad para vengarse de Dios despeñando almas (I, vv. 615-629). Así, propicia que unos ladrones dejen colgando una escala de la ventana de Teodora antes de huir al oír ruido en la calle, y Filipo decide aprovechar la ocasión, no sin antes debatirse entre los susurros del demonio y una música que suena 'dentro' advirtiéndole del peligro de dejarse llevar por lo que él mismo llama «mi despeñado amor» (I, v. 746), en una escena similar a la sucedida entre D. Gil y D. Diego en *Caer para levantar*.<sup>6</sup>

Los dramaturgos no pierden la ocasión de incluir una escena de otra de sus obras conjuntas, *El bruto de Babilonia* (Parte XXX de las *Escogidas* 1668), donde Susana, que estaba bañándose, es asaltada por dos ancianos jueces que tampoco pueden resistir sus impulsos: «*Salen los viejos retirándose de Susana, que saldrá a medio vestir*» (II, entre vv. 1804-1805).<sup>7</sup> De igual forma, «*Retírase [el demonio] y sale Filipo, y Teodora a medio vestir, con una luz que pondrá en un bufete*» (I, entre vv. 856-857). Pero el diablo no tiene bastante con el deshonor privado y culmina su logro con la deshonor pública para que no haya posibilidad de ocultación o enmienda: convence a Teodora de que su única opción es huir para que su esposo, que se había ausentado engañado por el criado Morondo, no la mate.

La segunda Jornada vuelve a recordar a *Caer para levantar*, pues Filipo, como D. Gil, se ha convertido en bandolero, y Teodora vive oculta en un convento disfrazada de fraile para purgar su pecado - también Violante en *Caer...* se convertirá en penitente cuando se arrepienta de los suyos. Han pasado dos meses, y Natalio vaga desesperado buscándola y culpándose de su desaparición: «que quien no la merecía | justamente la perdió» (II, vv. 1302-1303).

Un enredo entre Morondo - que también vive como fraile en el convento - y Flora, está a punto de permitir, con la complicidad del demonio, que Filipo vuelva a gozar a Teodora, pero ella se aclama a Dios y, milagrosamente, el bandolero queda sin poder moverse. Mas no acaban ahí sus fatigas, pues Flora acusa a fray Teodoro de ser el padre de su hijo, y el abad lo expulsa del convento. Teodora suplica a Dios que sustente al niño, y el súbito descenso de dos ángeles que le muestran una cueva con una leona que lo criará concluye esta Jornada, dejando, sin duda, suspenso al auditorio.

En la tercera Jornada, Teodora es acusada de robo y apaleada por unos

---

6 D. Diego llega de noche a casa de Violante para fugarse con ella cuando suene una música, seña convenida entre ambos. Pero D. Gil, famoso por su vida devota y ejemplar, lo sigue y logra convencerlo de que desista de su empeño, pues quizá solo le falta un pecado para condenarse. Paradójicamente, seducido por la música y el ambiente, será él quien ocupe el lugar de D. Diego.

7 Citamos por el texto base de Álvarez Sellers (en red).

campesinos, pero consigue escapar y desenmascarar tanto al demonio<sup>8</sup> como a Morondo, al que le pide que haga el milagro de apaciguar al león:

*Sale un león con dos cántaros de agua en unas aguaderas*

MORONDO ¡Jesús, qué león tan cruel!

TEODORA Llegue.

MORONDO ¡Ay padre, que no puedo!

TEODORA ¿Pues un santo tiene miedo?

[...]

TEODORA ¡Llega, fiera! Ahora verá

que sin temor se los quito.

¡Tente allá, bruto maldito!

MORONDO ¡Jesús, qué manso que está!

(III, vv. 2436-2451)

Este milagro tampoco es exclusivo, pues encontramos otro con leones en *El bruto de Babilonia*, donde se oye cantar *dentro* mientras van «elevándose los leones» (II, entre vv. 1334-1335). Pero otro más espectacular la aguarda: «*Descúbrese un coro en un bofetón que saldrá hasta donde está la santa*» y «*Sale un ángel en una apariencia*» (III, entre vv. 2507-2508) para anunciarle que «con sus ángeles María | te restituye al coro» (III, vv. 2510-2511); «*Sube la santa en una elevación al coro*» (III, entre vv. 2512-2513) y «*Cantan todos*» (III, entre vv. 2515-2516).

