

## La comicidad y los graciosos en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto<sup>1</sup>

JUDITH FARRÉ VIDAL  
CSIC

La figura del *gracioso* presenta una serie de rasgos tópicos que, en mayor o menor intensidad, definen al personaje. Aunque raramente se encuentran todos reflejados en un mismo gracioso, sí puede decirse que la mayoría son confidentes de su señor, glotones, codiciosos, cobardes, mantienen amores paralelos con la criada de la dama que corresponde al amor del galán<sup>2</sup> o ejercen de alcahuetes. Para iniciar estas primeras notas de aproximación a los graciosos de Moreto, y me ceñiré en esta ocasión a los de las comedias publicadas en su *Primera Parte* (1654), debe considerarse, además, que en muchas ocasiones ejercen un importante papel estructural<sup>3</sup>. En este sentido, el caso más conocido quizá sea el de Polilla/Caniquí en *El desdén, con el desdén*, «cuyo volumen textual, su presencia en escena y su trascendencia en la trama son [...] muy importantes, más si cabe que los de los protagonistas»<sup>4</sup>. Pero, como ha puesto de manifiesto recientemente Martínez Berbel, existen otros, como el Millán de *Trampa adelante*, el criado de un señor noble pero pobre que sobrevive gracias al ingenio de su criado, quien actúa con

1. Este trabajo se inscribe en el marco del programa Ramón y Cajal en la convocatoria 2008 («Técnicas dramáticas de composición del teatro breve de los Siglos de Oro desde una perspectiva comparada», RYC-2008-02362) y cuenta con el patrocinio del proyecto de investigación "La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias", financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, con número de referencia HUM2004-02289/FILO. Todas las citas de las comedias de Moreto proceden de los textos base fijados por sus respectivos editores, disponibles en [www.moretianos.com](http://www.moretianos.com). En adelante citaré por siglas, indicando el número de verso entre paréntesis.

2. García Lorenzo (1987: 31).

3. Como ya apuntó Wardropper, «Moreto's servants, not content with merely giving advice, take on a leadership role» (1986: 68).

4. Martínez Berbel (2007: 116).

total independencia, sin atender a los deseos de su amo<sup>5</sup>: Millán, a pesar de que sabe que don Juan está enamorado de doña Leonor, actúa de tercero frente a doña Ana, una rica dama indiana encaprichada del galán, para así conseguir de ella el dinero necesario para comer. Asimismo, en *De fuera vendrá, quien de casa nos echará*, destaca el hecho de que Leonardo y Beltrán «no son tanto criado y señor, sino compañeros de armas, lo que les dota de una mayor camaradería y les iguala en cierto modo»<sup>6</sup>.

Otro de los rasgos estructurales que pueden definir la dramaturgia moretiana, junto con los largos parlamentos explicativos que habitualmente suelen encuadrar las escenas estáticas al inicio de las jornadas, es la inserción de episodios protagonizados por graciosos, acompañados o no de los personajes principales, en momentos clave para la distensión dramática. Es este un rasgo común del teatro barroco, pero en el caso de Moreto alcanza una especial significación ya que estos episodios, cuya *vis* cómica reside en aprovechar como asunto los mismos motivos protagonizados por sus amos, contribuyen a la equilibrada y geométrica construcción, tan característica de la producción de Moreto. He seleccionado tres ejemplos que pueden ilustrar las estrategias que suelen ser habituales para encuadrar la intervención del gracioso. El primer fragmento procede de *San Franco de Sena*, o *El ciego de mejor vista y lego del Carmen*. En este caso, la escena está protagonizada por un solo criado, Dato, que acompaña a su señor Franco. Es de noche y ambos están escondidos en la calle para poder hablar con Lucrecia, que espera que aparezca el otro galán, Aurelio, quien asomará con músicos para cantar en el balcón de la dama:

DATO Mira, señor:  
 un hombre se iba azotando;  
 por la calle iba corriendo,  
 y en cuanta taberna hallaba  
 hacía estación y se estaba  
 un cuarto de hora bebiendo.  
 Dijole uno: «Mirad que hoy  
 beber tanto es desvarío»;  
 y él respondió: «Señor mío,  
 mientras bebo no me doy».  
 Pues amor te azota al trote,  
 mormurando caminemos,  
 que mientras chistes bebemos  
 no sentimos el azote  
 (SF, vv. 760-773)

