

# Hibridismos y mezclas en el teatro del Siglo de Oro

## Hybridisms and Mixtures in Golden Age Theater

**Ignacio Arellano**

<http://orcid.org/0000-0002-3386-3668>

Universidad de Navarra, GRISO

ESPAÑA

[iarellano@unav.es](mailto:iarellano@unav.es)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 557-576]

Recibido: 03-10-2022 / Aceptado: 28-10-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.30>

**Resumen.** El artículo examina las confluencias de géneros dramáticos; más que hibridismo en su sentido biológico estricto se halla en la comedia del Siglo de Oro toda una multiplicidad de mezclas de elementos que corresponden a distintos modelos y géneros, algunos posibles (mezclas de variedades cómicas y serias entre sí; elementos cómicos —marginales— en esquemas trágicos), otros imposibles (elementos trágicos en esquemas cómicos).

**Palabras clave.** Géneros dramáticos; comedia; tragedia; mezclas genéricas.

**Abstract.** The article examines the confluences of dramatic genres; rather than hybridism in its strict biological sense, one finds in Golden Age comedy a whole multiplicity of mixtures of elements corresponding to different models and genres, some possible (for instance, comic elements —marginal— in tragic schemes), others impossible (tragic elements in comic schemes).

**Keywords.** Dramatic genres; Comedy; Tragedy; Generic mélange.

### HIBRIDISMO Y DIMENSIONES MACROGENÉRICAS: LA TRAGICOMEDIA

Las perspectivas literarias y críticas posmodernas muestran creciente interés por los fenómenos de hibridación y mezclas de elementos, pero dichos fenómenos distan mucho de ser una novedad. En el Siglo de Oro, y en el caso particular del teatro, constituyen un ámbito muy complejo, asociado al problema de las taxonomías

y de la evolución de las especies teatrales, cuyo panorama presenta un momento crucial en la instauración de las fórmulas de la comedia nueva, marcadas en su inicio sobre todo por las propuestas de Lope de Vega, y desarrolladas hasta la muerte de Calderón.

Sin duda, la primera gran cuestión que atañe al hibridismo en la comedia nueva es la referida al género (supuesto género a mi juicio) híbrido por antonomasia, que es la tragicomedia, planteada por Lope en el *Arte nuevo*, y reiterada en la terminología del mismo Lope y otros autores del Siglo de Oro (dramaturgos y teóricos).

Archiconocidos son los versos 174-180 del *Arte nuevo*, relativos a la mezcla de lo trágico y lo cómico:

Lo trágico y lo cómico mezclado  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasife,  
harán grave una parte, otra ridícula,  
que aquesta variedad deleita mucho:  
buen ejemplo nos da naturaleza,  
que por tal variedad tiene belleza.

Muchos preceptistas de la época que intervienen en las polémicas teatrales se ocupan de la legitimidad y características de esta mezcla, aunque no alcanzan a verla del todo clara. Boyl, por ejemplo, describe en su texto *A un licenciado que deseaba hacer comedias*, este «nuevo género» con rasgos opuestos a los que caracterizan piezas designadas como tragicomedias por el propio Lope, como *El caballero de Olmedo*. Para Boyl, en efecto,

La tragicomedia es  
un principio cuya tela  
aunque para en alegrías  
en mortal desdicha empieza<sup>1</sup>.

El P. José Alcázar, por el contrario, distingue la comedia de la tragicomedia (o comedia trágica) por tener la primera final feliz y la segunda infeliz.

Quien analiza con más aparente meticulosidad el asunto es Ricardo de Turia, que en su *Apologético de las comedias españolas* define a la tragicomedia estrictamente como un híbrido, no ya como simple mezcla de elementos: en la mezcla cada elemento mantiene su individualidad, afirma Turia, pero la tragicomedia es una mixtura, porque los elementos trágicos y los cómicos mezclados pierden su calidad original para producir un género nuevo, un híbrido:

ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando deste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmisericordia, y de aquel el negocio particular, la risa y los donaires, y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no

1. Boyl, *A un licenciado que deseaba hacer comedias*, p. 181.

repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurren personas graves y humildes [...] incluye en sí la mezcla de cosas tan distintas y varias y la unión dellas no en forma de composición (como algunos han pensado) sino de mixtura [...] porque en lo mixto las partes pierden su forma y hacen una tercer materia muy diferente y en lo compuesto cada parte se conserva ella misma como antes era [...] y lo que nace de esta composición no es un tercero alterado debajo de diferente forma, pero son dos cuerpos que trocándose no se compadecen entre sí.

Los críticos modernos han acogido con entusiasmo esta visión, enriqueciéndola con variadas ponderaciones de la novedad, el realismo, la vitalidad, la originalidad, la libertad, etc., y atacando generalmente a preceptistas como Cascales, que denunciaba en sus *Tablas poéticas* la imposibilidad de un híbrido semejante, al que calificaba de monstruo hermafrodito, apuntando que una pieza o es comedia o es tragedia, pero que ambos géneros se excluyen<sup>2</sup>.

Sin embargo, Cascales, a mi juicio, lleva la razón, cuando afirma que «no hay en el mundo tragicomedia», ya que los fines de la tragedia y la comedia son contrarios: «el trágico mueve a terror y misericordia; el cómico mueve a risa»<sup>3</sup>.

La clave del problema, creo, es que no todos los elementos definidores de los géneros tienen la misma entidad: hay dos categorías de rasgos, los esenciales y los secundarios, como bien argumenta Antonio López de Vega en su *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* (p. 276). La presencia de secundarios no borra el modelo que los recibe. Es evidente que elementos como los coros, nuncios y sombras que Lope elimina en su «tragedia a la española» de *El castigo sin venganza*, no son imprescindibles para la tragedia. Tampoco son esenciales los niveles sociales de los personajes ni la sucesión de mudanzas y peripecias de diversa índole. Solo hay un rasgo esencial que separa a la tragedia de la comedia: según el Pinciano, «en la verdad lo ridículo era solo lo que totalmente distinguía un poema del otro», lo cual enseña la repugnancia y contrariedad que la comedia tiene con la tragedia<sup>4</sup>.