Las emociones continúan: «*Cae Filipo por un despeñadero*» perseguido por Natalio y su gente, y llega a la cueva donde está leyendo Teodora, que lo defiende. Natalio lo interpreta como un aviso del Cielo para templar su deshonor (III, vv. 2651-2655) y ceja en su empeño. Filipo se arrepiente y, avalados por una música que dice «*Abridle las puertas | al siervo de Dios*» (III, vv. 2727-2728; vv. 2763-2764) pide, con Teodora, asilo en el convento. Finalmente, reconociendo públicamente su derrota, el demonio se hunde en el tablado mientras tocan con fuerza las campanas y se produce una *anagnórisis* general: «*Descúbrese la santa con tunicela y Filipo con el hábito abajo, y un ángel*» (III, entre vv. 2891-2892) que anuncia la muerte dichosa de Teodora, redimida por la penitencia de Filipo.<sup>9</sup>

8 TEODORA ¡Ah, infernal dragón, qué en vano son tus cautelas aquí!

DEMONIO [Ap.] Ya me conoció, ¡ay de mí!

¿Qué le dé el Cielo tirano

a una mujer tal favor? (III, vv. 2396-2400)

9 Similar conclusión tiene *Caer para levantar*: el cruce de identidades entre el ermitaño D. Diego y el bandolero D. Gil se descubre, el demonio se hunde en el tablado, Violante purga sus pecados antes de morir y D. Gil se entrega a la vida religiosa para borrar los suyos.

Del éxito de la obra dan testimonio sus representaciones, tanto en el XVII - en Valladolid, en abril de 1686 por la compañía de Miguel Vela y en febrero de 1696 por la de Serafina Manuela «con máquina» -, como en el XVIII - en Valladolid, en mayo de 1700 por la compañía de Lucas de San Juan (cfr. Ferrer 2008) y en 1733, por la compañía de Manuel de San Miguel, del 26 al 30 de septiembre en el Corral del Príncipe (cfr. Fernández 2011, p. 914) -, como sucede con las otras comedias en colaboración entre los tres dramaturgos. Una versión orquestal realizada por Joaquín Turina fue estrenada en el Teatro Real de Madrid el 3 de diciembre de 1917 y, en versión escénica, en el Teatro Eslava de Madrid el 15 de octubre de 1917.

Así pues, si *La adúltera penitente* presenta un inconfundible aire de familia respecto a *Caer para levantar* y *El bruto de Babilonia*, no sucede lo mismo con *La fuerza del natural*, en la que no consta la participación de Matos Fragoso. La edición *princeps* (*Parte XV de Comedias escogidas*, 1661) concluye diciendo: «Y de Cáncer y Moreto | fin aquí las plumas dan, | probando que en todo sobra | la fuerza del natural», pero en la edición de la *Segunda parte* (1676) de las comedias de Moreto figura solo a su nombre: «Y de Moreto los lauros | fin aquí a su pluma dan, | probando que en todo sobra | la Fuerza del Natural».<sup>10</sup> La hipótesis de la colaboración de Matos Fragoso fue formulada por Morley (1918, pp. 168-169) a tenor de la métrica de la tercera Jornada, sin redondillas y con predominio del romance sin mediar otro tipo de estrofa entre los cambios de rima, esquema más propio del portugués que de Moreto. Dicha propuesta ha sido secundada por Kennedy (1932, pp. 132-133), Lobato (2008, p. 35) o Cassol (2008, pp. 170 y 181), y García Reidy considera que «entra plenamente dentro de lo posible» (2016, p. 468), pero señala también la ausencia de cualquier alusión a Matos en los testimonios conservados, en la documentación de la época o en la propia comedia, por lo que concluye que fue escrita por Moreto y Cáncer «y, tal vez, Juan de Matos Fragoso» (p. 467).

