



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro  
ISSN: 2328-1308  
[revistahipogrifo@gmail.com](mailto:revistahipogrifo@gmail.com)  
Instituto de Estudios Auriseculares  
España

Ortega Máñez, María J.  
De la gracia en Calderón (I): teología y comicidad 1  
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo  
de Oro, vol. 7, núm. 2, 2019, Julio-, pp. 527-543  
Instituto de Estudios Auriseculares  
España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.02.41>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517561582040>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

# De la gracia en Calderón (I): teología y comicidad<sup>1</sup>

## On *gracia* in Calderón (I): Theology and Comedy

**María J. Ortega Máñez**

Universität Wien

AUSTRIA

mjortegamanez@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.2, 2019, pp. 527-543]

Recibido: 15-06-2018 / Aceptado: 28-06-2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.02.41>

**Resumen.** Este trabajo, primero de una serie, propone y desarrolla el concepto de *gracia* para caracterizar la comicidad genuina de la comedia cómica calderoniana. De los tres sentidos que el término tiene en castellano, se analiza aquí la relación entre las acepciones teológica y cómica. En cuanto a la primera, tras situar a Calderón en el debate teológico en torno a la gracia, se estudia su alegorización de esta en el auto sacramental *La hidalgada del valle*. Atendiendo después al sentido cómico, se presenta un esquema general de los varios niveles teatrales en los que interviene la gracia, para, centrándonos en el aspecto dramatúrgico, demostrarlo con escenas de *El astrólogo fingido* y *La selva confusa*. La conclusión traza el vínculo conceptual entre ambos acercamientos.

**Palabras clave.** Calderón; comedia cómica; gracia; teología; comicidad.

**Abstract.** This study, first of a series, proposes to characterize the specific comic effect of Calderón's comedies of intrigue through the concept of *gracia*. I analyze here two of the three meanings that this term has in Spanish, namely the relationship between the theological sense and the comic one. First, after setting Calderón in the theological debate on grace, I examine the allegory of this concept in his auto sacramental *La hidalgada del valle*. Concerning the comic sense, I present a general outline of the different theatrical levels in which the *gracia* operates. Then, focusing on the dramaturgical level, this idea is demonstrated in scenes of *El astrólogo*

1. Este trabajo se ha realizado dentro del marco del proyecto de investigación «El Calderón cómico. The meaning of pure theatre», financiado por el FWF Austrian Sciences Fund: AP 29115 21, y se ha beneficiado además de los comentarios de Wolfram Aichinger, José Aragüés Aldaz, Juan Belda Plans y Jaume Garau. Gracias les sean dadas.

*fingido* and *La selva confusa*. The conclusion draws the conceptual link of these two approaches.

**Keywords.** Calderón; Comedy of intrigue; Gracia; Theology; Comic.

Haber puesto tienda pública de gracias, dificultad notable, porque no es mercancía que viene cuando se quiere, y que sobra cuando no se busca. El mismo nombre de gracias está diciendo que ellas se han de venir de gracia, y darse con la misma: pero tú las buscas con violencia y las vendes por interés. [...] Has dado en acompañar las gracias de juramentos, y si el jurar es pecado, ¿cómo puede lo que es pecado ser gracia, si no está en gracia el que está en pecado? Lo que yo he advertido es que te vales mucho de los gestos, y ese ya es gracejar de tablado más para hacer reír [a] los mosqueteros vulgares que [a] los cortesanos cuerdos. [...] No pidas con importunación, pues ya por esto es que tú dices las gracias pero que no ganas las indulgencias, pues ninguna haces que te perdonen. Esto es decir gracias y volverse en desgracias; deben de tener la calidad del vino, que muchas veces se convierte en vinagre el más perfecto. [...] Guárdete Dios en gracia y te saque de esas gracias, porque ni con ellas eres gracioso en este mundo ni lo podrás ser en el otro.

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Don Diego de noche* (1623)<sup>2</sup>

Si bien el estudio de la comicidad en el teatro del Siglo de Oro cuenta con una larga y copiosa historia, prevalece no obstante cierta vaguedad taxonómica que a la postre se traduce en falta de precisión interpretativa. Los términos *risa*, *sonrisa*, *humor*, o las oposiciones *cómico-serio*, *cómico-grave*, *cómico-trascendente* aflojan frecuentemente en la crítica más como aproximaciones que como categorías de análisis —que requerirían la delimitación de su extensión y operabilidad, amén de una definición.

Lo resbaladizo del tema en sí explica en parte esta tendencia. Henri Bergson, cuyo afán tan francés por la claridad conceptual está fuera de discusión, constata la dificultad de afrontar «ese problemilla que siempre se zafa del esfuerzo, resbala, se escapa, vuelve a enderezarse, impertinente reto lanzado a la especulación filosófica» que da título a su ensayo<sup>3</sup>. Cuanto más si se aborda desde una perspectiva histórica: ¿de qué reían las gentes de otro tiempo? A pesar de la existencia de importantes trabajos histórico-literarios<sup>4</sup>, el riesgo de determinar la comicidad de un texto teatral desde nuestra sensibilidad contemporánea —y, por tanto, de incurrir en anacronismo— persiste. La popularidad de un género o el éxito de tales obras en concreto son, sin duda, indicadores sociológicos del gusto. Pero inferir de ello que los espectadores rieran, de qué y cómo exactamente, es un paso lógico que exige

2. Salas Barbadillo, *Don Diego de noche*, pp. 174-175.

3. Bergson, 2004, p. 1. Traducción nuestra.

4. Por citar una muestra escueta, pero variada: Aragüés Aldaz, 2005; Close, 2000; Huerta Calvo, 1995; Le Goff, 1989; Ménager, 1995; Moretti, 2001; VV. AA., 1980.

extremada cautela: el gusto natural «es una aplicación rápida y exquisita de reglas mismas que no se conocen»<sup>5</sup> y la comedia «es la escuela de los matices»<sup>6</sup>.