Desde este punto de vista del sentido global de una obra y su efecto dominante sobre el público, se hace clara la separación radical de tragedia y comedia. En términos más modernos Marc Vitse examina la distinción de ambas, introduciendo el efecto en el espectador, y concluye en que en la tragedia el oyente compadece, siente la angustia; en la comedia hay una especie de anestesia afectiva, un distanciamiento. La perspectiva global (no los aspectos episódicos y secundarios), el riesgo trágico, la discontinuidad tragedia/comedia, la asunción de actitud receptora de acuerdo con las convenciones del género que marcan el horizonte de expectativas: estas serían las marcas genéricas<sup>5</sup>.

2. Para este debate y comentarios más amplios que sustentan mi postura remito a Arellano, 2011. Aquí simplifico la cuestión en el marco del presente trabajo.

3. Cascales, *Tablas poéticas*, pp. 198-200.

4. López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, pp. 102 y 97.

5. Vitse, 1988, p. 308.

¿Niega todo esto la fusión de tragedia y comedia para engendrar la tragicomedia como mixtura novedosa, género híbrido que se regiría por sus propias reglas? A mi juicio eso es precisamente lo que sucede. No niega la mezcla, pero sí la mixtura, en términos de Ricardo de Turia.

El efecto de esas mezclas, en sus circunstancias históricas, puede ser escandaloso, sobre todo en preceptistas más cercanos a los modelos antiguos, de manera que, aunque no lo sea en términos estrictos, puede aparecer como «fenómeno reaccionario o revolucionario»<sup>6</sup>. Pero no es ni lo uno ni lo otro. Se produce una inserción, más sistemática que en el teatro precedente o en el clásico, de los elementos de un modelo en su opuesto, suficiente para responder al gusto del público y de la época, y también para irritar a los preceptistas más severos, pero no para anular la incompatibilidad de la compasión trágica y la risibilidad cómica.

Si estoy en lo cierto, los elementos cómicos injertados en el esquema trágico serán siempre secundarios, marginales, o vaciados de su función original, mientras que los «trágicos» insertos en un esquema globalmente cómico se contaminan de risibilidad.

Pero será conveniente examinar algunos casos de combinaciones en el marco de esta distinción macrogenérica, explorando algunas modalidades de hibridación —o mezcla— en el interior de dichos macrogéneros, desplegados a su vez en otras modalidades subordinadas.

#### **LA INTEGRACIÓN DE ELEMENTOS CÓMICOS EN ESQUEMAS TRÁGICOS. GRACIOSOS MARGINALES**

Wardropper, cuando aborda el sentimiento trágico de Calderón, que hace extensivo a toda su obra, examina una pieza como *El médico de su honra* 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>7</sup>. Ciertamente hay elementos típicos de capa y espada en obras que en su conjunto no pertenecen al género, pero eso no significa que sean definitorios. La inclusión de componentes cómicos en esquemas trágicos se mantiene en el nivel secundario, a menudo desligados del esquema básico o sometidos a estrategias de marginación. Los sucesos de capa y espada en *El médico de su honra* son narrados al rey en una especie de careo judicial entre Leonor y Gutierre; no estructuran la acción propia del drama; son previos y ocupan en el relato de Gutierre solo diez versos (vv. 911-920), o si se adopta un criterio más lato, unos 70 como máximo (vv. 911-980).

El gracioso —que es el elemento cómico más llamativo—, en las piezas trágicas se halla sistemáticamente expulsado de la acción central, aunque desempeñe funciones de captación del espectador, quien tiene en su horizonte de expectati-

6. Newels, 1974, p. 44.

7. Ver Wardropper, 1976 [1967], pp. 720-721. En realidad para Wardropper no existen elementos cómicos o lúdicos en ningún género de piezas calderonianas. Para el comentario y refutación de ese tipo de lecturas ver Arellano, 1988 y 1990.

vas este tipo de materiales dramáticos. En casos más elaborados se explora dicha marginación para poner de relieve la impotencia del gracioso en el marco de la tragedia<sup>8</sup>.

Persio, en *La gran Cenobia* de Calderón, es buen ejemplo de gracioso superfluo o marginal, que podría suprimirse sin perjuicio apreciable. Pronuncia apenas un 3% de los versos de la comedia, y sobre todo actúa «de incógnito», haciéndose pasar por un valeroso soldado llamado Andronio, muerto en batalla. Parte de sus intervenciones, despojadas de graciosidad, las hace como mensajero de la reina, en su papel de Andronio. Las intervenciones graciosas se colocan en un territorio marginal, como los dos cuentecillos que narra, entidades autónomas técnicamente situadas «aparte», al igual que la mayoría de sus intervenciones hasta que desaparece completamente del tercer acto.

Polidoro en *El mayor monstruo del mundo* del mismo Calderón asume la personalidad del príncipe Aristóbulo en buena parte de su actuación, fingimiento que limita sus potencialidades cómicas, que ejerce en fragmentos autónomos y apartes que no establecen diálogo con el resto de los personajes. Y el Coquín de *El médico de su honra* exhibe una radical inoperancia en su expulsión definitiva de un universo que lo condena al fracaso.

En el teatro de Lope se halla el mismo panorama. En *El Hamete de Toledo* el criado Beltrán desempeña ocasionalmente el papel de gracioso, pero como apunta González Cañal (en su edición de la comedia, 2007) su papel se difumina bastante. En la apertura de la pieza hace Beltrán algunos juegos de palabras a los que no reacciona su amo, como si no los oyera, en un efecto frecuente de aislamiento del gracioso que habla más que nada para el público; el diálogo jocosos más importante lo lleva a cabo Beltrán con unos músicos, personajes igualmente marginales.

La «tragicomedia lastimosa» de *El duque de Viseo* carece también de gracioso. Solo alguna escena de villanos se desliza a la comicidad por la vertiente del costumbrismo rústico, pero este ingrediente es poco notable en el esquema global de violencia y venganza. Brito, que pudiera ofrecer ribetes de graciosidad, es realmente un consejero prudente que ha leído un libro del filósofo Diógenes, y que es capaz de muy serios discursos (vv. 2742 y ss.).

Todo, en suma, apunta a la impertinencia de la comicidad en el esquema trágico, es decir, a la inexistencia de una mixtura tragicómica en el sentido que Ricardo de Turia defendía.

