

**ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE  
SOCIETAS SCIENTIARUM ŁODZIENSIS  
WYDZIAŁ I SECTION I**

# **ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH**

**TOM XLVI, ZESZYT 1-2 (91-92)**



**ŁÓDŹ 2003**

**Adres Redakcji:**  
**„ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH”**  
**LÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE**  
**90-505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11, Poland**  
**e-mail: ltn@ltn.lodz.pl**  
**grzegorzgazda@poczta.onet.pl**

**Rada Redakcyjna**

**Urszula Aszyk (Bristol-Warszawa), Vladimir Krysinski**  
**(Montréal), Ivo Pospíšil (Brno), Mark Sokolyanski**  
**(Odessa-Lübeck), Pavol Winezer (Bratislava-Wien)**

**Redakcja**

**Grzegorz Gazda (redaktor naczelny)**  
**Joanna Jabłkowska, Bogdan Pięczka, Witold Ostrowski,**  
**Maciej Świerkocki (sekretarz redakcji)**

**Okladkę projektował – Edward Kostka**  
**Wydano z pomocą finansową Komitetu Badań Naukowych**  
**Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe**  
**Printed in Poland**

**PL ISSN 0084 – 4446**

**Nakład 300 egz. Wyd. I Papier kl. III**  
**Ark. wyd. 16.32 Ark. druk. 12.625**  
**Skład tekstu: A. Mendła, J. Roguska, 92-503 Łódź, ul. Smetany 4, tel. 671 07 11**  
**Druk: TRIADA. 91-340 Łódź, ul. Limanowskiego 147/149, tel. 651 96 35**

## SPIS TREŚCI

### ROZPRAWY - ARTICLES

#### I

1. Марк Соколянский: *К вопросу о жанровом диапазоне литературоведческих исследований. Concerning Variety of Genres in Literary Scholarship. Summary. Kwestia wielości gatunków w literaturoznawstwie. Streszczenie* ..... 7
2. Piotr Michałowski: *Genres and Conventions in Poetry. Gatunki i konwencje w poezji. Streszczenie* ..... 27
3. Urszula Aszyk: *El arte de representar comedias: "Lo fingido verdadero" de Lope de Vega. Sztuka wystawiania komedii: "Lo fingido verdadero" Lopego de Vega. Streszczenie* ..... 53
4. Ignacio Arellano: *Géneros e interpretación en el teatro del Siglo de Oro. Algunas cuestiones. Gatunki i interpretacja w teatrze Złotego Wieku. Niektóre problemy. Streszczenie* ..... 75
5. Mária Bátorová: *Typologische Zusammenhänge der polnischen, slowakischen und ungarischen literarischen Moderne: (W. Gombrowicz, J. C. Hronský, S. Márai). Typologiczne podobieństwa polskiego, słowackiego i węgierskiego modernizmu (W. Gombrowicz, J. Hronský, S. Marai). Streszczenie* ..... 97
6. Viera Žemberová: *Poetics of Prosaic Text. Poetyka tekstu prozą. Streszczenie* ..... 117

#### II

7. Władimir Kryszynski: *La modernité: théories et pratiques (II). Présentation. Nowoczesność: teorie i praktyki. Wprowadzenie. Streszczenie* ..... 125
8. Soraya Tlatli: *Le miroir de l'absolu. Zwierciadło absolutu. Streszczenie* . . 131
9. Jean-François Vallée: *Utopie de la modernité, modernité de l'utopie. Un dialogue entre Thomas More et Robert Musil. Utopia nowoczesności, nowoczesność utopii. Dialog między Thomasem Morusem a Robertem Musilem. Streszczenie* ..... 151
10. José Antonio Giménez Micó: *"Tous sangs mêlés" de José Maria Arguedas. La modernité, un projet in-amorce. "Tous sangs mêlés" Jose Marii Arguedasa: nowoczesność - niezaczęty projekt. Streszczenie* ..... 167

IGNACIO ARELLANO

Navarra

## GÉNEROS E INTERPRETACIÓN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO. ALGUNAS CUESTIONES

### I. Caracterización unitaria de la comedia, género e interpretación

Es usual que en los manuales de historia de la literatura o en trabajos monográficos y comentarios de obras, se caracterice el teatro español del Siglo de Oro como si de un conjunto unitario se tratara, sometido a convenciones únicas o definido por rasgos estructurales bien establecidos para toda la nómina de obras, que resultan de este modo valoradas según un esquema fijo, el cual se revela, por cierto, escasamente operativo.

Por tomar algunas referencias ejemplares, examinemos cómo se presenta la descripción del «teatro nacional» en un manual como el de Juan Luis Alborg (*Historia de la literatura española*, tomo II), utilizado masivamente en las últimas décadas en los estudios de filología hispánica por miles de estudiantes. Alborg comenta los temas, ponderando su diversidad y múltiples fuentes; la capacidad de españolizar lo más ajeno; el aprovechamiento de la historia patria; la encarnación en el teatro de «una serie de supuestos básicos -sentimiento monárquico, concepto del honor, orgullo nacional, ortodoxia religiosa-», etc. Sigue glosando la libertad frente a las normas clásicas, la importancia del gusto, comenta el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope... y dedica páginas específicas al honor, al gracioso y otros elementos... Uno de los epígrafes se titula «Los temas y los géneros en el teatro de Lope», pero el capitulillo no se ocupa realmente de los géneros, sino de establecer

---

<sup>1</sup> Alborg, 1974, p. 265.

una clasificación de las comedias de Lope «por temas», según el modelo de Menéndez Pelayo. Quiere decirse que en el resto de los capítulos que dedica a Lope (o al teatro áureo) se comentarán las obras colocándolas en un apartado temático, pero dando por supuesto que los «grandes rasgos» (la presencia del honor, sentimiento monárquico, ortodoxia religiosa...) están presentes en todas las piezas del corpus y que en todas ellas funcionan en el mismo sentido y desempeñan las mismas funciones nucleares. Ya veremos enseguida hasta qué punto las cosas no son así.