De ahí la relevancia dada a los testimonios hallados y a su propio lenguaje en la formulación de nuestra hipótesis. Un ejemplo genérico: afirma José Alcázar en su *Ortografía castellana* (1690) que «hay cosas que una vez se toleran *con gracia* y no se permite que se repitan. Osorillo, célebre comediante, recreaba con sus *gracias* a los oyentes». Refiere que un día salió a escena despreciando a los actores que aprenden de memoria sus papeles, leyendo el suyo cuando le tocaba «y mezclando *bufonadas*; v. g. "Aquí hay una letra mal formada. Ahora he menester adivinar, porque el papel está roto". Este modo desusado de representar *lo recibió con gran risa y aclamación el vulgo ignorante*». <sup>7</sup> Nótese el léxico genuino de esta comicidad explícitamente provocadora de risa. Otro ejemplo, referido este a lo delicado que es postular sobre lo risible desde nuestra actualidad y específicamente calderoniano, es el reportado por Antonio Regalado. Se halla en la comedia palatina *De una causa dos efectos*, donde se cuenta la extracción brutal de una muela a Fadrique.

La bestialidad del juego da paso a otro aún más brutal. Al negarse Fadrique a pagar, ya que la muela arrancada no era la dañada, amenaza Pernía con una «gatada»<sup>8</sup>. La escena, que fue del gusto del público, ya aristocrático o popular, hoy parecerá a muchos de mal gusto. También lo será el dato de que el príncipe Baltasar Carlos se divertía capando gatos<sup>9</sup>.

Tratándose de Calderón, además, fuerza es constatar la variedad de formas, tipos y grados de comicidad. La burla puede intervenir en las comedias de enredo como recurso, y hasta encontramos dejos de farsa —Perote y Gileta en *La señora y la criada*— además de alguna alusión grosera seguida de descalabro —en *Fuego de Dios en el querer bien*<sup>10</sup>. Con todo, la comedia cómica, ya sea en su vertiente palatina o de capa y espada, no suele presentar la forma paródica —más propia de comedia burlesca, tal como *Céfalo y Pocris*— ni la comicidad grotesca y disparatada de entremeses y mojigangas, también cultivadas por Calderón en su teatro breve. El estudio de estas piezas cómicas, tan del agrado del público de la época<sup>11</sup>, revela un predominio del ingenio del enredo, del verso elegante, de cierta viveza y buen gusto en palabras y obras; elementos alejados de la clásica *turpitud et deformitas* pero susceptibles igualmente de suscitar cierta sensación de placer cómico<sup>12</sup>.

5. Montesquieu, *Essai sur le goût*, p. 34. Traducción nuestra.

6. Flaubert, *Bouvard et Péécuchet*, p. 831. Traducción nuestra. Ver Bevis, 2013, exergo.

7. En Sánchez Escribano y Porquerías Mayo, 1972, p. 335. Cursiva nuestra.

8. «Átase a una soga un gato / y cuélgase a una garrucha: / éste se ha de recibir / aporreado en tal lugar, / que por ser particular / no te lo puedo decir: / de suerte que cuando baja / con su cólera rabiosa, / como la parte es ventosa, / como ventosa la saja. / Tiran del gato después / que muy bien la presa ha hecho, / y llévase un hombre al techo» (Calderón, *Obras Completas*, II, *Comedias*, p. 462).

9. Según Deleito y Piñuela (1935, p. 58), que cita unas décimas anónimas. Cit. por Regalado, 1995, vol. II, p. 695.

10. Calderón, *Obras Completas*, II, *Comedias*, p. 1267.

11. Según los resultados del análisis comparativo de Rodríguez-Gallego, 2017, pp. 219-224.

12. Ver Lipps, 2015, p. 181 y ss.

Buscando, pues, asir la comicidad propia de la comedia cómica calderoniana en una categoría estética general y a la vez auténtica, proponemos el concepto de *gracia*.

### 1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO: ¿POR QUÉ GRACIA?

El motivo más obvio, si bien no el único, es la figura cómica no exclusiva, aunque sí capital de la Comedia Nueva: el personaje del *gracioso*. Es en razón de su hacer o decir *gracias* que naturalmente este personaje recibe su denominación<sup>13</sup>. No obstante, aunque es condensación de ella, el gracioso no agota la comicidad en estas obras. Como Santiago Fernández Mosquera ha evidenciado, esta a menudo «no está anclada a un personaje concreto, a unos versos particulares, a unas acciones definidas»<sup>14</sup>, lo cual justifica que los personajes nobles puedan también asumir un papel, acción o réplica cómica. A tal respecto, y en la línea de lo que Ignacio Arellano designaba como «atmósfera lúdica que impregna el juego barroco de apariencias»<sup>15</sup>, Fernández Mosquera ha hablado recientemente de *comicidad difusa*. Nuestra convicción es que resulta difusa por su omnipresencia y labilidad, pero como todo producto artístico, es fruto de una técnica. Se trataría, pues, de precisar los mecanismos que producen el efecto cómico y de distinguir de forma concreta los varios niveles en los que actúa.

El empleo de la voz *gracia* por parte de contemporáneos de Calderón en relación a su arte mismo es lo que verdaderamente nos puso en la pista de esta idea. Tanto Bances Candamo como fray Manuel de Guerra y Ribera coinciden en destacar dicho rasgo de sus comedias:

Estas de capa y espada han caído ya de estimación, porque pocos lances pue-  
de ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a  
otros, y solo Don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tuviesen viveza  
y *gracia*, suspensión en enlazarlos y travesura gustosa en deshacerlos<sup>16</sup>.

Majestad de los afectos, claridad de los conceptos, pureza de las locuciones la  
mantiene tan tirante, que aun la conserva dentro de *las sales de la gracia*<sup>17</sup>.

