

“VENIA DOCENDI”.
ACTAS DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2014)

Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (eds.)



LAS TÉCNICAS Y ARTIFICIOS DE LA NOVELA GRIEGA Y LAS COMEDIAS BIZANTINAS DE LOPE*

Daniel Fernández Rodríguez
Universitat Autònoma de Barcelona

En estas líneas pretendo llevar a cabo una comparación entre algunas de las técnicas narrativas más características de *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro y *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio con las comedias bizantinas de Lope de Vega¹. *Teágenes y Cariclea* —también conocida como *Las Etiópicas*— y *Leucipe y Clitofonte* fueron sin duda las novelas griegas más difundidas y leídas en el Siglo de Oro. Mi intención es comprobar en qué medida Lope conserva o modifica su estructura y técnicas de composición en unas obras —las cuales, a la zaga de Julián González-Barrera, denominamos comedias bizantinas²— cuyos temas y motivos las emparentan con una tradición que arranca de las novelas griegas de amor y de aventuras y que llega a Lope por muy distintos cauces, entre los que cabe incluir la novela bizantina española, las *novelle* italianas o el teatro prelopesco³.

El corpus seleccionado incluye *La doncella Teodor*, *Los tres diamantes* y *Viuda, casada y doncella*, las tres obras de Lope consideradas por

* He podido realizar este trabajo gracias a una beca FPU del Ministerio de Educación del Gobierno de España.

¹ Para este trabajo he seguido muy de cerca el capítulo titulado «El artificio griego y las técnicas narrativas», de González Rovira, 1996, pp. 73-99.

² González-Barrera, 2005, 2006 y 2015.

³ No puedo detenerme a señalar las profundas relaciones intertextuales por lo que respecta a temas y motivos entre estas comedias y las novelas griegas, para lo cual remito a González-Barrera, 2005, 2006 y 2015, y a Fernández Rodríguez, en prensa.

Publicado en: Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Venia docendi*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, pp. 61-71. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 32 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-460-7.

González-Barrera como comedias bizantinas⁴, además de *Los esclavos libres* y *Virtud, pobreza y mujer*, que, a mi juicio, pertenecen también a este mismo género⁵.

EL PRINCIPIO *IN MEDIAS RES*

Tal y como ha advertido González Rovira, en el Renacimiento «el rasgo más admirado de la novela de Heliodoro es su inicio *in medias res*»⁶. La primera escena de *Las Etiópicas* se sitúa en una playa: junto a una nave abandonada, una muchacha llora su amarga suerte. El suelo está cubierto de cadáveres y un joven está gravemente herido. De pronto, aparecen unos piratas y los hacen prisioneros. El lector desconoce las causas por las que los jóvenes se encuentran en la playa, del mismo modo que ignora aún a qué obedece la presencia de tantos cadáveres y el maltrecho estado en el que se encuentra Teágenes. El inicio *in medias res* a la manera de Heliodoro implica no solo la ruptura del orden lineal de los acontecimientos, sino también la aparición de múltiples analepsis completivas, normalmente en forma de relatos intradieгéticos, que permitirán al lector ir reconstruyendo poco a poco las aventuras que habían vivido los amantes antes del inicio del relato y, solo al final del libro quinto —diez son los libros que forman la novela—, comprender finalmente la escena inicial.

Patrizia Campana ha estudiado la presencia del comienzo *in medias res* en las comedias auténticas de Lope escritas hasta 1598 (51 según la estudiosa)⁷, y su investigación permite comprobar que se trata de un recurso ampliamente utilizado por Lope en diversos géneros. Según Campana, el 40% de las obras de este período (20 comedias) utilizan este procedimiento, en el sentido de que, «al empezarse la representación, ya han sucedido acontecimientos relevantes fuera de la escena que influirán de una manera u otra en el desarrollo argumental y en las vicisitudes de los protagonistas, acontecimientos que se revelan al espectador en un segundo momento»⁸.

⁴ González-Barrera, 2005, 2006 y 2015. Abraham Madroñal (2011, p. 196) considera asimismo que *La doncella Teodor* es «plenamente bizantina desde el principio al final».

⁵ Estudio detenidamente todas estas comedias en la tesis doctoral que estoy preparando bajo la dirección de Alberto Blecua y Ramón Valdés.

