

# La produzione drammatica dei fratelli Figueroa y Córdoba

EMILY FAUSCIANA  
Università degli Studi di Milano  
[emily.fausciana@guest.unimi.it](mailto:emily.fausciana@guest.unimi.it)

Diego e José de Figueroa y Córdoba rappresentano un caso peculiare nel teatro del Siglo de Oro: furono, infatti, due fratelli che sebbene abbiano lavorato anche individualmente, scrissero la maggior parte delle commedie collaborando tra di loro. Questi due drammaturghi, che fanno parte di una folta schiera di autori di secondo ordine, attivi essenzialmente nella seconda metà del XVII secolo e pressoché sconosciuti ai giorni nostri, raramente hanno meritato il giusto interesse da parte della critica. Nel presente lavoro si cercherà di offrire un primo approccio alle figure e alla produzione dei due fratelli, fornendo alcuni dati essenziali sulle loro vite e concentrandosi sull'analisi del loro *corpus*, facendo poi un breve accenno alla loro tecnica di composizione in collaborazione.

## 1. CENNI BIOGRAFICI

Le notizie che possediamo sulla vita dei fratelli Figueroa sono piuttosto scarse ed è significativo che la più completa fonte di informazioni a riguardo sia tutt'ora un articolo di Emilio Cotarelo y Mori degli inizi del '900<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Emilio Cotarelo y Mori, «Dramáticos españoles del siglo XVII: los hermanos Figueroa y Córdoba», *Boletín de la Real Academia Española*, IV (1919), pp. 149-191.

Discendente dalla illustre famiglia dei Lasso della Vega, figlio del malagueño Gómez de Figueroa – cavaliere di Calatrava – e della sivigliana Ana de Francia, Diego nacque a Siviglia probabilmente nel 1619<sup>2</sup>. La famiglia dovette poi trasferirsi a Madrid dove nacque José, intorno al 1629<sup>3</sup>.

Diego si sposò due volte, «ambas con señora ya viuda», secondo quanto segnala Cotarelo<sup>4</sup>. Sulla prima moglie non c'è accordo tra le fonti. Méndez Bejarano sostiene che «estuvo casado con doña Francisca de Salazar, de quien vivió separado, según consta en el protocolo, año 1623, del escribano Diego Ruiz Tapia»<sup>5</sup>. Secondo Cotarelo, invece, si sposò in prime nozze nel 1644 con Luisa Osorio, contessa di Villalba, da cui non ebbe figli. La seconda volta, nel 1655, con doña Agustina de Aponte y Mendoza, señora de los Salmeroncillos. Da questo matrimonio nacquero Ana Francisca de Córdoba e Juan de Figueroa y Lasso de la Vega<sup>6</sup>.

Entrambi i fratelli ottennero il titolo di cavaliere: Diego entrò a far parte dell'Ordine di Alcántara nel 1640, mentre José ricevette l'Abito di Calatrava nel 1649.

Non abbiamo notizie dei loro studi, anche se certamente «los habrán tenido, supuesto el rumbo que dieron a su vida y por ser ambos segundones de su casa»<sup>7</sup>. Cotarelo suppone, infatti, che probabilmente studiarono a Salamanca, adducendo come prova alcuni passaggi di commedie come *Todo es enredos amor*, *La hija del mesonero* e *A cada paso un peligro*, in cui i drammaturghi mostrano una conoscenza particolare della città e della sua vita universitaria.

I fratelli Figueroa furono molto presenti nella vita letteraria dell'epoca. Nel 1652 José partecipa con un sonetto alla corona funebre ordinata in memoria di Martín Suárez de Alarcón<sup>8</sup>, giovane ufficiale morto durante un'assalto della città di Barcellona contro i francesi. Nel 1654 entrambi i fratelli prendono parte all'Accademia poetica presieduta da Melchor de Fonseca y Almeida, il quale pubblicò successivamente un estratto dei componimenti presentati in un volume dal titolo *Jardín de Apolo*<sup>9</sup>. José partecipò con delle *cedulillas* e alcune *coplas de pie quebrado*, mentre Diego con delle *décimas*.

---

<sup>2</sup> Cotarelo sostiene di aver trovato il certificato di battesimo nella parrocchia di San Lorenzo a Siviglia; Cfr. *ibidem*, p. 152.

<sup>3</sup> In una nota genealogica, presentata per la richiesta dell'abito di Calatrava nel 1649, risulta che «nació en Madrid y fue bautizado en la parroquia de San Martín». Dato che tutti i testimoni delle *pruebas* affermano che José aveva allora vent'anni, possiamo dedurre così la data di nascita. Cfr. Expedientillo 10426, conservato nell'Archivo Histórico Nacional di Madrid.

<sup>4</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 157.

<sup>5</sup> Mario Méndez Bejarano, *Diccionario de escritores, maestros, oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, 1922-1925, vol. I, p. 210.

<sup>6</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 157-159.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 153.

<sup>8</sup> *Corona sepulcral. Elogios en la muerte de Don Martín Suarez de Alarcón [...] Matriti, 1652*. All'elogio funebre parteciparono in tutto centodue poeti tra i quali figurano anche Calderón, Diamante, Zabaleta e Avellaneda.

<sup>9</sup> *Jardín de Apolo, Academia celebrada por diferentes ingenios. Recogida por don Melchor de Fonseca y Almeida [...]*, Madrid, Julián de Paredes, 1655.

José doveva essere più incline rispetto al fratello maggiore a comporre versi di circostanza, poiché lo troviamo citato con maggior frequenza nei certami dell'epoca. Nel 1658 partecipa alla *justa* poetica organizzata dall'Università di Alcalá de Henares in onore della nascita del principe Felipe Próspero, concorrendo con «unas endebles quintillas, glosa de una perversa redondilla dada como pie forzado para todos»<sup>10</sup>.

Troviamo ancora i due fratelli in un altro certame convocato nel 1660 dal convento della Victoria di Madrid per festeggiare la collocazione della famosa immagine de Nuestra Señora de la Soledad, opera di Gaspar Becerra, nella nuova cappella. Diego ottenne il primo premio con una *glosa*, raccolta dal segretario Tomás de Oña nel volume *Fenix de los ingenios*<sup>11</sup>. Sebbene non sia stato pubblicato nel volume alcun componimento di José, sappiamo che partecipò alla competizione poiché il fiscale, Francisco de Avellaneda, lo incluse nel suo *vejamen* in cui si legge: «Don José de Figueroa es el más florido de España [...] ¿quién le puede negar la gracia de las flores? Sus sainetes son de Santa Cruz y sus comedias de Aranjuez, por ser todas de placer».

