

Formas de teatralidad en *Duendes son alcahuetes...* (I-II, 1709-1719) de Antonio de Zamora

RENATA LONDERO
Universidad de Udine

En su clásico estudio sobre la teatralidad barroca, Emilio Orozco Díaz ve representados los conceptos del *theatrum mundi* y de la confusión entre lo real y lo ficticio en el «desbordamiento» expresivo que afecta a todas las artes, cuyo fin principal es «el de comunicar la emoción» al destinatario (Orozco Díaz, 1969: 148), sobre todo a través de la vista, enseñándole que todo son sueños y equívocos. En el ámbito literario, prosigue Orozco, el género barroco por excelencia es el dramático, síntesis de todas las artes, cargado de apariencia y dinamismo, y basado en la *mise en abyme*. En particular, la *amplificatio adfectus* del espectador se conquista por medios verbales y escénicos «teatrales» como la palabra icónica y cinética, la intensa gestualidad, el aprovechamiento de la imagen y la música, el uso de mutaciones y disfraces.

Esta «decoración [...] deslumbrante» y espectacular (Orozco Díaz 1969: 20-21) se condensa en *Duendes son alcahuetes* de Antonio de Zamora, la primera comedia de magia que se escenificó en España: el estreno de la primera parte –*Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto*– tuvo lugar el 22 de enero de 1709 en el Teatro del Príncipe por la compañía de José Garcés, mientras que la segunda parte –*Duendes son alcahuetes, alias el Foletto*– llegó al Teatro de la Cruz el 11 de noviembre de 1719, interpretada por la compañía de Sabina Pascual, según atestiguan René Andioc y Mireille Coulon (1996, I: 33 y 95). La pieza obtuvo un gran éxito y fue varias veces repuesta en las tablas madrileñas dieciochescas (Andioc – Coulon 1996: I, 39-208, *passim*), a menudo permaneciendo en cartel durante más de una semana (Calderone 1983a: 267).

La comedia ha sido transmitida por seis testimonios, dos manuscritos y cuatro impresos. Los manuscritos, ambos de la primera parte, se encuentran en la Biblioteca

Nacional de Madrid: el ms. 16959, bien conservado, lleva en el colofón lugar y fecha de composición: Madrid, 14 de febrero de 1717; en buen estado se ha mantenido también el ms. 15491, con letra del siglo XVIII. En cuanto a los impresos, disponemos de la edición de las dos partes, incluidas en la colección de *Comedias* de Zamora, publicada en 1744 (Madrid, Joaquín Sánchez), en dos tomos, y por último existen, de la primera parte, tres «sueñas»: la primera, anónima y sin fechar, impresa en Sevilla por José Antonio de Hermosilla y titulada *Diablos son los alcahuetes, El Espíritu Foletto, y Mágico de Salerno*; la segunda, también anónima y con el mismo título, editada en Madrid, por Antonio Sanz, en 1731; mientras que la tercera –*Diablos son los alcahuetes y el Espíritu Foletto*– se le atribuye a nuestro autor y salió de la imprenta valenciana de José y Tomás de Orga en 1782.

A pesar del éxito que le granjeó el público de la época, esta obra, atinada en su temática y estructura, y todavía capaz de suscitar interés e hilaridad, ha desaparecido de los escenarios contemporáneos, sin despertar casi la atención de la crítica, que le ha dedicado un único trabajo extenso (Calderone, 1983b), algunas páginas (Caro Baroja, 1974: 173-179), o unas cuantas alusiones. En cambio, se debe a Fernando Doménech Rico el acierto de haber publicado una edición prologada (mas no crítica) de la primera parte, cuyo texto está basado en el manuscrito 15491 de la BNE (Zamora, 2008: 42). Todos los estudiosos que se han referido a *Duendes...*, señalan una serie de rasgos que la pieza comparte con las comedias de magia de principios del siglo XVIII, como *Don Juan de Espina en Madrid* (1714) de José de Cañizares, *El mágico de Salerno Pedro de Vayalarde* (1715-1720) de Juan Salvo y Vela, o *El duende de Zaragoza* (impresa en 1734) de Tomás de Añorbe y Corregel.

