

Mecanismos de burla e ironía crítica en la construcción de la comicidad de la comedia áurea

MELCHORA ROMANOS
Universidad de Buenos Aires

Entre los muchos derroteros críticos de la comedia española, los relacionados con la comicidad y la risa no han alcanzado tal vez la frecuentación que se le ha asignado a aquellos otros que se refieren al drama o, para decirlo de modo más pertinente, al teatro serio en el que se ponen en juego conflictos humanos, políticos, sociales o personales. Un cierto aire de supuesta superficialidad lúdica acompaña siempre a ese inmenso número de comedias cómicas surgidas de la pluma de los más destacados ingenios teatrales del Siglo de Oro que, sin duda, no las hubieran escrito de no haber contado con un público que concurría al corral de comedias deseoso de divertirse y de entretenerse riendo.

Es evidente que algunos estudiosos parecen olvidar que la comicidad es, sin lugar a dudas, uno de los rasgos constitutivos del teatro barroco español y que la abundancia de sus manifestaciones en la diversidad genérica ofrece múltiples aristas de análisis en los distintos niveles que componen la fábula dramática en la que pugnan los tipos de mimesis tanto laudatoria como denigratoria o irrisoria. Los mecanismos con los que se ponen en juego los recursos de la verosimilitud se instauran con suma frecuencia en el espesor lingüístico que acompaña la construcción del habla de los personajes que, para el caso específico de lo cómico, se proyecta desde la propia connotación semántica de sus nombres a la muy amplia gama de recursos retóricos, juegos de palabras, repertorios de chistes o cuentecillos con los que se pueblan los diálogos teatrales.

En un proyecto de investigación que se encuentra en proceso de iniciación, intentamos junto con un equipo de trabajo la posibilidad de abordar un análisis de conjunto de algunos de estos aspectos referidos al plano lingüístico y por supuesto al elenco de las *dramatis personae* en particular, pues –como bien ha estudiado Ignacio Arellano

(1994)– el proceso de evolución de los agentes cómicos se proyecta en su generalización en la comedia más tardía y en la cristalización de tipos ridículos en la comedia burlesca¹.

En esta ocasión, me propongo retomar una cuestión de gran repercusión que he planteado ya con anterioridad pues se trata de un fenómeno que se instaura, como un gesto paródico metaliterario sobre algunas modalidades discursivas de la época². Lo que intento ahora es plantear algunas observaciones acerca del lugar asignado como objeto risible a los ataques contra Góngora y el afianzamiento de los recursos retóricos de la nueva poesía, ya que esta perspectiva ofrece ricas facetas que se irradian, como intento demostrar, en la construcción tanto de personajes como de situaciones de burla anticulterana asentadas en la popularidad que el fenómeno poético adquiere al convertirse en juegos verbales codificados de fácil asimilación por parte de los espectadores.

La comedia va a ser un vehículo de gran capacidad para la difusión de burlas y escarnios que le llegaban a un público muy amplio y diverso primero oralmente y luego también impresas. En efecto, a partir de los momentos más violentos de la polémica antigongorina, provocada hacia 1613 por la bulliciosa difusión en Madrid de las *Soledades*, el mundillo de los literatos de la Corte se conmueve y con Lope de Vega como general en jefe de los poetas se estrechan filas para atacar las novedades que contienen. De modo paulatino y sostenido en el tiempo se van a potenciar los recursos y modulaciones del género cómico para hostigar con parodias y censuras las voces nuevas y peregrinas, los giros sintácticos culteranos, la oscuridad en general y la impregnación de tales excesos en el lenguaje del galanteo y del habla de las mujeres, las cultas latiniparlantes de la sátira de Quevedo. En este sentido, cabe recordar que las burlas de jergas y modalidades lingüísticas diferenciadas de la norma común (el sayagués del pastor teatral, la imitación del habla de los negros) ha logrado siempre un espacio privilegiado en la creación de la comicidad teatral ya que ofrece un campo propicio para la construcción de tipos ridículos.