Se confirma esta calidad por la constante expulsión de los graciosos. Volseo expulsa a Pasquín en *La cisma de Ingalaterra* de Calderón:

Al momento  
sal de palacio, Pasquín;  
no entres en él (vv. 2065-2067).

8. Para más comentarios de estos usos, funciones y dimensiones del gracioso marginal o expulso en las tragedias ver Arellano, 2006, pp. 33-54 y 2011, pp. 19-27, donde se hallarán más detalles sobre los ejemplos que menciono arriba.

Don Juan y don Pedro expulsan a Juanete en *El pintor de su deshonra*: «—Quita, loco. —Aparta, necio» (v. 666); y semejantes expulsiones sufren los graciosos calderonianos de *La hija del aire*, *A secreto agravio secreta venganza* y *Los cabellos de Absalón*...

Por mucho que se haya insistido en la coherencia y novedad de la mixtura tragi-cómica, hay de hecho una separación bien definida entre obras cómicas y trágicas —llámense estas tragicomedias o tragedias—. Esta separación se pone de manifiesto en la marginalidad de los elementos cómicos insertados en los esquemas trágicos. La gracia es en lo esencial impertinente en los modelos trágicos, y a esa incongruencia responde su carácter episódico, o bien su vaciamiento de funciones: mezcla acumulativa, en suma, pero no mixtura.

#### ELEMENTOS TRÁGICOS EN ESQUEMAS CÓMICOS

Esta variante queda prohibida por las convenciones genéricas. El Pinciano explica en su *Filosofía antigua poética* las razones por las cuales no hay elementos trágicos en una estructura globalmente cómica, ya que la cualidad trágica no radica en los hechos —no hay sucesos trágicos o cómicos *per se*, aunque haya ciertas propensiones—, sino en el funcionamiento global de una pieza regida por las convenciones macrogenéricas, por lo cual cualquier elemento «lastimoso» incorporado en una pieza cómica se vuelve cómico. En efecto, tras preguntar uno de los dialogantes si en la comedia los «temores, llantos y muertes son para mover a compasión o para hacer reír», se le responde que

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<sup>9</sup>.

Y Mártir Rizo escribe:

no es maravilla que la peripecia 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 peripecia y agnición son semejantes al camaleón, que puesto sobre paños de diferentes colores muda también de color<sup>10</sup>.

La ignorancia de este mecanismo ha permitido interpretaciones tragedizantes de comedias cómicas como *Marta la piadosa* de Tirso, muy frecuentemente considerada comedia de tono amargo a causa, sobre todo, de tres elementos supuestamente «trágicos» que contaminarían toda la pieza: la muerte del hermano de doña Marta a manos de don Felipe (el pretendiente amoroso de la dama), la tercería del gracioso Pastrana y la hipocresía de Marta. Numerosos críticos han puesto de relieve las dimensiones serias o trágicas de estos motivos, a los que juzgan de modo

9. López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, p. 100.

10. Mártir Rizo, *Poética de Aristóteles traducida del latín*, p. 234.

absoluto, sin tener en cuenta el contexto, que responde exactamente a lo que señala el Pinciano. En efecto, la muerte de don Antonio en desafío a manos de don Felipe es un recurso técnico para obligar al ocultamiento y al disfraz y mantener la intriga durante el nudo de la comedia: el mismo motivo se repite en muchas comedias del género (*También hay duelo en las damas*, *El escondido y la tapada*, de Calderón; *El caballero*, *El parecido en la corte*, *Los engaños de un engaño*, de Moreto; *No hay amigo para amigo*, de Rojas; *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso, etc.) y en todos los casos es componente del enredo lúdico, despojado de connotaciones trágicas. Lo mismo puede decirse de la tercería de Pastrana, y en cuanto a la hipocresía de Marta no existe como vicio moral o rasgo carecterológico —que por otra parte no tendría que ser necesariamente trágico— sino que es, de nuevo, un recurso ingenioso ligado a la construcción del enredo<sup>11</sup>.

En suma, dentro de tramas globalmente cómicas, todos los elementos considerados a menudo por la crítica como «trágicos» o «serios», deben ser reinterpretados en clave de comicidad.

Muchos estudiosos se han escandalizado, por ejemplo, con *Las ferias de Madrid*<sup>12</sup> de Lope, en la que Belardo, padre de Violante y suegro de Patricio —marido adúltero y cornudo—, en vez de ayudar al yerno a matar a la hija incasta para salvaguardar el honor, mata al propio yerno, argumentando que ella es mujer y pudo errar, y que al matar al yerno adúltero muere en él la deshonor; Violante podrá casarse luego con Leandro, atribuyen el homicidio a unos enmascarados, y todo termina felizmente. Que la obra no transcurre por territorios de la tragedia se advierte, entre otros detalles, por el modo de morir Patricio, de una herida en la nalga; muerte de risa y pasatiempo, diría el Pinciano.

Siempre que una comedia cómica se somete a lecturas serias, con base en elementos supuestamente trágicos, se comete el mismo deslizamiento impertinente, como he estudiado en otro lugar al que remito por brevedad<sup>13</sup>.

No es exacto, pues, lo que afirma Friedman:

Es típico en las comedias de capa y espada que por poco lo cómico termine en tragedia, debido al riesgo de perder la honra de un individuo o de una familia; precisamente por eso se clasifican como tragicomedias<sup>14</sup>.

11. Discuto la recepción deforme de *Marta la piadosa* y justifico más ampliamente la calidad cómica de los elementos concernidos en Arellano, 1989.

12. Weber de Kurlat (1976, p. 121) escribe: «El escándalo en el plano semántico lo constituye, sin embargo, el tratamiento del tema de la honra, que visto desde el corpus de la comedia resulta inusitado, absurdo, extraño a las leyes que lo rigen estrechamente dentro de la aceptada convencionalidad». Muchos consideran esta comedia como cosa trágica, lo cual no hace al caso, claro está. Ver Arellano, 1988 y 2015, para más comentarios.

13. Arellano, 1990.

14. Friedman, 2008, p. 86.

Ni una comedia de capa y espada puede acabar en tragedia nunca —el esquema global prohíbe el riesgo trágico— ni nunca se califica en el Siglo de Oro ninguna comedia de capa y espada como tragicomedia<sup>15</sup>.

