

*ENTRE BOBOS (NO) ANDA EL JUEGO:*  
CONVENCIONES GENÉRICAS, METATEATRO Y EFECTO  
DE RECEPCIÓN EN LA COMEDIA DE ROJAS ZORRILLA

MARCELA BEATRIZ SOSA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA

En la investigación que estamos llevando a cabo sobre las múltiples variantes que asume el metateatro en la época áurea,<sup>1</sup> nuestro interés se ha centrado en la comedia de capa y espada como género en el que se da más frecuentemente aquel. Dentro del *corpus* seleccionado, abordamos en esta oportunidad *Entre bobos anda el juego* (1638), de Francisco de Rojas Zorrilla, por las perspectivas de análisis que ofrece su doble caracterización como *comedia de enredo* y *comedia de figurón*, pues agrega elementos enriquecedores respecto de nuestro objeto de trabajo y, a su vez, posibilita realizar reflexiones sobre los modos de imbricación de ambos tipos genéricos.

En primer lugar, es preciso hacer algunas aclaraciones ya que la propia denominación de *comedia de enredo* y/o *de capa y espada* ha sido también sometida a discusión. F. Serralta (1988) observa que el marbete “de enredo” resultaría pleonástico respecto de la comedia del Siglo de Oro ya que, en un sentido amplio, se puede definir a ésta por el enredo.<sup>2</sup> Lo que sí se podría aceptar como rasgo distintivo, continúa Serralta, es la acumulación y complicación de enredos (o “marañas”,

<sup>1</sup> Proyecto N° 1704: “La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII” (Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, 2008-2010), bajo la dirección de Graciela Balestrino y Marcela Sosa.

<sup>2</sup> Serralta (1988:128) cita la caracterización inserta en el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, de 1606: “[...] Cenas y actos suple la maraña / tan intrincada y la soltura de ella, / inimitable de ninguna extraña”.

según la designación común aurisecular) que conlleva el subgénero de la comedia de capa y espada:

La comedia "de enredo", si se acepta la argumentación de estas páginas, sería con frecuencia –pero no siempre– una comedia de capa y espada; sería, en su estricto sentido, aquella en que el enredo es lo más presente y lo más importante de toda la obra –pero esto ¿quién lo determina hoy con rigor científico?–; sería, con un enfoque histórico, un subgénero de mucha pujanza en la primera mitad del siglo XVII –pero ¿en qué podemos fundarnos, después de tanta indeterminación, para proponer exactos límites temporales...? (1988: 131-132)

Por otra parte, M. T. Julio aporta un dato esclarecedor: el enredo se produce por una ocultación informativa que se da entre los personajes pero no en la relación entre personaje y espectador, pues éste tiene un conocimiento completo de los sucesos de la escena (1997: 239).

Según estos parámetros, hay razones suficientes para considerar EBAJ<sup>3</sup> una comedia *de capa y espada*, pues responde a tal categorización y su fecha de escritura coincide con la primera mitad del siglo.

En cuanto al género de la comedia de figurón<sup>4</sup> –si bien hay divergencia de opiniones sobre el carácter fundacional de dicha obra respecto de aquel–, nadie discute la importancia de EBAJ en el proceso de constitución del canon discursivo.<sup>5</sup> Lo que sí se discute es el significado de las acciones del protagonista, don Lucas del Cigarral, así como el del desenlace,<sup>6</sup> marcado por un agudo cinismo.

<sup>3</sup> A partir de este momento reconoceremos la comedia de Rojas Zorrilla con esta sigla y las citas subsiguientes se harán por la edición de Profeti (1998).

<sup>4</sup> Cfr. al respecto los fundamentales aportes de Lanot y Vitse (1976), García Ruiz (1989) y Serralta (2001; 2003).

<sup>5</sup> La genealogía señalada por Profeti (1998) es la siguiente: *La dama boba* de Lope (1613), *Cada loco con su tema* de Antonio Hurtado de Mendoza (1619), *No hay mal que por bien no venga* de Juan Ruiz de Alarcón (1623), *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro (1625), *El Marqués del Cigarral* de Antonio Castillo Solórzano (1630) –de quien toma el nombre el protagonista de Rojas Zorrilla–, *Entre bobos anda el juego* (1638), *Guárdate del agua mansa* de Calderón de la Barca (1649) y *El lindo don Diego* de Agustín Moreto (1653).