⁶ González Rovira, 1996, p. 80.

⁷ Campana, 2001.

⁸ Campana, 2001, pp. 74-75.

Tal y como ha advertido Campana, en las comedias en que Lope echa mano del principio *in medias res* «el recurso a la anagnórisis de uno o más personajes de la comedia —generalmente se trata del protagonista— es uno de los más reiterados»⁹. Esto es lo que ocurre en *Los esclavos libres*, que se inscribe por tanto en el patrón general seguido por el Fénix en comedias de otros géneros, sobre todo en las de tipo palatino y urbanas. Sin embargo, el principio *in medias res* que encontramos en *Los esclavos libres* —y en general en la producción dramática de Lope— poco tiene que ver con la técnica de Heliodoro. En *Las Etiópicas*, la narración da comienzo con una escena espectacular, en un momento «en el que la historia principal, centrada en el proceso de encuentro-separación-encuentro de los amantes, se halla en un punto avanzado»¹⁰, y cuyo pasado se irá desvelando poco a poco mediante distintas analepsis en forma de relatos. En cambio, en *Los esclavos libres* los hechos ocurridos antes de la acción pertenecen al pasado remoto de uno de los protagonistas (Leonardo), y su único fin es permitir la anagnórisis final entre el joven y su padre. *Los esclavos libres* no comienza con una escena que el lector sea incapaz de comprender, tal y como sí ocurre en Heliodoro, y además el inicio no supondrá una ruptura constante del orden cronológico de la acción hasta la mitad de la historia, al contrario de lo que sucede en *Las Etiópicas*, en la que, mediante varias analepsis y saltos en el tiempo, se nos van desgranando poco a poco las múltiples peripecias que habían vivido Teágenes y Cariclea antes de ese momento inicial, hecho que permite al lector comprender finalmente la escena con que da comienzo la novela.

En su estudio, Campana incluye *Viuda, casada y doncella* (la única de las obras de nuestro corpus analizada en su artículo) entre aquellas comedias que carecen de un principio *in medias res*. Sin embargo, nada más arrancar la acción nos enteramos de que Clavela ya le había dado palabra de matrimonio a Feliciano, un caballero pobre. Además, los amantes han ganado un pleito contra el padre de la joven, Albano, que pretendía casarla con Liberio. Se podría por ello aducir que la historia de amor entre Clavela y Feliciano, al igual que la de Teágenes y Cariclea, se halla en un punto bastante avanzado ya desde su mismo inicio. Sin embargo, lleva razón Campana al no incluirla entre

⁹ Campana, 2001, p. 75.

¹⁰ González Rovira, 1996, p. 85, n. 36.

las comedias con principio *in medias res*, puesto que en realidad lo que tenemos es una simple presentación del conflicto amoroso. Y al contrario que en *Las Etiópicas*, no se trata aquí de comenzar la acción con una escena sorprendente que despierte la intriga del lector y que solo cobra sentido con una serie de analepsis completivas que no se producen hasta muy avanzada la historia. Tampoco los amantes han vivido una sucesión de viajes y peripecias previas: en realidad, todo cuanto ha ocurrido antes del arranque de la acción de *Viuda, casada y doncella* se nos revela ya en los primeros doscientos versos. Como digo, no se trata más que de una presentación de los antecedentes del caso amoroso.

Del mismo modo, en el resto de comedias de nuestro corpus, Lope no echa mano de un principio *in medias res*; como mucho, en los primeros diálogos un personaje refiere los antecedentes de la historia amorosa de los protagonistas o algún que otro incidente que explica la situación de partida. González-Barrera, en su sagaz análisis de *La doncella Teodor* a partir de los modelos griegos, advierte lo siguiente:

Ya al empezar la comedia, nos encontramos con un principio *in medias res*, no a la manera paradigmática de Heliodoro, pues no se trata de una escena en mitad de la historia ni esperamos una secuencia de analepsis completiva, pero sí a la usanza de Homero y Virgilio, que comenzaron sus relatos más allá del devenir natural de los acontecimientos¹¹.