Anulados, por la estructura global y el sistema de convenciones genéricas, los posibles valores trágicos de cualquier componente de una pieza cómica, no hay, pues, propiamente, mezclas de elementos trágicos en las comedias cómicas.

### CONFLUENCIA DE MODELOS LÚDICOS

En cambio se producen a menudo mezclas o confluencias de elementos que corresponden a distintas modalidades subgenéricas lúdicas, bien por la inclinación a la variedad que caracteriza a la época, bien por indeterminación en los modelos tempranos o por degradación de los modelos tardíos en el itinerario evolutivo de la comedia. Se hace necesario tener en cuenta, por tanto, no solo las diferencias genéricas, sino también la evolución a lo largo del tiempo.

La comedia urbana temprana de Lope no ofrece todavía el modelo neto de capa y espada. En estas comedias lopianas a los rasgos del género de capa y espada se mezclan algunas reliquias de la comedia antigua (protagonistas ramerías, alcahuetas, rufianes...)<sup>16</sup>, otros detalles que pasarán a la comedia palatina (onomástica de los personajes, cierto tono de «fantasía»...), y núcleos de tono entremesil insertados con diversa ilación en la trama.

Propio de la comedia de capa y espada es el escenario urbano español, constante en este sector del corpus de Lope: en *El acero de Madrid* se mencionan repetidamente el Soto, Atocha, el Prado, la Iglesia de San Sebastián, la de la Trinidad, la Plaza de Antón Martín, la Huerta del Duque, la fuente del Abanico, etc. Parecidas menciones relativas a sus respectivas ciudades se dan en otras comedias (Toledo y Alcalá para *La escolástica celosa*; Valencia para *La viuda valenciana*, o *Los locos de Valencia*; Zaragoza para *El amante agradecido*; Toledo, Madrid y Valladolid para *La gallarda toledana*...). Pero hay algún caso, como el de *La francesilla*, cuya acción se desarrolla en parte en Lyon, escenario francés más propio de la comedia palatina, lo que apunta a la indeterminación genérica que se percibe todavía en estas obras, de manera análoga a algunas otras piezas en las que parte de la acción salta a un ambiente rural de aldea o sierra (*La serrana de Tormes*, *El galán escarmentado*) con tono y personajes propios de la comedia villanesca o de las farsas pastoriles.

15. Se puede ver, como indicativo, la lista de Morby, 1943: de las 42 obras de Lope que aparecen calificadas de tragedias o tragicomedias ninguna es comedia de capa y espada.

16. Hay una presencia directa y constante del erotismo en estas comedias, que desemboca con frecuencia en un ambiente prostibulario, al que pertenecen numerosas de estas damas (herederas de las meretrices de la comedia latina) y los tipos de alcahueta (herederos de la madre Celestina), igualmente abundantes, sin que falten los rufianes y caballeros arrufianados. En general para estos rasgos de la comedia urbana temprana de Lope ver Arellano, 1996.



Dicha indeterminación genérica, que propicia las mezclas de elementos, afecta especialmente a la onomástica de las primeras comedias urbanas de Lope, que ofrece una serie de nombres más propios de la comedia palatina o de la comedia erudita y antigua. El sistema onomástico se irá acercando cada vez más a la coetaneidad, sin que vuelvan a aparecer los que utiliza Lope en sus primeras comedias urbanas: en *Las ferias de Madrid*, los caballeros madrileños se llaman Lucrecio, Adrián, Claudio, una dama es Eufrasia, un paje Estacio; en *El amante agradecido* Doristeo, Clenardo, Riselo, Claridano, Liseo, Floriseo, etc.; en *Los amantes sin amor*, Damacio, Pleberio, Clarinda, Evandro, Rosileo, Alceo; en *La bella malmaridada*, además de la protagonista, que se llama Lisbella, aparecen Leonardo, Casandra, Lucindo, Fabricio, Clavelio, Artandro...

En lo que se refiere a la organización de las tramas abundan las configuraciones laxas, con abundancia de escenas costumbristas, y numerosos personajes que conforman un mundo dinámico, en donde tampoco se ha fijado todavía, como señala Joan Oleza (1981), la estructura de los roles dramáticos.

Esta indefinición se percibe igualmente en el aprovechamiento de fuentes literarias de la comedia antigua o de los novellieri italianos, que luego se restringirán a la comedia palatina. Otra vez una distinción tajante entre géneros sin tener en cuenta la evolución cronológica debe matizarse: cuando Wardropper (1974) establece una separación clara entre las comedias urbanas («intuitive comedies») y las palatinas (basadas en fuentes italianas) hay que señalar que en las primeras comedias urbanas de Lope no es raro que la fuente de inspiración concreta sea una novela italiana, como en *Las ferias de Madrid* o *La francesilla*, que arrancan de Straparola, Masuccio Salernitano, Bibbiena, o la comedia de *Gl'Ingannati...* y asumen, como apunta Oleza para *Las ferias*, multitud de elementos de la tradición cortesana e italianista. En resumen, «la primera observación que nos sale al paso es la del inequívoco carácter de síntesis de elementos pertenecientes a prácticas escénicas heterogéneas, que se reúnen y convergen en esta producción»<sup>17</sup>.

Las mezclas de elementos cómicos y lúdicos concernientes a distintos subgéneros tienen en Calderón otras dimensiones<sup>18</sup>. Cierta proporción de lo risible dentro de un marco lúdico generalizado caracteriza a una categoría que funde elementos de comedia palatina con estructuras más cercanas a las netas de capa y espada. En un extremo se colocarían aquellas piezas que subrayan aspectos patéticos, con situaciones que fuerzan a los protagonistas a enfrentarse a conflictos de lealtad, celos y amor, abusos de poder (nunca cumplidos de manera irremediable), obligaciones de la amistad frente a las de la privanza... con un nivel más limitado de la comicidad, como sucede en *Afectos de odio y amor*, que correspondería al género que llamó Bances Candamo comedia historial, con matices heroicos, pero despojada de elementos trágicos. La trama abunda en sorpresas y malentendidos, y el clima es el de fantasía caballeresca, de invención sorprendente, como apunta el mismo texto para fijar el horizonte de expectativas del público:

17. Oleza, 1981, p. 199.

18. Ver Arellano, 2017.

¡Válgate Dios por novela!  
¿En qué ha de parar tu enredo? (p. 378)

En ese tono lúdico de enredo y de novela ('invención fantástica'), se integran los elementos puramente cómicos centrados en el gracioso Turín, que bromea también con guiños metadramáticos:

Si fuera comedia esta  
¡cuál estuviera ahora el patio  
tamañito de pensar  
que había de cantar de plano!  
Pues ¡vive Dios! que he de ser  
excepción de los lacayos (p. 400).