<sup>6</sup> Es inexcusable la referencia a dos artículos de Brioso Santos (2000 y 2000a) sobre el desenlace de EBAJ. Brioso traza un pormenorizado examen de los principales estudios críticos sobre el texto –adhiriendo en líneas generales al de Vitse (1976)– y, aunque señala reiteradamente la ambigüedad de la pieza de Rojas,

Entre los estudios críticos al respecto destaca el de Maria Grazia Profeti (1998) quien, en su prólogo a EBAJ, define este tipo de comedia por algunos rasgos invariables: a) se desarrolla en Madrid y marca la oposición con las provincias; b) transcribe costumbres contemporáneas; c) incluye un personaje grotesco y ridículo; c) la intencionalidad del autor es escarmentar a este último, cuyo fracaso viene dado por su autosuficiencia para comprender y asimilar las convenciones de la corte.<sup>7</sup> Al interpretar EBAJ, Profeti juzga a don Lucas representativo de la “violencia de las cosas, del dinero” y de la “corporeidad grotesca”, lo cual no le impide reconocer que, al final, es el más sabio al desnudar la crisis socioeconómica del Imperio. Aunque dicha estudiosa señala sagazmente los temas estructurantes del pragmatismo y de la duplicidad engañosa del lenguaje, no los relaciona con ciertos recursos “técnicos” metateatrales que identifica pero que tampoco analiza globalmente.<sup>8</sup> Por otra parte, O. Fernández Fernández (1999) señala el liderato de don Lucas respecto de los otros personajes y que no encuadra exactamente en ninguna de las tres clases de comedia de figurón distinguidas por ella, pero no da una explicación sobre dicha peculiaridad.

Creemos que una lectura basada en el campo nocional del metateatro<sup>9</sup> podría dar cuenta de la relevancia estética e ideológica de EBAJ para dirimir las cuestiones genéricas anteriormente planteadas y construir una significación coherente que integre todos sus elementos,

---

concluye que no puede aceptar la pretendida listeza del bobo apuntada por otros (vid. Suárez Miramón, 1990).

<sup>7</sup> Profeti hace residir todo el peso ideológico de la comedia de figurón en este rasgo: “El extravagante, el que no quiere o no puede conformarse con el uso de la corte, será castigado y no se integrará en la buena sociedad por medio de una boda” (1998: XXXIX).

<sup>8</sup> También señala el componente novedoso del desplazamiento de todos los personajes, aplicando el modelo de descripción cultural de Lotman a la comedia de figurón; en la misma, el punto de vista se desplaza en la línea de frontera entre el espacio interior familiar y el espacio exterior amenazador, para pasar después al exterior (Profeti, 1998: XL-XLI). Sin embargo, no explica las razones de tal transgresión.

<sup>9</sup> Al referirnos al metateatro, es imposible no citar las contribuciones de Hermenegildo (1996, 1999, 2002) en el campo del hispanismo. Estudiosos que han marcado la presencia de lo metateatral en el teatro de Rojas Zorrilla son Julio (1996) y Suárez Miramón (2007). En el caso de esta última, la autora trabaja el metateatro relacionándolo con el *teatro catóptrico* –en obvia referencia a A. Kircher y G. Della Porta– en *Lo que quería ver el marqués de Villena y Casarse por vengarse*.

aun los que parecen más disonantes. Para fundamentar nuestra hipótesis, primero debemos referirnos brevemente a la intriga.

