

EL MOTIVO DEL PAPEL ESCRITO COMO GENERADOR DE INTRIGA EN LAS COMEDIAS DE MORETO

Francisco Sáez Raposo
Universidad Complutense de Madrid

¡Oh, malditos papeles, cuántos daños
habéis hecho en el mundo, que no hay suma
que los pueda contar; fuego os consuma,
que así dais ocasión de hacer engaños! [...]
¡Grande poder es un papel escrito!¹

Este lamento de Julio, un acaudalado converso que en la comedia de Lope de Vega *El galán escarmentado* siente mancillado su honor tras hallar casualmente unas antiguas cartas de amor que aún conserva su esposa, sirve de inmejorable punto de partida para un trabajo como éste que pretende subrayar la fuerza y el poder de la palabra escrita en el teatro de Agustín Moreto.

Mi interés por intentar desentrañar las claves de su dramaturgia (que me ha llevado a estudiar aspectos relacionados con el uso que hizo de la reescritura como técnica compositiva², la pervivencia de alguna de sus obras en las carteleras teatrales posteriores al siglo XVII³, el empleo de la música o los efectos sonoros en el desarrollo de sus argumentos⁴, los usos escenográficos y juegos de tramoya⁵ o el empleo de la identidad fingida como uno de sus principios dramáti-

¹ Tomo prestada la cita de Oriel, 1992, p. 1.

² Sáez Raposo, 2010.

³ Sáez Raposo, 2011b.

⁴ Sáez Raposo, 2009.

⁵ Véase Sáez Raposo, 2011a.

cos básicos⁶) dirige mi atención en esta ocasión a fijarme en un motivo que Moreto repite con bastante regularidad. Me refiero a la aparición (directamente la mayoría de las veces, aunque en ocasiones de manera referida) de un papel escrito (en forma de carta, misiva, billete, nota, letra de cambio, etc.) que tiene la capacidad de generar acción dramática o transformarla.

Maestro en el empleo del *ars combinatoria*, el dramaturgo madrileño se sirve de un recurso que ya había sido empleado profusamente por otros autores y que se terminaría convirtiendo en habitual en su propia producción. No se trata de un motivo vinculado con un autor o una escuela determinados, sino que, en opinión de Charles Oriel, lo que se produce es una recurrencia del mismo que no hace sino evidenciar «a vital part of the general consciousness of the age»⁷. Basándose en los planteamientos más convergentes que sobre los procesos de escritura y lectura formularon en su día Walter J. Ong y Jacques Derrida, Oriel fija un contexto teórico en el que el valor de la comunicación escrita, que tan apreciada fue para nuestros dramaturgos áureos, queda resaltado. Éste surge de una oposición genérica entre los conceptos de presencia/ausencia (establecidos a partir de la articulación de la comunicación en forma oral o escrita) que, potenciados por otras series de oposiciones binarias vinculadas con ésta (verdad/ficción, naturaleza/cultura, interioridad/exterioridad, espíritu/cuerpo, el yo/el otro o lo público/lo privado) caracterizan, según él, las tensiones particulares del momento histórico en el que surge la comedia aurisecular⁸. Es decir, este esquema de fuerzas opuestas «provides a fitting analogue to the whole complex of social, political, psychological, spiritual, and epistemological concerns which in large part define the period that we now refer to as the Golden Age»⁹.

A la aparición de manera explícita de cartas y papeles escritos en el desarrollo argumental de las comedias compuestas por los tres dramaturgos más emblemáticos de todo el Siglo de Oro (Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca) dedicó hace ya tiempo un artículo Henri Recoules. Aunque no se trata de un trabajo analítico que indague en la idiosincrasia del empleo de este recurso, sí que proporciona unos datos realmente contundentes, ya que nos aporta

⁶ Sáez Raposo, 2011c.

⁷ Oriel, 1992, p. 18.

⁸ Oriel, 1992, pp. 9-10.