Demos un salto a un estudio monográfico sobre la escuela de Calderón, publicado por Ann Mackenzie en 1993, veinte años después del manual de Alborg. Por todas las páginas se advierte que la planilla usada para juzgar estas obras es la de la «ideología barroca» (según la describe la estudiosa), que se aplica al examen de los «géneros» propuestos (género religioso, comedia de enredo, drama serio-seglar). Aunque el propósito de Mackenzie es identificar las características más importantes «esencialmente ideológicas y artísticas», predomina la perspectiva ideológica y se olvida casi por completo la artística. Y puesto que la ideología barroca es general y unánime, observada por todos los dramaturgos, se explica —aduce Mackenzie— la unidad ideológico-artística de la escuela calderoniana<sup>2</sup>. Este concepto de «unidad» (unicidad, uniformidad...) se va a llevar al extremo de no distinguir realmente la función de los géneros y las convenciones atinentes a cada uno de ellos, de manera que estamos una vez más ante la creencia (acompañada de muchos tópicos reiterados y jamás demostrados satisfactoriamente) de que todo el corpus dramático del Siglo de Oro es un bloque uniforme. Es verdad que distingue tres grandes «géneros», pero a todos aplica los mismos conceptos valorativos. Así se puede afirmar<sup>3</sup>, por ejemplo, que los discípulos de Calderón en las comedias de santos escenifican

apariciones de la Virgen, bajadas de ángeles o subidas de almas a la gloria que estropean el progreso exterior [sic] de la acción dramática e impiden el desarrollo interior del tema, conflicto y personajes. En casi todas sus comedias de santos figuran personajes que son superficialmente caracterizados y que se comportan de manera inverosímil...

Es decir, que no acaba de comprender la estudiosa cuáles son las convenciones genéricas de la comedia de santos, que no tratan de análi-

<sup>2</sup> Mackenzie, 1993, p. 1.

<sup>3</sup> Ver Mackenzie, 1993, pp. 71 y ss.

sis psicológicos, ni se atienen a la verosimilitud «realista» de otros géneros. Los rasgos citados por Mackenzie para justificar su desprecio por algunas de estas piezas (efectos de tramoya típicos del género) demuestran que considera inverosímiles y algo ridículos estos recursos porque está pensando en otro tipo de comedias en los que efectivamente serían absurdos: pero no lo son, ciertamente, en las comedias de santos si se juzgan sobre sus propias estructuras. Que unas sean buenas y otras malas es cuestión diferente, pero no lo serán por tener bajadas de ángeles y subidas de almas a la gloria, ni por tener poco desarrollo del conflicto interior de un personaje, que es cosa que casi nunca se propone el dramaturgo.

Lo mismo se aprecia en sus juicios sobre la comedia de enredo: la protagonista de *La dama duende* adolece así de insuficiente individualidad y de ser muy conformista con las restricciones impuestas por la sociedad y los hermanos, mientras que algunos galanes de Rojas Zorrilla son anticonformistas porque tienden a razonar sobre puntos de honor en vez de vengarse. Aquí intuye Mackenzie certeramente una diferencia genérica clave, pero la juzga como una originalidad de algunos dramaturgos y no como un rasgo del género, en toda su extensión: o sea, que no percibe que el tratamiento «no convencional» del honor es una «convención» característica de la comedia de capa y espada, sobre todo de la correspondiente a la segunda parte del siglo XVII.

Insiste igualmente en el sentido serio de la comedia de enredo porque se empeña en juzgar algunos de sus aspectos sobre el modelo trágico, y así sucesivamente. En cuanto al drama serio-señalar lo considera escape de la opresión del dogma católico, ya que este género da la posibilidad de dejar a un lado las cuestiones religiosas nucleares, y dedicarse a examinar relaciones problemáticas del individuo con la autoridad política. Un defecto frecuente de estas piezas, abundantes en inspiración histórica, es, según Mackenzie -quien se hace eco de «los estudiosos de la comedia-», la incorporación de excesiva materia ficticia a los temas históricos: otra vez se ignora la poética del drama auri-secular que tiene muy clara la distinción de Historia y Poesía y las prerrogativas de esta frente a aquella.

También se ignora la función y objetivos de la comedia mitológica de gran espectáculo, al juzgarla mera comedia sensacionalista llena de excesos de tramoya, y ejemplo de decadencia teatral<sup>4</sup>. En resumidas cuentas, una de las carencias de este libro de Mackenzie es no plan-

<sup>4</sup> Mackenzie, 1993, p. 134.

tearse de manera clara la cuestión de los géneros y analizar toda una serie de recursos sin discriminar las convenciones a las que obedecen las diferentes especies dramáticas.

En las líneas que siguen mostraré simplemente algunos casos que a mi juicio evidencian esta necesidad de tener en cuenta los «géneros» (llámensele «subgéneros», «especies», «clases de comedias», u otro término)<sup>5</sup> que componen el gran territorio de la comedia del Siglo de Oro, sin pretender una exposición sistemática de estas cuestiones.

## 2. Elementos estructurales y temáticos: funciones absolutas y relativismo genérico. El ejemplo del honor

Sensacionalismo, tramoyas, monarquía, honor... no son rasgos generales absolutos de la comedia nueva. Son elementos que los dramaturgos combinan según sus objetivos. Juzgar un milagro de comedia de santos según el modelo de verosimilitud de la comedia de capa y espada produce juicios totalmente erróneos, y lo mismo sucede si se aplica el modelo de decoro de la comedia historial para el análisis de una comedia de figurón.

Intentemos aclarar algo de esta problemática examinando, aunque sea como síntoma, lo que sucede con el tema del honor, considerado por muchos estudiosos como un componente básico y general de las comedias.

Se ha insistido mucho, por ejemplo, en la importancia del honor en la comedia de capa y espada<sup>6</sup>. Atkinson considera el culto al pundonor casi como el motivo único de este tipo de comedias; Mason señala la dependencia casi total de la comedia de capa y espada del código del honor; Donahue supone que este tipo de comedia dramatiza los valores tradicionales del *honor*...<sup>7</sup>

Sin embargo, es preciso señalar, por el contrario, la relatividad de este código según el género dramático. Dentro del universo de la comedia de capa y espada el honor es un componente explotado en sus potencialidades cómicas y de ninguna manera un marco de obligaciones

<sup>5</sup> El contexto orientará, creo, mi uso del concepto de «género», en distintos límites de extensión. Quiero referirme siempre, dentro de esos marcos de diferente amplitud, a un sistema de normas suficientemente reconocible, capaz de orientar la lectura e interpretación de las obras concretas insertadas en esos marcos genéricos.

