

RISA Y LLANTO EN LA DRAMATURGIA CÓMICA DE CALDERÓN: UNAS CALAS¹

LAUGHTER AND WEeping IN CALDERÓN'S COMIC THEATER: A FEW STUDY CASES

Fausta Antonucci

<https://orcid.org/0000-0002-3135-5395>

Università Roma Tre

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere

Via del Valco di San Paolo, 19

00146 Roma

ITALIA

fausta.antonucci@uniroma3.it

Resumen. Muchos y muy buenos trabajos de investigación se han dedicado a la comicidad calderoniana, centrándose en los mecanismos del diálogo, de la acción o de la puesta en escena dirigidos a suscitar la risa o la diversión en el público. Al contrario, sabemos muy poco sobre las emociones que los personajes, y los actores que los encarnan, manifiestan en escena o dicen haber experimentado. Cuando la situación o el intercambio verbal son francamente cómicos, y es de esperar que los espectadores se rían, ¿se ríen también los personajes? Una investigación centrada en las acotaciones explícitas e implícitas y en las alusiones contenidas en el diálogo muestra que no es así, y que la tristeza es una emoción mucho más frecuente que la alegría en los protagonistas. Tratando de ir más allá de un recuento léxico, investigaremos la gama de emociones que manifiestan los personajes de algunas comedias, palatinas y de capa y espada, en busca de las razones dramáticas y culturales que presiden a la divaricación entre la comicidad del enredo y los sentimientos manifestados por los protagonistas.

Palabras clave. Calderón; comedia; risa; llanto; emociones; comicidad.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Il teatro spagnolo della prima modernità (1570–1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali» (PRIN 2022SA97FP), financiado por el MUR italiano y la Unión Europea y dirigido por Fausta Antonucci.

Abstract. Much good research has been devoted to Calderon's comedy, focusing on the mechanisms of dialogue, action or staging aimed at eliciting laughter or amusement in the audience. On the contrary, we know very little about the emotions that the characters, and the actors who embody them, express on stage or claim to have experienced. When the situation or the verbal exchange is frankly comic, and the audience is expected to laugh, do the characters laugh too? An investigation focusing on the explicit and implicit stage directions and allusions contained in the dialogue shows that this is not the case, and that sadness is a much more frequent emotion than joy in the protagonists. In an attempt to go beyond a lexical account, we will investigate the range of emotions expressed by the characters in some comedies, both palatine and cloak-and-dagger, in search of the dramatic and cultural reasons that preside over the division between the comedy of the plot and the feelings expressed by the protagonists.

Keywords. Calderón; comedy; laughter; crying; emotions; comicality.

1. Un curioso desequilibrio crítico afecta al estudio de las emociones en las comedias y en las tragedias de Calderón. En lo que atañe a las comedias cómicas, la investigación ha tendido a centrarse en los mecanismos del diálogo, de la acción o de la puesta en escena que producirían la risa o la diversión del público. Por el contrario, nadie, que yo sepa, ha investigado en qué medida la comicidad y el humor tanto verbales como situacionales se reflejan en las emociones de sus protagonistas; y esto a pesar de que tanto las acotaciones explícitas e implícitas como las alusiones contenidas en el diálogo nos ofrecen un tesoro de indicaciones al respecto. Esta falta de interés contrasta con la atención que sí se ha dedicado, en el análisis de la producción trágica de nuestro dramaturgo, a manifestaciones emotivas como el llanto o a la mención de emociones como miedo, turbación, compasión y horror. Es muy significativo que una investigación pionera como la de Evangelina Rodríguez Cuadros, enfrentada a la magnitud de la tarea de restituirle al actor barroco los matices y las profundidades de su técnica, aborde la cuestión de la expresión de las emociones en el tablado, pero sin diferenciar entre textos que pertenecen a diversos géneros dramáticos². Clara Monzó, autora de una tesis doctoral dirigida por Rodríguez Cuadros sobre las acotaciones en el teatro de Calderón, sí diferencia en su estudio entre el macrogénero de la comedia y el de la tragedia. En la parte dedicada a la comedia,

² Rodríguez Cuadros, 1998, pp. 367-382.

consagra un apartado al que llama «gesto emocional», con utilísimas observaciones³. Sin embargo, llama la atención el que emociones como tristeza, turbación, temor, celos, acaparen la práctica totalidad de este apartado, que dedica a la alegría tan solo dos líneas en relación, además, con el personaje de una criada⁴. ¿Será cierto que las emociones que implican turbación y dolor dominan sobre la risa y la franca alegría, en las comedias cómicas de Calderón, tal como parece sugerir el repaso de Clara Monzó? La cuestión se merece sin duda un suplemento de análisis. Este debería arrancar de una búsqueda sistemática en los textos que permita comparar la frecuencia con la que se alude a la risa y al llanto como manifestaciones concretas de estados de ánimo de los personajes o como acotaciones implícitas⁵. Decidí, pues, centrarme en los sustantivos *llanto*, *lágrimas*, *risa* y en los verbos *llorar* y *reír* en todas sus formas, buscando sus ocurrencias en las comedias de capa y espada y palatinas contenidas en bases de datos de texto completo como la muy conocida *TESO* y las mucho más recientes y novedosas *TEXORO* y *Calderón Drama Corpus* (*CalDraCor* como acrónimo). Las tres herramientas son complementarias para una búsqueda como la que he realizado. En *TESO* y en *TEXORO* se puede realizar la búsqueda de un lema dado en todo el corpus, algo que no se puede hacer en *CalDraCor*; ambas bases de datos tienen sin embargo sus propios límites. El de *TESO* es que los textos no están editados modernamente y reproducen la grafía de las ediciones del xvii que sirvieron de base para la construcción de esa herramienta (algo que dificulta mucho una búsqueda exhaustiva); *TEXORO* al contrario trabaja con ediciones recientes y fiables, con grafía modernizada, y su motor de búsqueda es muchísimo más rápido que el de *TESO*, que es una herramienta técnicamente más anticuada; pero su límite es que la porción de texto que se puede leer para contextualizar los resultados

³ Monzó Ribes, 2019, pp. 158-173.