13. Lope de Vega se auto-atribuye la invención e introducción de esta figura en el lacayo Tristán de *La francesilla* (h. 1596): «repøre de paso en que fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a las presentes» (Lope de Vega, *Obras Completas, Comedias*, IV, p. 692). Sin embargo, como señala Pedraza (en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, pp. 498-499), la denominación hoy usual de *gracioso* no se asienta hasta los años treinta del siglo XVII, por lo que es usual hasta entonces encontrar los términos *figura del donaire* (el mismo Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*, 1609), *lacayo* o *lacayo gracioso* (Suárez de Figueroa, *El pasajero*, 1607). Al tratamiento de esta figura y la gracia calderoniana que a través de ella se expresa dedicaremos un trabajo ulterior.

14. Fernández Mosquera, 2017, p. 678.

15. Arellano, 1999, p. 292.

16. Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, p. 72.

17. Guerra y Ribera, *Aprobación a la Verdadera quinta parte de Comedias de don Pedro Calderón*, p. 148.

Ahora bien, ¿qué entendemos exactamente por *gracia*? La palabra tiene en español múltiples acepciones, que podemos agrupar en tres sentidos fundamentales<sup>18</sup>. *Estético*: se dice de la cualidad que hace agradable a la persona o cosa que la tiene (1), del atractivo independiente de la hermosura de las facciones que se advierte en la fisonomía de algunas personas (2), de la afabilidad y buen modo en el trato con las personas (6) y de la habilidad y soltura en la ejecución de algo (7). *Teológico*: en la doctrina católica, es el favor sobrenatural y gratuito que Dios concede al hombre para ponerlo en el camino de la salvación (14); por derivación, don o favor que se hace sin merecimiento particular (3), perdón o indulto (4) y la potestad de otorgarlo (5). *Cómico*: designa tanto la capacidad de alguien o de algo para hacer reír (9) —potencia— como el dicho o hecho divertido o sorprendente (10) —acto—.

Que esta triple concepción está en vigor en el siglo xvii lo prueba el apunte de Covarrubias, por el mismo orden: «Gracioso, el que tiene buen donaire y da contento el mirarle. Gracioso, lo que se da de balde y sin deberes. Gracioso, el que dice gracias [Decir gracias, chacotear agudamente, aunque si no se hace con discreción, suelen costar muy caro]»<sup>19</sup>.

La *grâce* francesa, *grace* inglesa y *grazia* italiana comparten los sentidos teológico y estético, pero no tienen el valor cómico que tiene la *gracia* castellana<sup>20</sup>, como tampoco los varios vocablos a los que recurre el alemán para dichas acepciones —*Anmut*, *Grazie*, *Charme*, *Gnade*, *Gunst*. En español tenemos los tres sentidos reunidos en un único término. Por tanto, las interrelaciones semánticas pueden ser indicativas de lo que el español entiende, siente y se representa por la palabra *gracia*. Veámoslo con la ayuda de algunas de sus más sagaces captaciones.

Con su particular tino filosófico para describir lo español escribe María Zambrano:

Si en algo ha conservado España su unidad ha sido la *unidad de la gracia*. Bien poco vale para el español auténtico aquello que sólo se debe al esfuerzo; es como un saber ilegítimo, un saber *desgraciado* en que se muestra más la presunción del hombre, su vanidad o su soberbia, que la verdad; un saber que no es deseable<sup>21</sup>.

18. Que pasamos a exponer citando las definiciones del *DRAE*, indicando entre paréntesis el número de acepción.

19. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 991.

20. Puede calibrarse el abismo que separa el universo lingüístico francés del español a este respecto en la siguiente reflexión de Bergson, quien define lo cómico por oposición exacta a la gracia: «de sa légèrité ailée cette âme communique quelque chose au corps qu'elle anime: l'immatérialité qui passe ainsi dans la matière est ce qu'on appelle la grâce. Mais la matière résiste et s'obstine. [...] Là où la matière réussit ainsi à épaisser extérieurement la vie de l'âme, à en figer le mouvement, à contrarier enfin la grâce, elle obtient du corps un effet comique. Si donc, on voulait définir ici le comique en le rapprochant de son contraire, il faudrait l'opposer à la grâce plus encore qu'à la beauté» (Bergson, 2004, pp. 21-22, cursiva nuestra). Casando la gracia con lo cómico la lengua española, como dice fray Manuel de Guerra y Ribera de Calderón, «dio en sus comedias muchos imposibles vencidos» (*Aprobación a la Verdadera quinta parte de Comedias de don Pedro Calderón*, p. 148).

21. Zambrano, 2015, pp. 598-599.

Gracioso o agraciado es, pues, un saber como la actuación de Osorio: que se opone al esfuerzo, que resulta natural, deseable. Este mismo matiz de desenvoltura innata se profundiza en la magistral caracterización que hace Mateo Alemán en el siguiente fragmento de su *Guzmán de Alfarache* (II, 1604):

... el tiempo que serví al embajador, mi señor, como has oído, yo era su *gracioso*. Y te prometo que fuera muy de menor trabajo y menos pesadumbre para mí cualquiera otro corporal, porque para decir gracias, donaires y chistes conviene que muchas cosas concurran juntas: un *don de naturaleza*, que se acremente juntamente con el rostro, talle y movimiento de cuerpo y ojos, de tal manera que unas prendas favorezcan a otras y cada una por sí tengan un donaire particular, para que juntas muevan el gusto ajeno. Porque una misma cosa la dirán dos personas diferentes: una de tal manera, que te quitarán el calzado y desnudarán la camisa, sin que con la risa lo sientas; y otra, con tal desagrado, que se te hará la puerta lejos y angosta para salir huyendo. Y, por más que procuren estos esforzarse a darles aquel vivo necesario, no es posible<sup>22</sup>.

Estaríamos por tanto ante un don natural, espontáneo pero complejo, sutil, vivo y que gusta. «¡Olé la gracia y salero!», jalea la voz popular —aquella que vehicula esa *filosofía vulgar* cuya riqueza nos revelaron Juan de Mal Lara y José Ortega y Gasset—. Si la atendemos, deduciremos que la gracia española, por su asociación con la sal<sup>23</sup>, sazona, realza el sabor, aviva el gusto —entiéndase como sentido, placer y categoría estética.