En primer lugar destaca su ludismo, típico de las edades poco creativas de las pos-trimerías. Si Paul Mérimée (1983: 37) la define un «divertissement», Julio Caro Baroja (1974: 173) habla de «recocijo», Guido Mancini (1988: 258) subraya la «amenidad del enredo», y Joaquín Álvarez Barrientos (1990: 12) afirma que Zamora aquí «juega con [la magia] y con los duendes». Entretener al público es un objetivo primario para el dramaturgo madrileño, puesto que en el *Prólogo* a sus *Comedias* de 1744, aboga por la «Poesía Cómica», que debe «divertir tres horas al docto» y «empedrar de chistes la seriedad» (Zamora, 1744, I: s. p.).

Otro carácter privativo del subgénero de magia, presente en *Duendes...*, es el vínculo entre magia y amor, en la estela de la tríada calderoniana *amor-encanto-hermosura*, por el que el arte exotérico pierde el valor demoníaco-teológico que lo distinguía en el teatro con magia del siglo XVII y adquiere un matiz laico, a-científico, que censura la superstición, y al mismo tiempo hace espectacular la acción acentuando los trucos de la tramoya (Caldera, 1983: 27; 2001: 97; Álvarez Barrientos, 1989: 309; 1990: 6-7; 1992: 342).

En consecuencia, los sortilegios y embustes que realiza el Foletto-paraninfo de Zamora (vuelos, metamorfosis, visiones), junto con el empleo de objetos mágicos (espejos, máscaras y mascarillas, ramilletes y sortijas que donan invisibilidad o curan heridas), se justifican a través de su función amorosa, amén de querer divertir e impresionar. De hecho, el Foletto actúa, generalmente, para favorecer los amoríos de las parejas protagonistas –Octavio e Irene, en la primera parte–; Enrique y Laureta, en la segunda. El pícaro duende los ampara en su casa embrujada defendiéndolos de los lances de sus rivales, e intercambia con ellos los iconos tópicos de la relación dama-galán en el teatro

áureo: la carta y el retrato. Asimismo ambienta sus maniobras en un vergel de amor, *locus amoenus* que propicia los encuentros y desencuentros de los enamorados. El mismo Foletto se materializa, medio-serio y medio-jocoso, «vestido de jardinero con azadón al hombro, y en la mano un tulipán blanco» que esconde una misiva de Genaro, amigo de Octavio, para su amada Julia (I parte, III, didascalía entre los vv. 2349 y 2350). La magia, pues, se convierte en instrumento inofensivo y juguetón, y por más peligrosa que se haga, sólo desencadena los celos del galán, como cuando en la segunda parte el Foletto se disfraza en broma de Guillermo Cesarino, prometido de Laureta, la cual quiere a Enrique, siendo correspondida por él. Incluso los hechizos se ponen al servicio de la puesta en escena, como demuestran las abundantes y detalladas didascalías.

Por otro lado, el enlace entre amor y magia, magia y tramoya se halla con creces en la producción de Zamora como en las zarzuelas mitológicas *Veneno es de amor la envidia* (estrenada en 1711; Bajini, 1997), y *Matarse por no morir* (1728; Londero, 2008: 183-184), o en la afortunada comedia de figurón *El hechizado por fuerza* (1697), donde el autor se burla de encantos y amores utilizando la espectacular pujanza que adquieren el ilusionismo mágico y la expresión de la pasión erótica (Londero, 2000: 93). Es más, en las piezas preferidas por los comediógrafos tardobarrocos españoles como Zamora –las mitológicas, las de magia y las de santos–, prevalece la distorsión de los límites entre lo real y lo imaginario, que deja al auditorio sumido en un laberinto de incertidumbre y asombro. Así, hemos regresado a los aspectos de teatralidad en *Duendes...*, donde el Foletto dice que sus artimañas mágicas son «verdades fingidas» y «aparentes ilusiones» (I parte, I, vv. 466-467).