⁹ Oriel, 1992, p. 10.

un listado de más de ciento cincuenta obras del Fénix, sesenta y tres debidas al mercedario, así como setenta y cinco de Calderón en las que se incluye dicho motivo. El objetivo de Recoules no es otro que hacer accesible un repertorio que, sin ser totalmente exhaustivo, sí permita fijar unos cimientos estables para abordar el estudio del fenómeno. Además, sugiere los caminos críticos que sería posible transitar con el fin de articular de la manera más completa los principios activos de un artificio que, por su propio volumen de apariciones, anticipa una verdadera significación y un funcionamiento particular. El hispanista francés formula, a modo de preguntas, hasta un total de veinticinco posibles “puntos de partida” con los que organizar estructuralmente su casuística: desde el mero cómputo de cartas y/o papeles que aparecen en la producción total o en una obra concreta de un dramaturgo determinado, hasta la manera en la que se da inicio y/o se concluyen dichos escritos; desde el método en el que se entregan y el destinatario que los recibe, hasta el modo en el que se presenta el mensaje al público (leído en voz alta, en aparte, de manera íntegra o parcialmente); desde la identidad del emisor, hasta el momento del día o de la acción en que es recibida dicha comunicación; etc.¹⁰.

Perfecto conocedor de la técnica dramática de su tiempo, Moreto descubre en la inclusión de cartas y papeles escritos en el desarrollo de sus tramas un excelente filón del que extraer una materia dramática que genera, en múltiples ocasiones, giros argumentales inesperados para el auditorio. La cifra de ocurrencias del motivo en las obras que componen las dos *partes* de sus comedias es significativa: lo encontramos en dieciocho de las veinticuatro obras allí compiladas, lo que supone su empleo (en mayor o menor medida, y de una manera más o menos directa) en un 75% de los casos.

Con el objetivo de aportar al menos un destello de la diversidad de un recurso susceptible de ser presentado en una importante variedad de situaciones, me dispongo a analizar, aunque sólo sea sucintamente, la forma en la que aparece y el efecto argumental que produce en tres casos a mi juicio representativos: *El mejor amigo, el rey, La fuerza de la ley* y *Trampa adelante*.

En la primera de estas comedias, encontramos una carta que, como un elemento de origen externo, viene a perturbar la estabilidad

¹⁰ Recoules, 1974, pp. 480-481.

en la que aparentemente se sustenta el gobierno de don Pedro, el rey de Sicilia. Hacia la mitad de la jornada primera éste hace su aparición en escena leyendo una misiva que le ha remitido el conde Juan de Claramonte en la que le advierte de que, gracias a la información recabada por sus espías, ha descubierto que algunos hombres del círculo de confianza de don Pedro están colaborando de manera clandestina con Roberto, rey de Nápoles y enemigo suyo, para dejar expeditos los puertos sicilianos en previsión de una próxima invasión de la isla. Estamos ante un monarca físicamente débil (pide una silla para sentarse y así aliviar los fuertes dolores de gota que padece¹¹) que, ante una situación tan delicada, debe buscar apoyo y auxilio en el conde Enrique, su súbdito más leal que, a la postre, será decisivo para el desenlace de la trama pues terminará restituyendo el orden alterado. Los espectadores, de hecho, conocerán por boca de éste, que lee la carta en voz alta, el contenido de la misma. Su aparición genera una vía argumental que se adentra por los vericuetos del análisis psicológico. Pero éste sólo se desarrollará de manera incipiente, pues el público ya sabe desde el mismo arranque de la comedia que el personaje de Alejandro, príncipe de Otranto, tiene una personalidad soberbia, envidiosa e intrigante. Para desenmascarar al alevoso, el rey concibe un ardid en el que simulará la imputación pública del delito de traición a Enrique para, de éste modo, examinar la reacción que ello provoca en el resto de sus vasallos y así poder desenmascarar a los verdaderos culpables. No se trata de un planteamiento nuevo, ya que había sido empleado por dramaturgos como Calderón, que lo desarrolla prácticamente de manera idéntica en su obra titulada *Un castigo en tres venganzas*, que vio la luz en forma impresa en 1634¹².

Es a través de una serie de memoriales leídos en audiencia pública por Alejandro, ya convertido por las exigencias del plan trazado en favorito del rey, cuando presencia el público pero también Enrique, que se encuentra al paño para conocer de primera mano quiénes están de su parte y quiénes no, todo un repertorio de mezquindad personalizada en una serie de individuos que, a pesar de haber recibido el apoyo y la ayuda de Enrique en el pasado, ahora no tienen

¹¹ Resulta curioso que sea éste, precisamente, el único momento de la obra en el que se haga mención a las dolencias físicas del monarca.