Nel 1672, in occasione dei festeggiamenti per la canonizzazione di San Francisco de Borja, il Colegio Imperial de la Compañía de Jesús di Madrid organizza un certame poetico<sup>12</sup> a cui prende parte José con alcune *quintillas* «premiadas supernumerariamente»<sup>13</sup> di stile «verdaderamente jocoso y aun familiar»<sup>14</sup>.

Non si conosce la data di morte dei due fratelli. Segnaliamo in ultimo che l'editore Domingo de Palacio y Villegas dedicò a Diego Figueroa, in qualità di patrono, le due parti di *Rasgos del ocio*, collezione di *entremeses* pubblicata a Madrid nel 1661 e 1664<sup>15</sup>.

## 2. IL CORPUS DRAMMATICO

In questa parte del presente studio, cercheremo di offrire un panorama delle opere scritte dai fratelli Figueroa, dando di ciascuna una breve sinossi e un rapido inquadramento all'interno dei generi tipici del teatro aureo, e segnalando gli eventuali problemi di attribuzione.

La prima commedia che sembra essere stata scritta dai Figueroa è *A cada paso un peligro*. Viene generalmente considerata opera dei due fratelli, sebbene le uniche

---

<sup>10</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 164.

<sup>11</sup> *Fenix de los ingenios* [...], Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1664.

<sup>12</sup> I componimenti presentati nell'Accademia vennero pubblicati nel volume: *Días sagrados, y geniales celebrados en la canonización de San Francisco de Borja* [...], Madrid, Francisco Nieto, 1672.

<sup>13</sup> *Ibidem*, f. 205<sup>r</sup>.

<sup>14</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 168.

<sup>15</sup> *Rasgos del ocio, en diferentes bailes, entremeses y loas. De diversos autores* [...]. Il volume contiene una breve *loa* di Diego Figueroa, senza titolo, che venne rappresentata nel Buen Retiro in una delle funzioni reali dalla compagnia di Antonio Escamilla.

due *sueltas*<sup>16</sup> che si conoscono la attribuiscono a un *ingenio*. Sulla collaborazione concordano tutti i cataloghi antichi, ovvero Fajardo, Medel, García de la Huerta, Durán, La Barrera; tuttavia Cotarelo crede che sia effettivamente di un solo autore, in particolare di Diego, poiché nel testo si fa allusione come fatto recente alla battaglia di Fuenterrabía, avvenuta nel 1638, quando José aveva solo nove anni ed era quindi troppo giovane per poter collaborare con il fratello<sup>17</sup>. La *pieza* è stata attribuita anche a Zárate nel 1660, anno della prima rappresentazione conosciuta<sup>18</sup>.

È una tipica commedia *de enredo* che si svolge a Salamanca, principalmente in una parte disabitata della casa adiacente a quella in cui vivono la protagonista doña Ana e la cugina María. Qui le due dame, all'insaputa l'una dell'altra, nascondono i rispettivi *galanes*, don Gaspar e don Francisco, in fuga dalla giustizia, sfruttando una porta interna che collega le due abitazioni. Attraverso questo espediente della *casa con dos puertas*, tipico delle commedie del genere, gli autori realizzano l'intrigo basato essenzialmente su una serie di equivoci che nascono dal fatto che Gaspar e Francisco ignorano la presenza l'uno dell'altro nella stanza in cui si nascondono, che è opportunamente tenuta nell'oscurità in modo da impedire che possano vedersi e riconoscersi. Allo stesso modo, quando Ana e María entrano a turno per parlare con il rispettivo *galán*, finiscono inevitabilmente per sbagliare interlocutore e, rivolgendosi di volta in volta all'uomo sbagliato, creano una confusione generale che fa sorgere la gelosia di Gaspar e Francisco, entrambi convinti dell'infedeltà della propria dama. I pericoli che corrono le due ragazze aumentano quando don Lope, il padre di Ana, scopre il segreto dell'abitazione disoccupata, e tenta in tutti i modi di difendere l'onore della casa cercando di riconoscere gli intrusi che entrano ed escono in continuazione, eludendo la sua sorveglianza. Nell'ultima scena tutti gli equivoci vengono sciolti e le reali identità dei personaggi svelate, con la consueta felice unione delle due coppie.

*La hija del mesonero* – pubblicata per la prima volta nella *Parte 14* delle *Escogidas* (1660)<sup>19</sup> – è una *pieza* ispirata a *La ilustre fregona* di Cervantes, opera del solo Diego. È un'altra caratteristica commedia *de enredo* in cui si intrecciano gli amori di tre *galanes* e due dame. Don Diego e don Juan decidono di abbandonare gli studi e di lasciare Salamanca, mettendosi in viaggio sotto falsa identità. Nel loro peregrinare arrivano a Toledo, dove don Lope cerca di conquistare la ricca doña Leonor solo per interesse, mentre è realmente innamorato di Costanza, figlia di un locandiere, la

---

<sup>16</sup> Le edizioni *sueltas* che tramandano il testo della commedia, piuttosto tarde, vennero pubblicate a Madrid (Antonio Sanz, 1754) e a Valencia (Orga, 1776).

<sup>17</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 176.

<sup>18</sup> Cfr. Varey, John – Shergold, John, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y studio bibliográfico. Fuentes para la historia del teatro en España*, IX, London, Tamesis, 1989, p. 48.

