

Si el Amor excede al Arte, ni Amor ni Arte a la Prudencia
de Eusebio Vela: Una representación de corte
calderoniano en la Nueva España del siglo XVIII

LAURETTE GODINAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

RESUMEN: La crítica señala que el teatro mexicano del siglo XVIII tiene dos rasgos esenciales: por un lado existe una ruptura con la tradición literaria anterior, es decir, con el barroco; y por el otro, comienzan a aparecer rasgos del neoclasicismo.

El propósito de este trabajo es demostrar, mediante el análisis de *Si el Amor excede al Arte, ni Amor ni Arte a la Prudencia*, de Eusebio Vela, que debido a la influencia calderoniana en esta obra todavía hay —en el siglo XVIII— un lazo estrecho con el barroco.

ABSTRACT: According to specialized criticism, Mexican drama of the 18th century has two essential hallmarks: on the one hand, there is a rupture with the preceding literary tradition, i.e. the baroque; on the other, neoclassical traits begin to emerge.

*The purpose of this essay is to demonstrate —through the analysis of *Si el Amor excede al Arte, ni Amor ni Arte a la Prudencia* by Eusebio Vela— that due to Calderonian influence this 18th century work shows a tight link with baroque.*

Si el Amor excede al Arte, ni Amor ni Arte a la Prudencia
de Eusebio Vela: Una representación de corte
calderoniano en la Nueva España del siglo XVIII

EL OCÉANO que separa la Metrópoli de sus colonias, entre ellas la Nueva España, representó sin duda un trámite inexcusable para el arribo de las modas literarias; por ello, no sorprende la notable demora que advierte Arrom al describir la situación del teatro criollo en la época colonial:

Cronológicamente, la producción dramática de este siglo y medio de apogeo colonial coincide con el frondoso florecimiento del teatro peninsular, del cual es reflejo transoceánico. Pero he aquí que dicha producción, en lugar de ser, como reflejo al fin, copiosa y brillante cuando era copiosa y brillante la española, y escasa y opaca cuando entra aquélla en su ocaso, resulta precisamente lo contrario: en la etapa ascendente de la española, la nuestra es débil; en la descendente, la nuestra adquiere nuevos bríos. Podemos dividirla, pues, para su mejor estudio, en los mismos dos ciclos que la de la península: uno de 1600 a 1681, y otro de 1681 a 1750, separados por la muerte de Calderón. Al primer ciclo [...] lo designaremos como lenta alborada; al siguiente, [...] lo llamaremos apogeo y ocaso (Arrom 1956 78).

Esto no significa que el público novohispano no gustara de la comedia en aquellos años en los que cientos de personas de cualquier estamento asistían a los corrales de la Península. También se estrenaban en la Nueva España numerosas obras, pero los empresarios,

buscando buenos rendimientos, preferían obras españolas, cuanto más recientes, mejor (Shelly 328). Y si creemos a Lohmann Villena, el dramaturgo americano tenía que hacer él mismo frente a los costos de la producción (165).

El éxito del teatro en la Nueva España puede constatarse por la enorme cantidad de documentos conservados en los archivos —sobre todo el Archivo Histórico de la ciudad de México— y contradice las afirmaciones de Francisco de la Maza, según el cual “la historia del teatro en México en el siglo XVII es tan parva que se puede despachar en pocas líneas” (22). Aunque hay ya noticias de que existía un corral a finales del siglo XVI¹, hay que esperar hasta 1604 para la construcción del teatro del Hospital de Indios; éste debió de mantener en actividad otro corral, puesto que hasta 1626 se habla en las *Actas del cabildo* de dos corrales en la ciudad (*apud* Arróniz 140). Aunque el corral del Hospital de Indios fue destruido en 1629 por inundaciones, los empresarios no se dieron por vencidos y en 1634 se inició la reconstrucción del corral de dicho Hospital. Un proyecto ambicioso de Trasmonte lo convirtió luego en un coliseo con el doble de capacidad que un corral peninsular (Arróniz 154). Al quemarse éste accidentalmente en 1722, el Virrey ordenó que se mudara del recinto del Hospital para evitar nuevos incidentes y el segundo coliseo empezó a funcionar en 1725 en un solar propiedad del hospital, hasta que fue cerrado por peligro de derrumbe en 1749 y se construyó en 1752 el Coliseo Nuevo (Azar 45).

La importancia de los teatros comerciales en la ciudad de México le permitió a Arrom afirmar que “a la inversa de Lima, donde los festejos palaciegos fueron la principal fuente de obras dramáticas, en México correspondió esa distinción al que hoy llamamos

¹ Lo menciona un documento firmado por el virrey Don Luis de Velasco autorizando la construcción en Lima de un corral de comedias “por la traza y forma del que está hecho en México” (*apud* Arróniz 128-129).

teatro comercial” (Arrom 1956 154)². Sin embargo, de las obras que conservamos de la segunda época del teatro barroco americano, una parte importante fueron representaciones cortesanas: destacan dos obras profanas de Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*; *El Rodrigo* y *Parténope* de Manuel Zumaya, y *Si el Amor excede al Arte, ni Amor ni Arte a la Prudencia*, de Eusebio Vela. *Los empeños de una casa* fue representada, al parecer, el 4 de octubre de 1683, con motivo de un festejo organizado en la casa del contador don Fernando Deza en honor del virrey conde de Paredes y *Amor es más laberinto* se representó probablemente el 11 de enero de 1689 en el palacio virreinal, para el cumpleaños del virrey conde de Gálvez (Salceda XVII-XXII). Las dos comedias de Zumaya fueron representadas también en el palacio virreinal, respectivamente en 1708 y 1711 (Arrom 1967 99).

De la comedia de Eusebio Vela, la *Gaceta de México* del mes de diciembre de 1730 recoge la siguiente noticia:

El 19 en que cumplio años Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor, después de aver assistido a la Missa de gracias y *Te Deum*, concurrieron a cumplimentar a Su Exc. los Tribunales, prelados y Nobleza, y las tres noches inmediatas a la Comedia: Si el Amor excede a Arte, ni Arte, ni Amor a Prudencia; que a el mismo aplauso, y celebridad se represento en el sumptuoso Theatro del Real Palacio (Sahagún 290).