Si nos adentramos en *La fuerza del natural* comprobamos que han desaparecido los milagros y el ascenso o descenso de personajes que requerían sorprendentes usos de tramoya, o temas como el deseo, la tentación, el pecado o la deshonor, comunes a las otras comedias de los tres autores. El argumento es plenamente humano y profano, y gira en torno a la confusión de identidades entre dos hermanos, Carlos y Julio, y el contraste entre la vida rústica y las costumbres de la Corte. Carlos es un voraz lector y aspira a mejorar socialmente tras enamorarse de Aurora, sobrina del

---

10 En opinión de Alejandro García Reidy, al que quiero agradecer el haberme facilitado el prólogo, aún inédito, de su edición de la obra, «Este cambio posiblemente se debió a algún tipo de estrategia editorial para resaltar la labor de Moreto, pues, a fin de cuentas, el volumen se presentaba exclusivamente bajo el marbete autorial del madrileño» (2016, p. 467). Lo mismo sucede en otra comedia incluida en ese volumen, *La fingida Arcadia* (cfr. Kennedy 1932, p. 8).

Duque de Ferrara, a la que dedica cortesanos requiebros sin atreverse a poner nombre a lo que siente:

CARLOS Fue una batalla,  
que al veros sentí en mi pecho.  
AURORA ¿Batalla sentís?  
CARLOS Y mala,  
porque es poco mi poder.  
AURORA Y eso ¿qué es?  
CARLOS No sé nombrarla.  
AURORA ¿La sentís y la ignoráis?  
CARLOS Es que por alguna causa  
puedo decir lo que siento,  
pero no cómo se llama.  
(I, vv. 475-483)<sup>11</sup>

La trama recrea una serie de tópicos que ya aparecían en el teatro del siglo XVI, como sucede en *Don Duardos* (1522), obra de otro dramaturgo portugués, Gil Vicente, en la que un príncipe se disfraza de hortelano para enamorar a la infanta Flérída en su jardín: Don Duardos, que llega a la Corte para desafiar a Primaleón, también describe el súbito amor que siente al ver a la hija del Emperador de Constantinopla como «otra más oscura guerra, | de tanta pasión que la temo» (I, p. 230),<sup>12</sup> y decide falsear su apariencia para hacer valer sus cualidades y no su estado. Aunque tampoco acierta a nombrar lo que siente, la calidad de su discurso impide a Flérída asociarlo con un villano, y lo mismo le pasa a Aurora:

FLÉRIDA Debes hablar como vistes  
o vestir como respondes.  
(I, p. 249)

AURORA Recatado es para loco,  
para humilde, muy bien habla;  
no es deste traje este estilo,  
no esta osadía es villana.  
(I, vv. 528-531)

Observamos además un curioso guiño a la tragedia a la que aludíamos al principio, *El castigo sin venganza*. En ella, la sobrina del Duque de Ferrara también se llama Aurora, y el Duque tiene también un hijo natural,

11 Citamos por la edición de García Reidy (2016).

12 Citamos por la edición de Hermenegildo (1990).

Federico, que evita casarse con ella porque se enamora de su madrastra Casandra. Al descubrirlo, el Duque los matará a los dos. La obra se representó solo una vez, quizá porque Federico recordara a Carlos ‘el desdichado’, hijo natural de Felipe II enamorado de su madrastra, Isabel de Valois, y muerto en extrañas circunstancias (cfr. Carreño 1991), y Lope tuvo que imprimirla en Barcelona. En *La fuerza del natural*, el hijo del Duque de Ferrara se llama, precisamente, Carlos. Su padre lo ha mantenido oculto por culpa de la «condición celosa» (I, v. 570) de su esposa Casandra pero, al morir esta al caer de un caballo, ha decidido hacer público el secreto.

