

# Pictavia Aurea

Actas del IX Congreso de la  
Asociación Internacional "Siglo de Oro"

Dirigido por Alain Bègue y Emma Herrán Alonso





*Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la  
Asociación Internacional “Siglo de Oro”  
(Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*

Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (dir.)

Presses Universitaires du Mirail, 2013

## Anejos de *Criticón*

1. *Hommage à Robert Jammes*, 1994, 3 vols., 1229 p.
2. *L'individu face à la société : quelques aspects des peurs sociales dans l'Espagne du Siècle d'Or*, 1994, 129 p.
3. Ana VIAN HERRERO, *El «Diálogo de Lactancio y un arcidiano» de Alfonso de Valdés: obra de circunstancias y diálogo literario. Roma en el banquillo de Dios*, 1994, 246 p.
4. *Autour des «Solitudes». En torno a las «Soledades» de don Luis de Góngora*, 1995, 107 p.
5. *Antonio de Solís y Rivadeneyra, «El amor al uso»*. Edición, introducción y notas de Frédéric Serralta, 1995, 280 p.
6. *Pedro Calderón de la Barca, «Mañanas de abril y mayo» / Antonio de Solís y Rivadeneyra, «El amor al uso»*. Edición, introducción y notas de Ignacio Arellano y Frédéric Serralta, 1995, 276 p.
7. René ANDIOC y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 1996, 940 p.
8. Claude CHAUCHADIS, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, 1997, 520 p.
9. María José MARTÍNEZ LÓPEZ, *El entremés. Radiografía de un género*, 1997, 304 p.
10. Christine OROBITG, *Garcilaso et la mélancolie*, 1997, 192 p.
11. Valentín de CÉSPEDES S.J., *Trece por docena*. Edición de Francis Cerdan y José Enrique Laplana-Gil, 1998, 330 p.
12. Marc VITSE, *Segismundo et Serafina*. Segunda edición revisada y aumentada, 1999, 112 p.
13. Alain MILHOU, *Pouvoir royal et absolutisme dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle*, 1999, 144 p.
14. Françoise CAZAL, *Dramaturgía y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, 2001, 672 p.
15. *Juan Mateu, «Don Juan Tenorio “El refugio”»*. Edición, introducción y notas de Frédéric Serralta, 2003, 150 p.
16. Jean-Marc PELORSON, *El desafío del Persiles*, 2003, 132 p.
17. *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Edición Odette Gorsse y Frédéric Serralta, 2006, 1134 p.
18. *Comprendre Góngora*. Anthologie bilingue présentée et traduite par Robert Jammes, 2009, 372 p.

*A Isaiás Lerner,  
maestro de la filología hispánica*

## Anejos de *Criticón*, 19

### Illustration de couverture :

Détail de Georg BRAUN et Franz HOGENBERG, *Monsiessulanus, Montpellier [et] Turo, Tours, [et] Pictavis, sive Pictavia*, in: *Civitates orbis terrarum*, Coloniae Agrippinae, 1572-1617, Liber primus (1576), p. 8-9.

Conception de la couverture : Camélia Tabirzan pour le compte des PUM

Mise en page : Nathalie Vitse - Cugnaux

ISBN : 978-2-8107-0282-4

ISSN : 1258-3421



© Presses universitaires du Mirail, 2013

Université de Toulouse II-Le Mirail

5, allées Antonio Machado

31058 Toulouse Cedex 9



Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon (art. 335-2 et suivants du code de la propriété intellectuelle). Les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective sont interdites (loi du 11 mars 1957).

# El Calderón que olvidó o repudió Calderón

Germán Vega García-Luengos

Universidad de Valladolid

Hay indicios consistentes de que la obra de Calderón fue más grande de lo asumido oficialmente. Me refiero ahora solo al tamaño. Que su producción de comedias era mayor que la consignada en las listas conocidas que él mismo elaboró al final de sus días lo prueban las adiciones posteriores, una parte de las cuales alcanzó a identificarlas Vera Tassis, no sin las renuencias de sus contemporáneos y de los nuestros; otras salieron a la luz después hasta completar el corpus que hoy la generalidad de calderonistas da por bueno. Pero el caso no debe darse por cerrado: caben aún nuevas incorporaciones, no tanto de las obras que tradicionalmente se han dado por perdidas como de otras que el poeta olvidó o rechazó, correspondientes en buena medida a las primeras fases de su trayectoria, a ese tiempo de gran productividad en que compitió por la monarquía cómica contra Lope y sus posibles sucesores. Algunas de ellas han podido sobrevivir apátridas y desorientadas. Lo que aquí se ofrece es el resultado del interés que desde hace años me han suscitado esas confusas fronteras de su repertorio<sup>1</sup>.

## LAS BASES DEL CANON DE COMEDIAS DE CALDERÓN

La versión «oficial» de dicho repertorio se ha construido en lo principal a partir de las listas de Carlos II (también llamada de Marañón) y de Veragua, con toda probabilidad elaboradas en el año 1680, muy cerca de la muerte del escritor<sup>2</sup>. Tras esta,

<sup>1</sup> Ver Vega García-Luengos, 2001, 2002, 2003, 2005a, 2005b, 2006, 2007a, 2007b, 2008a, 2009, 2010, 2011. En especial entronca con el trabajo de 2008. Las páginas que siguen quieren servir de balance de lo hecho y publicado de forma desperdigada hasta ahora, al tiempo que aportan las novedades surgidas en las averiguaciones posteriores. En los tiempos recientes estas mismas cuestiones han preocupado a otros especialistas, cuyos estudios serán convenientemente asumidos en el presente: Coenen, 2006, 2009a y 2009b; Cruickshank, 2011.

<sup>2</sup> La solicitada por Francisco Marañón, Secretario del Patriarca de las Indias, en nombre de Carlos II se conserva en una copia manuscrita del siglo XVIII (BNE: Ms. 10.838, fol. 288r-290r) y fue publicada por

su editor Juan de Vera Tassis incluyó algunas obras más en los apéndices que acompañan cada una de las partes que publicó entre 1682 y 1691, con rectificaciones ocasionales. Se han considerado asimismo los listados de comedias rechazadas, tanto el que el propio Calderón insertó en la *Cuarta parte* (1674) como los de su editor, incluidos en los volúmenes de los que se responsabilizó.