⁴ Monzó Ribes, 2019, p. 171.

⁵ Se trata, pues, de una metodología muy diferente con respecto a la que adoptan Rosa, Soto-Corominas y Suárez, 2018, que buscan medir las emociones expresadas por los personajes de los autos sacramentales diferenciándolas entre positivas y negativas, apoyándose para esta diferenciación en una valoración subjetiva de las réplicas de un corpus reducido de autos realizada por un grupo de siete evaluadores.

de la búsqueda es demasiado pequeña y difícilmente interpretable⁶. Por tanto, ha sido esencial poder comprobar en *CalDraCor* todas las ocurrencias que arrojaba la búsqueda previa en *TESO* y *TEXORO*, para excluir las que no señalan el estado de ánimo de algún personaje, sino que forman parte de citas musicales, o de una metáfora (por ejemplo la muy manida de la risa del alba y el llanto de la aurora), o se refieren al llanto y a la risa en general y no en relación con una vivencia específica, presente o pasada, del personaje. Aun con las limitaciones que acabo de explicar, el resultado es apabullante: casi no hay comedia calderoniana, de capa y espada o palatina, en la que no aparezcan los sustantivos *llanto*, *lágrimas* o el verbo *llorar* en todas sus formas, por un total de 96, 86 y 213 ocurrencias respectivamente⁷; mientras el sustantivo *risa* y el verbo *reír* solo aparecen en 30 y 16 casos respectivamente. Las tablas siguientes permiten visualizar la desproporción, en relación con el binomio llanto/risa (tabla 1) y con el binomio llorar/reír (tabla 2), así como comprobar el corpus de referencia⁸.

⁶ Además, algunos textos han sido generados con un procedimiento de OCR que arroja resultados defectuosos, y faltan algunos títulos (por ej., el de *El escondido y la tapada*).

⁷ Para no falsear los resultados, y sobre todo por su discutida adscripción genérica, no he incluido en el corpus una comedia de capa y espada tan atípica como *No hay cosa como callar* (que, según Ignacio Arellano, 1988 y 2013, no puede clasificarse entre las comedias).

⁸ El sustantivo «lágrimas» aparece en los siguientes títulos (entre paréntesis el número de ocurrencias): *Agradecer y no amar* (1); *El alcaide de sí mismo* (6); *Amigo, amante y leal* (4); *Antes que todo es mi dama* (1); *El astrólogo fingido* (6); *La banda y la flor* (2); *Basta callar* (4); *Bien vengas mal si vienes solo* (2); *Cada uno para sí* (1); *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1); *Con quien vengo vengo* (2); *Cuál es mayor perfección* (1); *Dar tiempo al tiempo* (2); *De una causa dos efectos* (1); *La desdicha de la voz* (3); *Dicha y desdicha del nombre* (1); *El encanto sin encanto* (1); *El escondido y la tapada* (2); *El galán fantasma* (12); *Lances de amor y fortuna* (3); *El maestro de danzar* (2); *Mañanas de abril y mayo* (3); *Las manos blancas no ofenden* (1); *Mejor está que estaba* (1); *Mujer, llora y vencerás* (3); *No hay burlas con el amor* (1); *No siempre lo peor es cierto* (3); *Para vencer a amor, querer vencerle* (1); *Peor está que estaba* (3); *El secreto a voces* (1); *La selva confusa* (2); *La señora y la criada* (4); *También hay duelo en las damas* (5).

Tabla 1 (entre paréntesis el número de ocurrencias)

Llanto	Risa
<i>Afectos de odio y amor</i> (4); <i>Agradecer y no amar</i> (2); <i>El agua mansa</i> (4); <i>El alcaide de sí mismo</i> (9); <i>Amigo, amante y leal</i> (2); <i>Antes que todo es mi dama</i> (4); <i>El astrólogo fingido</i> (3); <i>La banda y la flor</i> (2); <i>Basta callar</i> (5); <i>Cada uno para sí</i> (3); <i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> (3); <i>Con quien vengo, vengo</i> (7); <i>La dama duende</i> (1); <i>Dar tiempo al tiempo</i> (1); <i>La desdicha de la voz</i> (2); <i>Dicha y desdicha del nombre</i> (3); <i>Los empeños de un acaso</i> (1); <i>El escondido y la tapada</i> (1); <i>Fuego de Dios en el querer bien</i> (1); <i>El galán fantasma</i> (9); <i>Hombre pobre todo es trazas</i> (1); <i>Lances de amor y fortuna</i> (2); <i>El maestro de danzar</i> (3); <i>Mañanas de abril y mayo</i> (2); <i>Mejor está que estaba</i> (1); <i>Mujer, llora y vencerás</i> (8); <i>Nadie fie su secreto</i> (1); <i>No hay burlas con el amor</i> (2); <i>No siempre lo peor es cierto</i> (3); <i>Para vencer a amor, querer vencerle</i> (1); <i>Peor está que estaba</i> (1); <i>Primero soy yo</i> (1); <i>El secreto a voces</i> (3); <i>La selva confusa</i> (4); <i>También hay duelo en las damas</i> (1).	<i>Agradecer y no amar</i> (3); <i>El agua mansa</i> (2); <i>El alcaide de sí mismo</i> (2); <i>El astrólogo fingido</i> (2); <i>La banda y la flor</i> (1); <i>Basta callar</i> (4); <i>Cada uno para sí</i> (3); <i>De una causa dos efectos</i> (2); <i>La desdicha de la voz</i> (1); <i>Fuego de Dios en el querer bien</i> (1); <i>El galán fantasma</i> (1); <i>Las manos blancas no ofenden</i> (4); <i>No hay burlas con el amor</i> (3); <i>La selva confusa</i> (1).

