

CAPÍTULO 17

El miedo del gracioso a ser comido: un ejemplo de reutilización en Calderón

ZAIDA VILA CARNEIRO
Universidad de La Rioja

Como ya se ha señalado en anteriores ocasiones¹ la producción calderoniana se caracteriza por una tendencia a la reiteración de motivos, imágenes, escenas y versos que ya figuraban en las piezas más tempranas del dramaturgo. Este hábito es denominado de diversas maneras por distintos especialistas interesados en este tipo de prácticas. El término que usaremos de manera preferente en el presente trabajo, fundamentalmente por su transparencia, es el de reutilización, propuesto por Ruano de la Haza y que es definido como una técnica escondida

¹ Pueden consultarse al respecto, entre otros, M. Trambaiolli, «La reutilización de la primera parte de *La hija del aire* en *Amado y aborrecido*: un ejemplo de autoreescritura calderoniana», *Calderón. Protagonista eminente del teatro barroco europeo*, eds. K. y T. Reichenberger, vol. 1, Kassel, Reichenberger, 2000, págs. 373-394; H. Urzáiz, «Las técnicas de reescritura en el auto *La orden de Melquisedech*: ¿autoplagio o reelaboración?», *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, págs. 335-364; M. C. Pinillos, «Escritura y reescritura en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», *Calderón, innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano*, eds. I. Arellano y G. Vega, New York, Peter Lang, 2002, págs. 309-323; A. Sánchez Jiménez, «Relaciones inter- e intratextuales de un auto de Calderón de la Barca: *La cena del rey Baltasar*», *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014, págs. 475-496; y Z. Vila Carneiro «Reutilización de material literario en las comedias de Calderón: un análisis desde sus piezas más tempranas», en prensa.

«bajo la rúbrica “re-escritura”» que «consiste en el aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales»². Igualmente válidas son las nomenclaturas de Rey Hazas³, quien habla, a propósito de la obra cervantina, de reescritura propia; de Martínez Fernández⁴, que llama intratextualidad a la relación que se establece entre los textos de un mismo autor; de Urzáiz⁵, que se refiere a esta práctica como autoplagio o reciclaje, y de Fernández Mosquera⁶, quien prefiere la denominación auto-reescritura.

En la obra calderoniana esta reutilización es de diversos tipos. De este modo, nuestro dramaturgo reproduce constantemente versos e incluso estrofas enteras —así sucede con una décima que comparten *Amor, honor y poder* y *El príncipe constante* y cuyo germen parece radicar en *La selva confusa*—, escenas —como la del rey que se esconde para escuchar los sentimientos de su amada o simplemente observarla— e imágenes, tópicos y motivos. Estos últimos son muy variados; algunos son de sobra conocidos, como el del caballo desbocado, que aparece, al menos, en trece de sus comedias, o la interacción de los cuatro elementos, presente en casi la totalidad de su producción teatral, y otros apenas han sido objeto de atención de la crítica, como la superposición de naturaleza y artificio o, como se verá más adelante, el miedo del gracioso a ser comido. Antes de profundizar en este último tema, haremos un breve repaso a las características del gracioso aurisecular para después ver qué tiene de especial este personaje en la producción calderoniana.

Declara Romanos que «la comicidad es, sin lugar a dudas, uno de los rasgos constitutivos del teatro barroco español»⁷. Dicha comicidad en las comedias del Siglo de Oro, como es bien sabido, reside casi exclusivamente en los rasgos tópicos que caracterizan al personaje del gracioso. Este, como señala Juana de José Prades, debe ser el «*criado fiel* del galán, que secunda todas sus iniciativas, *consejero sagaz*, pleno de gracias y *donaires*, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (*codicioso, glotón y dormilón*), cauto en los peligros hasta la *cobardía, desamorado*»⁸. Navarro González precisa un poco más la caracterización de estos personajes y apunta a cómo «exhiben con humor su cobardía, deshonor

² J. M. Ruano de la Haza, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, págs. 35-36.

³ A. Rey Hazas, «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas Ejemplares*». *Criticón*, 76, 1999, págs. 119-164.

⁴ J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria: (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 151.

⁵ H. Urzáiz, ob. cit.

⁶ S. Fernández Mosquera, *Calderón: texto, reescritura y significado*, en prensa.

⁷ M. Romanos, «Mecanismos de burla e ironía crítica en la construcción de la comicidad de la comedia áurea», *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, vol. III, coords. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, 2011, pág. 385.

⁸ J. de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963, pág. 251.

y egoísmo, y con desairadas actitudes e ingenioso lenguaje defienden su pobre y desatendida persona»⁹.