Del examen detallado de las listas de comedias auténticas de 1680 y de espurias de 1672, realizado ya en otro lugar, se derivan varias certezas<sup>3</sup>:

a) No se utilizó para elaborar las de auténticas una documentación que diera noticia fidedigna de la larga trayectoria de escritura de la que tenía que dar cuenta. El hecho de que el orden de los títulos no tenga nada que ver con la cronología, ni con los géneros o los temas de las obras, sino con el que guardan en las cinco partes aparecidas a nombre de Calderón, sin excluir ni siquiera la *Quinta parte* de 1677, denunciada como apócrifa por el propio escritor, descarta que se sirviera de un posible inventario ideal elaborado por el poeta para registrar sus obras a medida que las escribía.

b) No se puso demasiado cuidado en suplir la falta de ese documento. También hay huellas claras de la negligencia en la confección de esas listas. Así, la primera repite como correspondientes a obras distintas los títulos alternativos de una sola: *Cada uno para sí* y *No siempre lo peor es cierto*. Por otro lado, a pesar de la poca distancia temporal entre ambos listados, el segundo tiene cuatro comedias más que el primero: *No hay burlas con el amor*, *Bien vengas mal, si vienes solo*, *Certamen de amor y celos* y *Los cabellos de Absalón*. Solo esta última pudiera explicar su ausencia primera en la duda de incluirla por parte de Calderón, debido a que su autoría no es en exclusiva, al tener, como acto segundo, el tercero, con escasas variaciones, de *La venganza de Tamar*, atribuida a Tirso de Molina. Las cuatro son anteriores a 1640, por lo que no se puede achacar su falta a que se hubieran escrito recientemente. También en la lista de comedias rechazadas de la *Cuarta parte* (1672) se constatan deficiencias: no solo porque se registren dos títulos de la misma comedia como si fueran de distintas, *Mudanzas de la Fortuna* y *El rigor de las desdichas*, o falten muchos, como demuestran los listados de supuestas espurias de Vera Tassis en las que figuran algunos que ya circulaban en 1674, sino, sobre todo, porque incluye otros que no debería, por corresponder a comedias que ningún calderonista niega hoy. Es el caso de *Los empeños que se ofrecen*, aunque el título que recibe en las listas de 1680 es *Los empeños de un acaso*, el mismo con el que Vera incorporó la obra en la *Sexta parte*. Algunos otros más estarían bajo sospecha, como he tratado de mostrar en varios trabajos de los últimos años y que recordaré luego: *El perdón castiga más*, *La batalla de Sopenetrán*, *El prodigio de Alemania*.

c) Se utilizaron filtros para dejar fuera determinadas piezas, muy posiblemente con el objeto de asear el brillante currículum teatral del longevo poeta, que sentía ya cercana su muerte. De ellos se dará cuenta un poco más adelante.

Wilson, 1962. La del duque de Veragua, Pedro Manuel Colón de Portugal, le fue enviada por carta, en respuesta del poeta a una demanda del duque por el mismo medio, y se incluyó en el *Obelisco fúnebre, pirámide funesto a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca...* de Gaspar Agustín de Lara (Madrid, Eugenio Rodríguez, 1684). La reprodujo Juan Eugenio Hartzenbusch (en Calderón, 1848-1850, I, pp. xxxvi-xlii). También hay una copia manuscrita del siglo xviii en la BNE (MS 3.991, fols. 71r-79v). Para la propuesta de fechas, ver Reichenberger, 1981, III, p. 23 y Vega García-Luengos, 2008a, pp. 249-250.

<sup>3</sup> Ver Vega García-Luengos, 2008a.



## CALDERÓN ANTE LA IMPRENTA

La falta de un control riguroso y efectivo sobre una obra producida a lo largo de 60 años que reflejan las listas se da la mano con la que emana de la publicación de sus textos. Ni siquiera cuando parece que pudo estar más interesado, como en los casos de las partes *Primera* (1636) y *Segunda* (1637), transmite la sensación de entregarse con total empeño a procurar la mejor edición<sup>4</sup>. Los contenidos de ambos tomos son desiguales, no concordantes con un interés claro en levantar un monumento perdurable a la memoria de su celebrada participación en un arte efímero. Y a medida que pasan los años aún se va desinflando más, hasta llegar a manifestar palmariamente su desentendimiento: «a pesar del deajo con que ya miro esta materia» —dice al dedicar la *Cuarta parte* en 1672. Años más tarde, en el prólogo del tomo de *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, de 1677, y en la respuesta al duque de Veragua, de 1680, motivada por la demanda que este le había hecho de una relación de sus comedias, lamenta —valiéndose de una expresión que con cierta frecuencia encontramos en ellas— su «deshecha fortuna». Sus palabras declaran un manifiesto abandono de su control e incluso un cierto disgusto por su recuento, al que solo habría accedido en las dos ocasiones que se le conocen por la relevancia de las personalidades que se lo reclamaban. Pero el distanciamiento estoico se convirtió en enfado cuando en 1677 apareció la falsa *Quinta parte*, con diez comedias, de las que sin razón rechazó cuatro.

A pesar de lo que en ocasiones se ha dicho sobre el cuidado que puso Calderón en la publicación de sus textos, las palabras y los hechos nos dicen que el dramaturgo más publicado del teatro áureo experimentó, por lo general, un desapego hacia la llegada de sus obras a la imprenta. Como si lo hiciera a remolque, con desgana e, incluso, contrariado.

Vayamos al comienzo de esta historia para recordar lo que dice la dedicatoria de la *Primera parte* (1636), que, aunque firmada por José Calderón, se plantea con recursos de la *captatio benevolentiae* propios del artista y no del editor; a lo que debe sumarse que fue Pedro quien pidió el privilegio:

Con todo eso he querido que el que las leyere las halle cabales, enmendadas y corregidas a su disgusto, pues las he dado a la estampa con ánimo solo de que, ya que han de salir, salgan enteras por lo menos, que si ninguno hubiera de imprimirlas, yo fuera el primero que dejara olvidarlas.

Es cierto que cuando los autores proclaman que no desean escribir o publicar, pero que algo o alguien les ha obligado, incurren precisamente en uno de los tópicos de la *captatio*. Pero eso no quiere decir que sea falso en todos los casos, o que no haya

<sup>4</sup> Hay un claro interés en participar en la publicación de partes de comedias que se produjo tras la suspensión de licencias que la Junta de Reformatión impuso a la literatura de ficción en el Reino de Castilla durante diez años. Calderón necesitaba reafirmar su creciente prestigio como dramaturgo, al tiempo que reivindicar la autoría de comedias que habían aparecido fraudulentamente a nombre de Lope de Vega. En el caso de la *Segunda parte*, se añadía además un posible afán de ostentar su recién concedido hábito de la orden de Santiago. Más precisiones sobre las circunstancias personales y generales que rodearon la publicación de estos dos volúmenes pueden verse en Iglesias Feijoo, 2006 y Fernández Mosquera, 2005.

suficiente verdad. Nunca sabremos cuánta hay en esa aseveración de «que si ninguno hubiera de imprimirlas, yo fuera el primero que dejara olvidarlas», pero el caso es que Calderón parece actuar como si fuera así. Solo se aprecia que afronta decididamente la responsabilidad en el tomo de autos de 1677. Y lo hace también empujado por la aparición de la *Parte quinta*.