Tabla 2 (entre paréntesis el número de ocurrencias)

Llorar	Reír
<i>Afectos de odio y amor</i> (3); <i>Agradecer y no amar</i> (5); <i>El alcaide de sí mismo</i> (5); <i>Amigo, amante y leal</i> (4); <i>Antes que todo es mi dama</i> (7); <i>El astrólogo fingido</i> (1); <i>La banda y la flor</i> (10); <i>Basta callar</i> (10); <i>Bien vengas, mal si vienes solo</i> (2); <i>Cada uno para sí</i> (7); <i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> (3); <i>Con quien vengo vengo</i> (5); <i>Cuál es mayor perfección</i> (7); <i>Dar tiempo al tiempo</i> (7); <i>De una causa dos efectos</i> (1); <i>La desdicha de la voz</i> (9); <i>Dicha y desdicha del nombre</i> (2); <i>El escondido y la tapada</i> (4); <i>El galán fantasma</i> (20); <i>Lances de amor y fortuna</i> (4); <i>El maestro de danzar</i> (2); <i>Las manos blancas no ofenden</i> (20); <i>Mañanas de abril y mayo</i> (5); <i>Mejor está que estaba</i> (8); <i>Mujer, llora y vencerás</i> (13); <i>No hay burlas con el amor</i> (3); <i>No siempre lo peor es cierto</i> (11); <i>Para vencer a amor, querer vencerle</i> (7); <i>Peor está que estaba</i> (3); <i>El secreto a voces</i> (3); <i>La señora y la criada</i> (13); <i>También hay duelo en las damas</i> (9).	<i>Agradecer y no amar</i> (1); <i>El alcaide de sí mismo</i> (1); <i>Antes que todo es mi dama</i> (1); <i>Basta callar</i> (2); <i>Cada uno para sí</i> (1); <i>Cuál es mayor perfección</i> (3); <i>Dar tiempo al tiempo</i> (1); <i>Las manos blancas no ofenden</i> (1); <i>Mañanas de abril y mayo</i> (1); <i>No hay burlas con el amor</i> (1); <i>No siempre lo peor es cierto</i> (1); <i>El secreto a voces</i> (1); <i>La señora y la criada</i> (1).

El cómputo de las ocurrencias, obviamente, solo es un punto de partida para formar el corpus que sirve de base para este análisis. Lo verdaderamente interesante consiste en tirar del hilo que nos proporcionan los lemas para entender el valor de la risa y del llanto en el con-

texto de la intriga⁹. En esta fase del trabajo, me han sido muy útiles las fichas de la base de datos *Calderón Digital*, que dirijo, para contrastar los pasajes donde aparece el lema de interés con la sinopsis argumental y tener una visión de conjunto de las dinámicas de la acción. A estas sinopsis remito a los interesados, porque, para no abultar demasiado estas páginas, solo haré referencias muy escuetas a las intrigas de las comedias que examinaré y no me detendré en aclarar las complicadas dinámicas que las sustentan. Por las mismas razones de tiempo y de eficacia, he escogido analizar solo algunos casos que me han parecido especialmente interesantes y representativos, construyendo un recorrido susceptible de ser completado y ampliado en un futuro, por mí o por otros.

2. En las comedias cómicas, palatinas y de capa y espada, de Calderón, los casos en los que algún personaje se ríe abiertamente son muy escasos. Un ejemplo significativo, que nos introduce de lleno en lo que podríamos llamar el tabú de la risa en los nobles, es el que nos ofrece la primera jornada de la comedia palatina *De una causa dos efectos* (1628-1632)¹⁰. Aquí, la primera macrosecuencia en redondillas nos muestra el carácter antitético de los dos hijos del duque de Mantua: Carlos aficionado al estudio, solo acompañado por su maestro, Fadrique en cambio rodeado de amigos y riéndose, según acota la didascalia dando cuenta del «ruido de risa» que el duque Federico escucha al acercarse a la puerta del cuarto de su hijo. Pronto, al salir de esa puerta el gracioso Pernía «escupiendo sangre», sabrán el duque y los espectadores que lo que ha provocado las risas ha sido una burla cruel hecha por Fadrique al mismo gracioso: sacarle una muela con ayuda de una ballesta, «por que provoqué / a más risa y a más fiesta»¹¹. Escandalizado, sentenciando que «[n]ombre de hombre no merece /

⁹ Sería interesante, aunque no me lo propongo aquí, ampliar la investigación a las ocurrencias de lemas como *suspiros, quejas, lamentos, dolor, tristeza, pena, pesar, disgusto*, frente a lemas como *alegría, gusto*. El campo semántico de la alegría, de hecho, parece mucho menos rico en lemas con respecto al campo semántico del dolor.

¹⁰ Según Hilborn, 1938, pp. 16-17 la comedia se compuso entre 1631 y 1632; según Cruickshank, «el marco da a entender que fue compuesta durante el periodo en que la guerra de Mantua (1628-1630) ocupó un lugar importante en la conciencia de los españoles, o poco después del mismo» (2011, p. 224).

¹¹ Calderón de la Barca, *De una causa dos efectos*, pp. 553 y 554.

El verla tan imposible
la causa, señor, ha sido
de la gran melancolía
que padezco. Los retiros
en que me ocupo, tomando
por medicina los libros,
desto nacen¹⁵.

A su vez, Diana aparece en escena, en el cuadro siguiente, rodeada de sus damas y quejándose de la «melancolía grave» que le impide cualquier gusto o alivio¹⁶. Solo al comienzo de la segunda jornada revelará el motivo de esa pena, que es el amor que siente por el caballero desconocido que vio pelear en el torneo, que es Carlos, aunque ella no lo sabe:

La tristeza
que desde aquel mismo día
quiere el cielo que padezca,
las melancolías que paso
son —aquí de mi vergüenza—
corrida de que en el mundo
haya un hombre que merezca
los suspiros que me debe,
las lágrimas que me cuesta¹⁷.