<sup>19</sup> Data la difficoltà di stabilire la possibile datazione delle opere, forniremo, a titolo informativo, i dati relativi all'edizione *princeps*. Con la sola eccezione di *A cada paso un peligro*, tutte le commedie dei fratelli Figueroa sono state pubblicate nella collezione delle *Escogidas*; ci limiteremo pertanto, d'ora in avanti, a indicare tra parentesi il numero del volume in cui appare la commedia e l'anno di pubblicazione.

quale, tuttavia, rifiuta la sua corte. Giunti in città, don Diego e don Juan alloggiano al Mesón del Sevillano dove vive Costanza, presentandosi rispettivamente con i nomi di Tomás e Lope. Don Juan si innamora di Costanza non appena la vede e sembra essere ricambiato, mentre Don Diego rimane colpito dalla bellezza di Leonor e si prefigge di conquistarla; entrambi perciò saranno rivali in amore di don Lope. Si verificano i consueti fraintendimenti tipici del genere: Costanza si ingelosisce mal interpretando una conversazione in cui don Juan sembrerebbe corteggiare la *criada* di Leonor, quando in realtà sta solo cercando di aiutare l'amico nella conquista della sua dama; a sua volta don Juan accusa Costanza di essergli infedele, avendola sorpresa mentre stringeva la mano al padre di don Lope, e non sapendo che la ragazza stava semplicemente promettendogli di ignorare le *avances* del figlio, le cui intenzioni non sono onorevoli. Non mancano, poi, scene notturne con confusione di personaggi, confessioni d'amore a dame alla *reja*, duelli d'onore interrotti più volte dall'arrivo della giustizia che mantengono vivo l'interesse del pubblico fino al *desenlace*: le identità dei due *galán* vengono svelate e si scopre che Costanza è in realtà la sorella di don Diego. L'agnizione finale a sorpresa rende possibile l'unione tra don Juan e la ragazza, Diego sposerà Leonor, mentre il povero don Lope, rimasto solo, paga le conseguenze del proprio doppio gioco amoroso.

È questa, certamente, una delle migliori commedie del *corpus* dei Figueroa, che risalta per l'ottima tecnica drammatica con cui è composta. Gli equivoci che si verificano nel corso dell'opera sono verosimili, le scene sono sapientemente costruite e ben concatenate e i personaggi credibili e delineati con abilità. Non è un caso che sia una della *piezas* generalmente più lodate dalla critica.

Tipica commedia di *capa y espada* è *Mentir y mudarse a un tiempo* (Parte 14, 1661), una tra le *piezas* meglio riuscite dei fratelli Figueroa che venne rappresentata nel 1658 per la famiglia reale nel Buen Retiro<sup>20</sup>.

Don Diego, presentandosi sotto il falso nome di don Benito Pérez, corteggia contemporaneamente una misteriosa dama *tapada* e doña Isabel, ignorando che si tratti in realtà della stessa persona. A questo particolare triangolo amoroso si aggiunge doña Juana, amica e vicina di Isabel, da tempo innamorata del giovane. Il padre di Diego, don Pedro, ha organizzato il matrimonio tra il figlio e Isabel, ma poiché Diego non sa che la sua promessa sposa è proprio la dama di cui si è innamorato, per evitare le nozze, finge di essersi già sposato all'insaputa del padre, costrin-

---

<sup>20</sup> Da un documento dell'epoca risulta che la compagnia di Francisco García non poté rappresentare *La Adúltera Penitente* il 28 febbraio 1658, poiché dovette recarsi al Retiro per provare la commedia *Afectos de odio y amor*, da mettere in scena per i reali il martedì di Carnestolendas. Nello stesso documento si legge inoltre che «así mismo llevaron para ensayar otra comedia a Su Majestad a Isabel Gálvez y a María de Escamilla y Manuela de Escamilla, y que la comedia a que las llevaron a las susodichas se intitula *El embustero*, que es de los Córdoba». *El embustero* è uno dei titoli con cui circolava la commedia *Mentir y mudarse*; cfr. Varey, John – Shergold, John, *Teatros y Comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España*, IV, London, Tamesis, 1973, p. 228.

gendo quest'ultimo ad annullare il fidanzamento. Isabel, dal canto suo, contribuisce alla confusione generale presentandosi a volte come *tapada* e altre come se stessa, facendo credere al *galán* che la dama misteriosa sia in realtà Juana, rimproverandogli la scarsa fedeltà e cercando di mettere alla prova la veridicità del suo amore. Da qui si intreccia una fitta rete di equivoci che sostiene la trama sino al finale, quando cadono tutte le maschere e Diego e Isabel possono finalmente unirsi in matrimonio. *L'enredo* viene abilmente costruito sulle false identità assunte dai protagonisti e sulle ripetute menzogne inventate da don Diego per trarsi d'impaccio nelle diverse situazioni. Come in *A cada paso un peligro*, due case comunicanti attraverso una porta interna – quelle in cui vivono Isabel e l'amica – fanno da sfondo alla vicenda e facilitano la creazione dell'intrigo, grazie a entrate e uscite ad effetto, spegnimento di luci e confusione dei personaggi.

Come Isabel, un'altra dama *tapada* tesse le fila della trama di una *colaborada* tra le più note dei fratelli Figueroa: *Pobreza, amor y fortuna* (Parte 13, 1660). Don Diego, pur appartenendo ad una ricca famiglia, vive in estrema povertà poiché, essendo il secondogenito, non ha ereditato nulla della fortuna familiare. Tutte le ricchezze sono andate, invece, al fratello maggiore Enrique che, nonostante l'agiatezza, si rifiuta di concedergli qualsiasi tipo di aiuto. Diego è confuso tra l'amore per la bella Leonarda e la riconoscenza per una misteriosa dama *velada* la quale, essendo al corrente della sua condizione, gli invia gioielli e denaro in dono. Leonarda, che è in realtà la misteriosa dama, è innamorata di Diego, ma essendo stata corteggiata come *tapada*, si trova nella paradossale situazione di essere gelosa di stessa. Nel tentativo di scoprire i veri sentimenti di Diego, Leonarda organizza un incontro tra il *galán* e la dama *tapada* a casa della cugina Clara. Qui la confusione raggiunge il suo apice, al punto che Diego si convince che la dama misteriosa sia Clara, a cui dichiara il suo amore, mentre Leonarda, la quale è rimasta tutto il tempo in ascolto *al paño*, si scopre beffata dalle sue stesse astuzie. Uscendo allo scoperto, Leonarda decide di sorvolare sul fatto che Diego abbia corteggiato una sconosciuta e, svelando la sua vera identità, gli concede la propria mano rendendolo un uomo ricco. Enrique, caduto nel frattempo in disgrazia per debiti di gioco, si pente del trattamento riservato al fratello e, sposandosi con Clara, trova l'amore, riacquista la sua ricchezza e l'affetto del fratello minore disposto a perdonarlo. Leonarda, dunque, si rivela il perno attorno cui ruota tutta la struttura drammatica, la vera artefice non solo del proprio destino ma anche di quello degli altri personaggi.