*El galán fantasma* puede considerarse un modelo intermedio de pieza palatina cómica, con su localización en Sajonia, el fondo evocado de guerras intestinas, el conflicto entre la obligación de buen gobierno del Duque y los celos personales que le impulsan a abusar de su poder, la onomástica de algunos personajes (Astolfo, Leonelo, Porcia, Lucrecia...), y el escenario básico de jardín no costumbrista. El primer acto termina aparentemente con la muerte de Astolfo («¡Qué lastimosa tragedia!», «¡Qué rigurosa desgracia!»), para derivar en el resto de la comedia hacia una traza de enredo cómico, calificada por el Duque mismo de raras confusiones y engaño. Alguna semejanza con la anterior muestra *El encanto sin encanto*, con rasgos palatinos como la onomástica (Florante, Arnesto, Astolfo), el escenario de Marsella, la obsesión pundonorosa de algunos personajes, las ruinas de castillos, el fondo de guerras familiares... Pero de nuevo se sobrepone la fórmula de capa y espada en numerosos aspectos. Enrique, que ha salvado de un naufragio a Serafina, y ha perdido su barco, queda en Marsella perseguido por la justicia después de un duelo, y retenido por los enredos de la dama, que lo mete en un torreón con puerta secreta, y pretende convencerlo de que en esa cárcel habitan encantos y fantasmas. La evocación de *La dama duende* es inevitable, como dice el gracioso Franchipán:

estaba  
pendiente el alma de un hilo  
pensando que si durase  
se habían de ver repetidos  
pasos de la Dama duende (p. 1606).

Esta comparación implícita con una estructura neta de capa y espada se intensifica con las ponderaciones del enredo («todos estos enredos», «novela», p. 1604), o las referencias madrileñas costumbristas a los coches en la calle de Alcalá y la fiesta del Sotillo (p. 1583), que precisan el momento de la acción (coetáneo del espectador), y en general podría aceptarse la valoración de Escudero<sup>19</sup>, que la denomina «peculiar comedia de capa y espada», aunque no es exactamente peculiar,

19. Escudero, 2015, p. 310; en p. 311 señala que pertenece al género de capa y espada; en p. 315 la califica de «comedia de capa y espada»; en p. 318 de «comedia de capa y espada palaciega».

sino una modalidad híbrida que comparte fórmulas con otras comedias situadas en este mismo territorio estético (valgan los ejemplos de *Nadie fie su secreto*, donde asoman de nuevo características de comedias palatinas y de los dramas de ambición y poder, pero cuya estructura remite parcialmente al modelo de capa y espada, con la explotación del ingenio tracista que permite resolver un conflicto azaroso (mentiras ingeniosas de doña Ana), motivos característicos como el esconderse el galán o contaminación risible de algunos caballeros como don Félix.

En el extremo más cercano a la variedad de capa y espada estaría una comedia como *Dicha y desdicha del nombre*, en la que el género palatino apenas aporta una superficial tintura en el espacio italiano de Parma y Milán, la presencia poco funcional del duque de Parma o el príncipe de Urbino, y algunos nombres de personajes que se alejan de la norma urbana del Siglo de Oro español (Lidoro, Nise, Flora, Libio). La organización de la trama es un enredo extraordinario basado en el trueque de nombres y confusión de personalidades, casualidades inverosímiles, concentración de relaciones de parentesco y amistad, que responde con exactitud al modelo de capa y espada, lúdico y cómico.

Otro tipo de mezclas de modelos cómicos es la representada por la inclusión de escenas entremesiles dentro de una comedia<sup>20</sup>. Así en *El príncipe melancólico* —especie de obra paródica atribuida con poca verosimilitud a Lope— abundan escenas completas metateatrales que constituyen entremeses insertos, como el conjuro paródico con que Leonido invoca las figuras del infierno para curar la melancolía falsa de su hermano, o la de los dos criados muertos fingidos que intentan convencer de que coma al supuesto melancólico que dice estar muerto, demostrando que los muertos también comen. Urzáiz ha estudiado estas confluencias en algunas comedias de Vélez de Guevara, a cuyo propósito escribe:

Las obras teatrales mayores de Vélez de Guevara (comedias y dramas) destacan, en efecto, por unas escenas cómicas donde muestra un gran sentido del humor y una gran habilidad para insertar en los argumentos una serie de breves episodios que podrían incluso desligarse de la acción principal. Se trata, de nuevo con palabras de Profeti, de auténticos entremeses embebidos en comedias<sup>21</sup>.

Lo interesante desde la perspectiva del hibridismo es que semejante presencia de componentes entremesiles instaaura una contraposición de mundos cuando —como es frecuente— se integra en los géneros de la fiesta mitológica o la comedia palatina, según señala Fernández Mosquera a propósito de Calderón:

El entremés integrado en este tipo de obras resalta, por contraste, con el tema general de la comedia. Así se ha visto en las piezas mitológicas: poco parece más alejado del mito clásico de personajes tan heroicos como Hércules o de Teseo que su protagonismo en escenas de tinte carnavalesco junto al gracioso. El tema

20. Remito para más comentarios sobre esta tipología a Trambaioli, 1998; Fernández Mosquera, 2013; Serralta, 2013; Urzáiz, 2017, que estudian distintos elementos del entremés injertados en formas de comedia.

21. Urzáiz, 2017, párrafo 7 de la versión electrónica.

central de la pieza suele estar apartado del ambiente de las escenas entremesiles; pero también parece que dicho entremés se aleja del público que presencia la obra, al menos en primera instancia. Estas fiestas se representan en palacio y ante unos espectadores preferentemente cortesanos. Así sucede también con obras del género denominado palatino. De nuevo se explota la estética del contraste, con unas escenas carnavalescas, alejadas, en principio, del contexto palaciego, en tanto género y en tanto dramaturgia, y también apartadas del propio lugar y público de la representación<sup>22</sup>.