A continuación, González-Barrera señala cómo en los primeros versos de la comedia don Félix refiere a Leonelo su amor por Teodor y la presencia de un rival en sus pretensiones amorosas. El fragmento ocupa apenas ciento cincuenta versos. Como se puede observar, se trata, más que de un inicio *in medias res*, de una presentación del conflicto dramático, vinculado, como no podía ser de otro modo, al amor. Este tipo de comienzos, en los que se muestran los ingredientes asociados a la trama amorosa, abundan en las comedias de Lope, y no son en ningún modo exclusivos de las comedias bizantinas¹².

De este modo, Lope solo recurre al principio *in medias res* en *Los esclavos libres*. No se puede afirmar, por tanto, que este recurso consti-

¹¹ González-Barrera, 2005, p. 81.

¹² «La acción de las comedias de este segundo grupo [aquellas que no contienen un principio *in medias res*] suele partir de un conflicto planteado en el primer acto [...]. Este conflicto suele ser el de unos amores» (Campana, 2001, p. 80).

tuya un rasgo característico de las comedias de inspiración bizantina, puesto que está ausente en la mayoría de ellas y el Fénix lo empleó en obras de muy distintos géneros. Además, en la única comedia bizantina en la que echa mano de un principio *in medias res*, Lope no sigue de cerca el modelo heliodoriano, sino que se ajusta a su propia práctica teatral.

LA ANAGNÓRISIS

La anagnórisis —esto es, el reconocimiento de un personaje cuya identidad se ignoraba— es «uno de los recursos teatrales más utilizados por los dramaturgos del Siglo de Oro»¹³. Lope de Vega se vale de la anagnórisis en obras de muy distinta índole, pero ello no es óbice para afirmar que se trata de un rasgo característico —aunque no exclusivo— de las comedias bizantinas, ya que aparece en todas las obras del género y, además, forma parte de la tradición en la que se inscriben nuestras comedias, pues figura en *Las Etiópicas* y en la gran mayoría de sus descendientes, como las novelas bizantinas del Siglo de Oro y no pocas *novelle*, por citar algunos de los ejemplos que Lope pudo tener más presentes. Tal y como ocurre en la novela de Heliodoro, en varias de estas obras (*La doncella Teodor*, *Los esclavos libres* y *Los tres diamantes*) el reconocimiento propicia el reencuentro final entre padres e hijos tras una larga separación¹⁴.

Hacia el final del segundo acto de *Los esclavos libres*, el capitán Luján y el conde Fabricio mantienen una conversación en la que ambos lamentan la pérdida de sus dos hijos. El capitán le cuenta al conde que su hija fue raptada por unos moros, y que un alférez de su propia compañía partió en su busca. A continuación, el conde afirma que hace ya dieciséis años que no ve a su hijo. Pero hay que esperar al desenlace para que se produzca el reencuentro y la anagnórisis final: Leonardo, que ha llegado disfrazado de moro, explica su verdadero origen y es reconocido por el conde Fabricio como su hijo. Aparece así el motivo del padre y el hijo que se separaron siendo este apenas un niño, y que al fin vuelven a encontrarse. Este tipo de anagnórisis se encuentra ya en el teatro griego, en *Las Etiópicas* de Heliodoro y en muy distintas tradiciones literarias¹⁵.

¹³ Teijeiro Fuentes, 1999, p. 542.

¹⁴ En cambio, *Leucípe* y *Clitofonte* carece de una anagnórisis final.

¹⁵ Teijeiro Fuentes, 1991, p. 489.

En *La doncella Teodor*, *Los tres diamantes*, *Virtud, pobreza y mujer* y *Viuda, casada y doncella* la anagnórisis obedece a una tipología distinta. En los cuatro casos los amantes se reúnen finalmente tras la separación a la que se han visto forzados a lo largo de la comedia. Además, en *La doncella Teodor* y *Los tres diamantes* se produce también el reencuentro entre padres e hijos. Sin embargo, en estas dos comedias la separación no ocurrió en la infancia de los protagonistas, como sucedía en *Los esclavos libres*, ni se precisa un relato que dé cuenta de unos hechos acaecidos en un pasado remoto. A diferencia de aquella obra, en la que la simple distancia temporal justifica que los personajes no puedan reconocerse en primera instancia, en *La doncella Teodor*, *Los tres diamantes*, *Virtud, pobreza y mujer* y *Viuda, casada y doncella* cobran especial importancia los disfraces y vestidos¹⁶.