Las emociones que escenifican los protagonistas de *De una causa dos efectos* son sin duda peculiares, por la transformación simétrica de los dos hermanos, pero al mismo tiempo son representativas de lo que sucede a tantas y tantos protagonistas de comedias, ya sean palatinas como de capa y espada. Puesto que el sentimiento dominante en estas comedias es el amor, con su corolario de celos e incertidumbres, es lógico que las emociones que más a menudo manifiestan sus personajes sean el dolor, la melancolía, la tristeza, de acuerdo con la prestigiosa tradición de la poesía amorosa, tanto cancioneril como petrarquista.

Pero, ¿qué pasa cuando el enamorado, en vez de sufrir por los celos, la incertidumbre o el rechazo de su amada, es felizmente co-

¹⁵ Calderón de la Barca, *De una causa dos efectos*, p. 569.

¹⁶ Calderón de la Barca, *De una causa dos efectos*, p. 573.

¹⁷ Calderón de la Barca, *De una causa dos efectos*, p. 588.

rrespondido? Podríamos pensar que debería mostrarse alegre, pero no necesariamente es así. Lo explica muy bien, iluminando los condicionantes culturales de la alegría y la tristeza del enamorado, una escena de la primera jornada de la comedia de capa y espada *Antes que todo es mi dama* (1637-1640)¹⁸. Don Félix anda siempre tan triste que su amigo Lisardo le ha pedido que le cuente el motivo de su tristeza, sospechando «que es tragedia de amor / la vuestra»¹⁹. En realidad, la de don Félix no es ninguna tragedia; al contrario, lo que pasa es que considera grosería mostrarse alegre por los favores de su amada:

Que aunque para estar alegre
tengo ocasión, pues me hallo
favorecido, sería
mi amor grosero en estarlo
porque no ha de estar contento
jamás un enamorado²⁰.

Lisardo, que también es correspondido por su amada, opina lo contrario:

[...] por mayor grosería hallo
que den tristeza favores
que alegría, pues es claro
que triste y favorecido
son dos opuestos contrarios.
Y así yo, alegre y contento,
feliz, gozoso y ufano,
con los favores estoy
del bellissimo milagro
que adoro, del sol que sigo,
de la deidad que idolatro²¹.

Es evidente que aquí Calderón ha aprovechado para construir una de las parejas de opuestos que son tan frecuentes en su dramaturgia, y

¹⁸ La datación es la que propone Bentley, en su edición de la comedia, pp. 2-12 y 57. Hilborn (1938, pp. 31-32) proponía un intervalo ligeramente anterior, entre 1634 y 1637, probablemente 1636.

¹⁹ Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*, vv. 129-130, p. 155.

²⁰ Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*, vv. 373-378, p. 165.

²¹ Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*, vv. 488-498, p. 170.

que sin ir más lejos hemos podido apreciar en *De una causa dos efectos*; de hecho, el Lisardo de *Antes que todo es mi dama* es más una excepción que la norma, porque en general los galanes de las comedias manifiestan su amor con melancolía y tristeza, como ya hemos apuntado.

Buen ejemplo de ello es la trayectoria sentimental que recorre don Alonso, protagonista de una de las más conocidas y cómicas comedias de capa y espada de Calderón, *No hay burlas con el amor* (1635)²²; una trayectoria que se parece en parte a la de Fadrique en *De una causa dos efectos*, que cuando se enamora pasa de la risa grosera y despreocupada a la seriedad. Desde el comienzo de la acción don Alonso, galán desenfadado que no está interesado en el amor sino solo en los escarceos sexuales, se caracteriza por su disposición risueña. En un principio esta actitud determina una oposición —cómica por la inversión de papeles que supone— con la del criado Moscatel, que le reprocha a su amo que se ría de él que está sinceramente enamorado:

Como tú nunca has sabido
qué es estar enamorado,
[...]
tanto que [...]
[...] fueron tus placeres
burlarte de las mujeres
y reírte de los hombres,
de mí te ríes, que estoy
de veras enamorado²³.

También se ríe don Alonso en la segunda jornada, pensando en la burla que le hará a la pedante doña Beatriz fingiendo amarla, para ayudar a su amigo don Juan que así podrá cortejar más libremente a la hermana de Beatriz. Por más que su criado lo avise de que las cosas pueden terminar de forma inesperada, don Alonso se muestra muy seguro de sí:

²² Esta es la datación que propone Arellano (en su edición de la comedia, pp. 141-143), con mayores argumentos que los de Hilborn (1938, pp. 18-19), que proponía el intervalo 1631-1632.

²³ Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, vv. 38-42, pp. 189-190.

Pero, cuando en la tercera jornada Beatriz se muestra «triste»²⁷, al enterarse de que don Alonso ha quedado herido escapando de la ventana de su habitación a la llegada su padre, al espectador le queda muy claro que se está enamorando del galán, y que las lágrimas que vierte, según nos indica la metáfora que utiliza la criada Inés, las vierte por amor: «No le gastes a la aurora / las blancas perlas ahora / que ha de echar menos después»²⁸.

Un caso solo en parte parecido al de don Alonso, por el paso de la risa a la pena, es el de doña Clara en *Mañanas de abril y mayo* (1632-1633)²⁹, otra comedia de capa y espada de ambientación madrileña, poco anterior a *No hay burlas con el amor*. En esta comedia la acción se construye cruzando los sucesos de una pareja de personajes cínicos, don Hipólito y doña Clara, y de otra formada por personajes más bien pundonorosos, doña Ana y don Juan. El binomio cínico/pundonoroso es una pareja adjetival propuesta por Pedraza para diferenciar entre comedias de capa y espada con diversa tonalidad cómica y que me parece muy útil, a condición de que sepamos ver que a veces, como aquí, las dos modalidades pueden coexistir en la misma comedia³⁰. En *Mañanas de abril y mayo*, a diferencia de lo que hemos observado en *No hay burlas con el amor*, el paso de la risa desenfadada a la tristeza y el llanto solo se observa en la dama de la pareja cínica y ocupa tres momentos bien definidos, cada uno en una jornada. En el primero, doña Clara manifiesta a la criada Inés su intención de ir al parque, a pesar de la prohibición expresa que le ha hecho su galán don Hipólito:

[...] quiero
ir al Parque, donde espero,
porque disfrazada voy,
pasear, hablar, reír,
preguntar y responder,
ser vista, en efeto, y ver...³¹

Pero el azar dramático quiere que las dos mujeres se encuentren en el Parque precisamente con don Hipólito y su amigo don Luis, que

²⁷ Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, v. 1883, p. 319.