<sup>6</sup> Ver para este asunto Arellano, 1999, pp. 64-67, donde doy las referencias pertinentes a mi argumentación que ahora abrevio.

<sup>7</sup> Atkinson, 1927; Mason, 1976; Donahue, 1987.

opresivas como en los dramas de honor. De ahí la calidad también cómica de los actantes «guardianes del honor» (padres viejos, hermanos) en este género. La lista de ejemplos sería interminable; algunos casos relevantes se dan en los tipos de viejos que blasonan de pundonor, pero que en el fondo desean paz y tranquilidad burguesas, fuera de los enredos de jóvenes y sus anejos de amor y celos (con las implicaciones correspondientes de honor), como el don Luis de la comedia calderoniana *Dar tiempo al tiempo*:

¿Quién me ha metido a mí en esto  
de andarme yo entre mocitos  
ajustando amor y celos? (p. 1356)<sup>8</sup>

o don Alonso de *¿Cuál es mayor perfección?*:

no faltaba  
más que era andarme yo ahora  
si más el lance durara  
ajustando duelecitos (p. 1639)

Cómicos, en efecto, son los viejos «extremeños de honor» como don Iñigo (*Antes que todo es mi dama*, p. 879) que reconocen con vanidosa complacencia haber hecho sus mocedades (p. 889), aunque ahora se muestran inflexibles, y que en realidad son títeres burlados de los jóvenes<sup>9</sup>. El código del honor que estos viejos sustentan con altisonantes y ampulosas palabras convierte en caricatura a sus obsesos.

El tratamiento cómico no es posible en piezas como *El médico de su honra*, pero es el predominante en el género de capa y espada. Y en el género de la comedia burlesca es el único admisible: no hay ninguna modulación seria del honor en la comedia burlesca, donde todo se halla sometido a la perspectiva grotesca del mundo, al revés del carnaval. Frente a los padres y hermanos defensores del honor, los personajes de

<sup>8</sup> Cito por la edición de *Obras completas. Comedias*, de Calderón, hecha por Valbuena Briones.

<sup>9</sup> Todos estos viejos se caracterizan por una ceguera y una impotencia radicales en sus pretensiones de guardianes del honor. Cf. el viejo de *No hay burlas con el amor* (Calderón), los tirsianos de *Noe hay peor sordo. Desde Toledo a Madrid, Los balcones de Madrid*, y los de Solís que comenta Serralta (1987, pp. 333, 336-337).



estas comedias se alegran y divierten con las deshonras familiares: al don Pedro de *Los amantes de Teruel* (de Suárez de Deza) no le importa mucho que gocen a su hija<sup>10</sup>:

Eso, sobrina, di que no me ofende;  
gócela pues, que a fe que es buena moza,  
y llévela después a Zaragoza.

Hay más variedades en el manejo del tema, según el género dramático: en el auto sacramental de *El primer duelo del mundo*, de Bances Candamo, el esposo ofendido (figura de Cristo) perdona a la esposa infiel (la Naturaleza Humana corrompida por el pecado) y la defiende en un duelo, muriendo por ella (como muere Cristo para redimir al hombre): actitud inverosímil para un marido de drama como don Gutierre Alfonso Solís, pero perfectamente asumible en el plano alegórico del auto sacramental. Este tipo de perspectiva se confirma con otros casos, como el del auto *No le arriendo la ganancia*, de Tirso de Molina, en el cual el personaje Honor es, curiosamente, hijo ilegítimo de Entendimiento y Fama, una meretriz cuya hermosura cautivó a Entendimiento con la ayuda de Ambición, tercera de estos amores. La paradójica bastardía de Honor es importante y se explica en el contexto de pieza moral y sacramental. Es el Honor mundanal, el honor cortesano, una pasión de orgullo y violencia, muy criticada por los moralistas, aunque funcionara como código de nobleza en otras áreas teatrales y sociales. Desde esta perspectiva es pasión totalmente negativa, connotada de bastardía, camino de perdición y falsedad.

A pesar de la variedad de modulaciones, de la que acabo de dar una pequeña muestra, la crítica tiende con mucha frecuencia a buscar la unificación en las dimensiones trágicas que se atribuyen a todas las ocurrencias de casos de honra.

Así, Cañas<sup>11</sup>, viendo solamente un modelo de código honroso, y sin tener en cuenta géneros, afirma a propósito de Lope de Vega:

<sup>10</sup> Citado por Serralta, 1980, p. 105.

<sup>11</sup> Es una valoración bastante generalizada la que representa Cañas (1995, pp. 62-63), quien se limita a afirmar su postura sin discutirla críticamente. Ver Arellano, 1998.

En todas las etapas de la trayectoria que acabamos de describir, el tema del honor ha sido tratado, frente a algunas interpretaciones que se han querido proponer, en serio. No se observan razones de peso que permitan aceptar la propuesta, planteada en alguna ocasión, de la posible intervención de la comicidad en la fase de formación del código, de la posibilidad de que Lope en las primeras comedias en las que incluye el tema del honor haya hecho un uso cómico o paródico de él.

Pero no se puede ignorar la realidad textual que es precisamente la contraria de la que afirma Cañas. Y cuando tiene que explicar ciertos tratamientos que considera anómalos (cómicos, ridiculizantes, grotescos...) acude arbitrariamente a la propia biografía de Lope (que sería propenso a mostrar cierta comprensión por las aventuras amorosas irregulares), a su personalidad (que proyectaría sus deseos y fantasías en las comedias) o simplemente al estadio inmaduro de la fórmula teatral.

Todo este tipo de explicaciones no tienen en cuenta un aspecto definitorio, que es el del género. No importa solo la evolución cronológica (única cuestión que se plantean la mayoría de los críticos), sino la inserción de los motivos del honor en determinadas estructuras dramáticas a las habrá que atender<sup>12</sup>.