Al final de *Los tres diamantes*, Lucinda revela su verdadera identidad al rey de Nápoles, su padre, que asiste a una discusión en la que está en juego la honestidad de su hija, a la que no ha reconocido por ir vestida de peregrina. Otro personaje cuya identidad es desconocida en un primer momento en esta misma escena es Lisardo, que se ha presentado vestido de persa, y que no es reconocido ni por su padre, el duque de Provenza, ni por su amada Lucinda (pp. 1522-1524). En *La doncella Teodor*, don Félix y Leonardo se descubren ante Teodor una vez ella ha salido victoriosa del debate contra los sabios de Persia (pp. 398-399). En *Virtud, pobreza y mujer*, ni Isabel ni Carlos logran reconocerse debido, de nuevo, a los disfraces y vestidos. Isabel e Hipólito han acudido a Tremecén de incógnito («en hábito de moros», acot. al v. 2362) para rescatar a Carlos, que aparece vestido de cautivo. Cuando este revela su nombre, se produce la ansiada anagnórisis. En *Viuda, casada y doncella* Feliciano, al que todos creían muerto, regresa a tiempo de interrumpir la boda de Clavela con Liberio. De nuevo, el uso del disfraz permite que en un primer momento nadie reconozca al recién llegado. En todos estos casos, la anagnórisis — producida tras la revelación, por parte de los personajes disfrazados, de su verdadera identidad— provoca el reencuentro de los amantes y el final feliz en forma de boda.

¹⁶ Pese a que el encubrimiento de la propia identidad sea un recurso frecuente en la novela griega, es también uno de los ingredientes fundamentales de la Comedia Nueva, por lo que no conviene deducir una influencia directa.

LA DOBLE FOCALIZACIÓN Y LA SUSPENSIÓN

La doble focalización es una técnica que Lope emplea en todas las comedias de nuestro corpus. Por doble focalización entendemos «la alternancia de dos líneas narrativas dominadas por los dos héroes separados»¹⁷. Este recurso se encuentra ya en las novelas de Heliodoro y Aquiles Tacio y está íntimamente ligado al esquema de encuentro-separación-reencuentro propio del género bizantino.

En el caso de *Los tres diamantes*, *Virtud, pobreza y mujer* y *Viuda, casada y doncella* la doble focalización se mantiene desde el momento de la separación de los amantes —que tiene lugar ya en el primer acto— hasta el reencuentro final. En estas obras el cambio de perspectiva es constante a partir del momento en que la pareja se dispersa. En *Los esclavos libres*, en cambio, se alternan las separaciones y los reencuentros, por lo que la doble focalización sufre interrupciones. Asimismo, en *La doncella Teodor*, don Félix y Teodor se separan en dos ocasiones: «una en el primer acto cuando el galán, desesperado por la noticia del casamiento concertado, se alista en los tercios de Italia, y la otra en la segunda jornada, cuando la doncella es llevada como esclava a Constantinopla»¹⁸. En *Los esclavos libres* la separación se produce nada más empezar la obra, que se inicia con el rapto de Lucinda. Leonardo y Lucinda se reencuentran en Bizerta al principio del segundo acto, y en el tercero vuelven a separarse cuando son vendidos como esclavos para, finalmente, reencontrarse de nuevo.

En las comedias bizantinas, la doble focalización implica un cambio brusco de escenario y de vestuario teatral. Es muy común la alternancia entre un escenario urbano y español y un ambiente exótico (africano o asiático), estrechamente relacionada con el motivo del cautiverio, omnipresente en todas nuestras obras. Eso es lo que ocurre a lo largo de *Virtud, pobreza y mujer* y *Viuda, casada y doncella*, y en varios momentos de *Los esclavos libres* y *Los tres diamantes*. Los cambios de escenario y vestuario (ropas de cautivo, de moro, etc.) derivados de la doble focalización debían de resultar muy atractivos para el público, pues aportaban colorido y variedad a las puestas en escena. En *Virtud, pobreza y mujer* las escenas protagonizadas por Isabel tienen como marco espacial Toledo, Madrid y Sevilla, mientras que las que muestran las peripecias de Carlos nos sitúan en Tremecén y en Orán.

¹⁷ González Rovira, 1996, p. 88.

¹⁸ González-Barrera, 2005, p. 82.