Esta sería una aproximación liminar al concepto español de *gracia*. A continuación lo desarrollaremos en relación a Calderón, dejando en esta ocasión de lado su sentido estético para ceñirnos al teológico y al cómico, relacionándolos<sup>24</sup>. Primariamente trataremos de caracterizar suavemente la gracia teológica, para lo que recurriremos a diversos autores de la teología cristiana. En segundo lugar, atendiendo al sentido cómico, presentaré un esquema general de los varios niveles del fenómeno teatral de la comedia cómica en los que a nuestro juicio interviene la gracia, para después, centrándonos en uno de ellos, demostrarlo con la ayuda de dos ejemplos. Concluiremos con una definición provisional de dicho concepto.

## 2. SENTIDO TEOLÓGICO: ¿QUÉ ES LA GRACIA?

Sintetizamos al máximo en lo que sigue un inmenso debate, en el que conviene, sin embargo, situar a Calderón. El papel de la gracia solo se concibe en función de los males de los cuales es el remedio<sup>25</sup>. De entrada, hay en el hombre una insufi-

22. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, I, 2, pp. 381-382 (cursiva nuestra). El influjo en esta obra de las controversias teológicas sobre las doctrinas de la gracia (de Bayo y Molina) ha sido estudiado por Teresa Pérez-Rasilla en su tesis doctoral *Repercusión de las polémicas doctrinales acerca de la gracia en el «Guzmán de Alfarache» de Mateo Alemán*, defendida en la Universidad de Navarra en 1989.

23. Para una expresión culta de esta asociación vuélvase supra a la cita de fray Manuel de Guerra y Ribera.

24. Vuélvase al pasaje de Salas Barbadillo puesto en exergo.

25. Seguimos a continuación la clara exposición de Gilson, 1949, pp. 184-191 y los apuntes de Hombert, 1996.

ciencia radical que engendra un desorden. En pocas palabras: existe el *mal*. Tal es el problema que, antes incluso de su conversión, se plantea san Agustín. Dios es un ser perfecto, autor de todas las cosas. Ahora bien, si el mal existe, admitimos la imperfección del universo. ¿Cómo conciliar la imperfección del universo con la perfección del autor? Dicho de otro modo: ¿cómo un Dios perfecto ha podido darse de una voluntad capaz de hacer el mal, también llamada *libre albedrío*? ¿Y cómo remediarlo?

La doctrina de san Agustín discurre así: que pueda hacerse un mal uso de las cosas —tanto del cuerpo como del alma—, no quiere decir que las cosas sean malas en sí. Es cierto que toda libertad acarrea el peligro de su mal uso, pero esta que Dios concede a través del libre albedrío es al mismo tiempo la condición necesaria para el mayor de los bienes: la beatitud. De tal manera, Dios crea a la voluntad humana capaz de adherirse al bien supremo o de desviarse de él. Lo segundo es lo que sucedió en el Edén. La caída fue la de una voluntad libre; es decir, aunque podía desviarse, no debía: pecado original.

Para reparar este *desorden*, del cual no es responsable, Dios tiende la mano al hombre para que se levante de su caída y recrea mediante la gracia el orden primitivo destruido por el pecado. La gracia es, por tanto, un don, un favor *gratuito*, de ahí su nombre. Este es el sentido que tiene la venida de Cristo y su muerte. Dando, sin merecimiento, su sangre, y con ella el don de salvación, su gracia —de impecabilidad—redime.

Cabe señalar que el marco en el que se va perfilando la doctrina del Doctor de la Gracia es la controversia con el pelagianismo. Pelagio desarrolló una teología fundada sobre todo en las obras, que alcanzó gran éxito en su tiempo, lo cual explica la reacción de san Agustín y su posterior acusación de herejía. En un intento de reforma moral —similar en intención al primer impulso de la Reforma luterana— Pelagio reivindicó el estudio de las Escrituras y discutió la idea de que el hombre pueda ser condenado por algo que no puede evitar, reforzando así el papel del libre albedrío y desvalorizando implícitamente la gracia divina —y, por tanto, la eficacia de los sacramentos, la necesidad de la oración, etc.—. De inspiración humanista, lo esencial de esta espiritualidad reside en la tensión moral del sujeto. Contra estas ideas y su propagación san Agustín redefine los efectos de la gracia y la doctrina del pecado original de toda la humanidad<sup>26</sup>. Todo lo que es susceptible de socavar la eficacia o la trascendencia de la gracia —o sea: todo lo que concierne la acción sobrenatural de Dios en nuestra vida— toma una importancia capital.

Con un rebrote de la controversia sobre el factor decisivo de la salvación —si la voluntad humana o la gracia de Dios— que opuso a Erasmo (*Diatribe seu collatio de libero arbitrio*, 1524) y a Lutero (*De servo arbitrio*, 1525), llegamos por esta vía al Concilio de Trento (1545-1563) y a Calderón. El Concilio elevó a axioma de la teología católica la sentencia escolástica: *gratia non tollit naturam, sed perficit*<sup>27</sup>. Tal y

26. En *De peccatorum meritis et remissione* (412), *De perfectione iustitiae hominis* (415), *De natura et gratia* (415), *De gestiis Pelagii* (417).

27. Tomás de Aquino, *Suma de Teología*, I, 1, C.1 a.8, p. 96; C.2 a.3, p. 110.

como reza el canon IV de la sesión VI, cuya mira en la predestinación protestante se entrevé:

Si alguno dijere, que el libre albedrío del hombre movido y excitado por Dios, nada coopera asintiendo a Dios que le excita y llama para que se disponga y prepare a lograr la gracia de la justificación; y que no puede disentir, aunque quiera, sino que como un ser inanimado, nada absolutamente obra, y solo se ha como sujeto pasivo; sea excomulgado<sup>28</sup>.