¹² Apareció incluida en la *Parte veynte y ocho de comedias de varios autores*, Huesca, por Pedro Blusón.

ningún pudor en levantarle falsos testimonios aprovechando su hundimiento político.

Otro papel, en esta ocasión acompañado de una joya guardada en una caja, creará el segundo de los enredos de la comedia: el amoroso. Laura, enamorada de Enrique, entregará a Porcia, la otra dama, una joya heredada de su padre con la que espera poder socorrerle y aliviar las penurias por las que atraviesa en un momento aparentemente tan delicado. Ésta, a su vez, le encomendará el encargo a la criada Flora que será quien, finalmente, se los haga llegar a él. La confusión se produce cuando lee la declaración de amor que contiene la nota pero no sabe cuál de las dos damas la ha redactado ya que

No trae firma y no sé cuál
será, porque yo no he visto
nunca letra de las dos¹³.

El hecho de que haya sido Porcia quien entregara los objetos a la criada hace creer a Enrique, erróneamente, que no puede ser más que ella la que está enamorada de él.

Las dos acciones se irán complicando cada vez más hasta el final de la comedia siempre en torno al hallazgo, lectura o entrega de un papel escrito. El punto álgido se produce cuando ambas líneas argumentales confluyen al inicio de la jornada tercera. Será entonces cuando Enrique traspapela la nota de agradecimiento que ha redactado para Porcia por el regalo recibido y le entregue accidentalmente uno de los papeles en blanco que, con la firma del rey de Nápoles, Alejandro y su compinche, Filipo, han fingido haber hallado en la casa de aquél. El equívoco desconcertará incluso al propio monarca que terminará por desconfiar de la verdadera lealtad de Enrique al imaginar que se ha aprovechado del fingimiento maquinado por ambos para llevar a cabo su propio plan encubierto de apoyo al rey napolitano. Será sólo cuando tenga en sus manos la carta que Enrique realmente iba a enviar a Porcia y compruebe de manera fehaciente que todo se debió a un descuido cuando, por fin, se pueda restablecer el orden primigenio que la primera carta de aviso vino a trastocar. En una suerte de configuración circular, la ruptura del equilibrio inicial

¹³ Cito a partir de Moreto, *El mejor amigo, el rey*, ed. B. Baczyńska, p. 324.

por la irrupción de un escrito sólo puede ser reparada por la llegada de otro. Ambos, curiosamente, han tenido como destinatario al rey.

Es interesante apuntar que este tipo de motivos únicamente funcionan en el conjunto del entramado dramático a partir de unas convenciones que deben ser aceptadas por los espectadores. En su día comprobamos que, por ejemplo, la voz era capaz de provocar una sugestión tal en la persona que la escucha (en forma, generalmente, de canto¹⁴) que produce un enamoramiento instantáneo y la concepción de un ser amado que sólo existe en los deseos que el amante proyecta sobre él a partir de la impronta que recibe a través del oído. Sin embargo, la propia voz se presenta como un medio inútil a la hora de reconocer la identidad de la persona que la produce. Es decir, su enorme potencial como creadora de sensaciones contrasta con su absoluta falta de provecho para vincular lo etéreo con una realidad física concreta.

En el caso que ahora nos ocupa, comprobamos que el papel escrito queda definido como el transmisor de pruebas fidedignas, de verdades que no se cuestionan. En ningún momento se pone en entredicho el mensaje que difunde, por muy incongruente que resulte con respecto al desarrollo argumental que esté siguiendo la obra hasta ese momento. Sólo en caso de que existan pruebas convincentes en su contra (que, como hemos visto, es habitual que lleguen en la forma de otro documento escrito) se dudará sobre la veracidad de su contenido. Quizás, tengamos que asociar este hecho con la idea de Oriel de que el papel escrito está absolutamente desligado de cualquier contexto inmediato ya que sus momentos de producción y de recepción (generalmente separados por el espacio y el tiempo) lo liberan de las cadenas del «aquí y el ahora». Según su teoría,

It is an object unto itself which appears to create its own context and reality and which more often than not is subject to those contexts and realities that the reader wishes independently to impose upon it¹⁵.