LOS FILTROS. TIPOLOGÍA DE LAS COMEDIAS AUTÉNTICAS AUSENTES  
EN LAS LISTAS DE CALDERÓN

No es fácil decidir en todos los casos qué comedias auténticas de Calderón no están en esas listas ni las razones para ello. Las que se dejan entrever van desde el simple olvido al rechazo consciente, es decir, al repudio. Si importante es rescatar las que pudieron deberse al primer motivo, aún es más atractivo recuperar las del segundo.

Sí que están claros dos tipos de excluidas sistemáticamente, a las que más que de rechazadas convendría calificar de «desestimadas». Es uno de ellos el de las comedias en colaboración, fórmula que debió de practicar con asiduidad, a juzgar por el creciente número de las que se le han ido asignando desde que Vera Tassis sacara la primera lista de seis en los paratextos de la *Verdadera quinta parte* (1682) hasta hoy, en que son trece las registradas, más dos perdidas y otras dos posibles de las que daré noticia en estas páginas.

El otro tipo «desestimado» es el de las comedias burlescas. Calderón fue durante muchos carnavales el poeta cómico predilecto de la corte de Felipe IV, la más aficionada a este subgénero de cuantas han existido en España. Ni una sola de las que se nombran en las listas de 1680 lo es con seguridad. Muy probablemente lo fuera *Don Quijote de la Mancha*, ya que sabemos que se exhibió la noche del martes de carnaval de 1637 en el Buen Retiro, pero hoy está en paradero desconocido. Quizá también *La Celestina*, otra de las perdidas, nombrada inmediatamente después en las susodichas listas. Lo cierto es que solo ha llegado hasta nosotros la de *Céfalo y Pocris*, que no figura en ellas y que fue rescatada por Vera Tassis, con el rechazo de algunos calderonistas. ¿Consideró don Pedro que colaboradas y burlescas eran obras de circunstancias, inadecuadas para que se le recordase por ellas? Es una explicación bien razonable.

Pero el filtro pudo ser de índole diferente al del prestigio artístico: por ejemplo, moral. La ausencia en las listas de *Las tres justicias en una*, escrita entre 1630 y 1637, y la información que sobre ella da Bances Candamo en el *Theatro de los theatros* llevan a pensar que este es el caso de la comedia en cuestión:

Don Pedro Calderón deseó mucho recoger la comedia *De un castigo tres venganzas*, que escribió siendo muy mozo, porque un galán daba una bofetada a su padre y, con ser caso verdadero en Aragón y averiguar después que era el padre supuesto y no natural, y con hacerle morir, no obstante, en pena de la irreverencia, con todo eso don Pedro quería recoger la comedia por el horror que daba el escandaloso caso<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Bances Candamo, 1970, p. 35.

Aunque confunda el título, es claro que el argumento corresponde a *Las tres justicias en una*. Por qué no pensar que los mismos escrúpulos morales del poeta octogenario actuaron en más ocasiones.

Otro de los posibles filtros es el deterioro textual al que podrían haber llegado determinadas piezas cuando volvió a reencontrarse con ellas tras los años de enajenación a que obligaba su venta y algunos más en que pudieron vagar perdidas. Este criterio está respaldado por las palabras del propio Calderón, que en más de una oportunidad negó reconocer comedias que podrían haberle pertenecido: «ya no eran mías las que lo fueron» —dice en los preliminares de la *Cuarta parte* (1672)—; para apuntalar aún más la idea unos años después en la carta al duque de Veragua (1680): «concediendo el que fueron mías, niego el que lo sean».

También algunas de las exclusiones podrían deberse al intento voluntario de «silenciar» versiones primeras de comedias que luego fueron reescritas. Es verosímil que algo así ocurriera con *La señora y la criada* para no aparecer en las listas, mientras que sí lo hace *El acaso y el error*; o con *La sibila de Oriente*, aprovechada en el auto sacramental *El árbol de mejor fruto*.

Y, por supuesto, hay que contar con los problemas de memoria. No tuvo que resultar nada fácil recordar tantos títulos de comedias como debió de escribir en los años en que escalaba hacia la cumbre teatral, cuarenta, cincuenta o incluso sesenta años antes, sin que pudiera ayudarse de registros al detalle, cuya existencia ya hemos descartado.

Es muy ilustrativo en este sentido que de las listas falte *La selva confusa*, con indicios sólidos de haber sido representada ya en 1622 o en los primeros meses de 1623, lo que la convertiría en la más temprana de las comedias conservadas de Calderón<sup>6</sup>. Su autoría inequívoca está respaldada por la existencia del autógrafo en la Biblioteca Nacional de España (Ms. Res 75), lo que desenmascara la falsedad de las atribuciones a Lope de Vega que proponen los otros dos testimonios conservados<sup>7</sup>; expropiación que, por otra parte, afectó también a otros textos del autor anteriores a 1636, en que muerto el Fénix y publicada la *Primera parte* de sus comedias, se consolidó definitivamente su posición en el parnaso cómico. Si la documentación conservada permite apuntar que se trata de la más antigua de las localizadas, sus cualidades dramáticas y poéticas incitan a considerar que no fue la primera que escribió: la buena solución que se da a un enredo tan complejo (como ningún otro de los existentes en comedias localizadas), la sutil amalgama de materiales procedentes de fuentes tan diversas, la madurez de sus usos retóricos y metafóricos, etc., obligan a pensar en ensayos previos que le condujeran a tal maestría. Es casi imposible que sea su bautismo con la comedia. Calderón contaba entonces muy probablemente con 22 años y, según su primer biógrafo, Vera Tassis,

<sup>6</sup> Sobre la probabilidad de esta fecha temprana, que concedería a la comedia la prioridad cronológica, se han pronunciado muy recientemente Cruickshank, 2011, pp. 129-130, y Erik Coenen en el estudio introductorio de su valiosa edición de la comedia (Calderón, *La selva confusa*, 2011, pp. VIII-IX).