Hacia la segunda parte del siglo xvii se perfila una variedad de comedia donde la comicidad ridícula toma el predominio absoluto, como en *El castigo de la miseria* (Hoz y Mota), *Abre el ojo* y *Lo que son mujeres* (Rojas Zorrilla), etc., que muestran un tono de farsa entremesil donde la degradación es absoluta, y que acaban coincidiendo en este predominio de lo cómico basado en la *turpitud et deformitas*, con los modelos tempranos que se veían en Lope, aunque sus orígenes, rasgos evolutivos y patrones obedezcan a itinerarios diferentes. En Lope me parece responder todavía al peso de la concepción clásica de la comedia como el reino de lo bajo-risible, frente al mundo sublime de la tragedia. La extensión de los agentes cómicos<sup>23</sup> en la segunda mitad del xvii se va acercando a los grados cómicos del entremés, de la comedia de figurón y de la burlesca, con una progresiva degradación de los personajes nobles, que en la etapa intermedia habían alcanzado su más decoroso nivel (siempre dentro del clima lúdico de la comedia cómica).

#### CONFLUENCIA DE MODELOS SERIOS. AUTOS Y COMEDIAS

Las mezclas más llamativas en el terreno de los géneros serios se dan entre la comedia y el auto sacramental, con dos posibilidades: a) comedias con algunos elementos propios de los autos, y b) autos parcialmente conformados según las estructuras de la comedia.

La primera posibilidad suele obedecer a determinadas circunstancias prácticas o a tendencias doctrinales de una pieza. Valgan como ejemplos las comedias calderonianas de *El mágico prodigioso* (versión original) o *La exaltación de la cruz*.

*El mágico prodigioso* fue escrito para las celebraciones del Corpus Christi del pueblo de Yepes, en 1637, por encargo del Ayuntamiento de esta localidad toledana, y se representó en la plaza pública, sobre tabladillos de carros, como era usual en los autos sacramentales. Ocupa, pues, en su estreno, el lugar y función festivo pedagógica que era normal confiar a los autos, y algunas de sus características se explican por estas circunstancias. La versión primera, conservada en manuscrito autógrafa<sup>24</sup>, fue modificada por Calderón para su representación en los corrales

22. Fernández Mosquera, 2013, p. 655.

23. Ver Arellano, 1994.

24. Biblioteca Nacional de España, Vitr/7/1.

madrileños, y esta revisada pasó a las distintas ediciones<sup>25</sup>. La primera escena (que desaparece en las ediciones) es típica de un auto; sale el Demonio en un carro de fuego y pronuncia su invocación:

*Suena un clarín a una parte de la plaza y entra por ella un carro pintado de llamas de fuego, tirado por dos dragones, y en él sentado, el Demonio empieza a representar desde el carro y salta al tablado como lo dicen los versos.*

DEMONIO	Infernales dragones que deste plaustro mío sois tritones y sin paz ni sosiego en el viento sulcáis ondas de fuego, parad en ese monte que última línea [es] deste horizonte, pues es adonde vengo de la licencia a usar que de Dios tengo; que, aunque no tengo yo ley ni obediencia, nada puedo intentar sin su licencia.
---------	---

Otros pasajes «autosacramentales» se conservan en la versión revisada, como la evocación del navío diabólico según la imaginería alegórica habitual:

El bajel, prodigiosa maravilla,  
 desde el tope a la quilla  
 todo negro, su máquina sustenta,  
 si no es que se vistió de su tormenta<sup>26</sup>.

Descripción conectada con el simbolismo visual de los autos, donde se localizan naves análogas enfrentadas a la nave que simboliza la Iglesia.

También son comunes a estas comedias hagiográficas y a los autos los pasajes teológicos, presentes tanto en *El mágico prodigioso* como en *La exaltación de la cruz*<sup>27</sup>, comedia cuyo desenlace, con ángeles voladores que caminan sobre nubes, montañas que se abren, apariencias de altares suntuosos y música de chirimías, pertenece al clima neto de la comedia de santos y a la escenografía del auto sacramental. El mismo aspecto muestran las densas argumentaciones doctrinales, que se subrayan por distintos pasajes cantados y musicales, con la participación de instrumentos asociados a la liturgia y al género del auto, como las chirimías y el órgano:

25. La príncipe figura en la *Parte veinte de comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*, Madrid, 1663.

26. Calderón, *El mágico prodigioso*, vv. 1229-1232.

27. Versión del manuscrito 19597 de la Biblioteca Nacional de España. Estos pasajes se omiten en las ediciones; ver mi edición de la comedia que se recoge en la bibliografía.

*Suena un órgano dentro de una cueva debajo del teatro.*

ZACARÍAS      Dentro. En tu alabanza divina...  
 ANASTASIO    Dentro. ... Señor, mis labios enciende.  
 MÚSICOS      Deus in adiutorium meum intende,  
                     Domine ad adiuvandam me festina.  
 MORLACO      ¿Quién les ayuda a su canto  
                     ni les da tan dulce auxilio?  
 MÚSICOS      Gloria Patri, gloria Filio,  
                     et gloria Spiritui Santo.  
 MORLACO      No lo entiendo; más mijor  
                     en la matutina hora  
                     no vi cantar a la aurora.  
 ZACARÍAS      Venid, venid, y al Señor...  
 ANASTASIO    ... a cuyo nombre me postro  
                     orad.  
 MÚSICOS      Venite, exultemus  
                     in Domino et iubilemus  
                     Deo, salutari nostro.  
 MORLACO      ¿Por qué con tales deseos  
                     alaban a un dios en tres?  
 MÚSICOS      Quoniam Deus magnus est,  
                     et rex super omnes deos<sup>28</sup>.