²⁸ Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, vv. 1885-1887, p. 319.

²⁹ Es la datación que propone Arellano, en su edición de la comedia, p. 26.

³⁰ Pedraza Jiménez, 2003.

³¹ Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, vv. 362-367, p. 75.

—en una situación tópica por repetida— las siguen para saber quiénes son. Doña Clara y su criada se refugian entonces en la casa de doña Ana, que sale al encuentro del curioso don Hipólito; este cree que doña Ana es la dama del Parque y empieza a requebrarla para decepción de doña Clara, que todo lo escucha escondida. He aquí, pues, que la actitud risueña de la dama se transforma en el talante triste y lloroso que muestra al comienzo de la segunda jornada. «¿Tú triste, tú pensativa, / melancólica y suspensa...?» le pregunta incrédula Inés³². También Clara expresa incredulidad al respecto: «¿Quién creerá de mí, ¡ay de mí! / que yo llore y que yo sienta / desaires de un hombre?»³³. Con todo, la tristeza de Clara no determina en ella un cambio de carácter; de hecho, a continuación, para vengarse de don Hipólito, urde una burla cuya realización ocupará toda la acción de la segunda jornada. Pero la burla fracasa, los celos de Clara se ven confirmados, y he aquí que en la tercera jornada la dama sigue en el mismo estado anímico de tristeza despechada:

¿De qué sirviera negar
con la lengua mi pesar,
si con llanto lo confieso?
Vana de que hallarse había
don Hipólito burlado,
le llamé, y su desenfado
burló de la industria mía...
[...]
Yo misma ¡ay de mí! encendí
el fuego en que triste peno,
yo conficioné el veneno
que yo misma me bebí.
Yo misma desperté, yo,
la fiera que me ha deshecho,
yo crié dentro del pecho
el áspid que me mordió.
Arda, gima, pene y muera
quien sopló, conficionó,
alimentó, despertó,
veneno, ardor, áspid, fiera³⁴.

³² Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, vv. 1010-1011, p. 101.

³³ Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, vv. 1020-1022, p. 101.

³⁴ Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, vv. 2205-2231, pp. 147-148.

Enmarcada esta queja de Clara en el contexto de la acción, no se le escapa al espectador —sobre todo si la actuación de la actriz es coherente con el personaje que ha construido Calderón— que aquí no hay dolor amoroso profundo, sino despecho y rabia (de ahí las imágenes del fuego, del veneno, de la mordedura del áspid y del desgarrar de la fiera). Clara solo sufre por don Hipólito cuando este le da celos con doña Ana; tanto es así que en el desenlace, cuando por fin doña Ana aclara los malentendidos con su amado don Juan y se casa con él, doña Clara rehúsa casarse a su vez con don Hipólito, «porque si ya / no tengo quien me dé celos, / no tengo a quien quiera bien»; y el galán infiel y cínico no le va en zaga: «¿Pues hay más de no quereros?»³⁵.

Al contrario de Clara, doña Ana se nos presenta desde el primer momento manifestando tristeza y dolor profundo por el malentendido que ha llevado a su amado don Juan a dudar de su fidelidad. El diálogo entre la dama y su criada Lucía está repleto de indicaciones sobre el estado anímico y el aspecto exterior de doña Ana que pueden interpretarse como otras tantas acotaciones implícitas:

DOÑA LUCÍA ¿Tú, señora, tan dejada
del aliño y la belleza,
que, fuera de la tristeza,
vives de ti descuidada?

DOÑA ANA No hay consuelo para mí,
ni me has de ver en tu vida
sino triste y afligida³⁶.

A partir de su primera aparición en escena, doña Ana solo persigue un objetivo: convencer a don Juan de que ella no lo ha traicionado. En este intento, se atreve en la segunda jornada a ir a casa de su vecino don Pedro, donde sabe que está escondido su celoso galán. Las palabras que dirige al caballero manifiestan —una vez más, a manera de acotaciones implícitas— sus emociones:

Ya que con vos declarada
estoy, don Pedro, sabed
en lágrimas y suspiros
mis desdichas de una vez.

³⁵ Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, vv. 2743-2746, p. 165.

³⁶ Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, vv. 629-635, p. 86.

Y pues sabéis que he venido
a vuestra casa, sabed
—¡cuánta vergüenza me cuesta!—
ya, señor don Pedro, a qué³⁷.

Lamentablemente, doña Ana no logra su objetivo, por culpa del infiel de don Hipólito, cuya llegada intempestiva a casa de don Pedro y cuyos requiebros parecen confirmar los celos de don Juan. Así es como, al comienzo de la tercera jornada, volvemos a ver a doña Ana en el mismo estado anímico en que la hemos visto al comienzo de la acción, llorando desesperada:

Quítame este manto. Gracias
a mi fortuna inconstante
que me ha dado, ¡ay infelice!
un solo punto, un instante
de tiempo para llorar,
de lugar para quejarme;
y así, ya que estoy a solas,
sean tormentas, sean mares
mis lágrimas y mis quejas,
entre la tierra y el aire³⁸.

Solo se paliará su dolor en el desenlace, cuando, gracias a su tesón y a una buena dosis de azar dramático, logrará que el mismo don Hipólito desengañe a don Juan convenciéndolo de que ella no ha tenido ninguna culpa.