Anche in *Todo es enredos amor* (Parte 37, 1672) – scritta dal solo Diego – ritroviamo una personaggio femminile centrale che determina, con le sue azioni, lo svolgimento dell'intera commedia. Doña Elena, per conquistare don Félix, di cui è segretamente innamorata da tempo, decide di seguirlo fino a Salamanca dove, vestita da studente e sotto il falso nome di don Lope, affitta una stanza nella casa in cui alloggia il giovane. Vivendo nello stesso edificio diventano immediatamente buoni amici, al punto che Félix arriva a confidare a Elena-Lope di essere innamorato di doña Manuela e che il padre della ragazza sta organizzando il matrimonio tra i due.

Ingegnandosi per ostacolare in ogni modo tale unione, Elena si presenta a casa di Manuela con il nome di Damiana e, facendosi assumere come donna di servizio, si adopera nel minare la reputazione del *galán* con continue insinuazioni sulla sua presunta fama di donnaiolo. Elena riesce a gestire rapidamente i cambi di ruolo da cameriera a studente, e viceversa, utilizzando come una sorta di *vestuario* una abitazione vuota, adiacente sia alla stanza dove alloggia Félix che a quella di Manuela. Facendo avanti e indietro tra i due appartamenti, l'infaticabile eroina, nelle vesti di don Lope, riesce a diventare confidente di Félix e, contemporaneamente, a conquistarlo come Damiana, tanto che il giovane si ritrova diviso tra la bellezza dell'umile serva e il matrimonio vantaggioso con Manuela. Dopo aver architettato un complesso gioco di travestimenti e imbrogli, Elena si prepara per l'ultimo atto della sua commedia presentandosi in scena in abiti da dama e interpretando un nuovo personaggio: questa volta è doña Elena, una cugina di don Lope, che riesce immediatamente a catturare l'interesse di don Félix con la sua bellezza. La conquista dell'obiettivo della dama decreta la fine della commedia: la giovane viene smascherata e tutti gli inganni da lei costruiti si sciolgono; Félix chiede la mano della vera Elena, la quale può finalmente godersi l'amore che con tanto ingegno e fatica ha cercato di conquistare.

*Todo es enredos amor* presenta alcuni problemi di attribuzione. Nel volume delle *Escogidas* viene indicato come autore della commedia Diego Figueroa, tuttavia le varie edizioni *sueltas* successive, che risalgono al Settecento, non concordano sulla paternità della *pieza*, attribuendola in alcuni casi a Diego, in altri ad Agustín Moreto. Segnaliamo inoltre che un libraio di Madrid pubblicò, intorno agli anni settanta del XVIII secolo, una nuova edizione delle tre parti delle commedie di Moreto, utilizzando varie *sueltas* di diversa provenienza. In particolare ci interessa il terzo volume che, uscito con il titolo di «Verdadera tercera parte de las comedias de don Agustín Moreto», non contiene neppure le stesse commedie presenti nella *Tercera Parte* autentica, probabilmente perché il libraio, non essendo in possesso degli esemplari necessari ad approntare il volume, ne incluse altri differenti che aveva a sua disposizione; tra questi figura una delle *sueltas* di *Todo es enredos amor* attribuita a Moreto. La questione, come si può vedere, è complessa e non abbiamo qui modo di analizzarla in dettaglio. Ci limitiamo a sottolineare che la critica si è generalmente orientata a considerare più probabile l'attribuzione di *Todo es enredos amor* a Diego Figueroa<sup>21</sup>.

Ancora una donna *vestida de hombre* è la protagonista di *La dama capitán* (*Parte 24*, 1666). Doña Elvira, per evitare di essere rinchiusa in convento, fugge in abiti da soldato, assumendo il nome di don Lope, per unirsi all'esercito del conte de Fuentes in partenza per le Fiandre. Sotto le armi incontra il fratello Fernando che non vedeva da anni, il quale tuttavia non la riconosce. L'eroina prova tutto il suo valore nell'assalto della città di Cambray, ottenendo la stima e l'ammirazione del Conte che

---

<sup>21</sup> Cotarelo tratta estesamente dei problemi di attribuzione della commedia nel già citato saggio sui fratelli Figueroa. Cfr. Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 183-185.

le concede addirittura il prestigioso titolo di cavaliere dell'Ordine di Santiago. In questo modo provoca l'invidia di Fernando, invidia che si trasforma in aspra competizione quando si innamora del giovane soldato madama Blanca, la dama corteggiata proprio da Fernando. Nel corso della commedia Lope-Elvira riesce nell'intento di dimostrare che una donna non è in nulla inferiore ad un uomo, né in coraggio militare né, tanto meno, in virtù amorose. Alla fine, scoperto il travestimento, Elvira cede al fratello l'abito di Santiago e la mano di Blanca. La protagonista rappresenta una donna sicura del proprio valore, del proprio ingegno e delle proprie capacità fisiche, capace di lanciarsi in corteggiamenti amorosi come un vero *galán* e di agire sempre seguendo il suo alto concetto di onore.

*La más heroica fineza y fortunas de Isabela* (Parte 33, 1670), unica commedia in cui i fratelli collaborano con un altro autore, Matos Frago, presenta un altro personaggio femminile che non si lascia sopraffare dagli eventi avversi, ma lotta risolutamente per creare la propria fortuna. La commedia si apre con la disperazione della protagonista Isabela che, dopo essere stata sedotta da Carlos con una vana promessa di matrimonio, viene abbandonata dal suo amato, il quale si rifiuta di mantenere la parola data. Per aver ucciso un uomo in duello, Carlos viene incarcerato; successivamente, durante un tentativo di fuga per mare, la nave su cui viaggia viene assaltata dai mori e, catturato, viene portato ad Algeri come prigioniero. Qui Celima, la figlia del re e amata da Fatimán, si innamora del giovane al quale, paradossalmente, il nobile moro chiede aiuto nella conquista della donna, promettendogli in cambio la libertà. Nel frattempo Carlos appare pentito del suo comportamento e realmente innamorato di Isabela, la quale, determinata nonostante tutto a riprendersi l'amato, cerca con ogni mezzo di recuperare il denaro necessario per il riscatto di Carlos: prima riducendosi a chiedere l'elemosina, poi intraprendendo la «*más heroica fineza*» e arrivando addirittura a vendersi come schiava a don Fernando, di lei segretamente innamorato. Quando Fernando viene a conoscenza dell'intera vicenda di Carlos e Isabela, decide di prestare aiuto alla ragazza e insieme partono per Algeri dove, grazie al suo intervento, Carlos viene strappato dalla vendetta di Fatimán, geloso dell'amore di Celima per il prigioniero spagnolo, e imbarcato su una nave pronta per riportarlo in patria.