La réplica de Dato está dentro de la secuencia de cierre de la primera jornada (SF, vv. 715-955), cuyo desenlace será la obligada fuga de Lucrecia y su criada Lesbia, asistidas por Franco y Dato. Las intervenciones del gracioso recurren, en este clímax con el que

5. «Sólo en contadas excepciones, el criado deja de ejercer su función clásica de acompañamiento (la *función ponente*, como la llama Hermenegildo). Millán de modo aparente sigue ejerciéndola, asiste al galán, es su correo y confidente, pero en este caso esa función es falsa, pues sus acciones van encaminadas a entorpecer todo lo posible las expectativas de su señor. Millán, en realidad, es asistente y correo de sus propias necesidades (pecuniarias y alimenticias, fundamentalmente)» Martínez Berbel (2007: 116).

6. Martínez Berbel (2007: 116).

termina la primera jornada, a constantes glosas jocosas con las que Dato responde a su señor Franco, angustiado por la forzada huida de la dama. De manera ingeniosa, Dato aprovecha cuentos tradicionales que va adaptando para disminuir el dramatismo de la situación. En el caso anterior, el «beber chistes» justifica las constantes réplicas de Dato como una forma para relajar la tensión dramática.

El segundo ejemplo que puede mostrar cómo Moreto va engarzando las intervenciones de los graciosos tiene que ver con el flux de las cartas. Las referencias a los juegos de naipes son una constante en las comedias que integran la *Primera parte* de 1654. Además del juego de Franco en *San Franco de Sena* en el que llega a apostar sus propios ojos para luego quedarse ciego o la partida del capitán Lisardo y el alférez Aguirre con la que se inicia *De fuera vendrá, quien de casa nos echará*, las referencias a los naipes le sirven a Moreto para engastar varias secuencias protagonizadas por graciosos que retoman, desde el registro bajo que impone su condición ridícula, el mismo asunto en el que se ven envueltos sus señores. Por ejemplo, en la primera jornada de *La fuerza de la ley*, a partir del verso 343, se produce un encuentro entre Alejandro y Nise en el que los momentos de mayor intensidad coinciden con los sonetos de definición amorosa que se dedican los dos amantes (FL, vv. 389-402 y 409-422). A continuación, a partir del verso 467, los dos criados, Irene y Greguesco, protagonizan una escena que, como reflejo invertido de la anterior de sus señores, también supone la declaración amorosa entre ambos y que «a los dos toque soneto por barba» (FL, vv. 471-472). En este caso, el cierre del episodio que de manera simétrica han protagonizado los criados, es posible gracias a que Irene quiere salir a merendar y menciona que puede jugarse el amor de Greguesco a las cartas:

GREGUESCO ¡Grande amor!  
 IRENE ¡Grande fineza!  
 GREGUESCO ¿Te vas?  
 IRENE Sí, dueño del alma.  
 GREGUESCO ¿Dónde?  
 IRENE A merendar, si hay algo.  
 GREGUESCO ¡Qué dolor!  
 IRENE ¿El beber agua?  
 GREGUESCO Calla, que esa voz me ha muerto.  
 IRENE ¡Oh mal haya mi desgracia!  
 GREGUESCO ¿Temes perderme?  
 IRENE Si juego.  
 GREGUESCO ¿Y jugarasme?  
 IRENE A la taba.  
 ¡Qué brío para el barreño!  
 GREGUESCO ¡Qué harnero para la paja!  
 (FL, vv. 505-514)

La siguiente estrategia que suele repetirse a la hora de engastar episodios protagonizados por graciosos recurre a alusiones metateatrales. Como el soliloquio de Irene en *La fuerza de la ley*, de los pocos protagonizados por criadas que puedan considerarse graciosas<sup>7</sup>,

7. «Luces salgo a prevenir/ y pues sola me provocho,/ de soliloquear un poco/ licencia vengo a pedir/ Mosqueteros, a estas pocas/ coplas me dad la costumbre,/ porque si ellas no dan lumbre/ son de fuego vuestras bocas». (FL, vv. 1546-1553).

el comentario de Macarrón en *La fuerza de la ley*, diciendo que «toca a bufa y a ficción» (FL, v. 268) o la réplica del Vejete en *De fuera vendrá*, que da paso a la llegada de la Viuda, doña Francisca y la criada Margarita:

VEJETE ¡Oh! ya han venido las damas.  
Voló la conversación.  
Yo me voy, que en esta farsa  
no hacen papel los ancianos.  
(FV, vv. 482-485)