Aunque Arévalo no menciona el nombre del autor, la comedia aparece atribuida a Vela en la *Bibliotheca hispanoamericana septentrional* de Beristáin (279). Resulta extraño ver al que fungió de 1718 a 1737, año de su muerte, y casi sin interrupción, como em-

² El autor no niega, por supuesto, la existencia de loas con motivo de la llegada de arzobispos y virreyes, pero les resta importancia.

presario del Coliseo escribiendo una obra de teatro para la corte virreinal. Sin embargo, las tres obras que de él se conservan muestran una de las mayores características escénicas del teatro palaciego: el interés por los temas mitológicos o legendarios y el uso asiduo de la tramoya³.

Aunque la vida teatral de este autor se desarrolla ya entrada la segunda década del siglo XVIII, al contrario de lo que piensa José Miguel Caso González, la estética neoclásica que parecería caracterizar dicho siglo no comienza con la muerte de Calderón. Tanto en la literatura colonial como en la peninsular, el teatro cultiva, hasta muy entrado el siglo XVIII, la influencia calderoniana que lo ata al barroco, por muy “decadente” que parezca, y no tiene aún marcas del neoclasicismo incipiente (9-10), como demuestra el estudio de los mecanismos discursivos y espectaculares en la comedia de Vela ya mencionada.

Eusebio Vela, hermano de José, ambos hijos de Manuel de Labaña y de Ángela García, se fueron sin sus respectivas esposas a las Indias⁴. Nacido, según su testamento, en 1688 (Vela VII), de tres testimonios se puede deducir que en 1712 o 1713 ya formaba parte de la compañía del Coliseo⁵, y el autor de la *Genealogía... de los*

³ *Si el Amor...* presenta a Telémaco en la isla de Circe y los enredos amorosos que se forman cuando aparece Cupido, dejando vencer al final a la prudente Minerva, que durante las primeras dos jornadas, y la mayor parte de la segunda, se escondió bajo las apariencias del canoso Mentor; *La pérdida de España* retoma la leyenda de Rodrigo, el último rey godo, y *Apostolado en las indias y martirio de un cacique* es una comedia entre histórica y mitológica sobre la conquista del reino azteca. En las referencias bibliográficas, los números romanos remiten a la introducción, los arábigos a *Si el Amor...*

⁴ De Eusebio Vela dicen Shergold y Varey que “casó con Thomasa Manje, y dejandosela en esta corte se pasó a Yndias con su hermano” (*Genealogía* 272) y de la esposa de Joseph Vela dice que “murió en Toledo” (554).

⁵ El actor Alejandro Monzón atribuía a Vela en 1727 “catorce años de ejercicio en este reino”, y Vela, dirigiéndose al virrey en 1730, dice de sí mismo que

comediantes de España supone que a los hermanos Vela les esperó en la Nueva España un gran éxito económico⁶, aunque diste de ser la verdad⁷. A pesar de todos los problemas económicos que pudiera tener el empresario del Coliseo Viejo, se dice que allí “actuaron por un cuarto de siglo las mejores compañías cómicas del momento, entre las cuales sobresale la de Eusebio Vela” (Recchia 67). Esta compañía de cómicos debió estar formada en su mayoría por actores españoles, puesto que Eusebio Vela se quejó en una carta al virrey en 1730 de “la poca aplicación que los patricios (hombres y mujeres) tienen en este reino a este ejercicio” (Vela XIV), y pidió a éste su autorización y el importe de los gastos del viaje de Cádiz a Veracruz para que llegaran a la Nueva España unos actores de Madrid (XV).

Según consta en los documentos de la época, cuando Eusebio montó la obra *Si el Amor...* para ser representada en el palacio virreinal, acababa de retomar la dirección del Coliseo después de

llevar dieciocho años en la compañía del Coliseo; estos documentos provienen respectivamente de una disputa de Francisco de Utrera y Arroyo contra Alejandro Monzón y de *Autos fechos sobre el arrendamiento del coliseo de comedias* (Vela XXII); añado un tercer documento que consiste en la nota biográfica de Manuel de Rojas en la *Genealogía... de comediantes de España*, en la que se dice que “este año 1717 hizo cinco años que pasó a las Yndias con Joseph y Eusebio Vela” (Shergold y Varey 1985 287).

⁶ Dice bajo la rúbrica de Manuel de Rojas que se fue con los hermanos Vela a las Indias, “en donde hizieron una conpanía para representar por aquellos pueblos y han ganado y ganan muchísimos caudales” (Shergold y Varey 1985 287); resulta interesante esta visión, ya que estamos lejos del exilio a que se veían forzados los comediantes peninsulares por las limitaciones que imponía el Consejo de Castilla y la prohibición que decretó Felipe II en 1598 de cualquier forma de representación teatral (Arróniz 136).

⁷ En efecto, los autores de la introducción de *Tres comedias* cuentan con pormenores los problemas económicos que tuvieron ambos hermanos, juntos hasta 1726 —año en el que muere José— y Eusebio solo hasta su muerte en 1737 (Vela VIII-XVII).

un paréntesis en la gestión de Miguel Vidarte —cuya compañía fracasó lastimosamente (Schilling 88)— y de una temporada en la que Vela desempeñó el papel de primer galán bajo la dirección del autor y arrendador Pedro Osorio; éste contrató, además, a María Guadalupe Jaramillo como graciosa, rechazando los servicios de Clemente Figueredo. Estos cambios efímeros de autor fueron probablemente el resultado del informe que envió al virrey el administrador del Coliseo, Cárdenas, un primero de agosto, para ponerlo al corriente de los numerosos problemas de disciplina dentro de la compañía⁸. Clemente Figueredo, despedido de la compañía de Osorio por haber elevado una queja contra el “autor de la representación de comedia” en la que pedía se obrase de acuerdo con el contrato original (Vela XIV), recobró su lugar en la compañía: Vela le confió el papel de “barba” en *Si el Amor...*; también conservó a María Guadalupe Jaramillo, contratada por Pedro Osorio (XIV), a la que —según se desprende del elenco que aparece copiado al inicio del manuscrito de la obra de Vela— confió el papel de Eucaris⁹.

⁸ Cárdenas pedía, entre otras cosas, que se autorizara al administrador imponer multas por faltas de los actores en el aprendizaje de sus papeles o el cumplimiento de cualquier punto de su contrato (Vela XIII).