Existen numerosos estudios en los que se trazan repertorios de las críticas en contra de la lengua poética de Góngora, pero, Dámaso Alonso es, sin duda, quien de modo ejemplar aborda el problema del cultismo y configura la «Lista de palabras afectadas según censuras y parodias literarias del siglo XVII» y, lo más interesante para nuestro objetivo es que un buen número de estas voces pertenece en forma preeminente al corpus teatral. El análisis de los registros que realiza demuestra que, en buena medida, muchas no eran usadas con frecuencia pero son introducidas en las burlas como una exagerada caricatura del habla de los cultos por lo que al respecto afirma (Alonso, 1950: 109 y ss.) que: «El apreciar el límite exacto en que una palabra usada por un parodista deja de ser reproducción de un uso real para convertirse en mera caricatura, es casi imposible».

Asimismo observa que muchas censuras apuntaban no tanto al hecho de que se tratase de cultismos sino que más bien se los identificaba como ejemplos típicos de afectación ya que en los textos en que aparecen se los designa como: «vocablos discretos»,

1. Se trata del proyecto de investigación F 154: «La construcción de la comicidad en el teatro del Siglo de Oro español: dimensiones lingüísticas, dramáticas y metaliterarias», que cuenta con subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires.

2. Me refiero a la conferencia plenaria titulada «*Solo uno en el mundo gongoriza*: presencia del gongorismo en el teatro del Siglo de Oro», leída en el XVI Congreso de la AIH en París, en julio de 2007, actualmente en prensa.

«vocablos de estrado», «prosa de galanes», lenguaje de «poetas y poetisas hacia palaciegos», «lenguaje de palacio». Estas denominaciones pertenecen a obras teatrales de Pérez de Montalbán, Rojas Zorrilla, Lope de Vega, Mira de Amescua y a Vélez de Guevara pero en este último caso es de *El diablo cojuelo*. Lo que resulta notorio al respecto es que si en las listas se mezclan y confunden el hablar culto y los vocablos de estrado, aunque se tenía conciencia de que eran diferentes, es porque compartían una zona común que los hacía pasibles de ataques.

Es necesario tener presente estas cuestiones cuando se intenta trabajar sobre las problemáticas tensiones que provocan las parodias prodigadas en las comedias cómicas como suele suceder en la mayoría de los casos registrados. Blanca Periñán (2006: 79), en un trabajo imprescindible ha analizado con mucho acierto el proceso evolutivo de «la deformación risible del culteranismo en la lengua de los graciosos» mostrando que, en una primera etapa, tras la asimilación paulatina o «metabolización de la novedosa experimentación y sus osadías técnicas», la crítica antigongorina va a revertirse en una suerte de «ridiculización de modalidades sofisticadas, pedantes, cursis diríamos hoy, contra la expresión ingeniosa de lo que empezó a ser llamado el “estilo de corte” y criticado de manera lúdica como cualquier otro tic del mundo cortesano, con pocos ribetes de demolición satírica».

Lope de Vega, desde los primeros años de la contienda como sucede en *La Dama boba* (1613) y hasta en comedias tardías como *Las bazarrias de Belisa* (1634), va a utilizar el espacio del tablado para contrarrestar con la burla los efectos que él consideraba perniciosos de los poetas adscriptos a la nueva poesía, ya que la ridiculización de la figura del poeta culterano ofrece motivos suficientes para la mordaz caricatura. Los ejemplos abundan y algunos cuentan con una amplia difusión y análisis pero no está de más detenernos a comentar aspectos que necesariamente deben tenerse en cuenta a la hora de trabajar en profundidad este complejo campo de la comicidad teatral.

Un caso ejemplar y ampliamente comentado por la crítica es el del soneto que en *La Dama boba* ocupa un lugar significativo en la caracterización del cenáculo de galanes poetas que Nise, la hermana bachillera de la boba Finea, reúne en su casa en una suerte de academia literaria en la que es celebrada por su discreción. Recuérdese que se trata del que comienza: «La calidad elemental resiste»³, y que Lope introduce en la comedia con la intención de mostrar que la dificultad debe estar en los conceptos, como en este caso en el que se exponen doctrinas neoplatónicas sobre el amor, y no en las palabras como tantos detractores y, particularmente Jáuregui, predicaban⁴.