En *Viuda, casada y doncella* se alternan las escenas urbanas situadas en Valencia, donde vive Clavela, con las que tienen lugar en una isla del Mediterráneo y en Tremecén. De modo similar, en los actos segundo y tercero de *Los tres diamantes* se suceden las escenas que tienen lugar en Provenza y en Persia, donde se encuentran respectivamente Lucinda y Lisardo¹⁹. Finalmente, en el primer acto de *Los esclavos libres* la acción alterna entre Perpiñán y Bizerta, hasta que Leonardo acude al rescate de Lucinda. En *La doncella Teodor*, en cambio, alternan las escenas en Orán y en Constantinopla.

A los efectos visuales derivados del contraste entre la representación de la vida en cautiverio en tierras extranjeras y de los espacios urbanos más reconocibles por el espectador, hay que sumar el efecto de intriga y admiración ('suspensión') que implica el recurso de la doble focalización. Lope se refiere a este artificio en *Las fortunas de Diana*, y aprovecha para darnos una pista sobre uno de sus modelos, que no es otro que Heliodoro²⁰.

No resulta difícil encontrar buenos ejemplos de intriga y suspense obtenidos mediante la técnica de doble focalización. En *Los esclavos libres*, tras una primera escena en la que se produce el rapto de Lucinda, el espectador y el lector se tienen que conformar con asistir a las penas del capitán Luján, a los chistes de Zulema y a la rabia de Leonardo, antes de saber qué ha sido de Lucinda. Avanzado ya el primer acto de *Los tres diamantes*, un águila le arrebató las joyas a Lucinda, y Lisardo parte tras el ave. En ese momento (v. 783) desaparece de la obra y nada sabemos de él hasta pasados más de quinientos versos (v. 1316), cuando aparece como cautivo de Amurates. Entretanto, el público, como Lucinda, ha tenido que escuchar los rumores acerca de su posible muerte («Cúbrese de triste luto / la tierra que le crió», vv. 1160-1161). Otro caso de fuerte intriga lo encontramos en *La doncella Teodor*, al final de cuyo segundo acto se insinúa el suicidio de la protagonista; pero el espectador, tras la pausa correspondiente, no vería aún colmado su deseo de saber qué había sido de ella, puesto

¹⁹ Además, una escena protagonizada por Lisardo tiene lugar en la isla de Saona.

²⁰ «¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela? Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes, y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera» (*Las fortunas de Diana*, p. 157).

que Teodor no reaparece hasta más adelante, tal y como ha señalado acertadamente González-Barrera²¹.

SALTOS TEMPORALES, HISTORIAS INTERPOLADAS Y DIGRESIONES NARRATIVAS

Según ha indicado González Rovira, Heliodoro «manipula constantemente la sucesión de los acontecimientos mediante saltos temporales, interpolaciones, relatos convergentes [...], etc.»²². Esta es una característica que no se aprecia en nuestras obras, que siguen el patrón general de linealidad temporal de la comedia del Siglo de Oro, más allá de que podamos encontrar algún que otro relato en forma de romance en el que se refieren hechos pasados, fenómeno muy corriente en el teatro de Lope. La ruptura de la cronología natural de la acción y la presencia de historias interpoladas son dos de los rasgos característicos de la novela de Heliodoro —el segundo de ellos está también presente en Aquiles Tacio— que más tenderán a desaparecer en los trasvases genéricos a formas literarias más breves. Otro tanto se puede afirmar respecto a «las numerosas digresiones con que Aquiles Tacio adorna y demora el relato»²³.

La brevedad y la rapidez argumental del texto dramático y del espectáculo teatral por fuerza habían de condicionar la adaptación de los temas y motivos de unas novelas tan complejas como *Las Etiópicas* y *Leucipe y Clitofonte*. A Lope no se le pasaría por alto la necesidad de renuncia y simplificación que entrañaba la tarea de trasladar estas novelas a las tablas. En los bulliciosos corrales de comedias del Siglo de Oro, artificios literarios como las analepsis, las digresiones o las historias intercaladas con la profusión que se encuentran en la novela griega complicarían demasiado la recepción de la obra por parte del público. Si bien algunas de las técnicas compositivas de estas novelas tienen su reflejo en las comedias bizantinas de Lope, lo cierto es que las semejanzas intertextuales se basan, sobre todo, en la presencia de una serie de temas y motivos comunes y en una estructura general basada en el encuentro y en la separación de los amantes²⁴.