⁹ Este elenco se encuentra al principio del único manuscrito conservado de esta comedia, descrito por Paz y Meliá en su *Catálogo de las piezas de teatro de la Biblioteca Nacional* de 1899 como de escritura del siglo XVIII. Este manuscrito pasó de la Biblioteca de Osuna a la Nacional de Madrid, donde se encuentra todavía hoy. Acerca de su presencia en Europa y no, como se supondría, en los archivos mexicanos, Schilling conjetura que, puesto que las tres obras conservadas son anteriores a 1731, Agustín de Vidarte pudo habérselas llevado al salir hacia Madrid (246). El hecho de que todos los nombres de actores que figuran en la primera página del manuscrito coincidan con los que actuaban en la compañía de Vela —o de Osorio, durante la segunda mitad de la temporada— puede sugerir que se trata del manuscrito original del autor utilizado para la primera representación.

El teatro difiere de los demás géneros literarios porque está compuesto no sólo de una faz textual, sino también de una dimensión espectacular, y ambas forman juntas el hecho teatral¹⁰; por ello es importante, al emprender el estudio de una obra, no sólo mirar el texto que pronuncian los actores como letra muerta, sino considerarlo como parte de una *performance*. Sin embargo, puesto que no ha sobrevivido —al contrario de lo que sucedió con las acuarelas de *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara— más noticia acerca de esta representación de *Si el Amor...* que la de su rotundo éxito, la tarea consistirá en emprender —para resaltar la esencia calderoniana de esta obra de Vela que en la cronología parece más cercana a Moratín—, una búsqueda del texto espectacular virtual mediante la revisión de las didascalias, tanto explícitas como implícitas¹¹.

Del “sumptuoso Theatro del Palacio Real” citado por la *Gaceta de México* se sabe muy poco. Si bien se menciona la existencia de

¹⁰ En su descripción detallada del hecho teatral, Fabián Gutiérrez Flores determina dos fases: la *fase textual*, en la que interviene el autor, escribiendo el texto principal con diálogos, acción y personajes, y el texto secundario, con el que completa la construcción del texto incorporando las acotaciones; la *fase espectacular* va desde los primeros contactos del director de escena con el texto a la recepción del espectáculo teatral por los espectadores, y comprende al director, que es a veces segundo autor y otras sólo coordinador, los actores, la plasmación en escena de las acotaciones y la recepción del hecho teatral por el público (62-63); en la obra que se estudia aquí el autor (en el sentido moderno del término) es también el director.

¹¹ Fernando de Toro discierne dos etapas entre el texto dramático y el texto espectacular: el *texto de la puesta en escena* es “la contextualización de las situaciones de enunciación, la concreción del espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, ideologización del tiempo, proxémica, kinésica, puesta en contexto de la situación enunciación / enunciado”; este texto de la puesta en escena es lo que construye el *texto espectacular virtual*, que es la inscripción del texto dramático como *materialidad y concreción escénica* (68-71).

un salón de saraos en muy mal estado en el palacio viejo¹², se alude posteriormente a la preparación de unas salas de las habitaciones del virrey —cuya reconstrucción había tardado mucho y costado más por la pompa que se pretendía lograr en las dependencias vinculadas directamente al virrey (*Palacio Nacional* 96)— para los festejos del cumpleaños de Felipe V en 1713. Los documentos que tratan de la reconstrucción del palacio virreinal no mencionan nada que pudiera parecerse a un teatro fijo, pero esto no debe extrañar, pues resultaría poco prioritaria la construcción de un teatro dentro de este inmenso edificio en continua renovación, especialmente después del motín del 8 de junio de 1692¹³. De cualquier modo, la representación en el palacio virreinal debió haberse realizado en uno de los salones de las habitaciones del virrey, en el ala oeste del palacio, en la que, según los mapas conservados de

¹² “El 6 de febrero de dicho año [1702] entregaron [Felipe de Roa y los maestros arquitectos Diego de los Santos y Pedro de Arrieta] su informe, refiriendo que habían encontrado que el salón que servía para los saraos en sus 40 varas de longitud, tenía cinco cuarteaduras en cada uno de los lienzos de pared maestra” (*Palacio Nacional* 90).

¹³ Enardecidos por la escasez de trigo y de maíz y convencidos de que los responsables de la carestía eran el virrey y algunos personaje influyentes que ocultaban los productos, un grupo de indígenas se presentó en la casa del arzobispo. Como éste se encontraba ausente, sus sirvientes los mandaron al palacio virreinal. Viendo que no los dejaban entrar, los indígenas prendieron fuego a la puerta y al balcón de la virreina y el fuego se propagó a las dependencias de la fachada principal (*Palacio Nacional* 73). Después de reparaciones tan numerosas como inútiles —en un edificio en el que las partes que no fueron dañadas por el fuego conocieron un deterioro mayor a causa de su antigüedad—, Diego de los Santos, Felipe de Roa, Pedro de Arrieta y Marcos Antonio Sobrarias presentaron, en febrero de 1709, las plantas y diseños para la reconstrucción del palacio (Fernández 199-200). Entre préstamos, multas y derogaciones en los derechos de impuestos —como la atribución al virrey de los impuestos sobre el aguardiente y el vinagre— se logró reconstruir el Palacio Nacional tal cual hoy se conserva (*Palacio Nacional*, 95-97).

1708, había salas que —aunque no alcanzaban las dimensiones del Salón dorado del Alcázar de Madrid¹⁴— podrían corresponder a las medidas del salón para saraos del palacio viejo, tal vez un poco más de veinticinco metros de largo.

Las representaciones en el palacio¹⁵ se harían con suficiente frecuencia como para justificar la presencia de por lo menos un escenario portátil¹⁶, si no de un salón con escenario fijo. Lo que se puede afirmar, en el caso de una obra como *Si el amor...* de Vela, es que se necesitaba no sólo una tramoya en el sentido primero en el que lo entiende Arróniz, es decir, una tramoya como las que se encontraban antes de 1621:

La maquinaria teatral de esta época consistía en un juego de poleas, en una grúa muy sencilla, y en un artefacto manejado con cuerdas. Era una especie de revólver vertical que al dar la vuelta escondía un objeto, una imagen o un actor a los ojos de los espectadores, y volvíalo a presentar, si era necesario. Eran las “apariencias”, o apariciones furtivas y espectaculares, generalmente acompañadas de luces y ruidos. En resumen, la “tramoya” [...] sirve para manejar actores y objetos de su tamaño (serpientes fabulosas, nubes) que NO modifican fundamentalmente la estructura del escenario (251-252).