3. Hemos podido ver en los ejemplos aportados, y podríamos verlo en muchos más casos que no tengo aquí el tiempo de citar, que los galanes de las comedias de Calderón nunca lloran en escena, aunque se muestren tristes, melancólicos y doloridos o aludan a que han llorado o que están a punto de llorar. Al contrario, las mujeres sí lloran, ya sea por amor o por los malentendidos con su enamorado, ya sea por rabia y despecho. Esto marca una interesante diferencia con respecto al teatro de Lope, donde se dan casos de galanes que lloran en escena (me refiero, obviamente, al mismo corpus genérico de comedias urbanas y

³⁷ Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, vv. 1489-1496, p. 119.

³⁸ Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, vv. 1922-1931, p. 136.

palatinas cómicas): baste recordar, por conocida, la escena de la despedida entre Teodoro y Diana en el tercer acto de *El perro del hortelano*³⁹. Podemos deducir de ello que el constructo cultural de la masculinidad, sobre todo la masculinidad del joven noble, ya no admite las lágrimas en la época de Calderón. Esta manifestación emocional solo les está reservada a los hombres en situaciones que remiten claramente al género trágico. Para demostrarlo, y sin que haga falta acudir a las tragedias, podemos traer a colación el caso de *El galán fantasma* (1630)⁴⁰, comedia palatina cuyo enredo empieza con visos de tragedia (un poderoso injusto que ataca a su rival en amor para matarlo), y termina en franca comedia, con la victoria de los enamorados gracias a una estratagema. Pues bien, cuando al comienzo de la segunda jornada Carlos, el galán amigo del protagonista Astolfo, va a darle el pésame al viejo padre de este, creyendo que Astolfo ha muerto a manos del duque de Sajonia, llora de dolor⁴¹. Poco después, en cuanto se entere de que Astolfo está vivo y necesita su ayuda para seguir visitando a su amada Julia, dejará obviamente cualquier manifestación de pesar.

Si el joven noble no debe llorar en público, no al menos por sentimientos que recaen en el ámbito de la comedia cómica como son el amor o los celos, tampoco está bien que se ría. Una búsqueda exhaustiva en los textos mostrará que, por más que el gracioso se afane en derrochar agudezas y cuentecillos cómicos, su amo nunca se ríe de sus ocurrencias, sino que reacciona con ceño más bien despectivo, tratándolo de loco. Otras veces, el texto da buena cuenta del esfuerzo de los personajes por reprimir la risa. En *El astrólogo fingido* (1625)⁴², el protagonista don Diego le encarga a su amigo don Antonio que difunda por Madrid la mentira de sus cualidades de astrólogo. Aun-

³⁹ Lope de Vega, *El perro del hortelano*, vv. 3035-3057, pp. 238-239. También podríamos citar el caso de don Félix en *La villana de Getafe* (vv. 21-35, p. 262).

⁴⁰ Entre las diversas propuestas de datación de esta comedia (para las que remito a la ficha correspondiente en Calderón Digital) me quedo con la de 1630 que argumenta Cotarelo y repite Iglesias Iglesias, en su edición de la comedia, pp. 14-15.

⁴¹ «CARLOS Mis lágrimas solo sean / hoy testigos de la mía [pena]» (*El galán fantasma*, vv. 1074-1075, p. 151). Contrasta a continuación, con el llanto sentido de Carlos, el fingido de su criado Candil, que «Hace que llora» y explica a la criada que, aun sin tener motivo para ello, llora «Por hacer compañía» a su amo (v. 1084, p. 152).

⁴² Para los argumentos que abogan en favor de esta fecha de composición, remito a Rodríguez-Gallego, en su edición de la comedia, pp. 11-12.

que la tarea divierte sobremanera a don Antonio («sea justo o no sea justo, / ¡por Dios, don Diego, que el mentir es gusto!»)⁴³, nunca este deja asomar la risa a sus labios; y cuando cuenta que en un juego de trucos ha escuchado a un hombre que declaraba conocer a don Diego y «contaba / cosas que os había visto / hacer» comenta «no sé por Dios cómo resisto / la risa»⁴⁴. En *El agua mansa* (1642-1644)⁴⁵, así comenta don Félix el aspecto cómico de don Toribio, primo de sus vecinas doña Clara y doña Eugenia:

DON FÉLIX No sé cómo fue posible...

DON JUAN ¿Qué?

DON FÉLIX Que la risa detenga
 viendo al primo⁴⁶.

Ya hemos visto por otra parte, en *De una causa dos efectos*, lo deleznable que resulta ser la risa desmedida en un personaje noble. También hemos visto que la risa, en damas y galanes que se jactan de despreocupación y cinismo, desemboca en lo que podríamos llamar el castigo cómico del sufrimiento y el despecho amoroso (don Alonso en *No hay burlas con el amor*, doña Clara en *Mañanas de abril y mayo*). Aunque de ninguna manera se trate de un personaje cínico, podríamos añadir el caso de Eugenia en *El agua mansa*, cuya inicial disposición risueña se ve mortificada hacia el final por los enredos de su hipócrita hermana mayor Clara. Se verifican así las amonestaciones que esta le había endilgado a Eugenia en la primera jornada, en un sermoncito que terminaba prohibiéndole la risa y la gracia:

Y una mujer como tú
no ha de exponerse a los daños
de que parezca delito
nada, ni le sea dado

⁴³ Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido*, vv. 1588-1589, p. 276.

⁴⁴ Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido*, vv. 1610-1613, p. 277.

⁴⁵ Para la propuesta de datación de esta comedia en su primera versión (*El agua mansa*) remito a la edición de Arellano y García Ruiz, pp. 58-60.

⁴⁶ Calderón de la Barca, *El agua mansa*, vv. 1011-1013, p. 208.

hacer profesión de risa
que tan presto ha de ser llanto...⁴⁷

Aunque Eugenia había defendido en esta ocasión su derecho a divertirse aunque sin peligro del honor, lo cierto es que en la tercera jornada la vemos mientras se dispone a acudir al llanto para suplicar a dos galanes que no se batan en duelo delante de su casa:

¡Ay, desdichada!
No le dejes salir, mira
que los dos matarle tratan,
mientras que yo voy tras ellos
por si a reportarlos basta
mi llanto⁴⁸.