No es casual, entonces, que el autor insista en el sentido de la vista, remitiendo a la naturaleza engañosa de la percepción visual y a su poder evocador y emocional (Fuente Ballesteros, 1991-1992). De ahí que la comedia esté salpicada de espejos y anillos que hacen aparecer y desaparecer a los personajes. Tampoco sorprende que se recurra al arte figurativo más ilusorio, la pintura. Por ejemplo, en uno de los momentos más metateatrales de *Duendes...*, mientras asiste a un majestuoso baile organizado por el Foletto, Irene le pide a Octavio: «[...] Déjame / fiar toda la atención / a la vista [...]» (II, vv. 1867-1869). Sin embargo, más tarde, el espectáculo excita tanto los sentidos y las pasiones de quien lo mira que Genaro y su enemigo Ludovico emprenden un duelo hasta herirse. Y para detener el peligroso *crescendo* de la escena, Octavio se dirige al duende, usando una metáfora pictórica: «Foletto, empieza a borrar / lo que pintaste [...]» (II, vv. 1978-1979). A la emotividad que producen los ambiguos *simulacra* del lienzo se asocia el motivo del retrato del amante, trillada fórmula, aún vigente, del cruce entre ausencia y presencia, ser y parecer. El Foletto no sólo trueca las efigies de los enamorados para complicar la intriga, sino que transforma en una pequeña representación el acto de contemplar el cuadro (en el eje interno de la enunciación) y de mostrarlo al público. De esta manera, en la segunda parte, el retrato de Laureta aflora desde un escotillón y va hacia lo alto y el centro del escenario (II, v. 1217).

He aquí una perfecta muestra de duplicación *en abyme*. *Duendes...*, ligada a códigos semánticos y formales áureos, compuesta en una época de transición, proclive a la re-escritura y a la autorreferencialidad, adopta en su totalidad las cajas chinas metateatrales. No hay nada nuevo bajo el sol, porque en la comedia áurea pululan las alusiones

de los personajes al proceder de la acción, y la técnica del «aparte» es costumbre muy arraigada. Con todo, es muy eficaz la escena de teatro en el teatro citada antes y situada en el medio de la primera parte. Aquí el Foletto protagoniza una mini-tragedia paródica – métricamente ensalzada por solemnes endecasílabos (II, vv. 1625-1648)– donde, vestido de saltimbanqui y hablando un italiano macarrónico y ridículo, efectúa trucos de prestidigitación: se clava un puñal en el pecho para curarse con un bálsamo milagroso; se deja morder por unas víboras bebiendo rápidamente una poción taumatúrgica. Los personajes presencian pasmados la pantomima, que se desarrolla en un minué carnavalesco en el que todos son actores y espectadores (vv. 1826-1991). Y en el desenlace, el gracioso Chicho rompe con su humor las convenciones dramáticas: «Aspacito, / tramoyista, que me caigo» (III, vv. 2890-2891).

En el rebosante «incendio de teatro» de *Duendes...*, como diría Orozco Díaz, en la estela de Antonio Machado (1969: 21), la emotividad se une al juego real/ficticio a través de otros recursos, no originales pero sí acertados. Me refiero al empleo de la música, arte conmovedor, abstracto y concreto, que en la segunda parte acompaña las dolientes intervenciones de la cautiva turca Amira, lejos de su patria y de su amado Piy Alí; así como realza diversas mutaciones. Una de éstas destaca por su teatral mezcla de música y escultura, cuando estatuas y caballos de piedra se colocan alrededor y encima de la fuente del jardín al son de la música:

Éntranse con la música, y al mismo tiempo bajan poco a poco los cuatro caballos con las figuras [...] a descansar sobre los pedestales, que subirán del foro con sus rótulos, y al fin del cuatro bajará de rápido una estatua en la misma forma, que parará en el remate de la fuente [...]. (II parte, I, entre los vv. 870 y 871).

Por cierto, el flujo melódico de las notas que jalona las fases de mayor patetismo de la acción se ajusta con el ritmo dinámico de *Duendes...*, movido por el vaivén de los personajes, por apariencias y mutaciones, o por las palabras y los gestos cinéticos del Foletto-mago, que enciende y apaga las luces con un sencillo «¡hola!» (I parte, I, vv. 338, 523) o mueve figuras y estatuas «haciendo seña con un lienzo» (II parte, I, acotación entre los vv. 988 y 989). Tampoco faltan vuelos de diablillos ni apoteosis burlescas. En vez de las divinidades del mito, aquí asciende al cielo el Foletto, a quien, para colmo, se unen la esclava Amira y el sirvo Chicho en el ‘gran’ final (II parte, III, didascalía entre los vv. 2853 y 2854). El movimiento se amplía hasta el plano simbólico, como sucede en las comedias de magia: el Foletto se emplea en cambios de identidad y sexo, cubriéndose con caretas o disfrazándose de estatua viva, jardinero, acróbata, soldado, criada. En algunas ocasiones, los demás personajes fingen ser abates, médicos, como Octavio Colona, o estudiantes, como Chicho.