En las comedias de hechos famosos y de fondo histórico y legendario caballeresco la modalidad de caso de honor que aparece es el duelo honroso, a menudo con intenciones de reconstrucción del ambiente solemne del reto sancionado por el rey, según el antiguo fuero de España que figura en las *Partidas*. En esta categoría la honra conyugal es poco significativa, aunque la reparación conseguida por el duelo puede afectar a deshonoras femeninas en distintas modalidades. En *Los hechos de Garcilaso* asoma el motivo de la deshonor de Alhama, gozada y abandonada por Tarfe, situación que se repara ofreciendo el ofensor la mano de esposo, pero el duelo honroso central de la comedia es el que enfrenta a Garcilaso con Tarfe, y la honra se relaciona con la empresa heroica de echar al moro de España y defender la fe; la «honrosa empresa» que se menciona repetidamente en el texto lopiano es la lucha santa.

---

<sup>12</sup> Chauchadis, 1980, examina la contraposición de honra conyugal en los entremeses y en los dramas de honor, apuntando que en el entremés el «código es totalmente diferente, hasta inverso del de la comedia» (1980, p. 170). Hay que precisar algo más; no existen solamente dos polos (entremés y drama de honor): en las varias especies o subgéneros dramáticos (como se quieran llamar) hallaremos tratamientos variados de los motivos honrosos, como acabo de señalar. En las líneas que siguen aduzco comedias de Lope de Vega bien conocidas.

Muy de otra índole son los casos de comedias centradas en la honra o deshonor conyugal. En el drama de honor conyugal viene inmediatamente al primer plano *Los comediantes de Córdoba*, considerada generalmente la primera muestra ya definida del código, e inspirada en un caso histórico (sucedido en 1448), y en varias recreaciones literarias. El epílogo le atribuye el título alternativo de *El honor desagraviado*. Es una muestra notable de la categoría, en la que aparecen los motivos principales de manera ciertamente definida. La dimensión pública del protagonista exige todavía más rigurosamente la limpieza de su honor, que don Fernando asume heroicamente tras la reflexión quejosa de su fragilidad, exactamente igual a lo que harán maridos calderonianos como don Gutierre (*El médico de su honra*). La venganza, como se recoge en la tradición, es terrible, y don Fernando mata a todos los que viven en su casa, incluso a la mona y al papagayo, acción tremenda que recibe la loa del rey, quien confirma así de nuevo el honor del Veinticuatro en sus vertientes individuales y sociales. La pieza presenta pues, bastante formada ya, una panorámica completa de la cuestión del honor conyugal según el esquema trágico considerado generalmente como modelo privilegiado del drama de honor que llegará a su cumbre con las obras calderonianas de *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* y *A secreto agravio secreta venganza*.

Pero la honra conyugal no aparece solo desde esta perspectiva en el teatro de Lope. Hay otras comedias que integran la honra conyugal en un esquema de farsa o de ambiguas burlas.

Consideremos el ejemplo de *Los embustes de Fabia* perteneciente a un universo de engaños y burlas atribuido a los manejos de la protagonista: el marido, el senador Catulo descubre que su mujer anda en relaciones adúlteras y con propósitos de matarlo, y se plantea la reparación de su honor en términos de marido agraviado.

En el desarrollo de la obra estas proclamaciones solo pueden entenderse como parodia de escenas semejantes en los dramas serios. Fabia ha encargado al valentón Lelio (pretendiente suyo) que mate a Catulo, con intención de librarse de ambos y poder entregarse sin obstáculos al amor de su otro pretendiente Vitelio. Lelio se siente muy honrado (es otro matiz degradado de la honra) con el encargo, creyendo que refleja el amor de Fabia. Antes de matar a Catulo se entera del embuste de Fabia y maquina, ahora con el marido, asesinar a la mujer. Catulo se arrepiente en una escena que parodia los conflictos entre honor y amor, e impide que maten a Fabia, aunque según la interpretación de Lelio, solo quiere ahorrarse el dinero que iba a pagar por el

asesinato. Catulo se configura como viejo ridículo, con los defectos de avaricia y pusilanimidad, actor de escenas cuasi entremesiles, protagonista de un asedio grotesco a su mujer, que se ha encerrado en una torre a la que Catulo quiere subir con una escala...

Nadie es capaz de honra en este universo. Si un personaje de estas comedias apela al honor, el espectador advierte la distancia que separa al código ideal de las conductas y categorías vigentes, de manera que la reivindicación honrosa a menudo se hace parodia.

De poco sirve analizar una obra como la lopiana de *El mesón de la corte* sobre las teorías del honor, para hallar una solución atípica sorprendente al margen del código<sup>13</sup> (ante el rapto de la hija el padre se va a las Indias), etc. Estas consideraciones son ociosas en el mundillo entremesil de ese mesón, en el que no es operativo ni siquiera el estatuto de los caballeros, que resultan apaleados o víctimas de burlas ridículas, convertidos en *figurillas* que sufren los palos de los burladores y asedian rijosamente a la moza de mesón con exhibición de sus gallardías de viejos verdes. Todas las referencias a la honra que se pueden acopiar están en clave jocosa: la honra no desempeña papel funcional en esta pieza, salvo como integrante cómico. Y lo mismo sucede en *El galán Castrucho*, cuyos personajes se mueven en un escenario de soldadesca, aventuras prostibularias, juego y peleas de rufianes conectado con la comedia antigua.

De lo que se trata, en suma, es de la inoperancia trágica del código del honor en estas comedias cómicas.

Según he intentado mostrar, las funciones y tratamientos del honor están relacionados con el género o tipología de las comedias. En el mismo Calderón, (que por evolución cronológica y por haber creado algunas piezas arquetípicas, se puede considerar el gran maestro del honor) se perciben tratamientos muy diversos en dramas como *El médico de su honra* y en las comedias de capa y espada, donde el honor se mira desde un prisma cómico.

En otras palabras, las estructuras y convenciones genéricas son de importancia fundamental para el análisis de los casos de honra. No se puede decir, por ejemplo, que Lope se contradiga en su utilización dramática del honor. La mayor parte de las variaciones y perspectivas obedecen a requisitos genéricos, que no son los mismos en una tragedia como *Los comendadores de Córdoba* que en las obras de baja comicidad

<sup>13</sup> Como advierte Cañas, 1995, pp. 51, 53.

en las que se somete a distintos grados de parodia o risibilidad, perfectamente oportunos en el modelo dramático concernido.