A pesar de las características comunes que presentan los agentes cómicos del teatro aurisecular, existen ciertas particularidades que los hacen únicos en las comedias de algunos autores, como es el caso de Calderón. Por un lado, el hecho de que los graciosos estén al margen de los principios del código del honor, y en general de cualquier código moral y ético, aparece de manera más marcada en su producción teatral que en la de otros autores. Los graciosos calderonianos son extremadamente egoístas y no tienen ningún escrúpulo a la hora de traicionar valores tan trascendentales para sus amos como la lealtad. Así, por ejemplo, Gelanor —gracioso de la comedia *Argenis y Poliarco*—, a pesar de disponer de un arma, se entrega a unos bandoleros sin oponer resistencia y deja a su amo desamparado¹⁰. Un comportamiento similar lo observamos también en *Amor, honor y poder*, donde el villano Tosco pretende escapar de la prisión en la que tanto él como Enrico se encuentran encarcelados, aprovechando que Ludovico deja, como muestra de confianza, las puertas abiertas. Tosco, aunque debería ser completamente fiel a su amo, de acuerdo con la tipología establecida por José Prades, siente en diversas ocasiones, debido a su cobardía, la tentación de abandonarlo. Sin embargo, este abandono nunca se produce y el gracioso permanece siempre al lado del galán y de la familia de este.

Resulta curioso también cómo Calderón se preocupaba de «elegir cuidadosamente el nombre, la profesión u oficio y la condición humana y social de los graciosos»¹¹. Así, hallamos en sus obras un ingenioso y, a veces grotesco, repertorio de nombres propios escogidos para denominar y caracterizar a estos personajes: Calabazas (*Casa con dos puertas mala es de guardar*), Chato (*Judas Macabeo*), Patín y Talón (*Mujer llora y vencerás*), Chocolate (*Gustos y disgustos son no más que imaginación*), Capricho (*Basta callar y El José de las mujeres*), Moscón (*El mágico prodigioso*), etc.

Asimismo, como ya se ha adelantado, hay una serie de escenas calderonianas recurrentes con el gracioso como protagonista en las que este da cuenta del miedo que siente a ser comido. Dicho pavor, probablemente relacionado con la cobardía y glotonería características del personaje, nos brinda en las comedias pasajes especialmente hilarantes, como se verá a continuación en los fragmentos seleccionados.

Los ejemplos más tempranos de los que disponemos son los que figuran en la pieza *Amor, honor y poder*, representada en 1623. En esta comedia, Tosco expresa su temor a ser devorado ya en la primera jornada, cuando cree que el crepúsculo es un hombre malvado que se puede comer a dos hombres de una vez y, como excusa para calmarse, afirma que con él no tendrá ni para un bocado:

⁹ A. Navarro, «Comicidad lingüística de los graciosos calderonianos», *Iberoromania*, 14, 1981, pág. 124.

¹⁰ A. Vara López, «Desde Barclay hasta Calderón: la construcción de la figura del gracioso en *Argenis y Poliarco*», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 1, 1, 2013, pág. 10.

¹¹ A. Navarro González, ob. cit., pág. 118.

(1)

CAZADOR

Dime el camino en que estoy,
que ni sé por dónde voy
ni sé la senda que sigo.
Corriendo el monte venía
con otros monteros yo
y en el monte me cogió
el crepúsculo del día.

TOSCO

Lleve Barrabás el nombre.
¿El qué le cogió, señor?

CAZADOR

El crepúsculo.

TOSCO

¿Es traidor
o es encantado ese hombre?
¿Y cómo le cogió? ¿Hay tal?
¿Aquesto en el monte había?
¿Crepúsculo tiene el día?
Y diga, ¿no le hizo mal?

CAZADOR

(El villano se ha creído
que es alguno que hace daño
y ha de quedar con su engaño).
En fin, hasta aquí he venido
huyendo de aquese hombre.

TOSCO

Diga, ¿los hechos son buenos
de aquese que por lo menos
tiene peligroso nombre?

CAZADOR

(Con esto engañarle puedo,
pues con esta industria mía,
lo que no la cortesía,
habrá de obligalle el miedo).
**Un hombre se traga entero
y, si está con hambre, dos
juntos.**

TOSCO

¡Oh, güego de Dios!
¿**Tan güerte tiene el guargüero?**
Yo le llevaré, pardiez,
hasta el castillo, que allí
el Rey está —¡pese a mí!,
¡**dos se zampa de una vez!**—,
que esta noche se ha quedado
en Salveric como digo
—**yo apostaré que conmigo
no tiene para un bocado**—.
Yo vine por leña y vo
sin ella; hablalle no puedo.
CAZADOR
(Él va temblando de miedo).
TOSCO
(**Si él me agarra, muerto so**).
(vv. 454-496).