Cotarelo dubita che i Figueroa abbiano effettivamente contribuito alla scrittura dell'opera dato che esiste un manoscritto della commedia autografo di Matos Frago e firmato dallo stesso alla fine di ogni giornata<sup>22</sup>. In ogni caso la tradizione a stampa è unanime nell'attribuire la commedia ai tre autori.

Di scarso interesse è *Rendirse a la obligación* (Parte 34, 1670), commedia *colaborada* di tipo palatino ambientata in Bretagna, e che vede intrecciarsi le vicende di due coppie. Federico, duca di Calabria, innamoratosi della duchessa di Bretagna Margarita, uccide il futuro sposo della dama il giorno stesso delle nozze, riuscendo a fuggire senza essere riconosciuto. La donna giura vendetta e promette che concede-

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 188-189.



rà la sua mano a chiunque vendicherà la morte del marito, catturando il misterioso assassino. Travestito da giardiniere con il nome di Celio e lavorando nei giardini del palazzo dove si è ritirata Margarita, Federico fa tutto quanto gli è possibile per divertire e allietare il dolore della dama amata, ottenendo gradualmente non solo la sua confidenza, ma anche il suo cuore, nonostante la donna non lo ammetta neppure a se stessa. Federico salva la vita di Margarita in due occasioni: prima accorrendo in suo aiuto durante un tentativo di aggressione; successivamente intervenendo in suo favore con l'ausilio dell'armata inviata dal padre, e ottenendo così la vittoria sulle truppe del duca di Borgogna, il quale muove guerra alla dama perché adirato in seguito a un rifiuto amoroso. Perciò, quando Federico svela la sua reale identità, confessando di aver ucciso suo marito, Margarita non può far altro che «rendirse a la obligación» e concedere la mano non al vendicatore, bensì proprio all'assasino del suo sposo. Parallelamente si svolge la vicenda di Fernando, un giovane spagnolo fuggito da Madrid a causa di una disputa notturna in cui ha accidentalmente ucciso un uomo. Giunto in Bretagna, incontra casualmente Federico del quale diventa amico e, successivamente, si introduce con lui nel palazzo fingendosi anch'egli un giardiniere. Doña Juana, la sorella dell'uomo assassinato, è da tempo innamorata di Fernando e, nel tentativo di salvare la sua reputazione, in pericolo a causa della vicenda accaduta, segue l'amato fino in Bretagna. Indossando abiti maschili e assumendo il nome di don Juan, la ragazza ottiene prima la fiducia di Fernando e in seguito, scoperto il travestimento, anche il suo amore, riuscendo così a recuperare l'onore con il matrimonio.

Due commedie presentano, seppur in maniera diversa, la figura del *salvaje*.

In *Leoncio y Montano* (Parte 14, 1661), scritta in collaborazione dai due fratelli, il conte Ricardo, insidia la duchessa Margarita durante l'assenza del suo sposo, il duca di Albania; vedendosi rifiutato, decide di vendicarsi insinuando nel marito il sospetto che la donna gli sia stata infedele. Il duca ordina pertanto che la moglie venga uccisa, ma Margarita si salva dalla condanna a morte grazie all'aiuto del fedele Laurencio. Rifugiata in un villaggio la duchessa dà alla luce due figli di cui uno viene subito rapito da una leonessa. Trascorrono gli anni e i due fratelli vivono separati senza conoscere l'esistenza l'uno dell'altro, e ignorando la loro origine: Leoncio, allevato dalla leonessa lontano dalla civiltà, cresce come un selvaggio e terrorizza gli abitanti dei monti che lo definiscono il «monstruo»; Montano vive nel villaggio con la madre che ora si fa chiamare Silvia. I due fratelli si incontrano casualmente e lottano per l'amore della *villana* Clavela, finché una sorta di istinto naturale li fa desistere e si giurano amicizia. Intanto il duca giunge al villaggio con la sua corte per cacciare la famosa fiera. La vista di Silvia-Margarita risveglia nell'uomo il ricordo dell'amore perduto, pur non riconoscendo in lei la sua sposa. A sua volta, anche Ricardo è attratto da Silvia e cerca di sedurla nuovamente; tramite l'aiuto del *villano* Gilote, riesce a introdursi nella sua stanza, dove però viene sorpreso da Leoncio e Montano, e successivamente dal Duca che, accorsi in soccorso della donna, lo affrontano e colpiscono a morte. Prima di morire il conte confessa il suo tradimento;

si scoprono, quindi, le identità e la commedia termina felicemente con l'agnizione finale di Leoncio, a cui Montano cede l'amore di Clavela. La commedia richiama alcune *piezas* precedenti appartenenti al filone tematico del *salvaje*. Sebbene non si possa dire che i Figueroa copino servilmente, in quanto apportano cambiamenti e sequenze di propria invenzione, sono certamente ravvisabili nell'opera echi di altri testi teatrali, tra i quali, come evidenzia Fausta Antonucci, sono sicuramente da citare *El nacimiento de Ursón y Valentín* e *El hijo de los leones* di Lope de Vega<sup>23</sup>.