A través, por tanto, de elementos metateatrales, bufos y subversivos, como la máscara y el disfraz, pasamos a considerar una faceta fundamental de *Duendes...*, en la que culmina la exuberante teatralidad de la obra, es decir, el nexo entre dos formas culturales profundamente análogas: la comedia y el Carnaval. Ya en 1974 Caro Baroja (173 y ss.) registraba esta trabazón en nuestra pieza, que Fernando Doménech Rico (2008: 16-17) ha vuelto a evidenciar. Creo, pues, que vale la pena entrar en algunos detalles textuales

que ayuden a esclarecer aún más la interrelación que Zamora establece entre Carnaval, comedia y entremés, subgénero muy cultivado por él (Martín Martínez, 2005: 27-69).

Antes de nada haremos una precisión cronológica: como sostiene Herrera Navarro (1999: 192), la comedia de magia es el «género» teatral «más popular en la temporada de Carnaval», en casi todo el siglo XVIII. Además, huelga decir que la esencia de la comicidad estriba en la transformación mágica de lo real (Berger, 1999: 264). De ahí que el Foletto aluda a las «Carnestolendas» que quiere hacer y ha hecho (I parte, I, v. 386; III, v. 2944). Lógicamente los reenvíos carnalescos no acaban aquí, y lo confirma la propia ambientación italiana de la primera parte (Doménech Rico, 2008: 19-23), si hacemos caso omiso de su exotismo estereotipado. El Foletto se presenta como un «trasgo o duende / de los muchos de la Italia» (I parte, I, vv. 139-140), a veces se expresa en un italiano grotescamente deformado, y su nombre hispaniza fonética y gráficamente el italiano «folletto» (= «duende»). Chicho, criado de Octavio, suelta frecuentes italianismos y su nombre es una adaptación a la grafía española del italiano «Ciccio» (apelativo cariñoso meridional de «Francesco»). Pero lo más interesante es que el Foletto es calificado con el nombre de Arlequín (I parte, III, v. 2654), y Chicho con el de Trufaldín (*ibid.*, v. 2673; II parte, I, v. 48), hispanización de *Truffaldino*, variante de Arlequín en la *commedia dell'arte* (Herrera Navarro, 1999: 87; Doménech Rico, 2008: 21). A esto se añade la referencia a la «compañía de farsa italiana» de los Trufaldines que a partir de 1703 representó en diversos teatros de Madrid (Herrera Navarro, *ibid.*; Doménech Rico, 2007), y, transversalmente, al probable modelo francés de *Duendes...*, o sea la comedia *Arlequin esprit follet* (1670), incluida en el repertorio de la «Comédie italienne» parisina (Gotor, 1983: 145-146). Otros posibles hipotextos italianos son «tres scenari [de la *commedia dell'arte*] conservados en Módena, titulados *Lo spirito folletto* y escritos en la década de 1680» (Doménech Rico, 2005; 2008: 23). El Arlequín-Foletto de Zamora mantiene, pues, los rasgos diabólicos primitivos de la máscara de *Arlecchino*, derivado de *Hellequin*, que en «dialecto alto-alemán» significa «el rey del infierno» (Huerta Calvo, 1999: 38). Y el gracioso Chicho-Trufaldín-Arlequín, descendiente del *zanni* italiano, tiene también algo de demoníaco por el hecho de ayudar al Foletto en sus embrollos.