¹⁴ En Varey y Shergold se dice que éste medía “166 pies de largo (46 metros y medio) por 36 de ancho (10 metros), resultando, por consiguiente, sumamente larga” (lix).

¹⁵ Además de las representaciones a las que ya aludí, Schilling menciona un acta del cabildo del 4 de febrero de 1708 en el que se dispone que se hagan comedias en el Palacio Real para festejar el nacimiento del príncipe de Asturias; afirma que “normalmente el cumpleaños, tanto del rey como a veces del virrey y la virreina, se festejaba con la representación de una comedia en el palacio” (11).

¹⁶ Tal vez como el de Cosme Lotti en uno de los patios del retiro que describe Carducho en 1633 (Shergold 276).

sino además uno de esos “complicados artefactos”, introducidos en España por los italianos, que

servían fundamentalmente para halar los bastidores del decorado y sustituirlos por otros [...] [y] otros menesteres igualmente espectaculares: por ejemplo, abrir una montaña en dos [...] Pero éstos y otros efectos estaban subordinados a la función principal de la maquinaria: cambiar el escenario. En la terminología usada por Calderón, se dice “mudar el teatro” (243).

Si se toma en cuenta el hecho de que las decoraciones y apariencias del Coliseo viejo, en el que solía actuar la compañía de Vela, estaban compuestas por “unos cuantos bastidores pintarrajeados de verde, que representaban, según el caso, ya selva, monte espeso o ameno jardín” (Valle Arizpe 399), no será demasiado atrevido pensar que el escenario palaciego en el que se representó *Si el Amor...* aprovechaba el mismo sistema de bastidores que permitían cambiar el decorado, como consta en las acotaciones del autor y director.

Antes de que Circe entre en escena, una acotación dice: “Estará el teatro de selva” (Vela 87); antes de que empiece la segunda jornada, se precisa que el teatro “múdase de sala” (109); en esta misma jornada, después del v. 330, “descúbrese un jardín delicioso”. El cambio de telón de fondo entre jornadas es de fácil explicación si uno piensa que ya debían existir los telones de boca¹⁷ y que el espectáculo barroco completo incluía entre las jornadas de la comedia géneros breves¹⁸. Pero en el caso de un cambio en medio de

¹⁷ Según Arróniz, “aparece [...] en la tercera década del siglo xvii el marco del proscenio y su correspondiente cobertura, es decir, el telón de boca. El escenario tiene a partir de entonces, detrás de esta cortina general, un decorado móvil compuesto de bastidores” (254).

¹⁸ Como ejemplo de un festejo barroco completo en la Nueva España se conserva el de *Los empeños de una casa* de Sor Juana, que se desarrolló de la manera siguiente: la loa que precedió a la comedia, la letra que se cantó por

la jornada, para no romper la verosimilitud es forzoso creer a Arróniz cuando afirma que:

Por medio de complicados mecanismos pudieron cambiar el decorado —compuesto a mediados del siglo xvii por bastidores— con una velocidad sorprendente, a grado tal que estos cambios o “mutaciones” acabaron por constituir un atractivo en sí (253)¹⁹.

Asimismo, el escenario conoce un nuevo cambio durante la segunda jornada: después del v. 501 “échase mutación de bosque”, telón que se quedará hasta el final de la obra.

Por supuesto, los telones de fondo no dan solos la ilusión de lo que representan: la acotación que nos muestra que al abrirse el telón los espectadores debieron ver un decorado de selva se complementa con las palabras que pronuncia Calipso: “En aquesta espesura, / cuya crespa maraña que el mar riega”. Así, sabemos que aunque el decorado es de selva, la cercanía del mar descrita por Calipso puede hacer que parezca verosímil la llegada, después del v. 69, de “una nave fluctuando, medio desbaratada” mediante la apertura del foro. Esta llegada ha sido preparada además por los gritos de auxilio que salen de “adentro” (es decir, fuera del escenario) en el v. 48. La alusión al mar permite también introducir una anáfora extra-referencial²⁰ en la que el personaje femenino que habla (el espectador no

“Divina Fénix, permite”, la jornada primera de *Los empeños...*, la letra por “Bellísimo Narciso”, el sainete primero “De palacio”, la jornada segunda de *Los empeños...*, la letra “Tierno, adorado Adonis”, el sainete segundo, la jornada tercera de *Los empeños...* y el sarao de cuatro naciones (Sor Juana 719).

¹⁹ Acerca de las descripciones de las tramoyas, véase el capítulo IX “El decorado espectacular”, en Ruano de la Haza y Allen (447-491), con las limitaciones de que sólo se ocupan de teatros de corral.

²⁰ Utilizo el término en el sentido que le da Fernando de Toro, es decir, “todas las referencias que hacen [los personajes] a cualquier realidad o acontecimiento previo a esta situación inicial” (28).

sabe aún que se trata de Calipso, puesto que su nombre sólo será mencionado en una réplica de los músicos en el v. 104; lo llamaré Calipso para no utilizar largas perífrasis) narra cómo el mar fue la puerta de salida de su amado Ulises, quien la dejó abandonada, vv. 5-8. A los gritos de socorro, procedentes del interior del escenario, corresponde la descripción que Calipso hace de lo que está viendo:

Una nave combatida
de las dos contrarias fuerzas
de agua y viento allí se mira
las gavias y antenas rotas
sin timón que la corrija,
que entre embates fluctuando
a cada vaivén la quilla
descubre desbaratada,
y de la aviada impelida
en aquellos arrecifes
viene a dar (vv. 50-60).