Y así, el sueño de Carlos queda truncado cuando Roberto, su padre, le revela que Julio es hijo del Duque y este lo ha llamado a palacio porque quiere casarlo con Aurora, confiando en que una buena educación doblará su talante rústico y necio. La tosca aparición en escena de Julio vestido de gala vuelve a recordar la de Camilote, «caballero salvaje» en *Don Duardos*, pues ambos se empeñan en defender que la fea Maimonda y la rústica Gila - «Cien Auroras | no la llegan al zapato» (III, vv. 2327-2328) - son más hermosas que Flérida y Aurora respectivamente:

ARTADA ¡Algo será más hermosa  
Flérida!  
CAMILOTE ¿Quién? ¿Aquella?  
¡Asaz de mal!  
¡Por Dios, vos estáis donosa!  
Comparáis una estrella  
a un pardal.  
(I, p. 237)

AURORA Veré a quien me comparó  
si es más hermosa que yo.  
JULIO ¿Qué? Lo que va de mí al Papa.  
(I, vv. 1029-1031)

Las semejanzas concluyen en la segunda Jornada, en la que ninguna de las dos protagonistas es capaz de reconocer una pasión que creen dirigir hacia la persona inadecuada:

FLÉRIDA Tal me hallo  
que no sé cómo os diga  
ni calle tanta pasión  
como callo.  
(I, p. 260)



AURORA ¡Qué dices!  
 Lo que yo digo se queda  
 en solo conocimiento,  
 y aunque conozco sus prendas,  
 una cosa es estimarlas  
 y otra cosa es conocerlas.  
 [Ap.] Miento, que siento en el alma  
 no sé qué oculta violencia,  
 que si digo que es amor,  
 me lo escucho con vergüenza;  
 (II, vv. 1162-1171)

La previsible solución llega en forma de *deus ex machina* cuando aparece Roberto y confiesa que su mujer le ocultó que trocó a los niños, y que el verdadero hijo del Duque es Carlos. El orden queda definitivamente restaurado con el anuncio de las bodas entre Carlos y Aurora, Alejandro y Camila y Julio y Gila.

Como otras comedias en colaboración, *La fuerza del natural* no presenta una intriga original, sino que se inspira en *Examinarse de rey* o *Más vale fingir que amar* de Mira de Amescua. Aunque no sabemos la fecha exacta de su composición, «probablemente fue representada por la compañía de Juan Correa en 1668 y años sucesivos» (García Reidy 2016, p. 470) y su éxito continuó en el XVIII, pues regresó a los escenarios madrileños casi anualmente (Andioc y Coulon 1996, pp. 724-725; citado en García Reidy 2016, p. 471); la compañía del actor Isidoro Máiquez la llevó a las tablas en diez ocasiones entre finales del XVIII y principios del XIX (Kennedy 1932, p. 117) y fue representada también en palacio, como se dice en la edición suelta que publicó en Madrid Antonio Sanz en 1742, subtitulada «Fiesta que se ha de representar a sus majestades en el real palacio del Buen Retiro». Además, dio lugar a dos refundiciones: *Cuando no se aguarda y príncipe tonto* (Parte XL de la colección de *Comedias Escogidas*, Madrid, Julián Paredes, 1675) de Francisco Leyva Ramírez de Arellano y *El príncipe y el villano* de Bretón de los Herreros, estrenada en 1826 (García Reidy 2016, p. 472).

A tenor de la lectura realizada, creemos que poco tiene que ver esta comedia con las tres que se atribuyen a Moreto, Cáncer y Matos Fragoso, aunque tienen en común el éxito cosechado. Han desaparecido los golpes de efecto, las escenas espectaculares y corales, el erotismo, la conjunción de temas y elementos religiosos, profanos y sobrenaturales,<sup>13</sup> la inspiración bíblica y hagiográfica, para dejar paso a una comedia palatina cuyo enredo

13 Dassbach (1997) propone este esquema para estudiar la comedia hagiográfica y Mata (2006) lo aplica a *La adúltera penitente*.

y desenlace se hace presentir desde el principio. No hay sorpresas que impresionen al público, ni a nivel temático ni de tramoya. Quizá las cuestiones métricas puedan arrojar luz acerca de la autoría compartida, a lo cual añadiríamos que el recurso de utilizar escenas procedentes de otras obras es característico de Matos Fragoso (cfr. Álvarez Sellers 2012), pero lo cierto es que, tanto por sus planteamientos semánticos como escenográficos, *La fuerza del natural* se distancia claramente de *El bruto de Babilonia*, *Caer para levantar* y *La adúltera penitente*.