Sobre la relación entre Carnaval, *commedia dell'arte* y entremés en nuestro texto, arroja luz la elección de Zamora en sus *dramatis personae*, de figuras de la *commedia dell'arte* trasladadas al teatro breve español (Huerta Calvo, 1995: 125-134). Además del *zanni*-bobo-gracioso y del vejete-Pantalone (los personajes de Gavino y Nicola), recordamos al doctor (así se disfraza Octavio para visitar a Irene) y al soldado fanfarrón, a quien el Foletto encarna en una metamorfosis. Es más, estos personajes actúan en contextos carnalescos, normales en los entremeses, como el citado baile-mascarada, que, aunque poblado por diablos, matachines y bastones, asume una tonalidad cortesana por su fasto algo relamido:

[...] ha ido bajando otro medio tablado, adornado de abanicos y tafetanes de varios colores, y cornucopias con hachetas encendidas; en el claro de en medio vendrán el Rey y la Reina del baile con disfraces de indios; en los dos últimos vendrán dos puertas, saliendo a su tiempo por la derecha el Bastón, disfrazado de calza atacada, y en los dos claros del intermedio vendrán algunos músicos con

violines, y el disfraz que pareciere, aunque sea ridículo, como Diablos y Mata-chines, y el Foletto pendiente de una nube, que viene al pie del rastrillo (I parte, II, v. 1830).

Finalmente, *Duendes...* se relaciona con el espíritu que inspira toda forma expresiva carnavalesca, a través del doble significado que la diversión conlleva: de entretenimiento festivo y de transgresiva desviación de la norma. Porque en esta comedia de enredos y engaños reina la distorsión paródica, consustancial a Zamora, epígono calderoniano en años que prefiguran la época de las luces. Nuestro dramaturgo sabe que es un hombre de entresiglos, y que su afán de evasión y libertad choca con su condición de artista palaciego. Por consiguiente, como el Carnaval es un cosmos regulado (Caillois, 2004: 9) que marca la existencia de las reglas al violarlas (Eco, 1989), *Duendes...* concluye con el *happy ending* de la comedia áurea y en sintonía con el nuevo orden borbónico. Las parejas se casan, las trampas del Foletto se desvanecen, y por boca de su estrafulario antihéroe, Zamora se arrodilla sonriente frente a Felipe V y a su nueva esposa italiana, Isabel de Farnesio:

Foletto [...] Reyes míos,
cuando ustedes quieran fiesta,
avisar con el cardillo,
que yo empeño mi palabra
de venir, pues quedar miro
embustes en el tintero.
(II parte, III, vv. 2872-2877).

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Fco. (1995): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1989): «Problemas de género en la comedia de magia», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8 (2), pp. 301-310.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1990): «Público y creencia en la comedia de magia», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, pp. 5-16.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1992): «Apariencia y realidad en la comedia de magia dieciochesca», en *La comedia de magia y de santos*, eds. F. Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos, Ricardo de la Fuente, Madrid, Júcar, pp. 341-349.
- ANDIOC, R. – COULON, M. (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- ARTEAGA, J. (1839): *Índice o catálogo general de piezas dramáticas antiguas y modernas, originales y traducidas, desde el principio de nuestro teatro hasta estos años últimos*, Madrid (BNM, Ms. 14698).
- BAJINI, I. (1997): «Intersecciones culturales en la zarzuela de principios del siglo XVIII: *Veneno es de amor la envidia*», en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-*