Dice Calipso que se acercará a la orilla para enterarse mejor (vv. 68-69), y esta didascalía implícita se ve reforzada por la explícita de “Vase”. En este momento se abre el foro y aparece la nave ya mencionada, confirmando la construcción mental referida en el monólogo de Calipso. Desbaratada y —detalle importante— fluctuando, este movimiento pudo darse mediante el sistema de un carro con ruedas. Del diálogo que sigue se infiere que la nave, que debió ser lo suficientemente grande como para que pudieran caber en ella cinco personas (Telémaco, Mentor, Ranacujajo y dos marineros), está aún en el mar: “Cía, vira, / no demos en esa roca” (v. 70), dicen los marineros, y gritan un poco después “¡Ya da la quilla en las peñas!” (v. 87), recordando los arrecifes que mencionó Calipso en el v. 59. La ilusión de mar puede haber sido creada

con una tela de plata azul o blanca, tal vez velillo, como se desprende de la lista de gastos para la representación de la comedia *Faetón*, de Calderón, en diciembre de 1679²¹; esta tela quizá estaba colgando del carro en el que iba montada la nave, para esconder las ruedas, del mismo modo que se describe la nave del Príncipe de las Tinieblas en la *Memoria de apariencias* dejada por Calderón para su auto *El divino Orfeo*: “Primeramente ha de ser el primer carro una nave negra, con sus banderolas [...]; ha de estar sobre ondas oscuras, con monstruos marinos pintados en ellas” (*apud* León 155).

Después de un grito de auxilio pronunciado por todos, una acotación dice “despedázase en cuarteles la nave”, acción que se repite en el texto de Calipso: “Ya en cuarteles / la nave está dividida” (vv. 93-94). Ésta dice que “no importa [el hecho de que esté destrozada la nave], si a mi arbitrio / están los monstruos que habitan / las alcobas de Neptuno”, y les grita a los monstruos que salen a escuchar sus órdenes (con música). La acotación dice: “Puéblase el mar de sirenas y de monstruos marinos; y se pondrán encima Telémaco, Mentor y Ranacuajo a su tiempo”. No se dice nada de los despojos del barco, lo cual permite suponer que la nave se encontraba montada en un carro afianzado a un tornillo, y que pudo desaparecer bajando dentro del carro, quedando sólo las olas²².

Al contrario de los monstruos marinos en *El divino Orfeo*, que aparecen pintados en la tela que representa las ondas del mar, parece que aquí más bien los monstruos debían ser actores disfrazados, porque el autor advierte que en los monstruos marinos se van a tener que subir tres de los personajes. El plural de “sirenas” po-

²¹ El velillo de plata blanco sirvió para representar el mar, el de plata azul para las olas más cercanas (Shergold y Varey, 1982 96-97).

²² Así se supone que fue la nave del Príncipe de las Tinieblas en *El divino Orfeo*, de Calderón (León 156).

dría indicar que dos de las actrices se vestirían con este disfraz, que se encuentra por ejemplo en la mojiganga *La boca de la ballena*, y tres actores vestidos de monstruos marinos podrían cargar a Telémaco, Mentor y Ranacuajo en el v. 108 —aunque no se diga nada al respecto, los marineros debieron salir rápidamente del escenario antes del “rescate”—; la única descripción física que se tiene de los monstruos marinos está en el texto musical de los vv. 119-122, en el que se canta “Surcad, surcad, tritones, / nereidas, a la orilla, / siendo timón las colas / de escamas guarnecidas”, que es la apariencia por definición de tritones y sirenas: mitad pez y mitad humano. Sin contar los personajes que están en el escenario, es decir Calipso, Telémaco, Ranacuajo, Mentor y los dos marineros que acaban de irse, quedan cuatro hombres y seis mujeres, que, por aparecer sólo unos cuatrocientos versos más adelante, podrían haber desempeñado los papeles de tritones y sirenas²³.

²³ El elenco es el siguiente:

Telémaco (galán)	— D. Eusebio
Narbal	— D. Alejandro
Idomeneo	— Frías
Mentor (barba)	— Clemente
Ranacuajo (1 ^{er} gracioso)	— Jiménez
Trifón (2 ^o gracioso)	— Cárdenas
Plutón	— Matías
1 ^{er} marinero y voces	— Castillo
2 ^o marinero y voces	— Juan Francisco
Cupido	— Margarita
Calipso (dama)	— Felipa
Eucaris	— Guadalupe
Minerva	— Chepa
Leucotoe	— Javiera
Siringa	— Juana
Ninfas	— Pancha y Chepa

Entre paréntesis añadí el tipo al que pertenecen algunos de los personajes, según aparece en la lista que precede la primera jornada; en esta lista aparecen

Otra escena típica del teatro cortesano de esos años es cuando Calipso, que sospecha que Telémaco no la quiere y que su único deseo es huir de la isla, le pide ayuda a Plutón. Al salir Narbal de la escena anterior en la que volvió a declararle su amor a Eucaris, la acotación anuncia un cambio en el escenario: “Vese en el medio del foro una sierra, nevada por la cumbre, y por la cima salen llamas, imitando el volcán” (3, v. 120). Puesto que sale del mismo lugar que la nave al inicio de la primera jornada, opino que esta montaña pudo también haber sido montada en un carro del mismo tipo que el que Calderón describe en la *Memoria de apariencias de El divino Orfeo*, auto en el que el cuarto carro es un peñasco (León 155). Estando a la vista el monte, Calipso dice: “Para este fin vengo, ansiosa / de examinar las vislumbres / de mis sospechas, a este / volcán, por adonde escupe / el abismo de su centro / saliva ardiente, que alumbre / del caos donde estoy metida” (vv. 138-143); y, describiendo el volcán, añade que se trata del lugar desde el cual “Plutón registra / cuanto el más cauto ejecute” (vv. 145-146). Luego de presentarse a sí misma para satisfacer las demandas de la música, la misma música anuncia desde dentro lo que va a pasar: “Ya del pavoroso centro / la máquina se descubre, / y truenos y rayos sean / la salva que te salude” (3, vv. 167-170). Una acotación dice que hay truenos dentro, seguramente para esconder el ruido que implicaba el funcionamiento de la maquinaria del carro; en efecto, sigue otra similar: “Con grande estrépito de truenos, se abre el monte, y se descubre Plutón en medio de las llamas; y en el aire, varias aves nocturnas y las Furias a los lados”; las Furias pudieron ser representadas por cualquier actriz de la compañía que no fuera Calipso y, en cuanto a las aves, parece que no

también registrados “Las Furias”, papel que no está atribuido a nadie, el “Acompañamiento” y la “Música”.

era nada nuevo la introducción de animales vivos en las representaciones²⁴.