Como se sabe, Calderón escribe en este momento de escisión definitiva entre catolicismo y protestantismo, adhiriéndose fielmente a los principios tridentinos en sus autos sacramentales. De hecho, como advierte Regalado, «el arte del teatro religioso solo pudo desarrollarse dentro del espíritu de la Contrarreforma, que no despreció los sentidos, partiendo de ellos como base de la verdad»<sup>29</sup>. La forma alegórica y teatral permitió al dramaturgo, sin embargo, explorar sugestivos caminos. Concretamente, nos interesa examinar la capacidad simbólica y escénica con que Calderón representa la gracia.

«Alegóricos duelos de Culpa y Gracia»<sup>30</sup> es como el propio Calderón califica las acciones que informan sus autos. Pero además, encontramos a ambas, Culpa y Gracia, personificadas en uno de sus primeros autos, *La hidalgada del valle* (1634), que alegoriza el misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen. La primera acotación nos presenta a la Culpa y a la Naturaleza humana como esclava suya. La razón de ello viene dicha en la relación que la primera hace del pecado original, descrito como un desafío «cuerpo a cuerpo» entre la Culpa y la Gracia «en una campaña que era verde laberinto» (vv. 68-72). Al reconocer un ardid de la Culpa, la Gracia se ausenta, dejando entre los despojos a la Naturaleza prisionera. El Mundo está representado mediante tres casas. La primera corresponde a la Ley Natural, ocupada por Job; la segunda, a la Ley escrita, donde vive David; en la Tercera, la Gracia prepara el aposento de un nuevo huésped, una niña que no pagará el tributo de su nacimiento a la Culpa, pues será concebida sin pecado. Así escenifica Calderón esta concepción:

*Salen la Gracia y el Divino Amor por una parte; y por la otra, la Culpa, y el Furor y la Naturaleza un poco más adelante, y van andando como hacia la casa de Joaquín.*

CULPA	¿Naturaleza, qué aguardas? Dentro de esa casa entra, porque contigo entre yo. [...]
NATURALEZA	No sé qué me ha suspendido.

28. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 1828, pp. 73-74.

29. Regalado, 1995, vol. I, p. 539.

30. Calderón, *La inmunidad del sagrado*, v. 681, p. 702.

PLACER	Partió la Naturaleza y esperó un poco la Gracia.
CULPA	¿Naturaleza, qué esperas? Entra dentro.
NATURALEZA	Entra conmigo. <i>Al dar la mano la Naturaleza a la Culpa, tómala la Gracia y se entra, cerrándose una puerta que ha de haber.</i>
GRACIA	Sí haré.
CULPA	Tente, aguarda, espera Naturaleza engañada, que no soy yo la que llevas; otra primero que yo entró y cerróme las puertas.
PLACER	Adelatósese la Gracia, dejando a la Culpa fuera, porque la Culpa y la Gracia estar juntas no pudieran (vv. 777-842).

Es decir, en un momento de vacilación, la Gracia burla a la Culpa, consumándose en ese grácil paso la concepción sin mácula de la Virgen. En esta ingeniosa escena no solo están sustanciados los atributos teológicos de la Gracia —qué hace—, sino que, al dramatizarlo, Calderón une a ello el sentido estético —cómo lo hace—; de tal manera vemos que la Gracia actúa con gracia: habilidad, desenvoltura, viveza. Lo enfatiza el Furor:

FUROR	Miente mi voz si confiesa que es verdad que sin mi Culpa puede ser Concepción ésta, por más figuras y sombras, y por más que con diversas gracias presume la Gracia pasmar la Naturaleza (vv. 924-930).
-------	---

La gracia —mayúscula y minúscula, teológica y estética— *pasma*.

Notar que esta cosmovisión subyace al pensamiento calderoniano no es ninguna novedad. Lo interesante es examinar cómo se manifiesta, cuál es la forma poética y teatral que adopta, sobre todo, en la comedia cómica.

### 3. SENTIDO CÓMICO: ¿DÓNDE ESTÁ LA GRACIA?

Conjeturamos, pues, que esta metafísica incide paralelamente en el universo de la comedia cómica<sup>31</sup>. La analogía estaría sustentada en la correspondencia de los elementos de este sistema teológico con los puntos básicos del esquema cómico

31. Universo descrito por Regalado como regido por un principio de entropía (1995, vol. II, pp. 566-570). Ver Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego en su edición de Calderón, *El secreto a voces*, p. 94.

general: el pecado es aquí *error* —generador del enredo y base de los sucesivos y frecuentes equívocos— el mal se traduce por *confusión* —estado casi permanente de los personajes— y la gracia por la *gracia* —salvífica y cómica, respectivamente. La ambivalencia del término apunta hacia esta clave hermenéutica, si bien puntualizamos que nuestra interpretación no atribuye a la comedia un valor trascendente según el cual su finalidad fuera dicha representación teológica: la comedia no se justifica como traslación de otro mundo sino como mundo en sí. Es precisamente en la creación de ese mundo en sí que constituye cada comedia y el universo cómico calderoniano en su conjunto donde intervienen esquemas creativos —demiúrgicos, poiéticos— procedentes tanto de la convención genérica como de la cosmovisión propia del autor.

Tal relación se verifica, como vemos, sobre el plano dramatúrgico —invención y desarrollo de la acción. No obstante, completando esta propuesta conceptual, nuestra hipótesis es que la gracia interviene en todos los niveles del hecho teatral, es decir, en mayor o menor medida según el caso, todos los componentes de la comedia son susceptibles de hacer *gracia*, como pasamos a desglosar<sup>32</sup>.

A nivel escénico<sup>33</sup>:

- a) Actor (gracioso principalmente, y no solo): arte y gracia de Cosme Pérez, Frutos Bravo, Jusepa Lobaco<sup>34</sup>, etc.
- b) Escenografía, vestuario, música.