- 1750, eds. María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, Sociedad «V Centenario del Tratado de Tordesillas».
- BERGER, P. L. (1999): *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, traducción italiana de Nicola Rainò, Bologna, il Mulino.
- CAILLOIS, R. (2004): *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, traducción italiana de Laura Guarino, Milano, Bompiani.
- CALDERA, E., ed. (1983): *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni.
- CALDERA, E. (1983): «Sulla 'spettacolarità' delle commedie di magia», en *Teatro di magia*, ed. Ermanno Caldera, Roma, Bulzoni, pp. 11-32.
- CALDERA, E. (2001): «Para una tipología del héroe mágico dieciochesco y decimonónico», en *Sobre literatura fantástica. Homenaxe ó profesor Antón Risco*, eds. María Jesús Fariño y Dolores Troncoso, Vigo, Universidade de Vigo, pp. 97-104.
- CALDERONE, A. (1983a): «Catalogo delle commedie di magia rappresentate a Madrid nel secolo XVIII», en *Teatro di magia*, ed. Ermanno Caldera, Roma, Bulzoni, pp. 236-268.
- CALDERONE, A. (1983b): «La questione del 'decoro en la escena' nella rappresentazione di *El espíritu foletto* del 1739. Un curioso intervento della censura teatrale», en *Studi in memoria di P. Morabito*, Messina, La Grafica, pp. 179-203.
- CARO BAROJA, J. (1974): *Teatro popular y magia*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente.
- DOMÉNECH RICO, F. (2005): «Las transformaciones del duende (Sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)», *Cuadernos dieciochistas*, 6, pp. 279-297.
- DOMÉNECH RICO, F. (2007): *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La commedia dell'arte en la España de Felipe V)*, Madrid, Fundamentos-RESAD.
- DOMÉNECH RICO, F. (2008): «Introducción», en *La comedia de magia*, ed. Fernando Doménech Rico, Madrid, Fundamentos-RESAD, pp. 18-30.
- ECO, U. (1990): «Los marcos de la 'libertad cómica'», en *¡Carnaval!*, ed. Thomas A. Sebeok, México, FCE, pp. 9-20.
- FUENTE BALLESTEROS, R. de la (1991-1992): «La teatralidad de la comedia de magia», *Draco. Revista de literatura española de la Universidad de Cádiz*, 3-4, pp. 167-189.
- GARCÍA DE LA HUERTA, V. (1785): *Teatro español. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*, Madrid, Imprenta Real.
- GOTOR, J. L. (1983): «*El máximo de Salerno*», en *Teatro di magia*, ed. Ermanno Caldera, Roma, Bulzoni, pp. 107-146.
- HERRERA NAVARRO, J. (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- HERRERA NAVARRO, J. (1999): «Teatro y Carnaval en el siglo XVIII», en *Teatro y Carnaval*, ed. Javier Huerta Calvo, *Cuadernos de teatro clásico*, 12, pp. 183-197.
- HUERTA CALVO, J. (1995): *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta.
- HUERTA CALVO, J. (1999): «Aproximación al teatro carnalesco», en *Teatro y Carnaval*, ed. Javier Huerta Calvo, *Cuadernos de teatro clásico*, 12, pp. 15-47.

- LA BARRERA Y LEIRADO, C. A. (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira (ed. facsimilar, Madrid, Gredos, 1969).
- LONDERO, Renata (2000): «Le maschere del riso: l'amore burlato ne *El hechizado por fuerza* (1697) di Antonio de Zamora», en *Le passioni tra ostensione e riserbo*, eds. Romana Rutelli y Luisa Villa, Pisa, ETS, pp. 87-98.
- LONDERO, R. (2008): «Mito classico ed epigoni teatrali tardobarocchi: amori e morte di Ercole in *Matarse por no morirse* (1728) di Antonio de Zamora», en *...un tuo serto di fiori in man recando. Scritti in onore di Maria Amalia D'Aronco*, eds. Silvana Serafin y Patrizia Lendinara, Udine, Forum, I, pp. 177-186.
- MANCINI, G. (1988): «Sobre la herencia barroca de Antonio Zamora», en *Coloquio Internacional sobre el teatro del siglo XVIII*, eds. Mario di Pinto, Maurizio Fabbri y Rinaldo Frolidi, Abano Terme, Piovan, pp. 255-265.
- MARTÍN MARTÍNEZ, R. (2005): «Introducción», en Antonio de Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*, ed. Rafael Martín Martínez, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 9-69.
- MEDEL DEL CASTILLO, Fco. (1735): *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias, que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos; y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora.
- MÉRIMÉE, P. (1983): *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
- MESONERO ROMANOS, R. de (1858): *Catálogo cronológico de los autores dramáticos, y alfabético de las comedias de cada uno. Parte segunda: desde Calderón a Cañizares (1635-1740)*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega (1951)*, Madrid, Rivadeneira, «Biblioteca de Autores Españoles», XLVII, pp. XXXVII-LIHI.
- OROZCO DÍAZ, E. (1969): *El teatro y la teatralidad del barroco. Ensayo de introducción al tema*, Barcelona, Planeta.
- URZÁIZ TORTAJADA, H. (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ZAMORA, A. de (1744): *Comedias de Don Antonio de Zamora dedicadas a su autor*, Madrid, Joaquín Sánchez.
- ZAMORA, A. de (2008): *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto*, en *La comedia de magia*, ed. Fernando Doménech Rico, Madrid, Fundamentos-RESAD, pp. 49-178.