La acción dramática arranca con la boda impuesta por don Antonio de Salazar a su hija Isabel con don Lucas del Cigarral y con la pretensión de éste de que la novia vaya a su encuentro en un punto intermedio entre Madrid y Toledo, donde se efectuará el casamiento. La trama se complica, no sólo por las descortesías del pretendiente, sino por la intervención de su primo don Pedro, quien resulta ser el que había salvado un tiempo atrás a Isabel de la acometida de un toro en el río Manzanares, despertando el amor de la joven. En la venta se suceden una serie de equívocos producidos por los encuentros furtivos de los enamorados y la vigilancia celosa de don Lucas, su hermana Alfonsa y un tercer pretendiente de Isabel, don Luis. Don Lucas advierte la situación y cede la mano de su prometida a don Pedro como castigo, además de concertar la boda de los desairados doña Alfonsa y don Luis.

EBAJ respeta, en líneas generales, las convenciones de la comedia de capa y espada en cuanto a los amores cruzados y la resolución en boda. Sin embargo, ciertos “desajustes” relativos a la caracterización de don Lucas nos producen un efecto de malestar, como si algo fallara en el mecanismo de relojería del género, permitiéndonos problematizar la adscripción del texto a la comedia de figurón según los componentes señalados por Profeti:

- Don Lucas no va a la corte ni es humillado públicamente en la misma: manipula a los personajes (inclusive a su futuro suegro mediante la “carta de pago”) para que vayan hacia la venta de Torrejoncillo, un punto neutral entre la provincia y la corte.
- En el desenlace, el personaje ridículo y grotesco argumenta con racionalidad y demuestra que no ha perdido un ápice de la “comedia” que se desarrolló ante sus ojos.
- El escarmentado no es don Lucas sino los enamorados, quienes tendrán su castigo posteriormente, según el vaticinio de aquel, con el acabamiento de su amor.

Esto no es todo: hay un vaivén de acciones, de parte de don Lucas, que nos hacen tomarlo alternativamente como bobo/discreto (o loco/cuerdo, si seguimos la pista que el mismo dramaturgo nos da al mencionar al *Quijote*). Para empezar, hay una situación anómala inicial de la cual se origina el conflicto dramático: el pretendiente

delega en otros (su primo don Pedro y su criado Cabellera) el cometido de buscar a la prometida, *sin un motivo que lo justifique*. Incurriendo en una contradicción digna de un cerebro obtuso, encomienda la delicada misión a quien le resulta más perjudicial el matrimonio, pues con ello don Pedro perderá toda oportunidad de heredar.<sup>10</sup> Antes de que llegue el primo, don Lucas envía a Cabellera ante Isabel para obtener el consentimiento de la novia pero el criado, como buen gracioso, le habla mal de él<sup>11</sup> y la predispone negativamente desde un primer momento. Por otra parte, si el móvil del casamiento –como el mismo don Lucas reconoce en su brutal carta a Isabel- es no dejar el mayorazgo a su primo, vemos que cambia de opinión rápidamente porque, con su conducta, deja el camino libre a don Pedro: al no concretarse la boda, éste obtiene, al mismo tiempo, la fortuna y la mujer amada.

Pero si volvemos a la noción de *metateatro* y recordamos que es el género que plasma la percepción teatralizada de la vida y la autoconciencia del personaje y/o del dramaturgo,<sup>12</sup> nuestra lectura del supuesto figurón y su conducta asume otras valencias. Don Lucas no sería ese ser grotesco del cual todos se ríen sino quien se complace en dirigir las acciones de los demás personajes en tanto “dramaturgo/director ficcionalizado”, usando estrategias propias del arte teatral para producir determinados efectos en sus receptores (personajes y espectadores).

En la Jornada I, cuando Cabellera habla de su amo y hace su retrato, dice que don Lucas “tiene escritas cien comedias / y cerradas con su sello, / para, si tuviere hija, dárselas en dote luego” (vv. 249-

<sup>10</sup> Esto tiende una sombra de duda sobre la integridad del enamorado, cuya pobreza lo obliga a realizar encargos poco aiosos como cortejar en nombre de otro a la mujer que le gusta. Inclusive no había rehusado casarse con Alfonsa por conveniencia hasta el momento en que se reencuentra con Isabel.

<sup>11</sup> La lealtad de Cabellera es para don Pedro -quien es pobre pero liberal-, aunque es criado de don Lucas, de cuya avaricia habla enfáticamente (rasgo al que es muy sensible, como es obvio).