Los finales heterodoxos, las soluciones «atípicas» o aparentemente incomprensibles se producen si los confrontamos abusivamente con un modelo único de tratamiento, como si existiera únicamente un modelo de comedia. Si se analizan estos detalles integrándolos en las estructuras dramáticas completas de las comedias se percibirá de otra manera la coherencia de las fórmulas que aportan soluciones distintas para problemas distintos sin contradecirse.

### 3. Más ejemplos: celos, muertes y desafíos y su inserción en los marcos genéricos

Lo que se ha dicho a propósito del ejemplo del honor se puede decir respecto de otros muchos elementos. Parker<sup>14</sup> cree que todas las comedias de enredo tienen un sentido moralizante porque abundan en celos, engaños y amoríos clandestinos, y siendo todo este mundo de ardid y pasiones celosas inmoral y punible, solo cabe valorar los desenlaces como castigos de los comportamientos incorrectos para que se cumpla la justicia poética, etc.

A pesar de los esfuerzos de Parker por conferirles una trascendencia moral y trágica, en la comedia de capa y espada<sup>15</sup> los celos y las clandestinidades desempeñan un papel de mecanismo técnico en la construcción del enredo. Pellicer de Tovar<sup>16</sup> lo recuerda claramente. Sin celos y sin clandestinidad no se podría construir una comedia de enredo: discutir sobre cómo sería una comedia de capa y espada sin estos elementos es ocioso.

En las comedias serias los celos tienen, claro está, funciones de otra índole más cercana a la visión de Parker: basta recordar la tragedia de *El mayor monstruo del mundo -o El mayor monstruo los celos-*, donde en efecto, se produce un desenlace trágico en parte debido a la ceguera de la celosa pasión que aqueja a Herodes.

<sup>14</sup> Parker, 1973.

<sup>15</sup> Dice (y dice mal): «tenemos el derecho de considerar los noviazgos clandestinos como elemento censurable en el mundo social que Calderón nos presenta, sea en dramas serios o en comedias de capa y espada» (Parker, 1973, p. 87).

<sup>16</sup> En su *Idea de la comedia de Castilla*, precepto 6º: «El precepto sexto toca a los celos, pues no hay comedia donde para la trama no sea forzoso tratar de entremeterlos».

La calidad trágica de lo clandestino va asociada inseparablemente al riesgo trágico efectivo, que la convención cómica prohíbe.

Las muertes y desafíos en la comedia han sido también frecuentemente aducidos como marca trágica para todas las comedias del Siglo de Oro, incluidas las de capa y espada, que se convierten así, como quería Mackenzie -en la línea defendida sobre todo por Wardropper-, en una categoría muy seria y reveladora de un mundo tétrico cargado de implicaciones morales.

Pero ya dice el Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, tras preguntar uno de sus dialogantes si en la comedia los «temores, llantos y muertes son para mover a compasión o para hacer reír»<sup>17</sup>:

la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos, y aquellos pasan de los representantes en los oyentes, y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo.

También Mártir Rizo<sup>18</sup> había escrito «no es maravilla que la peripécia y agnición en la tragedia hagan nacer o resultar el terror y la misericordia, y en la comedia hagan que proceda la risa, porque la peripécia y agnición son semejantes al camaleón, que puesto sobre paños de diferentes colores muda también de color».

Importa, pues, la perspectiva escogida (por el emisor y el receptor), relacionada estrechamente con la estructura global del sistema de convenciones (principalísimo para definir el horizonte de expectativas) que rige uno u otro género<sup>19</sup>.

Perspectiva global, riesgo trágico, discontinuidad tragedia/comedia, asunción de actitud receptora de acuerdo con las convenciones del género que marcan el horizonte de expectativas: si se tienen en cuenta

<sup>17</sup> Esta pregunta que se lee en la *Filosofía antigua poética* parece impensable para los estudiosos que defienden el sentido serio de la comedia y que consideran los temores, llantos y muertes como elementos trágicos *per se*. Cosa que el Pinciano sabía muy bien que, dramáticamente hablando, no es cierta.

<sup>18</sup> Cfr. Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 234.

<sup>19</sup> M. Newels, indica, en torno a este asunto, que «los efectos cómicos o trágicos de la obra dramática dependían enteramente de la estructura de la acción [...] en la tragedia, al complicarse las situaciones aumentan el terror y la compasión, mientras que en la comedia la creciente tensión del enredo intensifica el ímpetu cómico» (Newels, 1974, pp. 79-80).

estos aspectos resulta difícil concordar con ciertas aproximaciones, tales la que Wardropper hace, por citar un ejemplo, a *El médico de su honra*, en donde comete un error básico al examinar la tragedia como si fuera una comedia de capa y espada, examen del que saca, entre otras conclusiones circulares la de la identidad de ambos géneros<sup>20</sup>. Pero la actitud del espectador y el valor que este concede a ciertos episodios (como el de la daga) es radicalmente distinta en *El médico*, donde se sabe que existe un riesgo trágico, que en una obra de capa y espada donde se sabe que no existe.

#### 4. Dificultades de teorización y análisis práctico.

##### Algunos problemas para una taxonomía genérica

Si examináramos de esta forma otros muchos componentes de las obras dramáticas hallaríamos siempre esta importancia fundamental del género para la lectura e interpretación de las mismas -dependiente del horizonte de expectativas y este de las convenciones genéricas-.

Hay, sin embargo, muchas dificultades para llevar a la práctica esta propuesta teórica. Una de las más importantes es la indefinición, en el estado actual de la crítica, de los «géneros dramáticos» que podrían formar el sistema de referencias de la comedia áurea. Se hallan denominaciones como comedia de capa y espada, de enredo, villanescas, palatinas, palaciegas, de figurón, tragedias, tragicomedias, tragedias a la española... y no siempre los límites y el sistema de convenciones de cada una de estas especies están claros.