Una *mujer salvaje* è invece la protagonista di *La sirena de Tinacria* (Parte 44, 1678), commedia scritta dal solo Diego. Ismenia è la figlia legittima del duca di Tinacria (si tratta in realtà della Trinacria, quindi Sicilia). Morti i genitori quando è ancora una bambina, lo zio ne usurpa il trono e la condanna a morte. Salvata dal leale servo Arnesto, Ismenia cresce su un'isola deserta in totale libertà, priva di regole e costrizioni, divenendo una giovane donna selvaggia. Quando Federico approda sull'isola in seguito a un naufragio, la ragazza, proprio come Segismundo nella *Vida es sueño*, si innamora immediatamente del giovane, il primo uomo che abbia visto nella sua vita oltre ad Arnesto, e Federico sembra provare gli stessi sentimenti. Sull'isola giunge anche Ludovico, un giovane generale di Tinacria, il quale, rapito dalla bellezza di Ismenia, conduce con la forza la ragazza e Federico sulla sua nave che li riporterà in Sicilia. Qui, morto lo zio usurpatore, regna ora la figlia Matilde, la quale si innamora di Federico non appena lo vede. Il giovane è quindi combattuto fra l'attrazione istintiva verso Ismenia e il matrimonio di convenienza con la duchessa. Da questo momento la *pieza* assume tutti i tratti tipici della commedia palatina, per cui la trama si costruisce intorno alle vicende amorose dei personaggi principali, costantemente in balia di fraintendimenti e reciproca gelosia. Il maggiore interesse dell'opera risiede, sicuramente, nella figura di Ismenia. La ragazza trova difficile adattarsi al nuovo modo di vivere: è troppo orgogliosa per obbedire alla duchessa Matilde come questa desidererebbe, non è abituata ai vestiti raffinati e agli usi della corte, e rivela continuamente la sua natura selvaggia con atteggiamenti violenti e ribelli poco consoni a una dama, ricordandoci ancora una volta Segismundo. Ciò nonostante, gradualmente acquisisce modi gentili ed educati, mostrando una certa nobiltà naturale. L'agnizione finale di Ismenia e la restituzione del trono alla legittima erede rende possibile il matrimonio tra la giovane e Federico, che riesce così a conciliare amore e interesse.

Completano il *corpus* tre commedie molto simili tra loro, in quanto vedono l'amore della coppia protagonista osteggiato da un potente e da altri personaggi.

In *Vencerse es mayor valor* (Parte 11, 1659), commedia palatina scritta in collaborazione dai due fratelli, Carlos e Blanca, due nobili calabresi, devono sposarsi, ma vengono catturati da Ludovico, generale del duca di Firenze in guerra con il duca

---

<sup>23</sup> Si veda a tal proposito il lavoro di Fausta Antonucci, *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona - Toulouse, Anejos de RILCE - L.E.S.O., 1995, in particolare le pagine 299-303, in cui Antonucci analizza in dettaglio la commedia dei Figueroa confrontandola con gli altri testi.

di Calabria. Condotti in città, il Duca si innamora di Blanca e così anche il giovane generale, aggiungendosi all'intrigo amoroso Blanca, la sorella di Ludovico, da tempo innamorata di Carlos. La trama si regge essenzialmente su una serie di fraintendimenti che si creano e aumentano ogni volta che il Duca, Ludovico o Laura ascoltano, senza essere visti, quanto gli basta per convincersi di essere ricambiati da Carlos e Blanca, mentre la coppia protagonista, in balia degli equivoci, arriva a credere ciò che sembra provare che la loro gelosia sia ben fondata. Nel finale il Duca sorprende Carlos mentre cerca di fuggire con Blanca, ma dato che il giovane gli aveva salvato la vita poco prima, deve perdonarlo e rinunciare all'amore di Blanca, dimostrando che «vencerse es el mayor valor».

*La lealtad en las injurias* (Parte 19, 1663), opera del solo Diego, è una commedia di *capa y espada* di scarsa originalità ambientata a Firenze, dove don Diego e Blanca devono tenere nascosti i propri sentimenti poiché il Duca è innamorato della ragazza. Alla vicenda della coppia principale si intrecciano le sorti degli amanti Celia e Carlos, fratello di Blanca che difende costantemente a spada tratta l'onore della dama. Ritroviamo tutti i *recursos* tipici del genere: dame *tapadas*, *galanes embizados*, confusione dei personaggi, equivoci, gelosie generali e duelli conducono al classico finale felice con la rassegnazione del Duca e il matrimonio delle due coppie.

Infine *Muchos aciertos de un yerro* (Parte 22, 1655), l'unica commedia scritta individualmente da José, apporta ben poche novità rispetto alle *piezas* precedenti. Ancora un'ambientazione palatina, questa volta siamo a Barcellona, e ancora una coppia di giovani amanti Leonor e Ricardo, la cui serenità è ostacolata dal Conte – intenzionato a sedurre la protagonista – e da un'altra coppia di personaggi, Diana e Marcelo a loro volta innamorati della dama e del *galán* principali. La commedia segue essenzialmente lo stesso schema di *La lealtad en las injurias* e *Vencerse es mayor valor*. Secondo Cotarelo «es comedia de mucho enredo, pero no por eso más original ni de acción más movida»<sup>24</sup>. Gli episodi sono in genere mal costruiti e la trama in alcuni punti si complica a tal punto che si perde il filo della vicenda. È, a mio avviso, la commedia meno riuscita e di più scarso interesse all'interno della produzione dei Figueroa.

### 3. LA COLLABORAZIONE DEI FRATELLI

Come si è visto, Diego e José Figueroa praticarono in maniera assidua la scrittura *de consuno*. Di tutto il corpus, che consta di un totale di tredici commedie, ben nove sono *colaboradas* dai due fratelli.

La collaborazione tra più drammaturghi nella stesura di *piezas* è un fenomeno peculiare del teatro spagnolo del Siglo de Oro e ascrivibile soprattutto alla seconda

---

<sup>24</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 179.

metà del secolo XVII. Come segnala Roberta Alviti<sup>25</sup>, il soggetto delle commedie scritte in collaborazione generalmente non è originale. Si tratta, nella maggior parte dei casi di riscritture di opere teatrali precedenti, o di *piezas* che trattano di fatti o personaggi storici e contemporanei conosciuti, di ispirazione biblica, o ancora – ed è forse questo il caso più diffuso – di tema agiografico. In ogni caso, sottolinea ancora Alviti, i drammaturghi partivano generalmente da una materia narrativa già conosciuta che, in quanto tale, facilitava notevolmente il lavoro di progettazione della commedia da produrre in collaborazione.