A nivel dramático:

- a) Personajes (o «comicidad de tipos» según la clasificación de Olson<sup>35</sup>). Contamos aquí de nuevo a los graciosos, naturalmente, pero también a nobles, ya sea disfrazados —casos de disfraz inter-social (Jacinta en *La selva confusa*) o inter-sexo (César y Lisarda en *Las manos blancas no ofenden*); o respondiendo a subtipos, como el del pedante o la mujer sabia —Beatriz en *No hay burlas con el amor*—.
- b) Diálogo, o manera de trenzar relaciones entre personajes («comicidad de dicción»). Encontramos aquí desde los recurrentes chistes y juegos de palabras hasta más sutiles juegos de réplicas —acrósticos de *El secreto a voces* (vv. 2044-2065)— y efectos sonoros de metro y rima.
- c) Trazo, también llamada en la época fábula y modernamente argumento («comicidad situacional»). Nos referimos básicamente a los mecanismos dramatúrgicos de enredar y desenredar en los que el doble cariz teológico-cómico de la gracia mejor puede vislumbrarse, como ilustramos a continuación.

32. Fuera de este esquema de lo teatral, o abismada en él, habría que contar la importante fuente de gracia constituida por la metateatralidad: ironías dramáticas y guiños a la propia técnica teatral, que han abordado Pailler (1980) e Iglesias Feijoo (2002).

33. Ver el estudio de Arellano, 2000, pp. 489-542.

34. Sobre esta actriz y las interrelaciones entre Culpa (persona del auto sacramental calderoniano) y Gracia (conversión en escena de la actriz) ver Aichinger, 2016.

35. Ver Olson, 1968.

## c.1) En el enredo.

*El astrólogo fingido* (1625) nos presenta al comenzar a doña María pretendida por dos caballeros: don Juan, al que corresponde sin demostrarlo, y don Diego, rechazado abiertamente. Ante la noticia de la partida de don Juan a Flandes, doña María le declara su amor, mantenido en secreto —honor obliga— durante años. Al saberlo, don Juan decide quedarse en Madrid y ver a su amada a escondidas con la complicidad de su criada Beatriz. Pero esta no puede evitar confesarlo a Morón, criado de don Diego, quien tarda un santiámén en enterarse. Despechado, en un acceso de ira celosa, don Diego revela el secreto (vv. 934-968). El cruce de reproches de María a Beatriz, de Morón a don Diego prueba que el mal está hecho, hasta que:

DON DIEGO	(Sácame, por Dios, Morón de esta grande confusión con alguna industria).
MORÓN	(¿A mí me falta hoy una mentira, no sobrándome otra cosa todo el año?)
BEATRIZ	(Rigurosa estás.)
MARÍA	(Por ti, infame.)
BEATRIZ	(Mira...)
MORÓN	(¡Vive Dios que, por agora que no hay otra, ha de servir!) Yo lo tengo de decir aunque me mates. Señora, no tiene Beatriz la <i>culpa</i> desta celosa pendencia, porque en Dios y en mi conciencia su ignorancia la <i>disculpa</i> . Sabe, pues, que mi señor, este que presente ves, un grande astrólogo es, puedo decir el mejor que se conoce en España (vv. 986-1007).

Aquí está la gracia. Entendámonos: la salida de Morón, por peregrina y extravagante, hace gracia —sentido cómico—; pero también interviene —sentido teológico— salvando a Beatriz y a su señor del atolladero en el que la indiscreción de todos los ha metido. En *La hidalga del valle* la Gracia rivalizaba con la Culpa. La vemos aparecer de nuevo en el dinámico desorden —«esta grande confusión»— de esta escena cómica. De este estado, cual la Gracia que grácilmente introduce de la mano a la Naturaleza y cierra a la Culpa la puerta en las narices, la emanación de la gracia que es el gracioso echa un capote a su señor y salva en cinco versos a Beatriz, «porque en Dios y en mi conciencia / su ignorancia la *disculpa*». Que la ocurrencia que obra en este caso la gracia —el infundio de que don Diego es astrólogo— sea el punto de partida de una serie de equívocos a través de los cuales

Calderón hace alarde de su maestría en el manejo del enredo cómico es lo que distingue a esta gracia, adscribiéndola de pleno al género al que pertenece.

### c.2) En el desenredo.

La gracia, entendida como indulto, puede constituir un potente factor de la maravilla que preconiza Aristóteles (*Poética*, 1452a1-10), o *admiratio* horaciana. Conocida es, en el caso de la tragedia, la intensidad de la que estos momentos pueden estar dotados<sup>36</sup>. Un efecto similar tiene lugar, a nuestro juicio, en los finales súbitos de comedia, cuando, del céntit del enredo, en pocos versos se resuelve todo: como un nudo que, tirando del hilo olvidado, se deshace. Esto puede advenir de varias maneras. Un procedimiento usual es la anagnórisis o reconocimiento, «cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o el infortunio», como la define Aristóteles (*Poética*, 1452a30-36)<sup>37</sup>. Amistad y dicha son las finalidades preferentes de la comedia. Dado que, en buena parte de los casos, el enredo se basa en la confusión de identidades, el momento en que esta se aclara quedando el orden restablecido y las paces hechas tiene sin duda un efecto resolutivo semejante al del perdón, propiciando la impresión característica del final de comedia —algo así como un *estado de gracia*.