Es verdad que se percibe durante el Siglo de Oro una conciencia evidente, si no muy organizada, de diferenciación genérica. Baste recordar algunos intentos de taxonomía que se van sucediendo, como apunta Newels<sup>21</sup>: «alrededor de 1600 se observa [...] una nueva diferenciación del concepto global de comedia en los géneros de tragedia, comedia y tragicomedia», con distintas subdivisiones. Así hablará, por ejemplo, Suárez de Figueroa, en *El pasajero* (1617) de comedias «de cuerpo» (la mayor parte hagiográficas) y «de ingenio» (o capa y espada); Salas Barbadillo en sus *Coronas del Parnaso y platos de las Musas* (1635) de «comedias de tramoyas», «de capa y espada», «entremeses», «tragedias», «comedias de historia docta y grave», «comedias de alta y prodigiosa elocuencia», «autos sacramentales»; Pellicer de

<sup>20</sup> Cfr. Wardropper, 1976, pp. 720-721.

<sup>21</sup> Newels, 1974, 151, nota 76.

Tovar en su *Idea de la comedia de Castilla* (1639) de comedias «heroicas», «de maraña amorosa», «trágicas» y «de mucho enredo»; o el Padre Guerra en su famosa aprobación a la *Verdadera Quinta Parte* de Comedias de Calderón (1682), de «comedias de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo de capa y espada». Etc.

Uno de los más claros es el género de capa y espada, caracterización que se documenta reiteradamente en el mismo siglo XVII, en ocasiones acompañada de rudimentarias definiciones con distintos grados de precisión. Ya en la nómina «Loa en alabanza de la espada», anterior a 1612<sup>22</sup>, se subraya un rasgo, el «artificio ingenioso», mencionado después con frecuencia:

muy de ordinario decimos  
alabando del poeta  
el artificio y estilo,  
comedia de espada y capa,  
que es señal que el que la hizo  
puso más fuerza de ingenio.

Sin preocuparse mucho por definir un género conocido de todos, utilizan esta denominación, entre otros, Carlos Boyl en 1616, Suárez de Figueroa en 1617, Salas Barbadillo en 1635, Zabaleta en 1660, el anónimo papel «A la Majestad Católica de Carlos II» en 1681... Ingenio y amor son los rasgos esenciales. El P. Guerra<sup>23</sup> insiste en el tema amoroso y cerca del final del siglo Bances Candamo esboza una definición más completa<sup>24</sup> y señala la poca estimación a que las ha llevado su mecanización rutinaria y reiterativa:

Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como Don Juan, u Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo [...] han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular.

<sup>22</sup> Para este género ver Arellano, 1999, pp. 37-69, en donde se hallaran las referencias precisas de los textos y definiciones que cito en este lugar.

<sup>23</sup> «Aprobación a la *Verdadera Quinta Parte*» de las comedias de Calderón, 1682 «las comedias que ahora se escriben se reducen a tres clases: de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo de capa y espada».

<sup>24</sup> *Teatro de los teatros* (tres versiones; la primera de 1689-90); cito por la edición de Duncan Moir, p. 33.



Existe, pues, en el XVII conciencia bastante acusada de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio.

Pero esto no sucede con otros géneros o en otras áreas. Puede decirse que en la grande área de la «comedia cómica» (hago ahora abstracción de los subgéneros o géneros -capa y espada, figurón, picaresca..., u otras calificaciones que la crítica ha usado- dentro de este campo global de la comicidad), la crítica erudita tiene grandes dificultades de interpretación y valoración, incluso para un sector relativamente claro como el de capa y espada.

En efecto, muchos estudiosos se resisten a considerar la comedia cómica, a menos que puedan transmutarla en comedia seria de implicaciones tragedizantes, como he discutido en otros lugares<sup>25</sup>, tendencia crítica que obedece, entre otros motivos, al hecho de que el modelo canónico de comedia cómica no se ha establecido con claridad, por lo cual se carece de un marco de referencias teóricas y normativas; es decir, no está claro el canon modélico del género.

Hay que tener en cuenta que la creación de la comedia nueva a partir de la fórmula lopiana (que tiene estadios de desarrollo diversos) nos plantea en este punto un problema algo peliagudo al desmontar (aparentemente) el sistema de oposiciones de tragedia/comedia de los antiguos y hacer surgir el género de la tragicomedia, que complica los problemas en torno a la comicidad dramática.

La cuestión no es baladí, creo. Si el modelo de la comedia, que al fin y al cabo, era un género que existía en la antigüedad plantea problemas de modelización canónica ¿qué hacer con la tragicomedia? ¿Cuáles son los rasgos, el modelo, de semejante «monstruo hermafrodito» (así lo llamaba Cascales) y cómo juzgar ciertas obras sobre la guía de ese modelo?

En realidad, lo que se plantea es un problema de taxonomía genérica. La interpretación de las obras cómicas depende de una serie de convenciones o rasgos genéricos, depende del canon que las organiza. No es lo mismo la lectura o interpretación de una comedia palatina (que admite elementos patéticos) que la de una burlesca. Los dos géneros más propiamente cómicos, la comedia de capa y espada y la burlesca son los situados más al margen de los cánones selectos, y los que mayores dificultades experimentan a la hora de ser aceptados y analizados sobre sus modelos propios.

<sup>25</sup> Ver Arellano, 1999, pp. 13-36.

Otra clase de problemas afectan a la definición de los géneros trágicos. Aquí ha surgido otro abuso interpretativo con la idea, muy extendida, de que en el teatro del Siglo de Oro no hay tragedias.