En esta ocasión, la Viuda, con sus ridículas pretensiones de matrimonio con el galán que corteja a su sobrina, será uno de los personajes que protagonice muchas de las escenas ridículas de la comedia. De ella dirá Margarita, casi al final de la comedia: «¡Que haga esta tía infernal/ el viejo de la comedia!» (FV, vv. 1881-1882). Pero, quizá uno de los ejemplos más interesantes en este apartado, sea el comentario de Greguesco sobre los *pasos lacayunos* que, paralelamente a la acción principal, protagonizan los graciosos de la comedia:

GREGUESCO Ahora, Irene, entra el coloquio  
lacayuno.  
IRENE Necio, aguarda,  
que ahora toca a nuestros amos.  
GREGUESCO Dices bien, no me acordaba,  
que siempre se acaba el paso  
entre lacayo y lacaya. (FL, vv. 351-356)

En este caso, los graciosos no llegan a protagonizar su escena puesto que lo harán más adelante. Ahora, tan sólo se refieren a la posibilidad de ofrecer el paso entre lacayos, puesto que el diálogo de declaración amorosa entre Alejandro y Nise continúa, pese a esta interrupción, para dar paso a los sonetos de definición amorosa que apuntábamos unas líneas más arriba y que culminaba con el contrapunto de los sonetos compuestos por los graciosos.

Hasta el momento, hemos podido ver cómo los episodios protagonizados por más de un gracioso sirven para contrarrestar el dramatismo de las secuencias protagonizadas por los señores y que, como apuntaba el anterior comentario de Greguesco, tienen una extensión limitada. En este sentido, le permiten a Moreto que las principales líneas argumentales, normalmente sobre asuntos amorosos, coincidan en el «eje central prospectico», englobando también así las relaciones entre graciosos.

La única excepción entre todas las comedias de la *Primera parte* la encontramos en *Hasta el fin nadie es dichoso*, donde en la primera jornada aparece un entremés engastado que desarrolla una escena prematrimonial entre los dos graciosos, Chapado y Marina, que discuten sobre el tópico del amor a palos (HF, vv. 419-498), cuyo desenlace se remata, además, en un episodio posterior, en la segunda jornada, que trata sobre su divorcio (HF, vv. 1719-1831). Son varias las razones que conducen a tratar el episodio entre Marina y Chapado como un entremés engastado. El argumento es muy simple: ante la boda inminente,

Chapado aparece dándole con un palo a Marina, con el propósito de quitarle la «M» para que quede «hecha harina a palos» y él salvado. El gracioso confiesa que

Yo, pues, viendo esta porfía,  
 daros pienso a troche y moche  
 palos de día y de noche,  
 coces de noche y de día.  
 Desta suerte heis de vivir  
 y así me pienso vengar,  
 que pus m'hacéis consumir,  
 yo os he de hacer consumir.  
 Mirá el juego que os señalo  
 para que empués no os asombre,  
 que siempre que queráis hombre  
 he de trunfar deste palo.

(HF, vv. 435-446)

Chapado pasa entonces a contarle el cuento de Gil el tamborilero:

Pus que oyáis un cuento quiero.  
 Gil, nuestro tamborilero,  
 tenía una mujer terrible.  
 Cuando la daba mal rato,  
 ¿qué hacía Gil? Oyes, tomaba  
 los palos y la tocaba  
 un lendísimo rebato.  
 Un día, pus otro tal teme,  
 tanto la rebateó  
 que de cabeza la abrió,  
 así un poco más de un gеме.  
 Al curarla, ella al barbero  
 dijo: «Señor, a la paga  
 porque otra vez no lo haga,  
 lleve a Gil mucho dinero».  
 Gil lo olió, y con regocijo  
 hizo cuentas por las cuales  
 pidió el barbero cien relas;  
 estuences él tomó y dijo:  
 «Si ciento monta la cura,  
 veis aquí ciento pagados  
 y otros ciento adelantados  
 para otra escalabradura».  
 Yo, pues el cuento aplicado,  
 por si los palos así  
 me encarecéis, véis aquí  
 otro palo adelantado.

(HF, vv. 452-478)

Marina se rebela y anuncia que quiere pedir el divorcio, ante lo que Chapado le comenta que es mejor que entonces no se casen, pero Marina no quiere perder así la honra, ya

que parece que está embarazada (Chapado le dice: «echaré de la barriga/ palos, como vos mochachos», HF, vv. 485-486) y el gracioso le contesta que no le puede quitar lo que ella no tiene. La salida a escena del Rey hace que la acción se encauce hacia la cacería del águila que había quedado suspendida.