El dramaturgo deja al espectador las conclusiones: ¿el llanto de Eugenia es un *contrappasso* para su risa inicial, y la joven se lleva lo merecido por haber querido divertirse? ¿O más bien sus lágrimas sirven para acapararle la simpatía del público, que estará pensando en lo injusto de la situación a la que se enfrenta Eugenia por culpa de las estrategias y la hipocresía de su hermana mayor? Ambas lecturas son posibles; la primera, obviamente, muy del gusto de los moralistas enemigos del teatro, mientras la segunda haría las delicias de esa parte de público menos conservadora que compartiría las reivindicaciones de Eugenia y se desternillaría en ver a qué es capaz de llegar esa agua mansa de Clara. Más allá de la polisemia intrínseca a la obra de arte, no sería de extrañar que Calderón diera conscientemente, en esta como en tantas otras comedias suyas, una de cal y otra de arena.

Pero volvamos a los versos citados de Eugenia en la tercera jornada de *El agua mansa*, que ponen de manifiesto cómo el llanto no es solo la manifestación emotiva de un dolor intenso, sino una estrategia de persuasión que las damas utilizan a menudo para obtener algo de los galanes: ayuda, comprensión, confianza en sus explicaciones. Dejando de lado el elocuente título de la comedia palatina *Mujer, llora y vencerás*, los ejemplos son innumerables también en las comedias de capa y espada. Mencionaré al menos el caso de doña Ángela en el desenlace de *La dama duende* (1629), cuando le dice a don Manuel: «y mi llanto,

⁴⁷ Calderón de la Barca, *El agua mansa*, vv. 551-556, pp. 152-154.

⁴⁸ Calderón de la Barca, *El agua mansa*, vv. 2543-2548, p. 338.

en efeto, [intenta] persuadirte / que mi daño repares, / que me valgas, me ayudes y me ampares»⁴⁹; o el de Laura en *Antes que todo es mi dama*, que insta a don Félix a esconderse en un aposento a la llegada de otro galán, y como don Félix, celoso, no quiere, lo convence llorando, como da cuenta la réplica de Félix:

LAURA Haz por mí esto.

DON FÉLIX ¡Oh dulce encanto
del hombre! ¿Qué no puede vuestro llanto?⁵⁰

Especialmente interesantes me parecen al respecto las instrucciones que da Violante a su amiga Leonor en *También hay duelo en las damas* (1652-1653) para obtener que don Juan la crea:

Don Juan aquí no nos oye;
[...] tú no tienes
a su acusación respuesta
—pues no es fácil que don Pedro
intente satisfacerla—
más que rogar y llorar.
Pues llora, Leonor, y ruega;
que una mujer principal
que una vez a verse llega
ya declarada, no hay cosa
que no le esté bien hacerla.
[...]
Valgámonos de las armas
que nos dio naturaleza:
lágrimas y sentimientos,
suspiros, ansias y quejas,
en tanto que otro camino
descubre el cielo en que puedas
satisfacer a don Juan...⁵¹

Por este camino, en algunas comedias el llanto puede llegar a ser una más entre las ficciones que pone por obra la dama. Buen ejemplo

⁴⁹ Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 3002-3004, p. 196.

⁵⁰ Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*, vv. 1894-1895, p. 230.

⁵¹ La datación es la que propone Cruickshank, 2011, pp. 116 y 464-465. La cita procede de: Calderón de la Barca, *También hay duelo en las damas*, p. 1287.

de ello es doña María, una de las protagonistas de *El astrólogo fingido*, que llora delante de su padre por la pérdida de una joya que, en realidad, ha regalado a su enamorado don Juan. Su padre la cree («a tanto tu llanto obliga»)⁵² y esto da pie a una serie de situaciones a cuál más cómica, con el viejo que acude al falso astrólogo para encontrar la joya, haciendo muestra de una credulidad que no lo deja muy bien parado.

3. Si hasta una comedia tan abiertamente cómica e incluso irreverente como *El astrólogo fingido* ha podido interpretarse como expresión de un sentimiento de duda e incertidumbre existencial⁵³, no extrañará que se hayan dado interpretaciones excesivamente serias de otras comedias en las que las damas manifiestan en el tablado sus preocupaciones y penas de amor y de honor acudiendo a las lágrimas. De hecho, podría sospecharse que muchas de estas interpretaciones sesgadas, contra las que tantos argumentos ha aportado sobre todo Ignacio Arellano, sean el resultado de una lectura “realista” y moderna de los sentimientos que los personajes exhiben en el tablado. Ya que nadie ríe, y muchos lloran o dicen haber llorado, algunos críticos han tendido a pensar que estas comedias no deben leerse como tales comedias sino como preludio de una tragedia. Pero una cosa son las emociones que se muestran en el tablado, y otra la reacción que se busca suscitar en el público.

Como han demostrado sobradamente tantos importantes estudios, y como podría seguirse demostrando en todas y cada una de las comedias cómicas calderonianas, tanto la organización del enredo como el tejido verbal del diálogo están pensados para suscitar la risa de los espectadores con una variada batería de estrategias. Esto es así porque las emociones que se muestran en el tablado no tienen la función de suscitar la identificación del público, como en la tragedia, sino que, muy al contrario, exhiben su carácter de código convencional, no realista. De acuerdo con este código, galanes y damas no se ríen; si se ríen, por desenfado o cinismo, pronto les toca algún tipo de castigo cómico o caen en la tristeza que genera el amor que antes rechazaban.

⁵² Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido*, v. 2114, p. 300.

⁵³ Me refiero a los estudios de Max Oppenheimer y a su edición de la comedia, de los que da cuenta con inteligentes comentarios Rodríguez-Gallego, en la suya, pp. 18-19.