<sup>12</sup> Elaboramos nuestra definición y nuestro análisis de la comedia de Rojas Zorrilla a partir de las nociones aportadas por L. Abel (1969), particularmente aquellas referidas a su lectura de *Hamlet*. Abel sostiene que la obra entera descansa sobre la conciencia de la propia dramaticidad pues difícilmente se halla en el texto alguna escena donde algún personaje no esté tratando de representar a otro. Inclusive, casi todos los personajes importantes –empezando por Hamlet- se comportan en algún momento como un dramaturgo que emplea su conciencia del drama para imponer una cierta actitud a otro.

252). En la Jornada III, el personaje traza su autorretrato refiriéndose a su escritura y al mundo teatral: “[...] hago comedias a pasto, /y como todos, también, /llamo a los versos trabajos” (vv. 1802-1804). O sea, desempeña el rol de un dramaturgo que percibe la vida como ya teatralizada (Sosa, 2004) y que se entromete en su propia ficción, jugando al mismo tiempo el papel de galán. Su apariencia extraña, llena de desproporciones (“cortísimo de talle y larguísimo de cuerpo”, vv. 211-212), ha sido explicada hasta ahora como característica del tipo grotesco del figurón. No obstante, podemos sospechar que su inadecuación se debe a la índole del personaje quien, como perteneciente a un plano distinto del de sus construcciones ficcionales, es un intruso en el mundo fabricado por él.

Inclusive, cuando Cabellera le informa cómo se llama su futuro esposo, Isabel se asombra y acota: “Excelente nombre tiene / para galán de entremés” (vv. 191-192), marcándose así el halo de irrealidad que lo rodea, el cual es refrendado después cuando la descripción de don Lucas prosigue en forma más detallada y se sabe que el apellido “del Cigarral” proviene de una propiedad adquirida, o sea, que *no tiene un nombre real*. Su procedencia es literaria –la crítica ha señalado su débito respecto del protagonista de la obra de Castillo Solórzano– como conviene a un personaje autorreferencial (Abel, 1969: 60).

Como dramaturgo, don Lucas ha escrito un libreto y como director, ha repartido a cada personaje su parte, asignándoles acciones y parlamentos: don Pedro y Cabellera deben decir, a su debido tiempo, sus respectivos mensajes; don Antonio debe quedarse en su casa, sin voz ni voto, casi con el papel de figurante, una vez otorgado el consentimiento de la boda; Isabel debe ir inmediatamente a su encuentro, con un vestuario de viaje en el que no faltará la mascarilla que oculte su identidad –como ocurre con todo disfraz teatral–; don Pedro deberá casarse, posteriormente, con su hermana, la ridícula y poco agraciada Alfonsa ... e, inclusive, ha reservado para sí un rol protagónico. Ha dado las correspondientes indicaciones para que todos los personajes se plieguen, como marionetas, a la intriga diseñada por él.

Una ocasión en la que exhibe su saber de dramaturgo/director es la de la posada de Illescas, cuando sospecha la presencia de un hombre en el aposento de Isabel y avisa al auditorio, luego de mencionar, en forma levemente cambiada, el título de una comedia de

Calderón, *Peor está que estaba*, que está operando como intertexto de la propia:<sup>13</sup>

LUCAS. ¡Esto está peor que estaba!  
 Discurso: ¿no puede ser  
 que quien fue, con mal intento,  
 por llamar a mi aposento,  
 llamase al de mi mujer? (vv.1476-1480)

La lucidez y control de don Lucas sobre las acciones de los otros personajes son tales que es difícil admitir la catalogación de bobo que se le ha endilgado tradicionalmente.