Por todo ello, es significativa la forma en la que Moreto da inicio a *La fuerza de la ley*, ya que lo primero que presenciamos es a Seleu-

¹⁴ Esto es lo que sucede, por ejemplo, en *Lo que puede la aprehensión*. Para consultar su texto remito a Moreto, *Lo que puede la aprehensión*, ed. F. Domínguez Matito.

¹⁵ Oriel, 1992, p. 5.

co, el rey, que sale al escenario acompañado por su séquito, pidiendo a Filipo, su hombre de confianza, que le lea de nuevo unos memoriales que traen consigo. La impaciencia y exasperación que muestra el monarca ante una información que ya conoce pero que está ansioso por volver a escuchar denotan el efecto que en él produce el asunto:

REY ¡Repetid el memorial!
 ¿Qué dudáis, si es para mí?
 FILIPO Sí, señor.
 REY ¡Leed!
 FILIPO Dice así:
 ([Ap] Turba su presencia real)

Lee

«Cintio, capitán de vuestra guarda, preso por haber incurrido en el crimen de adulterio, está sentenciado en vista, en la pena de la ley. Suplica a Vuesa Majestad...»¹⁶.

El rey ni siquiera permite que el memorial termine de ser leído en su totalidad. No hace falta, argumentalmente hablando, ya que lo que importa es comprobar el efecto que dicho delito produce en su ánimo de legislador:

REY Basta; excusad los enojos
 que me da haberlo escuchado.
 Si en vista está condenado,
 sáquenle luego los ojos.
 Por ley esta pena di,
 cuando esta ciudad fundé,
 al adúltero; él lo fue
 sin temor della y de mí.
 Pague, pues ha cometido
 dos ofensas su osadía
 —que no perdono la mía
 ni puedo la del marido—,
 pues también yo como rey

¹⁶ Cito a partir de Moreto, *La fuerza de la ley*, ed. E. Borrego Gutiérrez, pp. 63-64.

fui ofendido de su error,
 porque de un rey es honor
 el respeto de la ley,
 y el que osado la quebranta,
 siendo ella la autoridad,
 le quita la Majestad;
 y, siendo la ofensa tanta,
 perdonar su desacato
 es quitar con indecencia
 el temor a la obediencia
 y el valor a su mandato. [...]
 Pague, pues, justos enojos,
 que dio a la ley y al marido,
 que si yo hubiera incurrido
 yo me sacara los ojos¹⁷.

Mediante esta lectura Moreto caracteriza la figura del rey como un juez inquebrantable e implacable, rasgos definitivamente positivos para todo aquél que deba ejercer el gobierno de un estado e impartir justicia. Sin embargo, sus palabras tienen el sabor premonitorio de unos principios que van a tener que seguirse hasta sus últimas consecuencias. Estamos ante el Moreto más directo, preciso y menos perifrástico, aquél que en prácticamente medio centenar de versos nos aporta todas las claves necesarias para entender el planteamiento pero también barruntar el desenlace de su comedia.

Será otro papel, esta vez escondido en el interior de un ramo de flores, el que desencadene el desenlace final de la trama. Empleado por el príncipe Demetrio y la dama Aurora como medio de comunicación con el que concertar un encuentro amoroso, es interceptado por Greguesco, el gracioso, y constituye la prueba inapelable de la relación adúltera que se ven abocados a mantener los amantes por la decisión del rey de haberla entregado como esposa al más insigne de sus generales, Alejandro. El hado se muestra inevitable con respecto a unos sentimientos imposibles de extinguir a pesar de todos los obstáculos que, desde su posición de poder, va imponiendo Seleuco a la pareja, incluido el traslado forzoso del matrimonio a una quinta aleja-

¹⁷ Ver Moreto, *La fuerza de la ley*, pp. 64-66. La deorbación ocular como castigo previsto para casos de alta traición estaba contemplada entre la *gens gotica*. Sobre este respecto puede consultarse Rodríguez, 1972, pp. 111-119.

da de la ciudad. La severidad regia choca contra la inexorabilidad de un destino que el propio mandatario se ha encargado de forjar.