La apertura de un monte es, como bien lo muestra Arróniz, un episodio bien documentado en el teatro de Calderón (239-241), quien la incluyó, entre otras, en *Los hijos de la Fortuna* o *El monstruo de los jardines*. Se trataba, por supuesto, de un recurso del texto espectacular que debió de impresionar mucho al público. Del mismo modo que el ruido de la maquinaria al abrirse la montaña se esconde con truenos, el monte desaparece, según la didascalia explícita, “con truenos y ruidos de cadenas” (v. 300), recurso que ayuda además a la construcción del personaje de Plutón.

La tramoya de movimiento vertical es utilizada en varias ocasiones como, por ejemplo, cuando después del baile de sátiros (seguramente representados por los mismos actores que habían encarnado a los tritones) y de ninfas, “baja Cupido en una mariposa muy adornada, y canta” (v. 576). El personaje se queda cantando en el aire (vv. 577-584) y luego “se apea” (v. 584), y cuatro versos después “vuela la mariposa”; en todas las comedias de Calderón hay este tipo de escenas donde personajes bajan del “cielo”, muchas veces en una nube.

La siguiente utilización de la tramoya llega en medio de una pelea entre Idomeneo y Telémaco, el primero enamorado de Calipso y el segundo interesado en hacerle creer a la maga que está enamorado de ella; Calipso le dice a Idomeneo: “Si el respeto no os enfrena, / haré que os oculte el centro” (2, vv. 766-767); y una acotación puntualiza: “Truenos, y vuela rápido Idomeneo”²⁵.

²⁴ Afirma Teresa Ferrer Valls, hablando de la representación de la *Fábula de Dafne* —de la primera mitad del siglo xvii—, que “es seguro que se utilizaron aves en la representación [...] El gusto por la utilización de aves y en general de animales vivos está bien documentado” (163); en esta obra de Vela aparece también un cordeiro maniatado (v. 730).

²⁵ Como dice Arróniz, la tramoya vertical servía para “las ‘apariencias’, o apariciones furtivas y espectaculares, generalmente acompañadas de luces y ruidos” (252).

La escena final de la segunda jornada presenta un empleo un poco más complejo de la tramoya. Cuando Calipso acaba de pronunciar su invocación a los sacres —“Sacres, que el viento cruzáis, / bajad, bajad a mi acento / y apartadlos de este sitio” (2, vv. 882-884)— dice la didascalia explícita: “Bajan cuatro águilas, que vienen a caer sobre Telémaco una, otra sobre Narbal, otra sobre Idomeneo y otra sobre Ranacuajo; y vuelan por distintas partes con la más prontitud que se pueda”. Aquí la dificultad reside en pedirle a la tramoya, que realiza movimientos verticales, que esparza a las águilas “por distintas partes”; no he encontrado ningún ejemplo en otras obras cortesanas de tema mitológico.

La última escena de tramoya es interesante porque ejemplifica la desaparición del personaje cuando éste es reemplazado por otro; en el diálogo anterior, Mentor acaba de advertirle a Calipso que no sabe quién es y que por eso piensa que no podrá liberar a Telémaco, y Calipso lo reta a que muestre quién es, liberándolo. Mentor le dice que mostrará su forma verdadera, y al surgir la pregunta “¿Cómo?” de los labios de Calipso (3, v. 840) dice la didascalia: “Del lugar donde está Mentor, una mujer pasa a Minerva y volará hasta el navío con Telémaco, ocultándose Mentor con la mayor prontitud, y Minerva se queda en el aire”. En una cuestión de segundos sale Minerva, se va Mentor y Minerva conduce a Telémaco hacia la orilla del escenario donde se encuentra la embarcación —descubierta luego del discurso de Calipso (3, vv. 784-800), a bordo de la cual viajan Narbal, Idomeneo, Eucaris, Trifón, Ranacuajo y marineros— en la que Telémaco escapará de la isla, quedándose Minerva en el aire.

Para la escena final, en la que los fugitivos quieren dejar la isla, Calipso y Plutón desatan una tormenta que se describe en la acotación del siguiente modo: “Bajan las olas y quedan otras de llamas; y suena tempestad, y silbos de aire”. Para hacer olas de llamas, basta

pensar en una tela pintada; el problema tal vez resida en hacer bajar a las primeras olas (seguramente de color plata, azul y blanco) para que sean visibles las de fuego. En la loa que se presentó junto con *La fiera, el rayo y la piedra*, Navarro describe —en una situación similar a la que se tiene aquí— una máquina de ruedas que hacía subir y bajar unas olas pintadas en bastidores, y explica cómo, para realizar los cambios, se manejaban los bastidores corriéndolos sobre una guía (755). Pero si bien parece apropiado este tipo de máquina para una representación como fue la de Valencia en 1690, en la que se festejaron nada menos que las bodas de Carlos II con Mariana de Baviera, es lícito pensar que no se justificaba en la representación de *Si el Amor...*; el mismo Vela seguramente se dio cuenta de las limitaciones de los recursos con los que contaba porque al intentar Calipso impedir la fuga de Telémaco (vv. 710-714) —cosa que ni siquiera Cupido pudo hacer tomando la figura de Eucaris— trata de hacerlo mediante transformaciones propias de su arte. La acotación que se encuentra después del v. 724 dice: “Salen Mentor y Telémaco, y habrá unos peñascos que a su tiempo se convierten en fieras; y unos árboles que se vuelven sátiros, con clavas; *lo más vistoso que se pueda*” (las cursivas son mías). Cuando llega la transformación —Calipso le dice a Telémaco que estorbará su huida, y al preguntarle Telémaco cómo procederá contesta: “De esta suerte”— la didascalia explícita es la siguiente: “Las peñas se convierten en fieras, que estorban el paso, y Telémaco saca la espada” (v. 768). No se llevó a cabo el proyecto de poner árboles en escena y transformarlos en sátiros, seguramente porque no había actores para representarlos²⁶; además, apenas

²⁶ Unos cincuenta versos después reaparecen Eucaris, Narbal, Idomeneo, Trifón, Ranacuajo y los marineros; se reduce a uno el número de actores disponibles para esta escena.

diez versos después se vuelven a transformar en peñascos, lo que hace de esta mutación un cambio de menor importancia.