Si don Lucas ha escrito comedias “a pasto”, conoce al dedillo las convenciones del género: A (dama joven) ama a B (galán) pero ha sido comprometida con C (caballero conveniente); a su vez, hay otros pretendientes en danza disputando los favores de uno y otro; todo termina con la boda de los enamorados y el emparejamiento de los “cabos” sueltos. Sus reiteradas equivocaciones –como hacer abrazar a Isabel y Pedro cuando estaban aparentemente enemistados- le producen más fastidio, como él mismo reconoce, que haber perdido a su futura esposa (vv. 2615-1616). Pero el primer error es haber enviado a don Pedro a buscar a Isabel; no sólo la media mascarilla es un antifaz muy parcial, sino que don Pedro es visto en toda su apostura por la joven y ésta podrá hacer comparaciones muy desfavorables para él. También ha sido un desliz mandar como emisario a Cabellera pues, conociendo de antemano el comportamiento típico de los graciosos, solamente contribuirá a complicar el logro de sus propósitos o al menos, a su ridiculización. Es asimismo erróneo –y de todo punto inaceptable según el patrón de estas comedias- soslayar el pedido de mano personal al padre de la novia y decretar que don Antonio no acuda a la boda.

Si seguimos reflexionando sobre el accionar de don Lucas, tampoco es muy verosímil el pretexto que esgrime para que su primo hable a su prometida en su nombre (“en mi vida he sabido / hablar tierno a descubiertas”, vv. 773-774), cuando él tiene la habilidad

<sup>13</sup> Como evidente guiño al espectador competente, en la comedia estrenada unos pocos años antes, el gobernador de Gaeta, cuando oye un disparo en su casa, intuye que su honra está en peligro y sale con una luz a buscar al ofensor.

literaria de escribir comedias y conoce de memoria los requiebros al uso.

¿Entonces? “Entre bobos anda el juego”, repite más de una vez don Lucas –usando uno de los dichos populares que son la marca de su discurso (Villarino y Fiadino 1999)– y la frase debe servirnos de alerta a espectadores y lectores para descartar las respuestas más obvias. Las incongruencias se explican por la tensión entre los roles actanciales de dramaturgo/director ficcionalizado y galán, pertenecientes a planos de diversa entidad. Más aún: dentro del universo ficcional construido por don Lucas se produce una nueva tensión entre los roles de galán y figurón. Como dramaturgo, ha elegido para sí el rol más halagüeño, el de galán; como director escénico, ha fallado en su elección porque su figura grotesca no responde al *physique du rôle* para encarnar el personaje. Su conducta oscilante obedece a la doble intencionalidad inherente a los dos roles mencionados: como galán, su objeto *debe ser* buscar el amor de una dama, aunque carezca de los atributos para lograrlo; como director, no resiste la tentación de poner a los personajes sobre el tablado y verlos actuar.

El desarrollo de la comedia que se verifica ante sus ojos inclina el fiel de la balanza hacia el lado del director, quien anula la función dramática del enamorado para dar una lección final a sus destinatarios (personajes y espectadores). La frase proverbial reiterada varias veces durante la obra va dirigida tanto a sus títeres, que han creído salirse con la suya burlándose de él, como a ese público que espera el estereotipado desenlace en boda.<sup>14</sup>

Comprendemos, entonces, que la ocultación informativa de la que habla M. T. Julio (1997) ha afectado, en el caso de EBAJ, nuestra recepción. Creíamos poseer los hilos del ovillo y haber tomado la conveniente distancia en un juego cuyas reglas conocíamos de antemano. Pero recién ahora, en el desenlace, advertimos que nosotros también hemos sido objeto de la manipulación del dramaturgo ficcionalizado en don Lucas. Al fin, los elementos discordantes comienzan a reubicarse ante nuestros ojos. El antes mencionado

<sup>14</sup> Corroborando nuestra interpretación, M. T. Cattaneo afirma: “[Rojas] situado dentro de una tradición teatral importante e imponente se presenta como un autor que somete la fórmula teatral lopiana y calderoniana a una intensificación e incluso a un proceso subversivo y paródico, intentando perfilar su personal novedad, su variación significativa, y que explora todas las potencialidades de los diferentes subgéneros hasta el límite del juego y del exceso” (1999:40).



motivo del viaje –señalado como una particularidad de la comedia respecto del género de figurón, que transcurre en la corte– halla su justificación en la estructura profunda del texto. Las imágenes de apertura y cierre –fundamentales para la comprensión del nivel semántico, según la propuesta de Weiger (1978)– confirman nuestra hipótesis de lectura. La comedia se inicia con un viaje, simbolizado por la litera y el coche que llegan a la casa de Isabel para transportarla a Torrejoncillo, y termina con el que van a emprender los personajes a Toledo para efectuar las dos bodas. El viaje<sup>15</sup> materializa el constante desplazamiento entre planos (ficción-realidad), roles (dramaturgo/director-galán-figurón) y convenciones de distintos géneros (capa y espada-figurón-metateatro) que opera como principio constructivo de la acción dramática.