Estamos pues ante una crítica a las oscuridades retóricas que solo se cifran en la *elocutio* pero que no trascienden a la *inventio*. Pero más allá de las potencialidades del soneto polémico, que Dámaso Alonso (1957: 456-451) y otros críticos como Maria Grazia Profeti (2006: 235) han analizado, está la situación dramática en la que entra en juego en la comedia ya que su funcionalidad es pertinente con la línea estructural de *La Dama*

3. El soneto completo y el fragmento con su explicación, en el que dialogan los personajes acerca de la dificultad de su significado comprenden los vv. 525-589.

4. Juan de Jáuregui, expone sus opiniones en el *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, cfr. la edición de José Manuel Rico García (2002), y en el *Discurso poético*, cfr. la edición de Melchora Romanos (1978).

boba en la que se plantea la oposición de las dos hermanas: una demasiado boba e incapaz de aprender a leer y la otra excesivamente sabia y ocupada en quehaceres intelectuales que la alejan de la condición de la perfecta casada. Esto es lo que no debe perderse de vista cuando se indaga la significación de las parodias en un género eminentemente lúdico como la comedia áurea.

En este sentido, es muy importante considerar otro aspecto fundamental que es el de la condición del emisor de las burlas y censuras. Toda la crítica y los ejemplos recogidos confirman que la mayor incidencia parece centrarse en el personaje del gracioso que asume la voz satírica tanto en su condición de contrafigura y emanación del héroe que opera como mediador entre el espectador y el espectáculo y también como figura cómica que Lope de Vega emplea para hacerse presente en escena con el fin de atacar al gongorismo o de defenderse de sus propios enemigos literarios.

Según Romera Navarro (1935: 154), «la más antigua alusión satírica a los culteranos, de fecha cierta, se encuentra en *El desdén vengado*». El manuscrito autógrafo de la comedia está fechado el 4 de agosto de 1617⁵ y se encuentran varias referencias relacionadas con los más destacados y reprobados componentes de la lengua poética de Góngora. En el primer acto, mientras el Conde, galán enamorado de Celia, ronda en la noche frente a la casa de la dama, su amigo Leonardo le advierte que ha visto entrar a otros pretendientes que comienzan a retirarse porque está por amanecer y ante la pregunta del galán: «¿Abrióse la puerta?», se inicia el siguiente diálogo con el criado:

Leonardo Sí,
Porque quiere amanecer,
y abre la del cielo el alba
con sus manos de marfil.
Tomín No eres poeta gentil:
el viejo estilo te salva.
Leonardo ¿Qué dices?
Tomín A candor errante
fulgor hurta si vincula
día, calza luz, y emula
horror que afecta brillante.
Leonardo ¿Qué dices?
Tomín Que lo demás
es mecánica poesía.
Leonardo Yo entendí que hablar sabía.
Tomín Pues otra lengua sabrás.
Leonardo Señales son del Jüicio.
Torre Babilonia es⁶.

Como puede observarse, quien adoctrina sobre la jerga de los nuevos poetas es el criado lo que provoca en el caballero una reacción ante esa confusa lengua que resulta extraña.

5. Con licencias de 1617 y 1622. Cfr. Castro y Rennert (1969: 458).

6. Cito por la edición de la BAE, vol. CCL de *Obras de Lope de Vega*, que reproduce la edición de Menéndez Pelayo de la Real Academia Española, (1972: 196a y b).

Luego, al concluir el segundo acto, el gracioso Tomín en diálogo con Inés, la criada de Celia, en disputa acerca de lo mucho que hablan las mujeres describe, en un parlamento de risible tratamiento culterano la cronografía referida a la aurora en estos términos: «Hablar en prosa y en verso / desde que el hacha brillante / calce coturnos de fuego / en aurorizantes nichos, / si reiterados, no tersos» (1972: 234 b).

No cabe duda de que en ambos pasajes las voces *candor*, *errante*, *fulgor*, *vincular*, *brillante*, *coturno*, *reiterar* y *terso* que se encuentran entre las más censuradas y la construcción «si A, no B» remedan, en réplica zumbona, registros gongorinos de momentos específicos ya codificados en la comedia seria que si se parodiaban era porque el público podía reconocerlos. En esta apropiación de la función admonitoria por parte del gracioso, hay un doble juego que conlleva cierta contradicción pues, si bien por una parte la burla se ejerce para corregir excesos del lenguaje culto, es también de otro modo la voz de menor autoridad la que se impone por la risa como árbitro de la corrección del estilo.