La *comedia de capa y espada*, invece, è un genere ben poco presente all'interno del *corpus* delle *colaboradas*, proprio perché le caratteristiche intrinseche di questo tipo di opera, basato su meccanismi ripetuti e tuttavia organizzati in maniera differente di volta in volta, e quindi priva di uno schema prefissato da seguire, fanno della commedia di *enredo* un genere difficilmente applicabile alla scrittura in collaborazione. Mi pare perciò interessante rilevare come il caso dei fratelli Figueroa si discosti sensibilmente dalla norma generale, in quanto, come si è potuto vedere, il loro *corpus* rientra nella sua totalità proprio in questo genere, o nelle sue varianti, mentre non praticarono mai la tanto diffusa *comedia de santos*, o altri sottogeneri più ricorrenti tra i drammaturghi collaboratori. Inoltre è da sottolineare che, seppur applicando i classici *clichés* reiterati e ormai consolidati nel teatro aureo, riescono tuttavia a creare opere certamente non innovative, ma ben strutturate e coerenti dal punto di vista drammatico. Già Cotarelo evidenziava che i due fratelli «sólo elogios merecen en cuanto a la regularidad y acierto en disponer la trama y conducirla lógicamente a su fin; en lo oportuno de los episodios y lo rápido y feliz de los desenlaces»<sup>26</sup>.

Tale coesione strutturale induce, a mio avviso, a pensare che la composizione in collaborazione delle commedie dovesse avvenire in maniera diacronica e che, pertanto, i due drammaturghi, lavorando a stretto contatto, si avvicendassero nella stesura dei frammenti di rispettiva competenza. Questa ipotesi sembra essere confermata dallo studio che Roberta Alviti conduce sul manoscritto di *Mentir y mudarse a un tiempo*<sup>27</sup>, probabilmente autografo, sebbene manchino documenti olografi degli autori che ne possano dare una prova certa. L'analisi del manoscritto basata sull'alternarsi delle grafie testimonierebbe, secondo la studiosa, che l'opera venne composta in successione: «la fisionomia del testo e una concatenazione così calibrata delle parti dimostra inequivocabilmente che la redazione di *Mentir y mudarse* avvenne in fasi successive e che la collaborazione tra i due autori [...] fu continua»<sup>28</sup>. Alviti segnala, inoltre, che gli emendamenti presenti nel manoscritto sono scritti con la grafia degli autori delle rispettive sezioni di testo, pertanto è da ipotizzare che

---

<sup>25</sup> Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, intr. Fausta Antonucci, Firenze, Alinea Editrice, 2006, pp. 18-19.

<sup>26</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 190.

<sup>27</sup> Roberta Alviti, *op. cit.*, p. 104.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

nessuno dei collaboratori rivedesse le parti scritte dagli altri drammaturghi. Questa considerazione sarebbe un'ulteriore prova del metodo compositivo in successione: «evidentemente il testo, scritto di volta in volta da un autore diverso, veniva progressivamente discusso e riletto con i collaboratori; pertanto non vi era necessità, per chi subentrava nella scrittura, di leggere le parti precedenti»<sup>29</sup>.

L'impossibilità di riconoscere le grafie dei due drammaturghi non permette, tuttavia, di stabilire quali parti della commedia siano da attribuire a Diego o a José e, evidentemente, questa considerazione è da estendere a tutte le *piezas* in cui i fratelli collaborarono. Pur con tali premesse, è forse possibile condurre alcune riflessioni a questo proposito, prendendo in esame le commedie composte individualmente.

*La hija del mesonero* e *Todo es enredos amor*, scritte da Diego, sono sicuramente tra le migliori *piezas* del *corpus*, come spesso è stato evidenziato dalla critica; entrambe presentano una struttura teatrale impeccabile e personaggi ben costruiti, e sono prova dell'abilità drammatica del suo autore, capace di costruire con agilità l'*enredo* sostenendolo fino al *desenlace*. Ancora di Diego è *La Sirena de Tinacria*, caso peculiare all'interno della produzione dei Figueroa, in quanto presenta la figura della dama cresciuta come un selvaggio e che deve gradualmente abituarsi al mondo civile e alla vita di corte, nonché numerosi frammenti musicali che corrispondono a varie canzoni intonate da Ismenia e dal coro; entrambi elementi, questi, che non ritroviamo in nessun'altra commedia. Forse la meno interessante tra le *piezas* di Diego è *La lealtad de las injurias*, ben poco originale anche se regolarmente pianificata e sviluppata. È, in ogni caso, certamente superiore rispetto a *Muchos aciertos de un yerro*, l'unica commedia scritta dal solo José e che, come si è visto, ricorda molto quella del fratello, oltre che la *colaborada* *Vencerse es mayor valor*. Dell'opera di José dice Cotarelo: «el desarrollo del asunto está medianamente conducido; abundan los monólogos y relaciones difusas; hay situaciones dramáticas, pero mal preparadas y mal resueltas»<sup>30</sup>.

Da questo seppur superficiale confronto, possiamo dedurre che Diego fosse il drammaturgo più talentuoso tra i due fratelli. Visti i risultati ottenuti nelle commedie composte singolarmente, forse non è azzardato ipotizzare che fosse proprio lui a occuparsi dell'ideazione del soggetto e della progettazione generale dell'opera, alternandosi poi al fratello minore nella vera e propria stesura delle singole scene. In effetti mi pare significativo il fatto che José si sia cimentato una sola volta nella scrittura individuale, con risultati mediocri e probabilmente traendo spunto dalla commedia di Diego, o dalla collaborazione con lo stesso fratello.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 179.

## CONCLUSIONI

Se dovessimo valutare nell'insieme la produzione drammatica dei fratelli Figueroa y Córdoba dovremmo ammettere che uno dei difetti più evidenti è forse la scarsa originalità. È questa, peraltro, una considerazione da estendere a gran parte del teatro della seconda metà del XVII secolo, ormai entrato in un progressivo processo di declino.

Come si è potuto vedere nella breve analisi del *corpus* fornita, Diego e José, sia nella collaborazione che nella scrittura individuale, fecero un uso reiterato di tutti quei *recursos* tipici del genere della commedia *de enredo* o di *capa y espada: casas con dos puertas, dame tapadas, mujeres vestidas de hombre*, duelli, equivoci, confusione di personaggi e identità finte si ripropongono costantemente nelle loro *piezas*, elementi combinati di volta in volta per creare una formula che doveva assicurare il successo ai nostri drammaturghi. Purtroppo, a parte sporadiche notizie desunte da documenti dell'epoca, non possediamo molte informazioni sulle rappresentazioni secentesche di commedie dei Figueroa che ci permettano di conoscere quanto i due fratelli fossero apprezzati tra i contemporanei. Sappiamo, tuttavia, che nel corso del Settecento alcune delle loro *piezas*, come *Todo es enredos amor* e *Mentir y mudarse a un tiempo* venivano messe in scena con una certa frequenza<sup>31</sup>.