Otro elemento interesante que aleja *Si el Amor.*, comedia de tono más bien serio, de la estética neoclásica es la presencia de dos graciosos. Frente al gracioso “real” (Kinter 92) que “creó”²⁷ Lope, Calderón prefirió un personaje cuyo carácter convencional se observa en la estilización y el empleo de los nombres; el gracioso de Calderón ironiza con frecuencia sobre la técnica establecida (Leyte-Vidal 16). El Ranacuajo de Eusebio Vela es un personaje ingenioso que juega con los conceptos emitidos por los demás personajes de su entorno, especialmente su “amo” Telémaco —aunque no se perciben en su relación los rasgos del estereotipo “criado-confidente”— y Mentor. Así, cuando en medio de la tempestad con la que se abre la comedia Mentor le aconseja a Telémaco pensar en su padre, que debe estar padeciendo lo mismo, Ranacuajo dice:

¡Madre mía,
ya tu hijo Ranacuajo
será racional sardina! (vv. 78-80)

Después del folio en blanco²⁸ tiene lugar un diálogo entre los criados que parece ser una parodia del diálogo que pudieron haber

²⁷ En oposición a esta creencia muy difundida, se puede encontrar un estudio de los orígenes medievales del gracioso en la tesis de Leyte-Vidal (14-37).

²⁸ Se trata del folio 16 del manuscrito; Francisco Monterde y Jefferson Spell juzgaron que no faltaba ningún verso a la obra y numeraron de continuo; pienso personalmente que sí faltaron versos, en parte por una cuestión de amplitud de la primera jornada, que sería más de cincuenta versos más corta que la segunda y más de cien que la tercera y, en parte, porque después del canto de Cupido nos encontramos con un nuevo personaje, el gracioso Trifón, sin que hayan sido presentados ni él ni las personas a las que acompaña, Narbal, Eucaris e Idomeneo; la laguna no es demasiado importante porque la anáfora extrarreferencial que cuenta la llegada de éstos a la isla se encuentra en los versos siguientes al encuentro de los graciosos.

tenido sus amos en el texto faltante. Trifón parece sugerir esto cuando dice “Pues que los amos se obsequian, cortejémonos los criados” (v. 608). Continuando el diálogo paródico, se muestra el ingenio de ambos criados:

- Ranac.: Para hablar con el respeto
que merece vuestro estado,
¿quién sois?
- Trifón: El gran Trifón,
señor de tantos y cuantos
por el mar y por la tierra,
¿y vos?
- Ranac.: El gran Ranacujajo,
señor de traque barraque
en la corte y en el campo.
- Trifón: Bien me lo dijo esa traza
- Ranac.: Bien lo declara el garbo.
- Trifón: Pues los brazos os dedico.
- Ranac.: Serán lacayunos lazos
(vv. 610-621).

Ranacujajo no vacila en hacer reír al público a expensas de Telémaco. Éste ha intentado esconderle a Mentor algo que el público ha visto desde que tuvo lugar el juego de Cupido: Eucaris y él se han herido mutuamente con la flecha del Amor, y su reticencia a dejar la isla proviene de este enamoramiento. Cuando Mentor le cuenta a Telémaco que se construyeron dos embarcaciones y que Narbal, Idomeneo y Eucaris van a huir también, dice Ranacujajo: “¡Oh! pues si va Eucaris, / irá como un corderito” (3, vv. 376-377); después de un intento poco convincente de Telémaco por explicar que ya se curó de esa herida, el gracioso le contesta con un lenguaje teñido de cultismos:

Luego faltará al poeta
apropiado silogismo
para sacar su argumento
al fin y a la postre en limpio
(3, vv. 391-394).

Al fin y al cabo, es un criado y en la representación aparece como un ser cobarde que sólo piensa en salvarse a sí mismo, en contraposición con el héroe Telémaco. Cuando Narbal, desde adentro, grita que leven anclas, los dos criados piensan en lo mismo: huir; con la diferencia de que Trifón se va con sus amos, mientras que Ranacuajo, para irse, abandona a los suyos (3, vv. 424-431).

Esta presencia del gracioso, la música que se deja oír en momentos clave de la obra²⁹, los numerosos diálogos desde el paño o los bastidores, los cambios de personaje —que permiten las situaciones de enredo—, la omnipresencia de la tramoya —sólo he podido dar unos pocos ejemplos de los muchos que hay en la obra— y las infracciones a la regla de las unidades de tiempo y espacio alejan definitivamente esta obra de la preceptiva neoclásica. En efecto, lo que Luzán reprocha con más vigor a los clásicos son sus abusos con respecto a las tres unidades: de la fábula dice que su exacta grandeza “consiste en el justo número y proporcionada extensión de las acciones, que son como partes de la fábula y constituyen su todo” (25); con igual vigor defiende las unidades de tiempo y de lugar. De la música afirma que no aprueba sus ocasos, “que entreteje su canto con la representación tan a tiempo, que precisamente el verso que se canta es el que le tocaba decir al re-

²⁹ Los diálogos entre dioses o semidioses y los momentos en que se usan los recursos espectaculares de la tramoya van siempre acompañados de música; resulta interesante también el uso de ésta como tentación —cuando, en la primera jornada, Calipso utiliza el eco para recordarle a Telémaco que lo ama— que recuerda el mecanismo de tentación diabólica estudiado por Agustín de la Granja.

presentante para concluir el concepto de unas décimas o coplas” (129), y del mismo modo rechaza por falta de verosimilitud los oráculos que salen de adentro, interrumpiendo la representación. El uso excesivo de la tramoya estorba, según Luzán, este mismo principio de verosimilitud de la representación y la figura del gracioso molesta por la comodidad de su empleo³⁰.