<sup>7</sup> Son estas las ediciones incluidas en la *Parte XXVII* espuria de Lope de Vega («1633») y en la *XXIV* (1633). A pesar de la existencia de dicho autógrafo, no han faltado propuestas de algunos estudiosos en favor de la autoría de Lope de Vega, llegando a considerar la copia calderoniana como ejercicio de escritura del joven aspirante a dramaturgo. Fue Sloman (1952) el primero en aclarar de manera inequívoca la atribución a Calderón.

había escrito «de poco más de trece» su primera obra, titulada *El carro del cielo*. Bien es verdad que se desconocen los fundamentos de esa afirmación y que la comedia figura entre las que no aparecen del autor, aunque seguramente haya que identificarla con la anunciada en la *Novena parte* por el propio Vera Tassis, con la adición final de *San Elías*, para constituir la *Décima*, que nunca se llegó a publicar.

#### EL PAPEL DE VERA TASSIS

Parece claro, por lo tanto, que Calderón no prestó toda la atención que exigía el control de su repertorio. Sin embargo, se podría pensar que hubiera hecho las previsiones para enmendarlo cara a la posteridad; y que le hubiera confiado la labor que él no pudo o no quiso llevar a cabo de editar sus obras completas limpias de errores y omisiones al que se autoproclama amigo suyo, Juan de Vera Tassis. Desde luego, este no hubiera deseado otra cosa en el mundo que este encargo de edición, que, en todo caso, emprendió al año siguiente de su muerte. Pero ¿se lo encomendó verdaderamente? Y, si hubiera sido así, ¿le dejó las instrucciones y, sobre todo, los materiales que la empresa requería?

La verdad es que en los prólogos de Vera Tassis no hay nada que refleje una relación entre ambos escritores que permita pensar en ese respaldo. De existir, podría haber alegado otra razón más consistente, a la hora probar su amistad para tapan la boca de «cuantos blasonan de mayores amigos suyos», que el hecho de que le había permitido publicar dos comedias en la *Parte XLVI* (1676) de la colección de *Nuevas Escogidas*, una de las cuales, precisamente, es la ya mentada de *La señora y la criada*, excluida de las listas de 1680<sup>8</sup>. Y aunque afirma que dispone de copias «rubricadas de su mano»<sup>9</sup>, parece más bien un brindis al sol, que no se creyó su contemporáneo Gaspar Agustín de Lara: «Y ¿quién podrá haber que se persuada que la memoria de todas las comedias que se ponen en la *Verdadera quinta parte*, está rubricada de Don Pedro, cuando él mismo confiesa que las desconocía por el contexto, y por los títulos no? Porque ¿cómo había de firmar aquello que desconocía por suyo?»<sup>10</sup>.

No cabe pensar, con carácter general, que le transmitiera manuscritos de especial valor, por tratarse de originales o copias directas de estos<sup>11</sup>. Por la sencilla razón de que tampoco él dispuso de ellos normalmente. Conocidas son las dificultades por las que debió de pasar para encontrar copias de sus propias obras al pensar en publicarlas<sup>12</sup>, o simplemente para atender la demanda que le hizo «un amigo ausente» de que le proporcionase libros de comedias suyas para «desahogo de lo serio», según refiere en la dedicatoria de la *Cuarta parte*, lo que resuelve —nos dice— no con materiales de casa sino de fuera de ella: «acudí a buscarlos».

<sup>8</sup> «Advertencias a los que leyeren» de la *Verdadera quinta parte*, fol. 6v.

<sup>9</sup> *Verdadera quinta parte*, fol. 1r.

<sup>10</sup> Calderón, 1848-1850, I, p. xxxviii.

<sup>11</sup> Sobre algún caso concreto, ver Coenen, 2011.

<sup>12</sup> Todo apunta a que para editar la más querida de sus obras, *La vida es sueño*, dentro de la *Primera parte* (1636), se valió de un ejemplar de las ediciones de la primera versión (ver Ruano de la Haza, 1994, pp. 12-13). Sobre las dificultades que le debieron plantear la consecución de copias de esta parte, ver Iglesias Feijoo, 2008, pp. 245-253.

Tampoco su testamento permite deducir que conservaba originales de sus comedias. Lo firmó cinco días antes de morir, el 25 de mayo de 1681, y aunque es muy detallado y alude a dos estanterías de libros, decepcionan los pocos datos que proporciona y, sobre todo, que no mencione sus propios escritos<sup>13</sup>. Sí que se alude a algunos en el codicilo, que podrían corresponder a autos sacramentales<sup>14</sup>.

Un detalle muy expresivo para lo que aquí se trata aporta la constatación de que Vera Tassis no conocía las listas de 1680 cuando puso en marcha su tarea editorial y bibliográfica. Erik Coenen ha demostrado que su acceso a la de Veragua se produjo a través de la edición que de ella llevó a cabo su «enemigo» Gaspar Agustín de Lara en el *Obelisco fúnebre* (1684), lo que le obligó a rectificaciones y explicaciones no demasiado bien argumentadas<sup>15</sup>. Si en los meses previos a su muerte Calderón había elaborado la lista de Marañón para hacérsela llegar a Carlos II, y se había aprovechado de esta para la que envió al duque de Veragua, no es fácil explicar que no se las proporcionara a su editor, si es que en verdad le encargó, respaldó o simplemente autorizó la edición de sus comedias.

Se tuvo que buscar la vida, haciéndose con materiales en librerías y bibliotecas. No otra cosa dice en las «Advertencias a los que leyeren» de la *Verdadera quinta parte* (1682), el volumen que abre su empresa editorial: «me fue preciso pasar a hacer examen más riguroso, viendo (a mi parecer) cuantas comedias se han impreso en España»<sup>16</sup>. También en la última dedicatoria, la de la *Novena parte* (1691), hay pistas interesantes sobre las directrices seguidas en su labor de recolección y restauración textual, así como de determinación de autenticidad. Los argumentos confesados para esto último solo consisten en su pericia en reconocer el estilo teatral y poético de Calderón. Se ve claramente en lo que dice sobre la incorporación de *Bien vengas, si vienes solo*, comedia que había excluido previamente de la lista de «verdaderas»: «reconozco por lo artificioso de la traza, y la naturaleza del verso, que es legítimo parto suyo».

Llegados a este punto, quiero adelantar ya una conclusión que considero relevante para la delimitación del repertorio calderoniano en relación con Juan de Vera Tassis, este intermediario fundamental de la obra de Calderón, que ha suscitado tantas críticas (y hasta insultos en ocasiones): a día de hoy ninguna de las obras (o partes de obras en los casos de las comedias en colaboración) que a la postre le atribuyó, aunque no constaran en las listas de Carlos II y Veragua, y son bastantes, se ha podido demostrar que no lo sea. Antes bien, trabajos recientes han aportado pistas sobre la veracidad de la atribución, a pesar de que en algunos casos la hayan puesto en duda expertos tan solventes como Juan Eugenio Hartzenbusch, Edward M. Wilson, Don W. Cruickshank, Maria Grazia Profeti o Ruth L. Kennedy. Pienso que su verdadera importancia no es

<sup>13</sup> El estudio del testamento y el codicilo ha sido abordado recientemente por Cruickshank, 2011, pp. 489-490.