Cumple advertir que en el manejo del recurso de la visión el género hagiográfico coincide con el auto sacramental, en cuanto los imperativos del espacio y el tiempo quedan suspendidos por las capacidades de las alegorías y de los poderes de Dios:

[ÁNGEL] 1.º      Anastasio, habiendo oído  
                     Dios la piedad de tu afecto,  
                     no quiere con ciencia suya  
                     que eches otra ciencia menos.  
 [ÁNGEL] 2.º      Y así para que conozcas  
                     que Él, con su saber inmenso  
                     sabe vencer los espacios  
                     con más milagrosos medios...  
 [ÁNGEL] 1.º      ... ven con los dos, que elevado  
                     en las regiones del viento...  
 [ÁNGEL] 2.º      ... has de ver de ese gran día  
                     el triunfo y el vencimiento<sup>29</sup>.

Un caso de hibridismo extremo en este sentido es la comedia de Vélez de Guevara, *Las tres edades del Mundo*<sup>30</sup>, algunos de cuyos personajes son Cristo, el Lucero, el Hombre, el Sueño, el Mundo (autor de comedias), el Tiempo, la Envidia, la Gula, o la Muerte... y que se inicia con el motivo de la rebelión de Luzbel, reiterado también en los autos:

28. Calderón, *La exaltación de la cruz*, vv. 3066-3085.

29. Calderón, *La exaltación de la cruz*, vv. 3354-3365.

30. Cito por la edición que está preparando George Peale, cuyo manejo debo a la amabilidad de su autor.

*Toquen chirimías, sin cantar, y aparezca en un aposento frontero, si puede ser, el Lucero Serafín en un trono, y el aposento pintado de ángeles sobre azul, con una estrella de plata grande en la frente, cota a lo romano con plata, calzones de lo mismo, calzadillos plateados, y un medio bastoncillo plateado en la mano, y un manto atrás de vellor que se ha de descubrir después, todo lleno de estrellas, y tan largo, que llegue hasta donde se ha de encubrir, y después de haber tocado, diga:*

LUCERO            ¡Corte de la monarquía  
de Dios, imperio zafir  
que a la Trina Majestad  
de alcázar sacro servís,  
a cuyas almenas altas  
de crisólito y rubí  
les faltan, por superiores,  
cielos con quien competir,  
celestiales cortesanos,  
alado ejército, al fin,  
que por adorno inmortal  
rayos de Dios os vestís,  
y todo este Imperio Eterno,  
yo soy... ¡Escuchad, oíd,  
que quiero decir quién soy,  
enamorado de mí!  
Yo soy, admirando al Cielo,  
el Lucero Serafín...

Posturas simbólicas, vestuario, música, técnica de la tipología bíblica, y otros muchos elementos de *Las tres edades del Mundo*, que no puedo detenerme a analizar, remiten al modelo del auto sacramental.

La segunda posibilidad es la invasión de moldes de comedia en piezas auto-sacramentales o presentadas como tales<sup>31</sup>. La cualidad distintiva del auto es la organización alegórica, en virtud de la cual en los autos más perfectos (los de Calderón) hay dos planos necesarios: el historial o argumental, que puede extraerse de numerosas fuentes y materias; y el alegórico o del asunto, revelado por medio de la interpretación del argumento, que es siempre la exaltación de la Eucaristía (o, si se quiere, el gran tema de la Redención humana).

Si no existiera el plano alegórico no habría auto en el sentido calderoniano: es precisa la mixtura de los dos niveles, como explica Culpa en *Las Órdenes militares*:

... a dos visos guardando  
los retóricos preceptos  
de decir uno y ser otro,  
pues fuera, a correr sin velos,  
historia y no alegoría... (vv. 231-235).

31. Como señala Rull, al estudiar las confluencias de auto y comedia, la distinción de los dos géneros se basa en el fundamento alegórico del auto (2002, p. 819). Remito a Rull para comentarios de comedias reescritas como autos, y casos de coincidencias y límites intergenéricos en Calderón.

Pues bien, salvo en el caso de Calderón, que tiene una exacta conciencia de los requisitos del género, es frecuente la invasión de modelos de comedia no integrados alegóricamente. Es lo que les sucede a los autos de Rojas Zorrilla<sup>32</sup>, como *El rico avariento*, en el que no hay dos planos, historial y alegórico, que se iluminen mutuamente según una lectura mística del argumento historial, sino solamente un plano historial constituido por una serie de episodios argumentales que terminan en sí mismos: los personajes de la parábola se reproducen literalmente en el auto, sin organizarse según una lectura alegórica. Los personajes abstractos (virtudes y vicios) podrían ser criados de los personajes «historiales» sin mayores dimensiones alegóricas, de manera que toda esta construcción sería, en términos de Calderón, historia, pero no alegoría.

Más evidente se hace esta característica en *La viña de Nabot*, la cual, según indican certeramente Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres «no difiere demasiado de una comedia»<sup>33</sup>. Por más que algunos personajes sean abstracciones (Fe, Esperanza, Caridad, Ira, Envidia, Soberbia...) toda la estructura y desarrollo responden a la fórmula de la comedia bíblica, basada sobre todo en *3 Reyes*, 21.

Las mismas deficiencias se pueden hallar en los autos de Pedro Lanini (*La restauración de Buda*), o Juan de Montenegro y Neira (*La toma de Buda*), que son más historiales que alegóricos, es decir, son más una especie de comedias breves que autos sacramentales.

Y lo mismo sucede con *El mártir del Sacramento* de sor Juana Inés de la Cruz, historial pero poco o nada alegórico. Intervienen las Virtudes y otros personajes como abstracciones personificadas (Fe, Misericordia, Justicia, Verdad, Paz, España, la Fama, la Fantasía, Apostasía) pero no hay un doble plano literal (historial/alegórico) como principio constructivo. En muchas comedias que no son autos alegóricos aparecen estas que Cervantes calificó de figuras morales, como la Guerra, Enfermedad o Hambre de *El cerco de Numancia*; la Ocasión y la Necesidad en *Los tratos de Argel*, dentro del teatro cervantino, etc., y la mera presencia de personificaciones no significa que la pieza revista una estructura propiamente alegórica en el sentido más profundo de la definición. En *El mártir del Sacramento* cada personaje se representa a sí mismo y solo existe el plano historial: de nuevo no tenemos propiamente un auto alegórico sino una algo breve comedia de santos con leves elementos que quieren apuntar a un componente alegórico que en ningún caso se desarrolla: en esta pieza no hay diferencia entre asunto y argumento. Está en lo cierto Flynn cuando precisa que «not so much a sacramental play as an inchoate three-act play about the life of a saint»<sup>34</sup>.