En primer lugar, cabe decir que, desde el punto de vista de la estructura de la comedia, resulta evidente que la acción no presenta ningún tipo de contrapunto argumental a las líneas hasta el momento apuntadas. Transcurridos apenas 400 versos de esta primera jornada, se han planteado los dos ejes sobre los que girarán las competencias de los dos hijos del conde de Urgel, Sancho y García: el amor que ambos sienten por Rosaura y su enfrentamiento por conseguir el volante que un águila acaba de arrebatarse a la Infanta. En este punto, cuando todos los personajes van a salir al bosque en busca del águila y poder recuperar el volante, Moreto engasta un «paso lacayuno» cuya función dramática es la de suspender la atención ante el desenlace de la cacería, que culminará con la salida a escena de Rosaura, y que no presenta ninguna relación respecto a la acción principal. La continuación de dicho entremés engastado se produce hacia final de la segunda jornada, cuando a raíz de la intervención de Laín, otro criado, Chapado, celoso, ejerce de juez y se divorcia de Marina, para luego volver a casarse con ella. Este segundo episodio se produce en el momento que, a raíz del máximo ascenso social protagonizado por Sancho, el Rey decide casarlo con la Infanta, aunque el galán está enamorado de Rosaura. En este caso, la secuencia entre los tres criados actúa como reflejo invertido del triángulo amoroso que se está planteando entre la Infanta, Rosaura y Sancho. Aunque argumentalmente no aporta nada al planteamiento de la escena protagonizada por Marina y Laín en la primera jornada, podría tomarse como una de las simetrías características utilizadas por Moreto para trazar la estructura de sus comedias a partir de paralelismos argumentales, y, en cierto modo, podría también hacerse eco de otro cuento folklórico tradicional, aunque invirtiendo los papeles, el de la mujer juez de su marido<sup>8</sup>.

La segunda razón para considerar la escena entre Chapado y Marina como un entremés engastado es, además de su independencia argumental, que reproduce una de las variantes que Chevalier recoge, dentro de los cuentos de casados, como el del molinero y el cura<sup>9</sup>. De este modo, el cuento de Gil el tamborilero que Chapado explica y pretende seguir con Marina, sigue la tónica habitual de Moreto y otros tantos dramaturgos áureos que recurren a este sustrato popular para apelar a la risa. El motivo del amor a palos, además, remite forzosamente a la órbita entremesil y, en concreto, al mismo Moreto, que lo aborda en dos entremeses anteriores a 1658: *El entremés del hijo de vecino*<sup>10</sup> y *El entremés de la reliquia*<sup>11</sup>. El primero es una sátira a la mujer que acepta ser cortejada por varios galanes y al final es escarmentada por el gracioso, quien para evitar que doña Esnefa siga saliendo con otros acudirá a la bofetada y ella, más enamorada, terminará exclamando que «en dar bofetadas/ cualquier hijo de vecino/ tiene gracia gratis data» (vv.

8. Chevalier (1999: 126).

9. Chevalier (1999: 206-207).

10. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, (2003II: 421-438).

11. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, (2003II: 439-449).

222-224). *El Entremés de la reliquia*, también surgido de un cuento folklórico<sup>12</sup>, cuenta la historia de Aldonza una mujer rica y soberbia que golpea a su esposo, el gracioso Gilote. Su vecino se compadece de él y le ofrece un palo, la «reliquia», para que pueda sacudir a su desobediente esposa y bajar así sus bríos (v. 160). También en otras comedias de la *Primera parte* se introducen más referencias al mismo asunto, en algunos casos estrechamente vinculadas a la indiferencia de la dama desdeñosa. Por ejemplo, en *El poder de la amistad*, Moclín le dice a Irene

A la dama endurecida  
dalla muchas bofetadas,  
porque no hay cosa en la vida  
que la deje más manida  
que muy buenas manotadas  
(PA, vv. 612-616)

Y, más adelante, repite el consejo para Alejandro, el galán: «que a estas ingratas, señor,/ ofendellas, maltratallas,/ sacudillas y dejallas/ para que tengan amor» (PA, vv. 1728-1731). Otra referencia aparece en *Trampa adelante*, aunque en esta ocasión es Casilda la que amenaza con golpear a Millán:

CASILDA Pues pícaro, ¿en qué han de estar?  
Váyase, o irá molido  
a palos, que es un ruido.  
MILLÁN Eso era antes de cobrar.  
(PA, vv. 2157-2160)