<sup>14</sup> «Algunos papeles con que se hallaba mano-escritos, que no tocan a ninguna cosa de hacienda ni cargo de conciencia suyo, sino solo a algún empleo de su ociosidad, aunque en su estimación valían poco, fue y es su voluntad hacer donación de ellos en vida, como con efecto lo ha hecho, en el señor Doctor Don Juan Matheo Lozano, cura de San Miguel...». Al año siguiente, el Ayuntamiento de Madrid le pidió a Lozano que le entregara unos manuscritos de autos, que había pagado, y así lo hizo (Cruickshank, 2011 p. 490).

<sup>15</sup> Coenen, 2009, pp. 112-113.

<sup>16</sup> Fol. 7r.

como editor del Calderón canónico: la mayor parte de las obras que lo conforman la hubiéramos recuperado con nuestras fuerzas de editores contemporáneos, porque apareció impresa a su nombre en ediciones anteriores a las suyas. Su mérito, por controvertido que haya podido ser y sea este punto, estriba en habernos puesto en la pista de comedias del dramaturgo que no estaban en las listas y que él le asignó con acierto.

Esta recuperación no contó con la ayuda de Calderón, sino con el ojo clínico del que se había leído su obra de cabo a rabo, con esa mirada microscópica que propicia el tipo de edición que él practicaba: tan criticado por los que no soportan su intervencionismo, pero tan apropiado para empaparse de la escritura calderoniana hasta los tuétanos. Precisamente, el no ser un editor de lo que hoy llamaríamos «copia y pega», como lo eran tantos otros de su época, la inmensa mayoría, sino de los que intentaba repensar cada término utilizado por Calderón, le permitió imbuirse del estilo de su admirado autor hasta el punto de poder decidir que eran de él obras que no estaban en las listas. Con una limitación: que su idolatrado amigo no hubiera dicho o insinuado que tal o cual título no era suyo.

No podía imaginarse, seguramente porque nunca tuvo una conversación sobre estas cuestiones con Calderón, que este podía negar que le pertenecieran obras que en realidad había escrito. Sin embargo, sí que lo llegó a saber un contemporáneo suyo, Juan Isidro Fajardo, quien dice, con referencia a los autos de *El divino Jasón* y *La cena del rey Baltasar*, en su inédita *Disertación sobre los autos sacramentales de don Pedro Calderón de la Barca*, fechada en 1718:

Y aunque se duda sean suyos, creo que estos autos son de los primeros que hizo, y que después negó, o enmendó; pues en las comedias que imprimió siendo mozo con el nombre de don Pedro Calderón y Riaño hizo lo mismo, declarando no eran suyas las que tenían este nombre; y que solo conocía por propias las que estaban con el de don Pedro Calderón de la Barca.<sup>17</sup>

En materia de atribuciones, Vera Tassis pecó más por defecto que por exceso. Y la pena es que no fuera más allá. El acceso a copias hoy perdidas, con pistas para la atribución, y, sobre todo, su poderoso olfato para seguir el rastro de Calderón allá donde estuviera, hubieran cobrado mejores resultados para la ampliación del corpus. Los principales problemas de atribución, que los hay, estarían provocados por su dificultad para contradecir al dramaturgo cuando este niega la paternidad de comedias. Se aprecia muy bien en los quiebro que tuvo que dar para decidir cuáles eran las cuatro rechazadas por él en la falsa *Quinta parte*, y las explicaciones truculentas, incluso mentirosas, para justificar las rectificaciones que luego se vio obligado a hacer<sup>18</sup>.

#### PRECISIONES SOBRE LAS COMEDIAS EN COLABORACIÓN

Hay que reconocerle a Vera Tassis un mérito especial en relación con esta variedad compositiva tan practicada por los dramaturgos áureos a partir de los años veinte del siglo XVII, y que hoy plantea bastantes problemas, especialmente en la delimitación de

<sup>17</sup> Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, Ms. 209, fols. 8r-8v (en Cruickshank, 2011, p. 121).

<sup>18</sup> Ver Vega García-Luengos, 2008a, pp. 257-258.

autorías (identificación de dramaturgos, acotamiento de las partes en que intervinieron, organización del trabajo)<sup>19</sup>. Habida cuenta del silencio del propio escritor sobre las que contaron con su participación, ha sido de gran ayuda el registro llevado a cabo por su esforzado editor. Lo hizo en sucesivas listas, desde la aparecida en los preliminares de la *Verdadera quinta parte*, que comprende seis títulos, a la última, en la *Novena*, en la que figuran ocho. En todos los casos señala cuál es la jornada que le corresponde.

El acierto básico de sus propuestas de autoría, que acabo de proclamar, rige también para estas comedias. De las dificultades de sus tareas localizadoras y discriminatorias dan testimonio las variaciones que experimentan dichas listas, en forma de adiciones (de las seis iniciales se pasa a siete en la *Sexta parte* y a ocho en la *Novena*) o rectificaciones (de asignarle a Calderón la primera jornada de *El privilegio de las mujeres* en la *Verdadera quinta parte*, se pasa a la tercera a partir de la *Segunda*).

Las ocho comedias que en definitiva apuntó circulaban ya impresas en su época. Cuatro lo habían hecho en distintos volúmenes de la colección de *Nuevas Escogidas* con la misma atribución que él propone: *Enfermar con el remedio*, en la *Parte IV* (Imprenta Real / Diego de Valbuena, 1653, fols. 95r-115v), atribuida a Pedro Calderón, Luis Vélez de Guevara y Jerónimo de Cáncer; *El pastor Fido*, en la *Parte VIII* (Madrid, Andrés de la Iglesia / Juan de San Vicente, 1657, fols. 106r-134v), cuyo encabezamiento hace constar: «De tres ingenios. La primera jornada, de Don Antonio Solís. La segunda, de Don Antonio Coello. La tercera, de Don Pedro Calderón»; *El mejor amigo el muerto*, en la *Parte IX* (Madrid, Gregorio Rodríguez / Mateo de la Bastida, 1657, pp. 53-84), y consta en el encabezamiento: «De tres Ingenios. La primera jornada de Luis de Velmonte. La segunda de D. Francisco de Roxas. La tercera de D. Pedro Calderón»; *La Margarita preciosa*, en la *Parte XXI* (Madrid, Joseph Fernández de Buendía / Agustín Vergés, 1663, pp. 405-445), donde figura: «De tres ingenios, la primera jornada de Don Juan de Zavaleta. La segunda de Don Gerónimo Cáncer. Y la tercera de Don Pedro Calderón».