32. Arellano, 2008.

33. Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1980, p. 641.

34. Flynn, 1971, p. 78.



## CONCLUSIÓN

Puede concluirse que más que hibridismo en su sentido biológico estricto se halla en la comedia del Siglo de Oro toda una multiplicidad de mezclas y de confluencias de elementos que corresponden a distintos modelos y géneros. Esta calidad entreverada refleja tanto un gusto general por la variedad, como las circunstancias propias de modelos en formación y transformación, que no han consolidado su definición (caso de comedias urbanas tempranas de Lope) o que han entrado en una etapa de disolución (rebajamientos cómicos entremesiles en la comedia cómica más tardía). Otras veces la mezcla se debe a la falta de comprensión precisa de una estructura, como sucede con los autos historiales y apenas o nada alegóricos de Lanini, Montenegro o alguno de Sor Juana, que entran en el territorio de la comedia más que en el del auto.

En todo caso se trata de fenómenos omnipresentes que requerirían, sin duda, de un análisis más detallado antes de que se pueda establecer una taxonomía más útil, y puedan fijarse, dentro de lo posible, los elementos constitutivos, sus proporciones y funciones en los géneros y subgéneros de la comedia del Siglo de Oro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, José, *Ortografía castellana*, en *Preceptiva dramática española*, ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, pp. 328-340.
- Arellano, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- Arellano, Ignacio, «Tragicidad y comicidad en la comedia de capa y espada: Marta la piadosa, de Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique*, 91, 1989, pp. 279-294. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10171/20848>.
- Arellano, Ignacio, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
- Arellano, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- Arellano, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.
- Arellano, Ignacio, *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Arellano, Ignacio, «Los autos sacramentales de Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 137-167.

- Arellano, Ignacio, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 27.1, 2011, pp. 9-34.
- Arellano, Ignacio, «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 95, cuaderno CCCXI, 2015, pp. 17-35.
- Arellano, Ignacio, «Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017, pp. 693-709.
- Boyl, Carlos, *A un licenciado que deseaba hacer comedias*, en *Preceptiva dramática española*, ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, pp. 181-185.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Afectos de odio y amor*, en *Tercera parte de comedias de Calderón*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El encanto sin encanto*, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, II. Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El médico de su honra*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1981.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El pintor de su deshonra*, ed. Liège Rinaldi, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2021.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La cisma de Ingalaterra*, ed. Juan Manuel Escudero, Kassel, Reichenberger, 2001.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La exaltación de la cruz*, ed. Ignacio Arellano, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Las Órdenes militares*, ed. José María Ruano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1995.
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, en *Preceptiva dramática española*, ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, pp. 193-202.
- Escudero, Juan Manuel, «Una comedia poco conocida de Calderón: *El encanto sin encanto*», en *El patrimonio del teatro clásico español*, ed. Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada y Pedro Conde Parrado, Olmedo / Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo / Universidad de Valladolid, 2015, pp. 309-318.
- Fernández Mosquera, Santiago, «Entremeses empotrados en comedias: un ejemplo en *La señora y la criada* de Calderón», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 29,3, 2013, pp. 654-668.
- Flynn, Gerard, *Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Twayne, 1971.

- Friedman, Edward H., «Llanto sobra y valor falta». La estructura de la tragedia en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», en *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, ed. Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 81-96.
- Juana Inés de la Cruz, sor, *El mártir del Sacramento*, ed. Ignacio Arellano y Robin Rice, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019.
- López de Vega, Antonio, *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, en *Preceptiva dramática española*, ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, pp. 275-279.
- López Pinciano, Alonso, *Filosofía antigua poética*, en *Preceptiva dramática española*, ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, pp. 77-105.
- Mártir Rizo, Juan Pablo, *Poética de Aristóteles traducida del latín*, en *Preceptiva dramática española*, ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, pp. 226-243.
- Morby, Edwin S., «Some Observations on Tragedia and Tragicomedia in Lope», *Hispanic Review*, 11, 1943, pp. 185-209.
- Newels, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.
- Oleza, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología* (Valencia), III, 1-2, 1981, pp. 153-223.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., y Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española*, IV, Tafalla, Cénlit, 1980.
- Rull, Enrique, «Los límites de la comedia y el auto salderonianos», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 817-826.
- Serralta, Frédéric, «En torno a unos entremeses insertos en tres comedias de Lope (*El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *La villana de Getafe* y *El tirano castigado*)», en *Comedia burlesca y teatro breve en el Siglo de Oro*, ed. Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci, Pamplona, Eunsa, 2013, pp. 229-240.
- Trambaioli, Marcella, «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze, 8-12 settembre 1997)*, Firenze, Alinea, 1998, pp. 287-303.
- Turia, Ricardo de, *Apologético de las comedias españolas*, en *Preceptiva dramática española*, ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, pp. 176-181.

- Urzáiz, Héctor, «Escenas entremesiles e intertextualidad en *Correr por amor fortuna* y *El Diablo Cojuelo*», *Criticón*, 129, 2017, pp. 69-92. Disponible en: <https://journals.openedition.org/criticon/3315>.
- Vega, Lope de, *El «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2020.
- Vega, Lope de, *El duque de Viseo*, ed. Manuel Calderón en *Comedias de Lope de Vega: parte 6*, coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón. Vol. 2. Lérida, Milenio, 2005, pp. 1031-1160.
- Vega, Lope de, *El Hamete de Toledo*, ed. Rafael González Cañal, en *Comedias de Lope de Vega: Parte 9*, coord. Marco Presotto, vol. 1, Lérida, Milenio, 2007, pp. 303-416.
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1988.
- Wardropper, Bruce W., «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en *Actas del II Congreso de la AIH*, Nimega, Universidad de Nimega, 1967, pp. 689-694. Reproducido en *Calderón y la crítica*, ed. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, pp. 715-722.
- Wardropper, Bruce W., «Lope de Vega's Urban Comedy», *Hispanófila*, número especial dedicado a la comedia, 1, 1974, pp. 47-61.
- Weber de Kurlat, Frida, «Lope-Lope y Lope-preLope», *Segismundo*, 12, 1976, pp. 111-131.