A pesar de estas referencias dispersas en otras comedias moretianas de la *Primera Parte*, es únicamente en *Hasta el fin nadie es dichoso* donde, como entremés engastado, al igual que en el *Entremés de la reliquia* y el *Entremés del hijo de vecino*, Moreto se decide por el desarrollo argumental del motivo. Y, como adelantábamos en líneas anteriores, es ésta la única de las doce comedias del volumen que incorpora un entremés engastado. Esta circunstancia, unida al hecho de que también es la única de las doce comedias del volumen de la que no existen noticias previas de representación, hacen que efectivamente nos planteemos que Moreto escribió esta comedia en fechas muy cercanas a la publicación del volumen adocenado y expresamente para su difusión impresa, dedicada al recién nombrado virrey de Nueva España, Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque.

El estudio de la documentación relativa a la producción de Moreto en los ocho años anteriores a la publicación de la *Primera parte*, le ha permitido a Lobato demostrar cómo Moreto ya había escrito y representado con éxito al menos dieciséis comedias<sup>13</sup>, entre las cuales no hay ningún rastro de *Hasta el fin nadie es dichoso*. Las razones, pues, para incluir dicha comedia que aún no había sido estrenada en la primera y única publicación

12. Chevalier (1978: 87).

13. Según indica Lobato (2008).

que Moreto supervisa personalmente, me parece que deben buscarse en la dedicatoria al duque de Alburquerque y el elogio, junto a Juan José de Austria, que el dramaturgo hace a su mecenas por su contribución en las victorias frente a los franceses en los intentos de secesión catalana entre 1652 y 1653.

Por otro lado, *Hasta el fin nadie es dichoso* es una reescritura de la comedia palatina *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro<sup>14</sup>. En sus estrategias de adaptación destaca el hecho de que Moreto decide ambientar el argumento original de Guillén de Castro, localizado en la lejana Hungría, en la corte de Aragón y convierte en protagonistas a los condes de Urgel, como en *El desdén con el desdén*, la otra comedia moretiana que la crítica ha identificado como expreso homenaje al duque de Alburquerque y Juan José de Austria. Además, en el cierre de la comedia unos últimos versos parecen ser alusivos al nombramiento de Juan José de Austria como virrey de Cataluña, ocurrido en enero de 1653: «Aragoneses, ya todos/ príncipe en Sancho tenéis/ que aclaméis al cetro heroico» (HF, vv. 2973-2975). Todas estas circunstancias hacen que, efectivamente, parezca que Moreto escribió la comedia en fechas muy cercanas a *El desdén con el desdén*, y que bien pudiera ser entre finales de enero de 1653 y 1654, las fechas que marcan el nombramiento de Juan José de Austria como virrey de Cataluña y la publicación de la *Parte*.

La inserción de un entremés engastado, posiblemente dos, si pensamos en la escena del divorcio entre Marina y Chapado en la segunda jornada de la comedia, aporta otro dato interesante de cara a establecer hipótesis acerca de las circunstancias de representación de la comedia. Creo que Moreto escribe esta comedia pensando que podría formar parte de una posible representación particular dedicada al duque de Alburquerque, por aquel entonces recién llegado a la corte novohispana para ejercer el cargo de virrey (1653-1660).

Como ya pusiera de manifiesto Oleza al estudiar los modelos en la propuesta teatral del primer Lope de Vega, puede constatarse cómo las comedias palatinas y urbanas del Fénix tienden hacia un modelo pobre, lo cual significa que

Abundan ya las agrupaciones abiertas de escenas, el número de escenas es alto y cobran un papel importante los entremeses internos. Los tipos de cuadros más significativos son [entre otros] los entremeses cómicos. Amoralismo, juegos de salón, ingenio y enredo, ayudan a configurar una comedia frívola e imaginativa, llena del atractivo que no siempre alcanzan los panfletos de la honra y el orden monárquico-eclesiástico. Las raíces cortesanas saltan a la vista, junto con el enredo y la novelaría italiana, y una voluntad de impacto cómico a través del entremés, unas veces muy palaciego y otras bien populista<sup>15</sup>.