Los testimonios impresos conservados de las otras cuatro comedias no facilitaron las tareas de identificación como colaboradas o las asignaciones de jornadas que propone Vera Tassis. En el caso de *Circe y Polifemo*, la confirmación de su acierto al asignarle la tercera la proporciona sin paliativos un manuscrito conservado en la BNE, que seguramente el editor no conoció, con dicha jornada escrita y firmada de puño y letra por el dramaturgo. La obra se publicó en *Doce comedias las más grandiosas... Segunda parte* (Lisboa, Pablo Craesbeeck / Juan Leite Pereira, 1647, fols. 23r-42v), atribuida a Calderón solo y con el título de *El Polifemo*. El susodicho manuscrito se la asigna a Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón<sup>20</sup>. Más complicado es determinar su tino en los otros tres casos: el primer acto de *El monstruo de la Fortuna* y los terceros de *La fingida Arcadia* y *El privilegio de las mujeres*. Así como conocer la identidad de los demás colaboradores.

<sup>19</sup> Ver Madroñal Durán, 1996, Déodat-Kessedjian, 2000, González Cañal, 2002 y 2004, Cassol, 2008a y 2008b, Ulla, 2010, y especialmente Alviti, 2006. En octubre de 2008 se celebró en la Università degli Studi di Milano un coloquio internacional sobre «La escritura en colaboración en el teatro áureo», cuyas actas están en prensa (Cassol y Matas).

<sup>20</sup> El manuscrito de la BNE (Res. 83) presenta las jornadas de Montalbán y Calderón autógrafas y firmadas; no es segura la letra de Mira de Amescua.

De *La fingida Arcadia*, título que aparece en la última de las listas de Vera Tassis, se han ocupado recientemente Enrique Rull, Marcella Trambaioli y Erik Coenen, y han respaldado la atribución de Vera Tassis con argumentos de diferente tipo, a pesar de que los nueve testimonios antiguos localizados se la adjudican a Moreto, ocho, y a Coello, uno<sup>21</sup>; y de que en tiempos más recientes Ruth L. Kennedy vio su mano en el primer acto. También ratifican la propuesta de Vera en favor del tercero los abundantes ecos expresivos que he dado a conocer en otro momento: sintagmas, imágenes, versos enteros, incluso conjuntos de versos<sup>22</sup>.

También parece que acertó Vera Tassis al apuntar que Calderón era uno de los colaboradores de *El privilegio de las mujeres*, a pesar de que tampoco su nombre figura en ninguno de los testimonios conservados. Se confunde ligeramente, en cambio, con respecto al título, que debió de tomar de una de las dos ediciones que atribuyen la comedia en exclusiva a Pérez de Montalbán. La otra edición, una suelta sin datos de imprenta localizada en tiempos recientes, hace constar el de *Los privilegios de las mujeres*, coincidente con el que recibe en otros documentos de la época y que, con escaso margen de duda, es el auténtico. En ella sí que se ostenta su condición de comedia en colaboración, aunque también silencia a Calderón, haciendo constar en su encabezamiento como autores a Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara.

En un primer trabajo sostuve que don Pedro era el autor de la primera jornada, para lo que tuve en cuenta, por un lado, el apunte de Vera Tassis en sus paratextos desde la *Sexta parte* hasta la *Segunda*; por otro, la existencia en ella de una serie de paralelismos con obras de Calderón, de los que dos resultaban especialmente intensos<sup>23</sup>. Sin embargo, poco después rectifiqué tras un estudio más detallado en el que salían a la luz aún más concomitancias expresivas en la tercera jornada<sup>24</sup>. Se cumplía de esta manera un cambio de propuesta semejante al que llevó a cabo Vera; lo que me hizo considerar el suyo no como errata, que fue mi impresión primera, sino como reflejo ajustado de lo que más atrás sostenía: su ir y venir sobre el repertorio, valiéndose de informaciones de distinto tipo y especialmente de su destreza lectora para descubrir las huellas de Calderón.

Al igual que el título, también se debe rectificar la autoría «oficial» que propone la mayor parte de los estudios en la que figuran Calderón, Pérez de Montalbán y Antonio Coello, y que tiene su arranque, en lo que alcanzo, en Hartzenbusch, quien combina los nombres de los tres dramaturgos a los que por separado les asigna el mismo título el *Índice* de Medel. El hallazgo en el Archivo de Protocolos de Madrid de un documento oportunísimo, en el que consta que Rojas Zorrilla había vendido al librero Diego Logroño *Los privilegios de las mujeres*, permitió asignar al dramaturgo toledano la segunda jornada<sup>25</sup>. Más difícil será determinar quién es el responsable principal de la primera, aunque Coello no es un mal candidato, dado el apoyo de la suelta antes mencionada y la asiduidad con la que parece que trabajó con los dos autores conocidos.

<sup>21</sup> Rull Fernández, 2008, pp. 139-152. Trambaioli, 2008, pp. 185-208. Coenen, 2009, pp. 128-129.

<sup>22</sup> Vega García-Luengos [en prensa].

<sup>23</sup> Vega García-Luengos, 2007. También le ha atribuido la primera recientemente Cruickshank, 2011, pp. 236-238.

<sup>24</sup> Vega García-Luengos, 2009, pp. 483-486.

<sup>25</sup> Ver Rubio San Román y Martínez Carro, 2006, y Vega García-Luengos, 2009, pp. 480-483.



En otro trabajo me he ocupado de lo que significa para el conocimiento de la práctica de la escritura en colaboración que la mano de Calderón pueda apreciarse en otras partes diferentes a la que le corresponde como cometido oficial; en él también he tratado sobre el reaprovechamiento que hace de sus versos en otras obras escritas en exclusiva, como *Las armas de la hermosura*, en el caso que nos ocupa<sup>26</sup>.