²¹ González-Barrera, 2005, p. 82.

²² González Rovira, 1996, p. 74.

²³ Brioso Sánchez y Crespo Güemes, 1982, p. 157.

²⁴ Véanse las observaciones similares de Baquero Escudero, 1990, p. 36, a propósito de las novelas cortas del Siglo de Oro emparentadas con las novelas griegas.

Y es que Lope, en realidad, contaba con modelos mucho más cercanos para sus comedias bizantinas, pues habían sido muchos los autores que, a lo largo del tiempo, habían venido adaptando los esquemas, temas y motivos de la novela griega (encuentros y separaciones de amantes, viajes, raptos, cautiverio, defensa de la castidad, falsa muerte, piratas, naufragios, fugas, etc.) a géneros más breves, así como a contextos históricos contemporáneos. Baste recordar por ahora *novellieri* muy leídos por Lope, como Boccaccio, Masuccio, Bandello y Giraldi Cinzio, autores de relatos breves en prosa como Cervantes o Timoneda, dramaturgos como Juan de la Cueva y el propio Cervantes, sin olvidar otras tradiciones como los relatos caballerescos breves o las comedias italianas representadas en España. Aunque es una cuestión en la que no podemos detenernos aquí, conviene señalar que son estos los autores y modelos literarios (predecesores o contemporáneos, pero siempre mediadores) que Lope tiene más en cuenta para la creación de sus comedias bizantinas y que sigue más fielmente²⁵.

En definitiva, en la elaboración de sus comedias bizantinas Lope tuvo muy presentes tanto el nuevo medio para el que adaptaba estas historias, como todo el replanteamiento y evolución que el género bizantino sufrió desde sus orígenes. Pero tanto él como sus mediadores siguieron echando mano de una serie de temas, técnicas y motivos que se remontan en última instancia a las novelas griegas. Son esos rasgos esenciales los que permiten hablar de estas obras en términos de «comedias bizantinas».

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUERO ESCUDERO, Ana L., «La novela griega: proyección de un género en la narrativa española», *Rilce*, 6.1, 1990, pp. 19-45.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, y CRESPO GÜEMES, Emilio (eds.), *Longo, Dafnis y Cloe. Aquiles Tacio, Leucipa y Clitofonte. Jámblico, Babiloníacas* (Resumen de Focio y fragmentos), Madrid, Gredos, 1982.
- CAMPANA, Patrizia, «*In medias res*: diálogo e intriga en el primer Lope», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 71-87.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega», en prensa.

²⁵ De todo ello me ocupé detenidamente en mi tesis doctoral.

- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático», *Quaderni Ibero-americani*, 97, 2005, pp. 76-93.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático», *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 141-152.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «*El peregrino en su patria* y su contexto. Claves para entender la apuesta dramática por el género bizantino», en Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (eds.), *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, pp. 101-109.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- MADROÑAL, Abraham, «A propósito de *La doncella Teodor*, una comedia de viaje de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 145, 2011, pp. 183-198.
- TEJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «*El Grao de València* en los orígenes de la dramaturgia barroca», *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, 1991, pp. 475-490.
- TEJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «El recurso de la anagnórisis en algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Anales cervantinos*, 35, 1999, pp. 539-570.
- VEGA, Lope de, *La doncella Teodor*, ed. de Julián González Barrera, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- VEGA, Lope de, *Los esclavos libres*, ed. de Omar Sanz y Ely Treviño, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XIII*, coord. por Natalia Fernández, Madrid, Gredos, 2014, vol. I, pp. 537-709.
- VEGA, Lope de, *Las fortunas de Diana*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 101-175.
- VEGA, Lope de, *Los tres diamantes*, ed. de María Isabel Toro Pascua, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. por Silvia Iriso, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, III, pp. 1401-1558.
- VEGA, Lope de, *Virtud, pobreza y mujer*, ed. de Donald McGrady, Newark, Juan de la Cuesta, 2010.
- VEGA, Lope de, *Viuda, casada y doncella*, ed. de Ronna S. Feit y Donald McGrady, Newark, Juan de la Cuesta, 2006.