En el desenlace de *La selva confusa* (1623) la caída de las máscaras colleva el perdón de los hermanos rivales, con lo que se aumenta notablemente la gracia. ¿Cómo se gesta esto? La comedia inicia con una cacería durante la cual Fadrique evita la muerte que su hermanastro Filipo quiere darle por celos lanzándose al río. Llega hasta Mantua, donde es rescatado y finge ser pescador para no ser reconocido. A partir de ahí se van multiplicando los fingimientos, que son los hilos del enredo, hasta que prácticamente todos los personajes, salvo el Duque, fingir otra identidad. El recurso de la anagnórisis se combina con el de la locura, de manera que no se llega nunca a desenmascarar a los personajes, especialmente a Fadrique, que se obstina en su falsa identidad hasta el final del tercer acto. Solo el reconocimiento de Filipo, al tiempo que implora su gracia, tendrá el valor resolutivo del conflicto que permite llegar al desenlace. En estos términos se produce el encuentro entre hermanos enemigos:

FILIPPO	¡Ay, cielo soberano! ¿Qué veo? ¿No es Fadrique? ¡Hermano, hermano! A tus plantas rendido de mi tirano error perdón te pido. Aquí tienes mi vida, que, aunque ella eterna fuera hoy en albricias de la tuya diera.
FADRIQUE MARCIAL	Pues, ¿para mí, Filipo, humildad tanta? ¡Gracias a Dios!

36. Pensamos en la escena de la clemencia de Augusto en *Cinna* de Corneille (1643), cuando, contra todo pronóstico, la magnanimitad del emperador descubre a sus conspiradores y los indulta al mismo tiempo (acto V, escena 3).

37. Aristóteles, *Poética*, p. 64.

FADRIQUE	Del suelo te levanta.
FILIPPO	Perdón te pido a aquellas plantas puesto.
MARCIAL	¡Cásense ya, porque acabemos presto!
FADRIQUE	Dame, hermano, tus brazos.
FILIPPO	Ya de eterna amistad han de ser lazos (vv. 3579-3603).

A la luz de estos ejemplos, observamos que la gracia se manifiesta con cierta inverosimilitud o sorpresa<sup>38</sup>, lo que tal vez sea un reflejo más de su naturaleza en cuanto don sobrenatural o, más racionalmente, un ardid lógico con intención cómica. La ocurrencia de Morón es inverosímil desde el punto de vista de la creencia, y por ello mismo hace gracia; la incongruencia es fuente de comicidad de ingenio. El perdón de Filipo resulta sorprendente desde el punto de vista de la coherencia dramática: en la primera escena intenta matar a Fadrique, la siguiente vez que lo encuentra se postra a sus pies. El espectador/lector puede elucubrar que lo daba por muerto y la sorpresa de verlo vivo remueve su conciencia, pero lo cierto es que nada en tres mil quinientos versos indica que Filipo esté arrepentido de su traición. Pero la comedia toca a su fin, el consuelo final feliz se impone, y si viene por sorpresa, mejor<sup>39</sup>.

La gracia cómica —la que inicia el enredo y la que lo resuelve— resulta, por tanto, inverosímil. Y lo inverosímil es, según se mire, un desliz lógico o la apariencia de lo sobrenatural literario; factor de maravilla, en cualquier caso.

#### 4. CONCLUSIÓN

«Nada es veneno, todo es veneno: la diferencia está en la dosis», había formulado Paracelso. Lo mismo pensamos de lo cómico en este caso: la diferencia está en las dosis —de gracia—. Por ello, en el teatro áureo profano, todo prácticamente es comedia —o se enuncia como tal— y el gracioso es omnipresente. Se trata, pues, de observar matices y relaciones. A la luz de este primer análisis del concepto puede enunciarse la siguiente definición parcial: la gracia es un modo vivo, hábil y sutil en la traza del creador que contribuye a producir en el espectador el gusto propio de la comedia cómica.

La polisemia y sutileza significativa de la *gracia* española permite dar cuenta de la comicidad de este género en toda su complejidad y a varios niveles. Es este un universo contingente y cambiante para sus personajes, dominado por el acaso y el error, donde se solapan lances de amor y fortuna y la confusión, en todo su dinamismo, arrasa hasta los últimos versos, en los que el orden queda restablecido por obra y gracia del Autor —recuérdese que, en *El gran teatro del mundo*, la Ley de Gracia es ayudante de dirección del Autor.

38. La relación entre la gracia y la sorpresa fue ya anotada por Montesquieu (*Essai sur le goûts*, pp. 56 y ss.).

39. Dice Juan Pablo Martínez Rizo de los efectos de la peripécia y de la agnición: «en la acción agradable y ridícula [cómica] hacen resultar el deleite y la risa, porque de ninguna cosa se ríe más la gente que de lo que es contrario a lo que esperábamos» (*Poética de Aristóteles traducida de latín* [1623], en Sánchez Escrivano y Porquerías Mayo, 1972, p. 233).

De esta doble mirada cómico-teológica se destaca el hecho de que la gracia cómica es también salvífica. Y es que, bien mirado, el hacer gracia —ya sea con un chiste o una comedia, el que alguien presente algo y nos riamos— tiene algo de humanamente milagroso: es un don, natural y sobrenatural, breve e inverosímil, un rayo que ilumina el rostro, un viaje relámpago de las miserias de lo cotidiano al paraíso de la alegría.

Al fin y al cabo, no es de extrañar que quien tan profundamente supo captar y expresar teatralmente tanto los anhelos trascendentales como los gustos mundanos de los españoles manejara con gracia los varios órdenes de la gracia. Tras un agudo análisis del auto sacramental *La vida es sueño* el filósofo y teólogo Juan David García Bacca concluye:

El español Calderón cayó en la cuenta de que el tipo de superación que en la religión cristiana había encontrado su Pueblo se adaptaba perfectamente a sus más íntimas exigencias, y le dio expresión teatral, pública y popular, plazuelera. [...] Sin la doctrina de la Gracia, de la Vida sobrenatural como esencialmente constituida por la Gracia, la doctrina cristiana no hubiera encontrado en el alma española la resonancia inmensa y variada que halló en todos los órdenes de la vida, hasta en la teatral, es decir: en la popular pública<sup>40</sup>.