Eusebio Vela escribe sus obras según la preceptiva barroca y presume, además, la característica principal de los seguidores de Calderón: el abuso de recursos escénicos, que le hizo decir a Valbuena Pratt que, en los seguidores de Calderón, sólo quedó de él lo externo del sistema (430-435). Pero queda un punto por resolver: el problema de una posible influencia en Eusebio Vela de la tendencia didáctica y moralizante que ostenta el teatro neoclásico. El problema de la enseñanza moral es central en esta preceptiva y en la obra de Eusebio Vela se puede discernir cierta tendencia moralizante en la alegoría que sostiene la obra: ni Calipso, representando al Arte por las artimañas de las que abusa, ni Cupido, el Amor, han podido vencer a Telémaco porque éste se encontraba bajo la protección de Mentor-Minerva, que se llama repetidamente a sí mismo “Prudencia”. Esto explica el título de la obra, que deja a la prudencia vencedora de sus adversarios. Pero Chapman destaca un elemento muy importante en las obras mitológicas de Calderón, que es su interpretación moral de la mitología; para el crítico, “la ‘alegoría’ y la ‘moralidad’ son las claves para la comprensión de estas comedias mitológicas y de sus propósitos, fundamentalmente serios” (42), porque sus “obras son, bajo el lirismo, la música

³⁰ Al argumento de los defensores de la comedia de que es artificial separar lo trágico de lo cómico, puesto que ambos conviven en la vida, los neoclásicos contestan que puede ser cierto que esta mezcla se dé en la vida, pero no del modo en que lo representan las comedias, ofreciéndolo a porciones como quien reparte alternativamente naipes de dos barajas (Luzán 134).

ca y lo espectacular, alegorías de la vida humana” (58). Me atrevo a concluir que, más que reflejar elementos moralizadores neoclásicos, también en este aspecto Vela imita a su modelo.

Si tomamos en cuenta la popularidad constante de las obras auriseculares en los teatros del siglo XVIII y la fuerte influencia calderoniana en autores peninsulares considerados dieciochescos como Cañizares y Zamora (Trifilo), no nos debe extrañar que en 1730, un seguidor de Calderón, no demasiado malo en cuanto al verso, divirtiera a la corte con una obra que, sin duda, debió gustar por los aplausos que recaudó.

Laurette Godinas



- ARROM, José Juan. *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. La Habana: Anuario Bibliográfico Cubano, 1956.
- *Historia del teatro hispanoamericano (época colonial)*. México: Andrea, 1967.
- ARRÓNIZ, Othón. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1977.
- AZAR, Héctor. *Teatros de México*. México: Fomento Cultural Banamex, 1991.
- BERISTÁIN y SOUZA, J. M. *Bibliotheca Hispanoamericana Septentrional*. T. 3. Reproducción facsimilar de la edición de 1826-1821. México: Claustro de Sor Juana-Instituto de Estudios y Documentación Históricas, 1980-81.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel. "Temas y problemas de la literatura dieciochesca". *Historia y crítica de la literatura española*. T. 4: *Ilustración y neoclasicismo*. Barcelona: Crítica, 1983.
- CHAPMAN, W. G. "Las comedias mitológicas de Calderón". *Revista de literatura* 5 (1954): 35-67.
- FERNÁNDEZ, Martha. *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México. Siglo XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- FERRER VALLS, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis, 1991.
- GRANJA, Agustín de la. "La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII". *Cuadernos de teatro clásico* 3 (1989): 79-94.
- GUTIÉRREZ FLORES, Fabián. *Teoría y praxis de la semiótica teatral*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones-Universidad de Valladolid, 1993.
- KINTER, Barbara. *Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1978.
- LEÓN, Pedro. "La puesta en escena de las dos versiones de *El divino Orfeo* de Calderón (Modelos hechos por Anita León)". Hans Flasche, ed. *Hacia Calderón. Séptimo coloquio angloamericano*. Cambridge, 1984. Stuttgart: Frank Steiner Verlag, 1985.
- LEYTE-VIDAL, Nocidia. *The Role of the "Gracioso" in the Dramatic Works of Francisco de Rojas Zorrilla*. Ann Arbor: UMI, 1982.

- LOHMANN VILLENA, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.
- LUZÁN, Ignacio de. *La poética o Reglas de la poesía*. T. 2. Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1956.
- Maza, Francisco de la. *La ciudad de México en el siglo XVII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. "La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, dada en Valencia en 1690". En *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. T. 3: *Representaciones y fiestas*. Ed. de Javier Calvo Huerta, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez. Amsterdam: Rodopi, 1986: 731-762.
- Palacio Nacional*. México: Secretaría de Obras Públicas, 1976.
- RECCHIA, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México. Siglos XVI-XVII*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1993.
- RUANO DE LA HAZA, J. y John J. Allen. *Los teatros comerciales y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- SAHAGÚN DE ARÉVALO y LADRÓN DE GUEVARA, Juan Francisco. *Gaceta de México*. T. 2. Reproducción facsimilar. México: Condumex, 1985.
- SALCEDA, Alberto G. "Introducción". Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas IV: "Comedias, Sainetes y Prosa"*. Ed. Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 1957: VII-XLVIII.
- SCHILLING, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España [fines del siglo XVI a mediados del XVIII]*. México: Imprenta Universitaria, 1958.
- SHELLY, Kathleen y Grínor Rojo. "El teatro hispanoamericano colonial". Luis Íñigo Madrigal, coord. *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. 1. Madrid: Cátedra, 1992: 319-352.
- SHERGOLD, N. D. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- SHERGOLD, N. D. y J. E. Varey. *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudios y documentos*. London: Tamesis, 1982.
- *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. London: Tamesis, 1985.

- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. *Obras Completas IV: "Comedias, Sainetes y Prosa"*. Ed. Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- TORO, Fernando de. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1989.
- TRIFILO, Samuel. "Influencias calderonianas en el drama de Zamora y de Cañizares". *Hispanófila* 4 (1961): 39-46.
- VALBUENA PRATT, Ángel. *Historia del teatro español*. Barcelona: Labor, 1956.
- VALLE ARIZPE, Artemio de. *Calle vieja, calle nueva*. México: Diana, 1980.
- VAREY, J. E y N. D. Shergold. "Introducción". Juan Vélez de Guevara. *Los celos hacen estrellas*. Ed. J. E. Varey y N. D. Shergold. London: Tamesis, 1970.
- VELA, Eusebio. *Tres comedias*. Ed. Jefferson Rea Spell y Francisco Monterde. México: Imprenta Universitaria, 1948.