Los galanes, aun si están tristes, no suelen llorar; a las damas al contrario se las ve a menudo llorando, o de amor, o de miedo, o para montar un enredo o para pedir ayuda o para convencer a su enamorado de su buena fe; el amor solo se manifiesta con melancolía y tristeza...

En lo relativo al llanto, la diversa actitud de galanes y damas traduce probablemente una diferenciación de las vivencias emotivas masculina y femenina que la cultura de la época percibe como normal e incluso preceptiva, sin que esto quiera decir que sea un reflejo fiel de la realidad. En cuanto a la risa, en la desconfianza hacia esta expresión emotiva que se pone de manifiesto en las comedias, aun las más cómicas, pesan sin ninguna duda los imperativos del decoro, que prescriben que el noble no se ría de forma abierta e incontrolada, porque este tipo de risa es propio de las clases bajas. Es sabido que el recelo y aun la condena de la risa son un legado cultural de la Antigüedad que pasa indemne por los siglos y llega hasta los manuales de conducta renacentistas y barrocos⁵⁴. Desde *El Cortesano* de Castiglione (cuya traducción española se publica en 1534) hasta *El discreto* (1646) de Gracián, al noble se le aconseja moderación en la risa, cuando no disimulación de este impulso natural⁵⁵. No nos extrañará, entonces, el que galanes y damas de Calderón hagan suyas estas recomendaciones, y muestren en las tablas una actitud de reserva hacia la risa que se traduce en la ausencia de esta manifestación emotiva; tampoco nos deberá extrañar que, si la risa asoma a sus labios, termine siendo censurada o castigada de alguna forma. Pero, como apuntaba antes, una cosa es lo que se muestra en el tablado, y que responde a un modelo cultural codificado, y otra lo que sucede entre los espectadores, que sin duda apreciarían la comicidad de tantas situaciones y tantos intercambios verbales. Pero este es otro tema con respecto al que me había propuesto tratar aquí, y lo dejo para futuras investigaciones.

⁵⁴ Jammes (1980, p. 8) observa acertadamente que, en el paso del siglo xvi al xvii, la risa se hace menos franca y frecuente, «de lo ‘ridículo’ pasamos a lo ‘urbano’, de la risa a la sonrisa apenas esbozada».

⁵⁵ En *El Cortesano*, la cuestión se trata especialmente en los capítulos IV, V, VI del *Libro segundo*, en los que se discute la medida exacta de las gracias cortesanas, que nunca deben ser excesivas ni groseras. En *El discreto*, la sátira «No estar siempre de burlas» censura el exceso de graciosidad, su afectación o frialdad, y aunque reconoce que los muy serios acaban siendo pesados, también afirma que «Los hombres cuerdos y prudentes siempre hicieron muy poca merced a las gracias» (p. 79).

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 27-49. Reprod. en: Ignacio Arellano, *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 37-69.
- ARELLANO, Ignacio, «No hay cosa como callar de Calderón: honor, secreto y género», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 29.3, 2013, pp. 617-638.
- CALDERÓN DIGITAL. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón de la Barca, dir. Fausta Antonucci, en línea, <http://calderondigital.tespasiglo-deoro.it/> [última consulta 24-9-2023].
- CALDERÓN Drama Corpus, dir. Hanno Ehrlicher y Simon Kroll, en línea, <https://dracor.org/cal> [última consulta 24-9-2023].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Antes que todo es mi dama*, ed. Bernard P. E. Bentley, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *De una causa dos efectos*, en *Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pp. 549-650.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El agua mansa*. Guárdate del agua mansa, edición crítica de las dos versiones por Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, Kassel / Murcia, Edition Reichenberger / Universidad de Murcia, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El astrólogo fingido*, edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El galán fantasma*, ed. Noelia Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Mañanas de abril y mayo*, ed. Ignacio Arellano, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *No hay burlas con el amor*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Universidad de Navarra (Eunsa), 1981.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *También hay duelo en las damas*, en *Tercera parte de comedias*, edición de Don W. Cruickshank, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, pp. 1203-1328.
- CRUICKSHANK, Don W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009. Hay trad. esp.: *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.
- GRACIÁN, Baltasar, *El héroe. El discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Luys Santa Marina, Barcelona, Planeta, 1984.
- HILBORN, Harry W., *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón*, Toronto, University of Toronto Press, 1938.

- JAMMES, Robert, «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3^e colloque du GESTE, Toulouse, 31 janvier-2 février 1980*, Paris, CNRS, 1980, pp. 3-11.
- MONZÓ RIBES, Clara, *Poética de la acotación en la dramaturgia de Calderón de la Barca*, tesis doctoral dirigida por Evangelina Rodríguez Cuadros, Valencia, Universitat de València, 2019. Disponible en TESEO: <https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do> [última consulta 23-9-2023].
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», en *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca (Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 195-216. Reprod. en: Felipe B. Pedraza Jiménez, *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 13-30).
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- ROSA, Javier de la, Adriana SOTO-COROMINAS y Juan Luis SUÁREZ, «The Role of Emotions in the Characters of Pedro Calderón de la Barca's *Autos Sacramentales*», en *Emotion and the Seduction of the Senses, Baroque to Neo-Baroque*, ed. Lisa Beaven and Angela Ndalianis, Kalamazoo, Medieval Institute Publications / Western Michigan University, 2018, pp. 99-125.
- TESO, *Teatro español del Siglo de Oro*, coord. Carmen Simón Palmer, Madrid, Chadwyck Healey España, 1998.
- TEXORO: CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *TEXORO. Textos del Siglo de Oro*, 2022, recurso web, <https://etso.es/texoro> [última consulta: 18-10-2023].
- VEGA, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris, en *Comedias Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, tomo I, Madrid, Gredos, 2012, pp. 55-262.
- VEGA, Lope de, *La villana de Getafe*, ed. Adelaida Cortijo y Elizabeth Treviño Salazar, en *Comedias Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, tomo I, Madrid, Gredos, 2015, pp. 241-414.