Debe recordarse ahora que no sólo la comedia fuente de Moreto es la palatina de Guillén de Castro sino también que, en el conjunto de todas las comedias que integran la *Primera parte* de Moreto, el modelo dramático que se podría considerar predominante es el de Lope, ya que es la fuente de cuatro de las diez reescrituras que Moreto ensaya en su *Primera Parte*, además de que resulta también notable la presencia de otros dos autores cuyo sistema teatral continúa siendo el lopeco: Tirso, al que acude en dos ocasiones, y

14. Para más detalles, véase Farré (2008).

15. Oleza (1984: 281-281).



Guillén de Castro, la fuente directa de *Hasta el fin nadie es dichoso*. Queda pues esbozado que el patrón dramático que marcará la *Comedia nueva* de Lope continúa siendo una importante y recurrente fuente a la que siguen acudiendo los dramaturgos de la segunda mitad del XVII, aunque, obviamente, en lo que respecta a los procedimientos estilísticos, la influencia que ejerce Calderón lo convierten en el referente retórico cardinal. Y, en el caso del teatro cortesano de Calderón, puede observarse también como:

dentro de ese complejo hipertexto que es la representación cortesana calderoniana la risa adquiere, por un lado, mayor importancia estructural, puesto que informa largas escenas que separan los diversos núcleos escénicos rompiendo la tensión dramática. Por otro, dichos segmentos teatrales de marcado sabor entremesil –cuya función es a menudo fundamentalmente la de desencadenar la risa en el refinado auditorio– a veces, son tan largos y acabados en sí que parecen piezas breves independientes. Diríase que Calderón vuelve a redescubrir y disfrutar la antigua esencia del entremés que se generó efectivamente de la comedia para luego independizarse de la misma. De manera específica, por la clara analogía temático-estructural que presentan con la pieza en que resultan engastados, estos episodios se podrían asimilar a la categoría del entremés burlesco o de repente<sup>16</sup>.

No se conserva documentación que dé noticia de una representación específica de la comedia de Moreto en la corte de México, aunque sí contamos con los datos suficientes que nos permiten pensar que existieron, de hecho, representaciones particulares en el ámbito de la corte novohispana. Además, sabemos que años más tarde el duque de Alburquerque sería mecenas de otro dramaturgo, Agustín de Salazar y Torres, quien ya en España, le dedicaría numerosas piezas de elogio, además de las loas para dos representaciones particulares de comedias de Calderón: *Dar tiempo al tiempo* (entre 1661 y 1662) y *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris* (entre 1667 y 1669). Por todo ello creo que no sería nada descabellado pensar en *Hasta el fin nadie es dichoso* como una comedia que Moreto escribe expresamente para el duque de Alburquerque y su representación en la corte novohispana, aspecto que habría motivado el ensayo de una fórmula hasta el momento nueva en la producción moretiana, como es la inserción del entremés engastado, una estrategia dramática de marcado tono entremesil, de acuerdo al gusto que, a partir de Lope y también Calderón, parece que va asentándose como característica de este tipo de representaciones particulares y cortesanas.

## Bibliografía

- CHEVALIER, M. (1978): *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- (1999): *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad.

16. Trambaioli (2008).

- FARRÉ VIDAL, J. (2008): «*Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto y su reescritura a partir de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro», *Revista de Literatura*, LXX, núm 140, pp. 405-438.
- GARCÍA LORENZO, L. (1976): *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta.
- LOBATO, M.L. (2008): «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. M<sup>a</sup> L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 15-38.
- MORETO, A. (2003): *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, ed. M<sup>a</sup> L. Lobato, Kassel, Reichenberger.
- *La fuerza de la ley* (FL), ed. Esther Borrego.
- *De fuera vendrá quien de casa nos echará* (FV), ed. D. Gavela.
- *Hasta el fin nadie es dichoso* (HF), ed. J. Farré.
- *El poder de la amistad* (PA), ed. M. Zugasti.
- *San Franco de Sena, o El ciego de mejor vista y lego del Carmen* (SF), ed. Marco Panarale.
- *Trampa adelante* (TA), ed. J. M Berbel.
- MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (2007): «El ascenso de un personaje secundario: el gracioso en Trampa adelante de Moreto», *Teatro de palabras*, 1, pp. 101-121
- OLEZA SIMÓ, J. (1984): «La propuesta teatral del primer Lope de Vega» en *Teatro y prácticas escénicas*, València, Institució Alfons El Magnànim, vol. 2, pp. 251-308
- TRAMBAIOLI, M. (2008): «*Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón*», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- WARDROPPER, B. (1986): «A 'Last Word': The Spanish Terence», en *Essays on Comedy and the Gracioso in Plays by Agustín Moreto*, ed. Frances Exum, York-South Carolina, Spanish Literature Publishing Company, pp. 65-68.