La misma actitud que adopta Lope de Vega en su oposición a las demasías gongorinas se encuentra en Tirso de Molina, autor que ha hecho de la burla anticulterana uno de los resortes de la comicidad de sus obras, y para ilustrar nuestro planteamiento veamos ahora algunos ejemplos. En *La fingida Arcadia* (1621), comedia que reúne muchos componentes de crítica literaria, en tanto defensa de su arte dramático y del de Lope de Vega, se detiene en particular a ridiculizar las formulaciones gongorinas en el Parnaso de Apolo que el pastor Crisalio les permite contemplar y que «se compone / de tres senos o lugares: / gloria, infierno y purgatorio» (1952: 1421a)⁷.

Pinzón oficia de guía y va a explicar los mágicos secretos a quienes lo acompañan. En el purgatorio bajo el rótulo *Parnaso crítico* penan los discípulos del «primer dogmatizante» que como introductor de una nueva secta está condenado al infierno porque «no es digno de perdonarse». En cambio, sus «secuaces» se encuentran en el purgatorio «por no pecar de malicia» sino por ser ignorantes y de este modo explica Pinzón las razones:

Pecados veniales
son las palabras ociosas,
que con fuego han de purgarse;
vocablos impertinentes,
que fuera de sus lugares
están, como carne huída,
son los que en nuestro lenguaje
posponen los adjetivos,
latinizan el romance
y echan el verbo a la postre,
como oración de pedante.
(1952: 1421a)

Esta síntesis de los componentes del estilo gongorino se completa con la enumeración de los «vocablos impertinentes» en la respuesta a una pregunta de Rogerio sobre quiénes son los que allí penan:

7. Cito por la edición de Blanca de los Ríos (1952), tomo II.

PINZÓN Este es Candor,
 aquel se llama Brillante,
 Émulo aquel y Coturno
 el otro; aquel el Celaje
 Cristal animado el otro;
 Hipérbole, Pululante,
 Palestra, Giro, Cerúleo,
 Crepúsculos y Fragantes,
 murieron con contrición
 y quisieron enmendarse;
 mas no tuvieron lugar.
 (1952: 1431b)

Esta modalidad de censura del vocabulario siempre en boca de los criados se vuelve una fórmula muy explotada por Tirso y aunque en circunstancias de distinta funcionalidad aparece en otras comedias. Un ejemplo muy citado en las recopilaciones de voces referidas a la nueva poesía es el de *La celosa de sí misma* en que como es habitual se trata de un diálogo en el que un personaje, en este caso el lacayo Ventura hace las veces de mentor de su amo y le enseña el modo más adecuado de expresarse según la moda, pues, interrumpe a don Melchor que está ponderando la mano de una dama en estos términos algo afectados: «Aquella blancura tierna, / aquel cristal animado, / aquel...» para aconsejarle:

Di candor, si intentas
 jerigonzar critiquicios;
 di que brillaba en estrellas,
 que emulaba resplandores,
 que circulaba en esferas,
 que atesoraba diamantes,
 que bostezaba azucenas.
 (1952: 1445b-1446a)

Aprovecha Tirso la consabida función del gracioso al burlarse de los excesos y desvaríos del protagonista, enamorado de una mujer tan solo por una mano que ha podido verle y de este modo sale al paso de lo inverosímil de la situación y lo confronta con lo que los espectadores probablemente pensaban acerca de tan absurda posibilidad. El agregado de la reiteración del vocabulario gongorizante densifica aun más las condiciones de la comicidad con que se desarrolla el diálogo en esta escena. Ahora bien, es evidente que, por su mecanismo constitutivo, el ejercicio de la parodia opera con los recursos del antagonista por lo que al constituirse en una frecuentación de las palabras más censuradas de Góngora ¿no termina por contribuir, aunque tan solo sea por el absurdo, a mantener su vigencia en el teatro y en consecuencia en la memoria de los oyentes? De hecho, la posterior asimilación de buena parte de ese léxico a la lengua parece avalar el fracaso de la intención satírica.