La comicidad que produce tanto el temor a ser comido como las diversas muestras de cobardía de Tosco a lo largo de la comedia interrumpe en numerosas ocasiones los momentos dramáticos de la obra, como sucede en la ocasión en que Estela está preocupada porque el Rey quiere atentar contra su honor y Tosco solo está inquieto por si el crepúsculo se lo come:

(2)

ESTELA

Y pon esa luz aquí.

TOSCO

Mándasme que della tenga
cuenta; a mi cargo lo tomo
el cerrar la puerta como
el crepúsculo no venga.

ESTELA

Antes que venga te irás.

TOSCO

(No hay más;

**seré un segundo Juan Bras
del vientre de la gallega.**

Pero mejor será ir
donde no me halle jamás).

ESTELA

Pues, Tosco, ¿dónde te vas?

TOSCO

Tengo un poco que dormir;
duerme tú por vida mía.

TOSCO
(¿Antes que venga me he de ir?
Él sin duda ha de venir.
¿Qué tengo que saber más?).

ESTELA
(Alerta está el enemigo;
velar, honor, me conviene).

TOSCO
(Yo apostaré que, si viene,
topa primero conmigo).

ESTELA
(Entremos en cuenta, honor.
¿Cómo podré defenderme?).

TOSCO
**(No es lo peor el comerme;
el mascarme es lo peor).**

ESTELA
(El poder de un rey es rayo
que lo más alto abrasó).

TOSCO
**(Si aquesto supiera yo,
me pusiera el otro sayo...)**

ESTELA
(La industria el nombre valga,
pues no hay resistencia ya).

TOSCO
(...que este es el nuevo y saldrá
muy manchado, cuando salga).

ESTELA
(Direle que he de pagar
lo que a mi mismo honor debo).

TOSCO
**(Diré que es el sayo nuevo,
que me deje desnudar).**

ESTELA
(Si en su apetito se ciega,
dareme muerte).

ESTELA
Yo no dormiré. ¡Ay de mí,
¿por qué me ha de hallar así
el crepúsculo del día?

TOSCO
Pésete quien me parió!
¿Qué es lo que dices, señora?
¿Con eso sales agora?
No en vano le temo yo.

ESTELA
Soy de mi honor centinela
y a no dormirme me obligo,
que está cerca el enemigo
y importa pasarla en vela.
Llaman.

TOSCO
A la puerta siento ruido.

ESTELA
No abras sin saber a quién.

TOSCO
(El crepúsculo es sin duda).

ESTELA
(Enrico debe de ser).
Llaman.

TOSCO
Otra vez vuelve a llamar.

ESTELA
Abre la puerta.

TOSCO
Voy pues;
pero **si este es el ladrón
y me zampa**, ¿qué he de her?
Porque hoy so Tosco y mañana
Dios sabe lo que seré.
(vv. 746-804).

En esta ocasión, Tosco reflexiona sobre qué pasará cuando el crepúsculo lo devore y afirma, como justificando que no será un buen plato, que masticarlo será difícil. Sin embargo, llama la atención que, a pesar de su pánico, no presenta miedo a morir, ya que, por un lado se compara con Jonás (vv. 777-778), quien tras tres días en el vientre de una ballena consiguió salir al exterior, y por otro, se preocupa por el estado en el que quedará su sayo nuevo, dando a entender que piensa salir prácticamente ileso del posible incidente, por lo que parece que, en realidad, a lo que teme es al dolor de ser engullido.

Este gran terror de los graciosos lo advertimos en otras comedias calderonianas. En algunas ocasiones de manera reiterada, como se observa en *Los tres mayores prodigios* (*Comedias II*), donde Pantuflo muestra hasta cuatro veces su temor a convertirse en vianda del Minotauro. Tres de esos ejemplos se pueden ver a continuación:

(3)
Al fin ya estamos, señor,
en esta pequeña cárcel,
cocina del Minotauro,
**esperando por instantes
que para vianda suya
o nos cuezan o nos asen,
o nos frían o nos tuesten,
nos perdiguen, nos empanen
nos hagan albondiguillas,
gigotes o pepianes,
pues para todo guisado
ya está manida la carne.**
(pág. 1064).

(4)
LIBIO
Aquí están
dos, que mandó estar aparte
[...]
TESEO
Sin duda que por nosotros
vienen ya.
PANTUFLO
**¡Lindo potaje
guisados los dos haremos
de garbanzos racionales!**
(pág. 1066).