*El monstruo de la Fortuna* es otra de las comedias colaboradas en cuya primera jornada intervendría Calderón, según Vera Tassis, sin que se vea refrendado por la documentación que conservamos. Desde la primera lista, precisa el editor que se trata de la publicada en la *Parte XXIV* de *Nuevas Escogidas* (Madrid, Mateo Fernández de Espinosa / Juan de San Vicente, 1666, f. 1r-22r), con lo que trataría de diferenciarla de la que lleva idéntico título en la *Parte VII* (1653) de la misma colección, y que corresponde en realidad a la que Lope de Vega escribió en exclusiva con el de *La reina Juana de Nápoles*, y fue publicada en la *Parte VI* (1615) de sus comedias. No siempre se ha sabido evitar esta confusión, que ha complicado los problemas que ya de por sí presenta la comedia colaborada. El propio Fajardo incurrió en ella, al igual que Cotarelo o Astrana Marín. La protagonista de esta obra es Felipa Catanea y se ha transmitido en una docena de impresos antiguos cuyos encabezamientos se la atribuyen escuetamente a «Tres ingenios». La identidad de uno de ellos queda meridianamente clara en los versos finales de la jornada tercera:

Y don Francisco de Rojas,  
por el celo de serviros,  
pide para tres ingenios,  
con ser tres, no más que un vitor.

Cayetano A. de la Barrera en el índice alfabético de títulos de comedias de su *Catálogo* consigna dos supuestas piezas con los mismos títulos de *El monstruo de la fortuna: la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*. Ignoro el fundamento que tiene la atribución de una de ellas a Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Luis Vélez de Guevara<sup>27</sup>. Sí que se entrevé, en cambio, dónde puede estar el origen de la asignación más consolidada a Calderón, Pérez de Montalbán y Rojas Zorrilla, que es la que ostenta la otra que recoge La Barrera. Creo que estriba en Juan Eugenio Hartzenbusch, quien en el «Catálogo cronológico de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca» con que cierra su edición de las obras del dramaturgo la propone, basándola, hasta donde llega —porque no lo explicita—, en la mención que hace el propio texto en favor de Rojas para la tercera y en la apreciación de similitudes de estilo y alusiones para las otras dos<sup>28</sup>. La atribución a Calderón de la primera habría contado en principio con el apunte

<sup>26</sup> Vega García-Luengos [en prensa].

<sup>27</sup> Barrera, 1969, p. 565b. En la entrada correspondiente a Vélez apunta que es diferente de la del mismo título de la *Parte XXIV* (p. 468a). Según Spencer y Schevill (1937, p. 385), lo habría tomado del *Índice* de Fajardo, pero aquí solo se cita una vez el título y atribuye la primera jornada a Calderón, seguramente por influencia de Vera, y deja sin mención de autor los otros dos. Tampoco ha podido tomar la información de los índices de García de la Huerta o Mesonero Romanos, ni siquiera del catálogo de Agustín Durán, como en otras ocasiones, porque este, al igual que los anteriores, solo menciona una comedia con ese título sobre Felipa Catanea, atribuida a tres ingenios, sin que especifique el nombre de ninguno de ellos.

<sup>28</sup> En Calderón, 1848-1850, IV, p. 669a.

de Vera Tassis, a pesar de la escasa credibilidad que normalmente le merece, al haber constatado personalmente la existencia de rasgos calderonianos en ella: «Las décimas del monólogo de Felipe, que forma la escena IX de la primera jornada, parecen también el original de las célebres décimas de *La vida es sueño*, que principian: “Apurar, cielos, pretendo, / ya que me tratáis así”». La propuesta de Pérez de Montalbán para la autoría de la segunda —y creo que es aquí cuando se asocia por primera vez el nombre del dramaturgo a esta comedia— parece derivar de la supuesta alusión que Tirso de Molina hace en el primer acto de su comedia *Del enemigo el primer consejo* por boca de su gracioso Portillo:

Ni a Angélica el Paladín,  
sus bemoles a Jusquín,  
al hidalgo la biznaga,  
a doña Calvina el moño,  
al galán la bigotera,  
a Pérez la Lavandera,  
a erizo breva o madroño,  
causan tan grandes cuidados

Aunque para Hartzenbusch «es clara la alusión al Doctor Juan Pérez de Montalbán, uno de los coautores de *La lavandera de Nápoles*», no me lo parece tanto que el «Pérez» tenga que ser Montalbán ni la «lavandera» la de Nápoles ni que haya otra pista para pensar en Pérez de Montalbán como colaborador —y esa es la clave para dudar de lo anterior— que esta cita que ha encontrado el autor de *Los amantes de Teruel*. El pasaje tirsiano le sirve también para situar la obra en el año 1633 de su catálogo cronológico, ya que es el que lleva la más antigua de las aprobaciones de la *Tercera parte* de las comedias de Tirso, donde se encuentra la que contiene la alusión. Estos apuntes, aun sin citarlos, son aprovechados íntegramente por Emilio Cotarelo<sup>29</sup>, en quien se basan Kurt y Roswita Reichenberger o Don W. Cruickshank, entre otros muchos, para sus trabajos sobre Calderón, al igual que Ann Mackenzie, para el que dedica específicamente a la obra<sup>30</sup>. Ninguno de ellos pone en duda la atribución a Calderón, Montalbán y Rojas.

Los análisis más detallados sobre la autoría los ofrecen Forrest E. Spencer y Rudolph Schevill<sup>31</sup>, cuyo interés por la obra se debe a que Luis Vélez de Guevara ha sido propuesto como autor, y a Maria Grazia Profeti, implicada por la asignación a Montalbán del segundo acto<sup>32</sup>. Esta, tras dar cuenta detallada de la docena de impresos conservados, aborda los distintos problemas de confusión de títulos y de atribuciones para coincidir en su conclusión con el planteamiento de los estudiosos norteamericanos:

I collaboratori del Rojas non possono essere stabiliti in base allo studio dello stile, sistema troppo problematico e soggettivo: tuttavia secondo i due studiosi l'atto secondo serberebbe tracce numerose della maniera di Vélez (p. 386), mentre il primo è una imitazione dello stile di Calderón, che poteva essere fatta da molti altri autori, tanto più quando si considerino le

<sup>29</sup> Cotarelo, 2001, pp. 147-148.

<sup>30</sup> Reichenberger, 1979, p. 368. Cruickshank, 2011, pp. 222-225. Mackenzie, 1976.

<sup>31</sup> Spencer y Schevill, 1937, pp. 385-387.