La lección metateatral se redondea con una amarga admonición. Si hay algún “bobo” en la comedia, no es precisamente quien visualiza el inevitable fin del amor en un matrimonio deteriorado por las dificultades económicas; si hay “bobos” fuera de la comedia, serán aquellos que se conformen con una fórmula dramática repetida una y mil veces, hasta la saciedad, rehusando ver, más allá de los límites de la ficción, la pericia teatral de su autor y los alcances ideológicos de la innovación genérica.

### BIBLIOGRAFÍA

Abel, Lionel (1969), *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill & Wang (1a. ed., 1963).

Brioso Santos, Héctor (2000), “Nuevas consideraciones acerca del final de *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla: la estructura de la comedia y las convenciones del

<sup>15</sup> En la comedia *Abre el ojo*, Villarino y Fiadino analizan el motivo del viaje en relación con el carro de mudanza que parte y regresa, como simbolización del frustrado intento de damas y galanes por cambiar sus vidas (1999:100).

- género”, *Hesperia*, Anuario de Filología Hispánica, III, pp. 5-23.
- (2000a), “Comentarios al desenlace de *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 25, pp. 43-59.
- Cattaneo, María Teresa (1999), “Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla”, *Actas XXII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, pp. 39-53.
- Fernández Fernández, Olga (1999), “Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*”, *Actas XXII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, pp.133-149.
- García Ruiz, Víctor (1989), “Calderón y la comedia de figurón”, en “Introducción” a *El agua mansa. Guárdate del agua mansa* de Calderón, ed. de V. García Ruiz e Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger-Universidad de Murcia, pp. 42-81.
- Hermenegildo, Alfredo (1996), “El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII”, *Scriptura*, 11, pp. 125-140.
- (1999), “Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina”, en C. P. Hart, A. Hermenegildo y C. Oliva (coords.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, Murcia, Universidad, Servicio de Publicaciones, pp.77-92.
- (2002), “Usos de la metateatralidad: las comedias de Lope de Rueda”, *Scriptura*, 17, 211-226.
- Julio, María Teresa (1996), *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.

- (1997), “La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla”, *Actas XX Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, pp. 237-253.
- Lanot, Jean Raymond y Marc Vitse (1976), “Elements pour une théorie du figurón”, *Caravelle*, XXVII, pp.189-213.
- Profeti, Maria Grazia (1998), “Estudio preliminar”, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*. Barcelona, Crítica, IX-LXI.
- Rojas Zorrilla, Francisco de (1990), *Entre bobos anda el juego*, ed. de Ana Suárez Miramón, Barcelona, Planeta.
- (1998), *Del rey abajo, ninguno. Entre bobos anda el juego*, ed. de Maria Grazia Profeti, Barcelona, Crítica.
- Serralta, Frédéric (1988), “El enredo y la Comedia: deslinde preliminar”, *Criticón*, 42, pp.125-137.
- (2001), “Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar* de Lope de Vega (¿1606?)”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro (XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro)*, eds. I. Pardo Molina y A. Serrano, Almería, Diputación de Almería, pp. 85-93.
- (2003), “Sobre el «pre-figurón» en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*), *Criticón*, 87-89, pp. 827-836.
- Sosa, Marcela Beatriz (2004), *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones.
- Suárez Miramón, Ana (2007), “Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla”, *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXIX, 137, pp. 51-73.

Villarino, Marta y Graciela Fiadino (1999), “Nuevas formas de la comicidad en *Abre el ojo*”, *Actas XXII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, pp. 89-101.

Weiger, John (1978), *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Barcelona, Planeta.