En un trabajo fundamental «Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara», Germán Vega García-Luengos (2006: 29) señala con acierto que una de las líneas más frecuentadas por la crítica al rastrear la presencia de Góngora en el teatro duran-

te los primeros cuarenta años del siglo XVII se concentra con notoria reiteración en «la reacción contra los usos de la renovación del lenguaje poético». Entiendo que ciertamente si esto es indiscutible es, en buena medida, porque ese aspecto es más identificable que otros procesos de asimilación e influencia que el poeta cordobés ha ejercido en el universo teatral ya que la parodia en el corral se interrelacionaba permanentemente con otros frentes de lucha abiertos en la poesía y en los discursos, cartas y papeles de la polémica.

Como es sabido otro de los recursos que fueron objeto de críticas y burlas es el de las trasposiciones y su parodia no puede faltar. En este sentido, es tal vez una auténtica muestra de los potenciales usos de la comicidad la ridiculización del hipérbaton en el soneto que Lope crea para *El capellán de la Virgen* que comienza:

Inés, tus bellos, ya me matan, ojos,
y al alma, roban pensamientos, mía
desde aquel triste, en que te vieron, día
con tan crüeles, por tu causa, enojos.
(1965: 275)⁸

¿Qué efecto produciría en el espectador del corral de comedias este juego retórico? Ante todo, apunta a una modalidad muy reiterada en su teatro: la sátira metapoética de la forma soneto; y además construye, con mecánica repetición, la transposición que ingeniosamente retrasa, hacia el final de cada uno de los catorce versos, la palabra que debía situarse al comienzo. Resultado: para el espectador letrado, alarde técnico, para el espectador común, la risa. Pero, a la vez, resulta ser una demostración por el absurdo de las limitaciones a las que se encuentran reducidos los alardes retóricos cultistas que la poesía podía permitirse en casos especiales pero que no tenían cabida en el diálogo ni aún en el monólogo teatral.

Este «hablar cultidiablesco» al que se dan los poetas «por no juntar las dicciones», como lo define Lope en boca de Ricardo, al comienzo de *El castigo sin venganza* (vv. 53-54, 1990: 104-105)⁹, crítica en tono de comicidad y probable ataque dirigido a Pellicer como interpreta Juan Manuel Rozas (1990: 148-149), es una prueba más de lo que constituye una prédica recurrente en muchas de sus obras y casi hasta el final de su vida. Por lo tanto, en el desarrollo de esta línea de trabajo que nos proponemos investigar, entre las muchas referencias que pueden encontrarse a lo largo de la producción teatral de Lope de Vega será necesario fijar pautas para organizar un material que sin duda puede resultar abrumador y difícil de abarcar y aun inabordable si la búsqueda se amplía a un campo de mayor espectro con la indagación de otros autores teatrales. En esta primera etapa el eje central ha de ser la producción del Fénix y Tirso de Molina.

Como hemos visto, en este último dramaturgo el campo de posibilidades ofrece de igual modo un panorama de notoria significación que sigue las huellas de su antecesor pero que muestra también la segura utilización cómica de estos efectos derivados de los

8. Cito por la edición de la BAE, vol. CLXXVIII de Obras de Lope de Vega, que reproduce la edición de Menéndez Pelayo de la Real Academia Española, (1965).

9. Cito por la edición de Antonio Carreño (1990).

juegos verbales que potencian el poder de la palabra en la escena. Uno de los recursos que le permite desplegar diversas estrategias contra los registros áulicos de notorio eco gongorino, consiste en lo que Blanca Perrián (2006: 87) denomina «lo risible teatralizado» que consiste en que ante la lectura de un texto escrito o ante el parlamento de un personaje que se expresa con arrostos gongorinos el criado gracioso a modo de réplica lo ridiculiza. En este pasaje de *Santo y sastre*, Pendón al que Dorotea califica de burlón, porque siempre viene «con quimeras bufonas», le trae los papeles con misivas de sus pretendientes y selecciona una para leer y parafrasear las metáforas que desarticula al contraponer la elaborada analogía con el objeto correspondiente:

Digo que éste es lisonjero
 porque su dueño poetiza,
 (por no decir gongoriza);
 y es destes que al mes de enero
 llaman padre del candor;
 al sol, monarca diurno;
 cerúleo al cielo y coturno
 al alba del esplendor.