La idea de que España no hace ninguna contribución notable al drama trágico, como recuerda con meridiana claridad Parker<sup>26</sup>, se relaciona con la supuesta incapacidad de tragedia en un universo religioso que contempla la presencia de un Dios ordenador y justo y un más allá en que todo desorden se subsana. Tal consideración estriba en una definición arbitraria de tragedia, vigente en el último siglo, y que solo considera trágico el desamparo del hombre en su escenario cósmico, en seguimiento de las filosofías de Hegel, Kierkegaard o Nietzsche, etc. Se suele decir que el cristianismo es una visión antitrágica del mundo, pues ofrece al hombre la seguridad del reposo final en Dios. No es momento de entrar en las teorías sobre la tragedia: ahora bien, hay que señalar que aunque el marco ideológico general del Siglo de Oro es sin duda el cristianismo, no siempre es operativa en el plano dramático la esperanza del más allá. La acción teatral puede contemplar la destrucción de un héroe trágico en términos que provoquen la compasión y el temor del oyente, como pedía Aristóteles y los preceptistas auriseculares. Es más, la concepción aristotélica era contraria a la teoría de una tragedia del absurdo, pues la arbitraria desgracia de héroes virtuosos provoca la repugnancia, lo mismo que el triunfo de los malos; y la caída de los malos provoca satisfacción, no temor ni compasión<sup>27</sup>. De manera que la acción trágica mezcla cierta justificación moral con elementos azarosos, mezcla capaz de provocar la catarsis trágica y que Parker ha señalado como esencial en Calderón. La tragedia del Siglo de Oro responde más bien a la poética de Aristóteles, con las sabidas innovaciones lopianas (no sustantivas en este terreno) que a la teoría de la tragedia existencialista.

Sea como fuere, lo que quiero apuntar es que solo es posible el análisis y valoración de las piezas concretas si se ponen en relación con el modelo genérico al que pertenecen, de donde se puede deducir la necesidad imperiosa de profundizar en la definición de estos géneros, que, naturalmente, no se ofrecen siempre en estados puros ni se forman de repente: hay muchos casos -la comedia urbana temprana de Lope es un buen ejemplo<sup>28</sup>- situados en una etapa de formación con numerosas tentativas transicionales y aparentemente contradictorias.

<sup>26</sup> Ver Parker, 1991, pp. 245 y ss. Adapto en los párrafos siguientes las ideas que me parecen inatacables, de Parker en su consideración sobre la concepción calderoniana de la tragedia.

<sup>27</sup> Aristóteles, *Poética*, 1453 A.

<sup>28</sup> Ver Arellano, 1999, pp. 76-106.

Cada episodio, cada conducta de un personaje dramático, no puede desligarse de los modelos de la obra concreta en la que está viviendo. Que don Alonso en *El médico de su honra* esté obligado a la depuración sangrienta de su honor obedece al modelo dramático; en *El acero de Madrid* de Lope, el embarazo de la protagonista es cosa que no puede provocar ningún desenlace trágico, sino que se dirige evidentemente a un final feliz impuesto por la convención del género cómico; y así sucesivamente.

Si se desconoce la calidad de comedia política y moral a la que en buena parte responden piezas como *La vida es sueño* de Calderón o *La república al revés*, de Tirso de Molina, los errores de juicio son fáciles de cometer y la incomprensión de los comportamientos dramáticos un riesgo omnipresente. Así se podrá afirmar (como han hecho numerosos críticos) que el príncipe Segismundo adopta los comportamientos maquiavélicos de su padre cuando castiga al soldado rebelde que le ha ayudado a triunfar, o se podrá considerar cruel e inhumana a la emperatriz Irene que ordena que saquen los ojos a su perverso hijo Constantino en la comedia de Tirso. Del erróneo juicio sobre estas decisiones se procede a interpretaciones globales sobre las ambigüedades de estas comedias, su crítica a los modos políticos, su pesimismo existencial, sus desenlaces ácidos, etc. etc.

Habría que tener en cuenta que en este tipo de comedias el sistema de valores que rige es el que se puede encontrar en cualquiera de los tratadistas políticos de la época, y que el decoro dramático exige que los protagonistas se atengan a él. Esto es, que los reyes tienen que actuar como reyes. ¿Y qué ha de hacer el rey Segismundo con el soldado rebelde? Lo explica muy bien Saavedra Fajardo en su *Idea de un príncipe político cristiano*:

No solamente ha de castigar el príncipe las ofensas contra su persona o contra la majestad hechas en su tiempo, sino también las del gobierno pasado, aunque haya estado en poder de un enemigo, porque los ejemplos de inobediencia o desprecio disimulados o premiados son peligros comunes a los que suceden. En pensando los vasallos que pueden adelantar su fortuna o satisfacer su pasión con la muerte o ofensa de su príncipe, ninguno vivirá seguro. El castigo del atrevimiento contra el antecesor es seguridad del sucesor y escarmiento a todos para que no se le atrevan. Por estas razones se movió Vitelio a hacer matar a los que le habían dado memoriales pidiéndole mercedes por haber tenido parte en la muerte de Galba...

No se puede hacer una lectura anacrónica o a-genérica de *La vida es sueño*, sin tener en cuenta cuáles son los códigos vigentes y los modelos de gobernante que se consideran adecuados, a los que Segismundo evidentemente responde con toda precisión según la doctrina más rigurosa del decoro dramático.

Por la misma razón la reina Irene en *La república al revés*, no es libre de traspasar ciertos límites de la clemencia. El mismo Saavedra Fajardo escribe:

Donde no está la ira falta la justicia. La paciencia demasiada aumenta los vicios y hace atrevida la obediencia [...]. El durar en la ira para satisfacción de agravios y para dejar escarmientos de injurias hechas a la dignidad real no es vicio sino virtud, en que no queda ofendida la mansedumbre [...] todo es menester para curar de suerte las heridas de los desacatos que no queden señales dellas [...]. Parte es de la república la soberanía de los príncipes, y no pueden renunciar a sus ofensas e injurias. (empresa VIII)

El castigo del impío Constantino es, pues, parte de la restauración del orden, y no muestra de una crueldad que apunta a una espiral de desorden continua. Y otra vez, el personaje (Irene) responde a los imperativos del decoro dramático correspondiente al género de la comedia política y moral.

En otros géneros el decoro impone, sin duda, requisitos muy distintos. Si vamos a los reyes de la comedia burlesca, la panorámica es la contraria de la examinada. Pellicer de Tovar<sup>29</sup> en su *Idea de la comedia de Castilla* en su precepto 18, escribe por ejemplo:

El precepto dieciocho es excusar las acciones indecentes en los personajes graves, como son comer en las tablas, desnudarse, cantar y otras que son para la graciosidad.