Greguesco informará a su señor, Alejandro, del encuentro que su esposa pretende mantener con Demetrio en el jardín de su casa campestre aprovechando que aquél debe pasar la noche fuera asistiendo al rey. La inesperada llegada del marido desenmascarará a los adúlteros y obligará a Seleuco a administrar justicia sobre su propio hijo. Será sólo ante la súplica de todos sus súbditos, incluido el propio marido engañado, cuando salomónicamente decida dar ejemplo de firmeza e insobornabilidad incluyéndose en la sentencia: en lugar de dictaminar la completa deorbación ocular de su hijo, decretará la extracción de un ojo a éste y otro a sí mismo. De este modo, cumplirá con los principios de piedad y justicia inherentes a todo buen gobernante sin que por ello se quebrante la obligación de cumplir con la fuerza de la ley, tema fundamental de una comedia que, precisamente, lleva este título.

Digno de destacar es el modo en el que Moreto da fin de forma cómica a una obra que ha derivado en tragedia. Parece como si el tono trágico al que argumentalmente se ha visto abocada tuviera que ser atenuado para no perder la esencia propia del género. La prototípica intervención con la que el gracioso concluye la obra contrasta, en una suerte de paródico aparte metateatral, con el contexto que inmediatamente le ha precedido:

GREGUESCO ¡Vivan los dos reyes tuertos
a par de Musalén!
Ansí la ley cumplir hizo
este valeroso Rey.
Y si esta historia os agrada,
porque verdadera es,
dad vuestro aplauso al poeta
que la escribe, para que
tengan los hombres respeto
a la *fuerza de la ley*¹⁸.

Una vez visto el motivo del papel escrito como elemento externo que viene a alterar el orden establecido y como procedimiento caracterizador de un personaje, he decidido finalizar este recorrido revi-

¹⁸ Ver Moreto, *La fuerza de la ley*, pp. 195-196.

sando otra de las funciones más rentables, escénicamente hablando, que giran en torno a su utilización. Me refiero a la manipulación o incluso la creación de su contenido con vistas a conseguir un beneficio particular. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en *Trampa adelante*, cuyo título ya nos puede dar una idea del uso que se le va a dar en la trama.

Ésta comienza con una riña entre doña Leonor y don Juan de Lara por los celos que en ella ha provocado una pendencia que él ha mantenido en el Prado por defender a unas damas desconocidas que paseaban en coche, tras lo cual se entabló entre él y aquéllas cierta correspondencia. La muestra de la nota enviada por dichas señoras (en la que únicamente indican su deseo de agradecerle la fineza realizada), que tiene ese valor, una vez más, de testimonio fidedigno de un suceso, apaciguará los ánimos de Leonor. Por otra parte, las penurias económicas por las que atraviesan don Juan (uno de esos soldados generados por la ingente maquinaria bélica del imperio que llegaban a Madrid con el ánimo de medrar) y su criado, Millán, animan a este último a sacar provecho del interés amoroso que siente doña Ana, indiana acaudalada y una de las damas involucradas en el incidente del Prado, por su señor. Pero se encuentra con un problema: éste está verdaderamente enamorado de doña Leonor y no alberga ningún sentimiento por doña Ana. La acción dramática se construye a partir del intento del gracioso por doblegar con su pragmatismo el idealismo de don Juan. Por eso, la única alternativa que encuentra para llevar a buen fin su propósito y asegurarse al menos el sustento no es otra que pedirle que firme un papel en blanco que, aprovechando la reputación que, según él, sus bizarrías bélicas le han forjado, va a emplear como garantía para pedir a crédito de manera discreta a un mercader que conoce por ser paisano suyo. Sin embargo, sobre esa firma, que doña Ana conoce bien por la correspondencia con él mantenida, falsificará unos billetes en los que declarará el supuesto amor incondicional que su señor siente hacia ella. Amor, honor y prestigio confluyen en torno al mensaje escrito cuando doña Ana, víctima del engaño, entrega a Millán un pagaré que podrá cobrar de su hermano, don Diego, con el que se aliviará la penosa situación en la que se encuentran los dos truhanes sin que ello menoscabe el orgullo de caballero y militar de don Juan. Así, además, presenciaremos cómo don Diego, a pesar de su conocida avaricia, no puede negarse a

realizar el pago a que le obliga el documento con el fin de intentar guardar las apariencias relativas a su honor y posición social.