(5)
Hilo pido; no me des
cordelejo. ¡Ay! ¡**Que me asen!**
¡Por el supremo dios Momo,
que no me responde nadie!
Aquestos señores muertos,
muertos muy desconversables
son. ¿Tanto en decir hicieran
por dónde se va a la calle
siquiera? Mas ¡santos cielos!
¿Bramiditos... y acercarse?
**Mas ¿que del banquete de hoy
vengo yo a servir los antes?
Mas ¿luego para los postres?
Mas ¿que el veneno no masque?**
(pág. 1070).

En otras obras, sin embargo, este motivo se presenta de manera aislada, como sucede en *La estatua de Prometeo* (*Comedias VI*):

(6)
De que sin duda
**sería gran plato en su mesa,
porque el que crudo sabía
tanto, forzoso es que sepa
más o cocido o asado.**
(*La estatua de Prometeo, Comedias VI*, pág. 466).

El miedo a ser comido aparece de manera habitual vinculado a la excusa, también recurrente, del mal olor. Esta justificación del gracioso para disuadir a los comensales la encontramos en varias de sus comedias. Así, en la ya mencionada *Los tres mayores prodigios*, Pantuflo para convencer a su enemigo de que no se lo coma, dice:

(7)
Señor Minotauro, un plato
que hoy se le sirve de fiambre;
no le pruebe, que **echaré
las entrañas al probarle,**

que no huele bien
(pág. 1071).

Este tipo de referencias a la fetidez de los graciosos calderonianos se halla igualmente en boca de Tosco, en *Amor, honor y poder*:

(8)
Tosco
(Acercándose va a ella;
él la zampa desta vez.
Antes de haberme comido,
pienso que no huelo bien.
¿Por dónde podré escaparme
mientras la come, pues sé
que en mí por diferenciar
hará lo mismo después?
(823-830).

Y también en la de Escarpín, gracioso de *Los dos amantes del cielo* (*Comedias V*), quien, al ser atacado por un león, reacciona diciendo:

(9)
¡Ay, que me muerde y araña!
¿El olor no te bastó
para no comerme de asco?
Mas, ¡ay!, que adonde ahora estoy
nadie bocado comiera,
si causara asco el olor
(pág. 329).

Es curioso, asimismo, que Calderón reproduzca este motivo en alguno de sus autos, en concreto, hemos encontrado un pasaje similar a los que figuran en sus comedias en *El laberinto del mundo*, donde tiene lugar el siguiente diálogo entre la Culpa y la Inocencia:

(10)	
CULPA	CULPA
Ven; echarete a la fiera	¡Ea, ven, villano, ven!
INOCENCIA	INOCENCIA
¿Luego no lo es usted?	Mira usted que plato tal,
CULPA	más que agasajo es desdén.
	CULPA
No,	¿Por qué?
sino otra de horrores llena,	
a quien su suerte condena.	

INOCENCIA

¿Otra hay más?

CULPA

Y vienes cuando

estaba de hambre rabiando.

INOCENCIA

Rabien muy en hora buena.

CULPA

Entra.

INOCENCIA

Hagámosla rabiar

un poco.

CULPA

A aplacar su ardor.

INOCENCIA

¿Cómo se habrá de aplacar?

CULPA

Haciéndola descansar.

INOCENCIA

¿Pues soy yo saludador?

CULPA

¿No escuchas aquel bramido
con que su hambre da a
entender?

INOCENCIA

¿Pues es acaso marido,

que bramando por comer

bramó por no haber comido?

INOCENCIA

Porque huelo mal

y no puedo saber bien.

(Ásele del brazo).

CULPA

Su pasto ha de ser.

INOCENCIA

Mal pudo

un hombre tan inocente

ser buen pasto.

CULPA

¿Por qué dudo?

INOCENCIA

Porque aunque no soy valiente,

estoy por ahora crudo,

y este susto que he tomado

me tiene desazonado;

y tanto, que a mi despecho,

en vez de guisado, he hecho

no sé qué desaguisado.

(Tira del, como llevándole).

CULPA

Calla, bárbaro, y ven presto.

INOCENCIA

Que me hacen fuerza protesto;

Señor, Señor, ven aprisa;

mira que **un monstruo me guisa**

para otro monstruo.

(pág. 1568).

En esta obra, nuevamente se pone de manifiesto el pavor a convertirse en el plato de un ser monstruoso, miedo que va acompañado de excusas de diversa naturaleza, siendo la principal el hedor que despide el personaje.