No sería decente, en efecto, que Segismundo o don Pedro el Cruel en *El médico de su honra*, aparecieran comiendo o cantando. Pero los reyes burlescos no sólo comen, sino que engullen con tanto exceso que acaban reventando después de sus banquetes, plenos de desmesura y «desorden» alimenticio carnavalescos, como el que lleva a la muerte al rey de la anónima burlesca titulada *La ventura sin buscarla*:

---

<sup>29</sup> Ver Sánchez. Escribano y Porqueras, 1972, p. 271.

ALMIRANTE. ¿En fin, murió nuestro Rey?

CONDE.- ¿De qué, si sabéis, murió?

DUQUE.- De una cena en que mandó  
que le empanasen un buey. (vv. 456-59)

Y no se elude ni siquiera la representación escénica directa. Al rey se le tira una olla de puches en la cara en *El rey don Alfonso el de la mano horadada* (anónima); los personajes se sientan en *Los amantes de Teruel* (Suárez de Deza) en torno a una enorme olla de chocolate; o Angélica sale con una cazuela llena de ajos y una bota (anónima de *Angélica y Medoro*), etc. En cuanto al rey de la burlesca *Céfalo y Pocris* de Calderón, canta y baila en escena todo lo que le da la real gana.

Solo pretendo poner algunos ejemplos -que cualquier lector puede ampliar innumerablemente en todos los ámbitos- reveladores de la importancia de los modelos genéricos en el funcionamiento de aspectos tan nucleares de la dramaturgia aurisecular como el del decoro y verosimilitud. Que don Manuel en *La dama duende* se niegue a creer en duendes y hechizos es perfectamente coherente con el modelo de la comedia de capa y espada, en la que el protagonista es un galán «coetáneo», cuyo estatuto principal debe hacerlo inmune a las supersticiones propias de un gracioso; que en una comedia de magia o de santos, elementos como los hechizos, pactos diabólicos, etc., se presenten con un tratamiento muy distinto al de la comedia de enredo (véase *El mágico prodigioso*) es normal.

No se trata de ortodoxias ni heterodoxias ideológicas absolutas, sino de tratamientos relacionados con los modelos estructurales. La creencia en milagros es estrictamente ortodoxa: pero eso no los hace posibles en la comedia de enredo ni en los dramas de honor, cuyo modelo prohíbe el milagro, componente esencial de la comedia hagiográfica, aunque Mackenzie y otros busquen en este último género profundizaciones psicológicas y no subidas de almas a la gloria en tramoyas de nubes ni efectos milagrosos que califican de sensacionalismo escénico. Pero, naturalmente, no hay santo sin milagro: el milagro es uno de los requisitos canónicos de la condición de «santo», y en toda comedia de santos el milagro es rasgo imprescindible que define la estructura del mismo género.

## 5. Final

Ni el decoro a que obedecen los personajes, ni la calidad de los desenlaces, ni el tratamiento de aspectos como el honor, la exaltación de la monarquía o la religión, ni la utilización de los efectos escénicos... ni en general, ninguno de los componentes temáticos y estructurales de la comedia del Siglo de Oro funcionan de modo absoluto ni pueden ser analizados fuera del sistema de convenciones que les es pertinente, según el género dramático propio.

Establecer cuál sea ese género y qué convenciones lo rigen no es ciertamente una solución fácil o que se ofrezca al crítico de modo inmediato. Requiere complejas observaciones de muchas obras concretas que permitan esbozar una hipótesis de trabajo, confrontada continuamente con nuevos análisis en una dialéctica siempre provisional de teoría y análisis de la práctica real de los dramaturgos. Los géneros no nacen formados, ni las fórmulas puras se presentan a menudo.

Sin embargo, creo que estas cuestiones genéricas (ligadas indisolublemente al horizonte de recepción del público -y no sólo al de emisión-, es decir, ligadas indisolublemente al modo de lectura e interpretación) son un terreno de investigación crucial si queremos entender de verdad cómo funciona el variado, rico y múltiple teatro del Siglo de Oro. Teatro al que ha hecho mucho daño una perspectiva crítica demasiado unilateral y cerrada que se ha empeñado durante mucho tiempo en ver este corpus como un bloque dirigido a la mayor gloria de la ideología dominante, sin entrar muchas veces en la variedad de sus modalidades y exploraciones dramáticas. ¡Cuántas veces la supuesta «Uniqueness of the Comedia» de la que hablaba Arnold G. Reichenberger<sup>30</sup> es en verdad «Uniqueness of the Criticism»!

<sup>30</sup> Ver Reichenberger, 1970.

## Bibliografía

- Alborg, J. L., *Historia de la literatura española*, II, Madrid, Gredos, 1974.
- Anónimo, *La ventura sin buscarla*, ed. I. Arellano en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, II, ed. dirigida por I. Arellano, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- Arellano, I., «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, 8-31.
- Arellano, I., Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1999.
- Atkinson, W. C., «La comedia de capa y espada», *Bulletin of Spanish Studies*, IV, 13, 1927, pp. 81-89.
- Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, ed. Duncan Moir, London, Tamesis, 1970.
- Calderón, P., *Obras completas. Comedias*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973.
- Cañas Murillo, J., *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.
- Chauchadis, C., «Honor y honra conyugal en los entremeses», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, 165-85.
- Donahue, D., «The Androgynous double and its Parodic Function in *Don Gil de las calzas verdes*», *Estudios*, 43, 1987, pp. 137-43.
- Mackenzie, A., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Hispanic Studies TRAC, 1993.
- Mason, T. R., «Los recursos cómicos de Calderón», en *Hacia Calderón* (III Coloquio anglogermano, Londres, 1973), ed. H. Flasche, Berlín-New York, W. de Gruyter, 1976, pp. 99-109.
- Newels, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.
- Parker, A. A., «Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo de Calderón», en *Hacia Calderón*, II coloquio anglogermano, Berlin-N. York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 79-87.
- Parker, A. A., *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Reichenberger, A. G., «The Uniqueness of the Comedia», *Hispanic Review*, 38, 1970, pp. 163-73.
- Sánchez Escribano, F., y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972.
- Serralta, F., *Antonio de Solís et la comedia d'intrigue*, Toulouse, France Ibérie Recherche, Université de Toulouse le Mirail, 1987.
- Serralta, F., «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, 1980, pp. 99-125.
- Wardropper, B., «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en M. Durán y R. González Echevarría, *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 715-22.