En un momento dado, el descubrimiento de la presencia de doña Leonor en casa de don Juan por parte de doña Ana provocará su lógico disgusto y, lo que es peor para los intereses de amo y criado, el fin del patronazgo basado en su amor. ¿Cómo enmendará Millán dicha coyuntura? Inventando que don Juan y doña Leonor son, en realidad, primos que se ven con regularidad para solventar un pleito familiar que por un mayorazgo tienen pendiente. Nada mejor para demostrarlo que volver a falsificar otro billete en el que el galán, presuntamente, da noticia a doña Ana de la situación y le manifiesta el desconuelo que le ha producido el malestar que el infausto malentendido le haya podido provocar. Como no podía ser de otro modo, el papel tiene el efecto de prueba irrefutable que da constatación del suceso. Su lectura produce un instintivo y automático efecto balsámico contra el agravio presenciado. Cualquier otra impronta queda anulada e incluso la realidad percibida puede ser acomodada a su contenido. Éste, que no es susceptible de ser rebatido, despeja cualquier tipo de duda y temor al respecto:

DOÑA ANA	Verdad ha dicho Millán.
CASILDA	¡Jesús!, y yo caigo ahora en ello, porque, señora, un hombre como don Juan, ¿se había de haber atrevido a tan grosero desuello? Millán, caímos en ello.
MILLÁN	([Ap]) ¡Y cómo que habéis caído!
DOÑA ANA	Su prima es doña Leonor.
MILLÁN	Jesús, María, <i>Agnus Dei</i> , como los duques del rey ¹⁹ .

Enamoramientos, chantaje, medro personal y social, desbaratamiento de promesas matrimoniales, desafíos y duelos entre caballeros e incluso los comportamientos indecorosos de una dama son producido o quedan justificados por la simple visión de una firma.

El empleo del papel escrito como generador de intriga es, junto con el de la identidad fingida, uno de los mecanismos creativos más

¹⁹ Cito por Moreto, *Trampa adelante*, ed. J. A. Martínez Berbel vv. 2249-2259.

importantes en el teatro de Agustín Moreto. Si el primero aparece, como ya he indicado, en tres de cada cuatro piezas incluidas en las dos *partes* de sus comedias, el segundo lo hace en un 91.6% de las que se compilaron en la primera de ellas. Poco a poco vamos desentrañando las claves del que podríamos denominar como «taller de Moreto».

Lejos de conformar un motivo monolítico y estático, presenta una casuística muy variada y hasta cierto punto compleja que merece ser analizada con más detenimiento. No sólo para recrear el panorama más global posible de las convenciones que operaban en el proceso de recepción del espectáculo dramático, sino también para constatar el reflejo que, muy posiblemente, el valor de la palabra escrita tenía en una mentalidad y un contexto socio-cultural muy alejados de los nuestros.

BIBLIOGRAFÍA

- Moreto, A., *El mejor amigo, el rey*, ed. B. Baczyńska, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, vol. I, dir. M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008, pp. 245-396.
- *La fuerza de la ley*, ed. E. Borrego Gutiérrez, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, vol. I, dir. M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008, pp. 37-243.
- *Lo que puede la aprehensión*, ed. F. Domínguez Matito, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, vol. IV, coord. J. Rubiera, Kassel, Reichenberger, 2010, pp. 399-590.
- *Trampa adelante*, ed. J. A. Martínez Berbel, en www.moretianos.com
- Oriel, C., *Writing and Inscription in Golden Age Drama*, West Lafayette, Purdue University Press, 1992.
- Recoules, H., «Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, 1974, pp. 479-496.
- Rodríguez, J., *Ramiro II rey de León*, Madrid, CSIC, 1972.
- Sáez Raposo, F., «El empleo de música y efectos sonoros en la *Primera parte* de las comedias de Agustín Moreto», en *El Siglo de Oro antes y después de El Arte Nuevo: Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, coord. O. A. Sâmbrán-Toma, Craiova, Editura SITECH, 2009, pp. 102-111.
- «El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon», en *Pervivencias de la tradición en la literatura española del Siglo de*

- Oro, coord. N. Fernández Rodríguez, Barcelona, Gráficas Cellar, 2010, pp. 195-225.
- «Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto», *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 2011a, pp. 443-458, disponible en <http://www5.uva.es/castilla/>
- «El lindo don Diego, de Agustín Moreto, en la escena decimonónica», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) (Santiago de Compostela, 7-11 de julio, 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011b, vol. III, pp. 1329-1337.
- «Moreto y los juegos de identidad», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. M. L. Lobato, Madrid, Visor, 2011c, pp. 365-385.