Calderón también reproduce en parte este motivo en otros géneros, como se aprecia en la égloga piscatoria *El golfo de las sirenas*, donde hallamos fragmentos como el que sigue, protagonizado por un resignado Alfeo, pescador simple:

(11)

¿qué pez horrible y cruel
que hacia aquí viene es aquel?

¿si querrá tragarme? Sí

parece, y, pues escapar
no puedo, usted, señor pez

me trague por esta vez

mas no sirva de exemplar
(vv. 1500-1506)¹².

En definitiva, y ya para concluir, no hay duda de que Calderón reutilizaba constantemente en sus obras todo tipo de material literario. El miedo del gracioso a ser comido y el recurrente pretexto del mal olor empleado para disuadir a los comensales es solo uno de esos motivos que caracterizan su producción. Esta técnica de aprovechamiento de materiales no consideramos, no obstante, que esté relacionada con una falta de inspiración del dramaturgo, sino con la intención de hacer un guiño al espectador y con el gusto del autor por escenas y motivos que suponía importantes para la comicidad de la comedia.

A este respecto, y como ya se ha apuntado en trabajos anteriores¹³, es necesario hacer una última reflexión acerca de la importancia que supone el análisis de la reutilización de elementos en la producción calderoniana, pues es una de las mejores herramientas con las que contamos para reconocer y/o confirmar la autoría de alguna obra en casos dudosos; conclusión a la que llega también Fernández Mosquera¹⁴:

en el camino que nos ha de llevar a la obra, a la identificación del autor, al establecimiento del texto y finalmente a su interpretación, destaca como herramienta primordial el análisis de la reescritura del autor y de las relaciones intertextuales que la obra entabla con otras del mismo o ajenas [...] Que estos instrumentos son eficaces también se demuestra a la hora de la atribución de textos y en el momento de trazar los rasgos esenciales del conjunto general de la literatura de un escritor.

De este modo, podemos garantizar, por ejemplo, que *Amor, honor y poder*, a pesar de haber sido atribuida durante siglos a Lope de Vega, fue confeccionada por la pluma de Calderón.

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El laberinto del mundo, Obras completas. Autos sacramentales*, vol. III, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967.
- *El golfo de las sirenas*, ed. S. L. Nielsen, Kassel, Reichenberger, 1989.
- *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *Comedias, V. Quinta parte de comedias*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.

¹² Hemos modernizado el texto de la edición.

¹³ Z. Vila Carneiro, ob. cit.

¹⁴ S. Fernández Mosquera, ob. cit.

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. J. M. Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2011.
- *Amor, honor y poder. Estudio y edición crítica*, ed. Z. Vila Carneiro. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, en prensa.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., *Calderón: texto, reescritura y significado*, en prensa.
- JOSÉ PRADES, J. de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E., *La intertextualidad literaria: (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- NAVARRO GONZÁLEZ, A., «Comicidad lingüística de los graciosos calderonianos», *Iberoromanía*, 14, 1981, págs. 116-132
- PINILLOS, M. C., «Escritura y reescritura en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», *Calderón, innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano*, ed. I. Arellano y G. Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2002, págs. 309-323.
- REY HAZAS, A., «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas Ejemplares*». *Criticón*, 76, 1999, págs. 119-164.
- ROMANOS, M., «Mecanismos de burla e ironía crítica en la construcción de la comicidad de la comedia áurea», *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, vol. III, coords. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, 2011, págs. 385-393.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón». *Criticón* 72 (1998): 35-47.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., «Relaciones inter- e intratextuales de un auto de Calderón de la Barca: *La cena del rey Baltasar*», *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014, págs. 475-496.
- TRAMBAIOLLI, M., «La reutilización de la primera parte de *La hija del aire* en *Amado y aborrecido*: un ejemplo de autoreescritura calderoniana», *Calderón, protagonista eminente del teatro barroco europeo*, eds. K. y T. Reichenberger, vol. 1, Kassel, Reichenberger, 2000, págs. 373-394.
- URZÁIZ TORTAJADA, H., «Las técnicas de reescritura en el auto *La orden de Melquisedech*: ¿autoplagio o reelaboración?», *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. I. González Cañal y E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, págs. 335-364.
- VARA LÓPEZ, A., «Desde Barclay hasta Calderón: la construcción de la figura del gracioso en *Argenis y Poliarco*», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 1, 1, 2013, págs. 5-24.
- VILA CARNEIRO, Z., «Reutilización de material literario en las comedias de Calderón: un análisis desde sus piezas más tempranas», en prensa.