## Bibliografía

- Álvarez Sellers, María Rosa (2017). «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar*». En: Matas Caballero, Juan (ed.), *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Colección «Olmedo Clásico».
- Álvarez Sellers, María Rosa (2012). «Um dramaturgo português na Corte espanhola: procedimentos de reescrita de Matos Fragoso em *El sabio en su retiro* y *villano en su rincón*». Em: Petrov, Petar et al. (eds.), *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas: Da Idade Média ao século XIX*. Santiago de Compostela: Através, pp. 163-179.
- Andioc, René; Coulon, Mireille (1996). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Cáncer, Jerónimo; Moreto, Agustín [1661] (2016). *La fuerza del natural*. Edición de Alejandro García Reidy. En: Lobato, María Luisa; Trambaioli, Marcella (eds.), *Comedias de Agustín Moreto: Segunda parte de comedias*, vol. 5. Kassel: Reichenberger, pp. 467-485.
- Carreño, Antonio (1991). «Las 'causas que se silencian': *El castigo sin venganza* de Lope de Vega». *Bulletin of the Comediantes*, 43 (1), pp. 5-19.
- Cassol, Alessandro (2008). «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto». En: Lobato, María Luisa; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 165-184.
- Dassbach, Elma (1997). *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang.
- Fernández, Natalia (2011). «Veneno mortal para la juventud: público y censura ante las pecadoras penitentes de la comedia nueva». *Bulletin of Hispanic Studies*, 88 (8), pp. 911-930.
- Ferrer Valls, Teresa (ed.) (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Kassel: Reichenberger.

- Kennedy, Ruth L. (1932). *The Dramatic Art of Moreto*. Philadelphia: Smith College.
- Madroñal, Abraham (2012). «El Lope último y las comedias en colaboración». En: Vaccari, Debora. (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 4, *Teatro*. Roma: Bagatto Libri, pp. 162-170.
- Mata Induráin, Carlos (2006). «*La adúltera penitente*, comedia hagiográfica de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso». En: Vitse, Marc (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro: La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, pp. 827-846.
- Matos Fragoso, Juan; Cáncer, Jerónimo; Moreto, Agustín (1657). *La adúltera penitente* [en red]. Edición de Emily Fausciana. URL <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php> (26-09-2016).
- Matos Fragoso, Juan; Cáncer, Jerónimo; Moreto, Agustín (1668). *El bruto de Babilonia* [en red]. Edición de María Rosa Álvarez Sellers. URL <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php> (26-09-2016).
- Morley, Sylvanus G. (1918). «Studies in Spanish Dramatic Versification of the 'Siglo de Oro': Alarcón and Moreto». *University of California Publications in Modern Philology*, 7 (3), pp. 131-173.
- Lobato, María Luisa (2008). «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)». En: Lobato, María Luisa; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 15-37.
- Lobato, María Luisa (2009). «Los fundamentos del teatro de Moreto». En: Blecua, Alberto et al. (eds.). *El teatro del Siglo de Oro: Edición e interpretación*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 207-229.
- Paz y Meliá, Antonio (1947). *Papeles de Inquisición: Catálogo y extractos*. Madrid: Archivo Histórico Nacional.
- Ulla Lorenzo, Alejandra (2010). «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las *Partes*». *Criticón*, 108, pp. 79-98.
- Urzáiz, Héctor; Cienfuegos, Gema (2013). «Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: *La adúltera penitente*». *eHumanista*, 23, pp. 296-325.
- Vicente, Gil (1990). «Don Duardos». En: Hermenegildo, Alfredo (ed.), *Teatro renacentista*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 213-288.