Lo interrumpe Dorotea consternada por el modo de escribir y el gracioso continúa con su descodificación:

Fiscal cuadrúpedo llama
 de las liebres –éste– al galgo;
 nieto al amor, de la espuma;
 alcatifas de tabí
 a los prados, y a un neblí
 llamó estafeta de pluma.

La dama cierra el juego diciendo: «¡Qué necio modo de hablar!» (1958: 51a)¹⁰.

Todos los ejemplos que he seleccionado para proponerles en esta ocasión pertenecen a la primera etapa del proceso de deformación risible del culteranismo pero, en nuestro proyecto, se prestará atención al desarrollo de la evolución de la comedia ya que hacia la mitad del siglo XVII, la generalización del agente cómico determina una cierta decadencia de la figura del donaire, y el plebeyo provocador de la risa será suplantado por el galán, el viejo, la dama o cualquier otro personaje. En esta perspectiva cabe destacar la concreción teatral de la figura de las mujeres latiniparlas que se prestan –como sucede en la comedia de Calderón, *No hay burlas con el amor*, analizada por Blanca Perrián (2006: 91-98)– a una «funcionalización del anticulteranismo» al configurarse «como eje portante de la dinámica teatral. Mediante la parodia, como señala Ignacio Arellano (2006: 353), «la risa carga sobre los burlados: los agentes cómicos ingeniosos nos hacen reír de los agentes cómicos ridículos. A la postre la risa opera sobre sus víctimas, ofrecidas al receptor directamente o a través de la mediación de los burladores».

10. Cito por la edición de Blanca de los Ríos (1958), tomo III.

Estas máscaras nos ocultan un amplio espectro de ricas perspectivas para estudiar las derivaciones de un lenguaje circunscrito al mundo de la risa en el que se han ido anquilosando unas cuantas fórmulas verbales alejadas ya de la impronta de Góngora, pero generadas, sin duda, en la encrucijada de fuerzas en tensión que conlleva su expresión poética.

Bibliografía

- ALONSO, D. (1950): *La lengua poética de Góngora (Parte primera corregida)*, Madrid, CSIC.
- (1957): «Lope de Vega, símbolo del Barroco», en *Poesía española*, Madrid, Gredos, pp. 419-478.
- ARELLANO, I. (1994): «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, pp. 103-128.
- (2006): «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», en *Demócrito áureo: Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, pp. 329-359.
- CASTRO, A. y H. H. RENNERT, (1969): *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya.
- JÁUREGUI, J. de (1978): *Discurso poético*, edición de Melchora Romanos, Madrid, Editora Nacional.
- (2002): *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, edición de José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- PERIÑÁN, B. (2006): «Deformación risible del culteranismo en la lengua de los graciosos», en «*Culteranismo*» e teatro nella Spagna del seicento, Laura Dolfi editora, Roma, Bulzoni, pp. 79-99.
- PROFETI, M. G. (2004): «Góngora y Lope entre poesía y teatro», en *Góngora Hoy VI, Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, edición de Joaquín Roses, Córdoba. Diputación de Córdoba, pp. 223-246.
- ROMERA NAVARRO, M. (1935): *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Ediciones Yunque.
- ROZAS, J. M. (1990): «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp.133-168.
- TIRSO DE MOLINA (1952): *La fingida Arcadia*, en *Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, tomo II.
- (1952): *La celosa de sí misma*, en *Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, tomo II.
- (1958): *Santo y sastre*, en *Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, tomo III.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2006): «Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara», en «*Culteranismo*» e teatro nella Spagna del seicento, Laura Dolfi editora, Roma, Bulzoni, pp. 29-47.
- VEGA, L. de (1965): *El capellán de la Virgen*, en *Obras de Lope de Vega* edición de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, BAE vol. CLXXVIII.
- (1972): *El desdén vengado*, en *Obras de Lope de Vega* edición de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, BAE vol. CCL.
- (1990): *El castigo sin venganza*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.