Semejante empresa, llevada a cabo en los autos, no fue óbice para que hubiera desplegado igualmente una fina *vis comica*. Es lo que hemos pretendido mostrar aquí a través de la gracia, o lo teológico y lo cómico mezclados. La ambivalencia hispana permite modulaciones y da mucho juego, que Calderón supo aprovechar a varios niveles de la creación teatral, incluso como actor (trapacero). Cuenta Deleito y Piñuela que un día se improvisó en el coliseo del Buen Retiro una comedia ideada por Felipe IV, cuyo argumento era la creación del mundo. Tomaron parte en ella Vélez de Guevara, ya septuagenario, que hizo de Padre Eterno. A Adán lo interpretó Calderón, joven por entonces; Moreto se encargó de Abel y a otro escritor le tocó el papel de Eva:

Calderón había hurtado a Vélez unas peras por chanza, y al verse en escena, habiendo de improvisar sus papeles respectivos, hablaron así:

ADÁN	Padre Eterno de la luz, ¿por qué en mi mal perseveras?
PADRE ETERNO	Porque os comisteis las peras, y juro a Dios y esta cruz que os he de echar a galeras.

Hizo Calderón una prolífica defensa de su hurto, acusando de otros a Vélez, el cual, cansado de oírle, y más aún de sostener en su mano un pesado globo, emblema del mundo de que su papel le hacía autor, le arrojó al suelo, replicando esta chuscada:

40. García Bacca, 2003, p. 359.

«Por el Cielo superior,  
y de mi mano formado,  
que me pesa haber criado  
un Adán tan hablador»<sup>41</sup>.

Apostilla el historiador: «¿quién adivinaría en uno de los actores de tal caricatura bíblica al piadosísimo autor de *La devoción de la cruz y de los Autos sacramentales?*» Pues sí: tiene gracia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aichinger, Wolfram, «Los encantos de la culpa. La Baltasara, Jusepa Lobaco, Calderón y la comedia de la vida», en *Texto y actor en el teatro áureo*, ed. Wolfram Aichinger, Paula Casariego, Simón Kroll y Alicia Vara López, Wien, Turia + Kant, 2016, pp. 12-29.
- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- Aquino, Tomás de, *Suma de Teología*, trad. José Martorell Capó, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- Aragüés Aldaz, José, «Facecia, apotegma y hagiografía barroca: del ingenio a la *stultitia* (!). La risa ejemplar», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. Françoise Cazal, Claude Chauchadis y Carine Herzig, Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, pp. 249-264.
- Arellano, Ignacio, *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- Arellano, Ignacio, «La comicidad escénica de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 489-542.
- Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yerba, Madrid, Gredos, 1974.
- Bances Candamo, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos [1689]*, ed. Duncan W. Moir, Londres, Tamesis, 1970.
- Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, París, PUF, 2004.
- Bevis, Matthew, *Comedy. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Céfalo y Pocris*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Celsa Carmen García Valdés, Carlos Mata y María Carmen Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El astrólogo fingido*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2011.

41. Deleito y Piñuela, 1935, pp. 151-152.

- Calderón de la Barca, Pedro, *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La hidalga del valle*, ed. Mary Lorene Thomas, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 2013.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La inmunidad del sagrado*, ed. José María Ruano de la Haza, Delia Gavela y Rafael Martín, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Pamplona, 1997.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La selva confusa*, ed. Erik Coenen, Kassel, Reichenberger, 2011.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Obras Completas*, II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973.
- Close, Anthony, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Corneille, Pierre, *Cinna*, Genève, Droz, 2011.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Deleito y Piñuela, José, *El rey se divierte (Recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, trad. Ignacio López de Ayala, Barcelona, Imprenta de Sierra y Martí, 1828.
- Fernández Mosquera, Santiago, «La comicidad difusa del enredo inverosímil: el caso de *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017, pp. 677-692.
- Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, en *Œuvres*, II, ed. Albert Thibaudet y René Dumesnil, París, Gallimard, 1952 (Bibliothèque de la Pléiade).
- García Bacca, Juan David, *Introducción literaria a la filosofía*, Barcelona, Anthropos 2003.
- Gilson, Étienne, *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, París, Vrin, 1949.
- Guerra y Ribera, fray Manuel de, *Aprobación a la Verdadera quinta parte de Comedias de don Pedro Calderón* [1682], ed. Carine Herzog, *Criticón*, 93, 2005, pp. 95-154.
- Hombert, Pierre-Marie, *Gloria gratiae. Se glorifier en Dieu, principe et fin de la théologie augustinienne de la grâce*, París, Institut d'Études Augustiniennes, 1996.
- Huerta Calvo, Javier, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre teatro breve y comididad en los siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995.

- Iglesias Feijoo, Luis, «Calderón y el humor» en *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, coord. Jesús Pérez-Magallón y José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 2002, pp. 15-36.
- Le Goff, Jacques, «Rire au Moyen Age», *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 3, 1989, s. p. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/ccrh/2918>>.
- Lipps, Theodor, *El humor y lo cómico. Un estudio estético-psicológico*, trad. Claudia Cabrera, México D. F., Herder, 2015.
- Ménager, Daniel, *La Renaissance et le rire*, París, PUF, 1995.
- Montesquieu, *Essai sur le goût*, París, Armand Colin, 1993.
- Moretti, Felice, *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, Bari, Edipuglia, 2001.
- Olson, Elder, *The Theory of Comedy*, Bloomington/London, Indiana University Press, 1968.
- Paillet, Claire, «El gracioso y los "guiños" de Calderón: apuntes sobre "autoburla" e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, pp. 33-48.
- Pérez-Rasilla, Teresa, *Repercusión de las polémicas doctrinales acerca de la gracia en el «Guzmán de Alfarache» de Mateo Alemán*, tesis doctoral, Pamplona, Universidad de Navarra, 1989.
- Regalado, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, «La tentación de lo serio: a propósito de *El astrólogo fingido*», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 219-236.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Don Diego de noche*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2013.
- Sánchez Escrivano, Federico, y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 2.ª edición muy ampliada, Madrid, Gredos, 1972.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2016.
- Vega, Lope de, *Obras Completas, Comedias*, IV, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1993.
- VV. AA., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980.
- Zambrano, María, *Pensamiento y poesía en la vida española en Obras Completas*, I, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.