Ancora nel XIX secolo, Diego e José godevano di una buona considerazione critica. *Pobreza, amor y fortuna*, venne scelta da Eugenio de Ochoa per entrare a far parte del suo *Tesoro del teatro español*<sup>32</sup>. La stessa commedia, insieme a *Mentir y mudarse a un tiempo*, appare in uno dei volumi della *Biblioteca de Autores Españoles* diretta da Mesonero Romanos. Delle due *piezas* selezionate dice lo studioso: «ciertamente notables y merecen el honor de ocupar un puesto distinguido en el teatro de segundo orden [...]; en ambas brilla una ingeniosa intriga, unos caracteres delicados y un estilo fácil y ameno, esmaltado a veces con chistes muy oportunos»<sup>33</sup>.

Nello studio sui Figueroa più volte citato, Cotarelo valuta molto positivamente il lavoro dei due autori, lodandone ripetutamente la tecnica drammatica, il linguaggio e l'abilità poetica, e aggiungendo infine:

Tienen, además, una cualidad que pocos de los autores de su tiempo, si se exceptúa Moreto, poseen en grado tan eminente, y es un buen humor sano, una alegría discreta y fina que subyugan dulcemente el ánimo del lector, obligándole a dejar con pena la compañía de tan simpáticos autores al acabarse la obra<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Cfr. René Andioc – Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.

<sup>32</sup> Eugenio de Ochoa, *Tesoro del teatro español, desde su origen hasta nuestros días*, Parigi, Baudry, 1838, V, p. 194-224.

<sup>33</sup> Ramón de Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, tomo I, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 47, Madrid, Rivadeneyra, 1858, p. XXX.

<sup>34</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 191.

Alla luce di queste considerazioni, mi pare ingiustificato lo scarso interesse dedicato a questi due drammaturghi dalla critica moderna, che li ha condannati a un quasi totale oblio. Il presente lavoro, che non pretende essere esaustivo, vuole essere un primo avvicinamento alla produzione drammatica dei fratelli Figueroa, una produzione che si rivela, sebbene non nella sua totalità, degna di nota e meritevole, in molti casi, di una maggiore attenzione. Segnaliamo, a tal proposito, che il direttore della Compañía Nacional de Teatro Clásico Eduardo Vasco ha scelto, per la stagione teatrale 2011-2012, proprio un testo di Diego Figueroa, *Todo es enredos amor*, per un allestimento messo in scena dalla Joven Compañía, riscuotendo un ottimo successo di critica e pubblico. Un passo significativo verso una auspicabile rivalutazione dei nostri drammaturghi.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione Catalogo e studio*, intr. Fausta Antonucci, Firenze, Alinea Editrice, 2006.
- Andioc, René – Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- Antonucci, Fausta, *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona - Toulouse, Anejos de RILCE - L.E.S.O., 1995.
- Cotarelo y Mori, Emilio, «Dramáticos españoles del siglo XVII: los hermanos Figueroa y Córdoba», *Boletín de la Real Academia Española*, IV (1919), pp. 149-191.
- Cuevas, Cristóbal (dir.), *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, Madrid, Castalia, 2002.
- Figueroa Y Córdoba, Diego de, *La hija del mesonero*, in *Pensil de Apolo, en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Parte catorce*, Madrid, por Domingo García y Morrás, a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1661, ff. 161-182.
- , *La lealtad en las injurias*, in *Parte diez y nueve de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Pablo de Val, a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1663, ff. 137-153.
- , *La Sirena de Tinacria*, in *Parte cuarenta y cuatro de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Roque Rico de Miranda, a costa de Juan Martín Merinero, 1678, pp. 369-412.
- , *Todo es enredos amor*, in *Parte treinta y siete de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, por Melchor Alegre, a costa de Domingo Palacio, 1671, pp. 246-285.
- Figueroa y Córdoba, José de, *Muchos aciertos de un yerro*, in *Parte veinte y dos de comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Andrés Gracia de la Iglesia, a costa de Juan Martín Merinero, 1665, ff. 196-217.
- Figueroa y Córdoba, Diego e José de, *A cada paso un peligro*, Madrid, Antonio Sanz, 1754.
- , *La dama capitán*, in *Parte veinte y cuatro de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, a costa de Juan de San Vicente, 1666, ff. 61-84.

- , *Leoncio y Montano*, in *Pensil de Apolo, en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Parte catorce*, Madrid, por Domingo García y Morrás, a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1661, ff. 23-44.
- , *Mentir y mudarse a un tiempo*, in *Pensil de Apolo, en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Parte catorce*, Madrid, por Domingo García y Morrás, a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1661, ff. 67-87.
- , *Pobreza amor y fortuna*, in *De los mejores el mejor libro nuevo de comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España. Parte trece*, Madrid, por Mateo Fernández, a costa de Francisco Serrano de Figueroa, 1660, ff. 1-41.
- , *Rendirse a la obligación*, in *Parte treinta y cuatro de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, por José Fernández de Buendía, a costa de Manuel Meléndez, 1670, pp. 36-77.
- , *Vencerse es mayor valor*, in *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. On-cena parte*, Madrid, por Gregorio Rodríguez, a costa de Juan de San Vicente, 1659, ff. 115-137.
- , Matos Fragoso, Juan de, *La más heroica finezay fortunas de Isabela*, in *Parte treinta y tres de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por José Fernández de Buendía, a costa de Juan Martín Merinero, 1670, pp. 408-451.
- Méndez Bejarano, Mario, *Diccionario de escritores, maestros, oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, 1922-1925, 3 voll.
- Mesonero Romanos, Ramón de, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, tomo I, *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. 47, Madrid, Rivadeneyra, 1858.
- Reyes Peña, Mercedes de los (ed.), *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006.
- Ochoa, Eugenio de, *Tesoro del teatro español, desde su origen hasta nuestros días*, Parigi, Baudry, 1838, t. V.
- Varey, John – Shergold, John, *Teatros y Comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España*, IV, London, Tamesis, 1973.
- , *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y studio bibliográfico. Fuentes para la historia del teatro en España*, IX, London, Tamesis, 1989.