<sup>32</sup> Profeti, 1976, pp. 517-523

abitudini letterarie del secolo XVII; e si conclude, p. 386: «The first act is poorly and loosely constructed, but it possesses some lines of real poetic beauty. Act II, which may be by Vélez, is unquestionably the best».<sup>33</sup>

Es evidente que aún debe profundizarse más en el problema de autoría de esta obra, y a ello dedicaré un trabajo próximo, pero creo que difícilmente de este se derivará que Calderón no fue el responsable de la primera jornada, tal como apuntó Vera Tassis y ratificó Hartzzenbusch con la mención de un pasaje de parentesco significativo. Y hay otras huellas, cuya responsabilidad más le conviene al propio dramaturgo que a un supuesto imitador de su estilo, tal como piensan Spencer-Schevill y Profeti, cuya existencia es todavía más difícil de probar, y especialmente para una obra que, según diferentes indicios, habría sido escrita con anterioridad a que apareciera la *Primera parte calderoniana*<sup>34</sup>.

Cuatro de las comedias en colaboración añadidas con posterioridad a las ocho de Vera Tassis se han conservado en manuscritos, que parece claro que este no vio. Tres de ellos aportan las garantías autorales de los autógrafos: *La más hidalga hermosa* (de Zabaleta, Rojas Zorrilla y Calderón)<sup>35</sup>, *Troya abrasada* (atribuida a Juan de Zabaleta la primera jornada; de Calderón, la segunda y la tercera)<sup>36</sup> y *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* (de Coello la primera; de Calderón la segunda; y a medias la tercera)<sup>37</sup>. La cuarta, transmitida en un manuscrito no autógrafo, es *El jardín de Falerina* (de Rojas Zorrilla, Coello y Calderón)<sup>38</sup>.

Hay noticias de otras dos comedias en colaboración perdidas. Una de ellas, en la que compartirían la autoría Calderón y Coello, tendría como protagonista a Wallenstein, general de las tropas austriacas en una de las fases de la Guerra de los Treinta Años, y se habría representado en el palacio de Buen Retiro en marzo de 1634<sup>39</sup>. Años más tarde, en julio de 1640 y en el mismo espacio, se habría exhibido una obra de título desconocido, escrita por Solís, Calderón y Rojas, sin que haya base segura para identificarla con ninguna de las localizadas<sup>40</sup>.

Se ha apuntado la posibilidad de que haya otras obras colaboradas más en el repertorio de Calderón, aunque no estén registradas como tales. Hartzzenbusch, su editor en el XIX y uno de los que mejor lo conocieron de la historia del calderonismo<sup>41</sup>, opina

<sup>33</sup> Profeti, 1976, p. 522.

<sup>34</sup> Ver Cruickshank, 2011, p. 222.

<sup>35</sup> El manuscrito autógrafo y firmado se custodia en la Biblioteca del Institut del Teatre [Vitr. 6A. Est. 5(13)]. Se incluye en sexto lugar de la *Parte XLII de Diferentes Autores* (Zaragoza, Juan de Ibar / Pedro Escuer, 1650), de la que hay tres ediciones, atribuida a «Tres ingenios». En la biblioteca particular de Warren McCready hay una suelta sin pie de imprenta, a nombre de Calderón (McCready, 1954, p. 6). Hay más sueltas del siglo XVIII atribuidas a «Tres ingenios».

<sup>36</sup> BNE (Res. 78). Autógrafo de Calderón a partir de la última página de la primera jornada. Hay otro manuscrito del XVIII en la BNE (Ms. 16870). También se han localizado dos ediciones sueltas de finales del XVIII y otra moderna, llevada a cabo por Northup, 1913.

<sup>37</sup> BNE (Ms. 14778).

<sup>38</sup> BNE (Ms. 17320). Hay edición reciente de Felipe Pedraza y Rafael González Cañal: Rojas Zorrilla, Coello, Calderón de la Barca, 2010.

<sup>39</sup> Ver Cerny, 1962, Sullivan, 2000 y Vega García-Luengos, 2001.

<sup>40</sup> Ver Shergold, 1967, p. 293.

<sup>41</sup> Ver Vega García-Luengos, 2008b.

que *La señora y la criada*, *Nadie fie su secreto*, *Las tres justicias en una*, *Las cadenas del demonio* y *Céfalo y Pocris* pudieran haberse escrito en colaboración<sup>42</sup>. A tal teoría le movió la voluntad de armonizar su silenciamiento en las listas de 1680 con la presencia de rasgos calderonianos, en seguida captados por un lector tan avezado en el dramaturgo. Las tres primeras admiten pocas dudas sobre la autoría única de Calderón. Pero la atribución de las otras dos ha seguido planteando problemas. Edward M. Wilson, otro de los grandes especialistas en el escritor, consideraba muy improbable que fueran suyas<sup>43</sup>. Por lo que respecta a *Las cadenas del demonio*, Don W. Cruickshank, que también cuenta entre los más grandes expertos, no desecha la hipótesis de que sea una comedia en colaboración, en la que el escritor habría corrido con la primera jornada<sup>44</sup>. Pues bien, recientemente he analizado las afinidades o contrariedades que plantea, y me he pronunciado en favor de la autoría única de Calderón. Así lo indica la existencia de suficientes resonancias en distintos puntos de cada una de las jornadas<sup>45</sup>. A la misma conclusión llega Coenen en un trabajo llevado a cabo de manera independiente<sup>46</sup>. Por otra parte, su alegación de indicios de características parejas para respaldar la autoría única calderoniana de *Céfalo y Pocris* me parece certera<sup>47</sup>.

Asimismo Don Cruickshank ha planteado la posibilidad de que también sea una comedia en colaboración *La sibila de Oriente*, que tampoco figura en las listas de Carlos II y Veragua: «no parece haber duda de que Calderón escribió, al menos, el acto I, de esta comedia. El acto está lleno de imágenes calderonianas...»; y cita un par de pasajes. «A partir del acto I —continúa el estudioso—, la imaginería se vuelve más prosaica. La explicación más plausible no es que don Pedro basó la comedia en el auto, sino que se trata de una obra en colaboración para la que escribió ese acto I; más tarde, como ocurre con algunas otras comedias escritas en colaboración, la adaptó para otros trabajos, en este caso un auto<sup>48</sup>. No obstante el propio acto II contiene frases calderonianas como “la cóncava esfera de la luna”»<sup>49</sup>.

Mediante un análisis estilístico, atento a los paralelismos retóricos e imaginativos que sus versos establecen con los de obras de Calderón, Erik Coenen se la atribuye en exclusiva<sup>50</sup>. Sin embargo, las recurrencias alegadas son escasas y se encuentran en la jornada primera y en los inicios de la segunda. Convendría, pues, alegar que el estilo de la tercera cuenta también con resonancias calderonianas que no están en *El árbol del*

<sup>42</sup> En Calderón, 1848-1850, I, p. xviii.

<sup>43</sup> Wilson, 1962, p. 100.

<sup>44</sup> Cruickshank, 2011, p. 394.

<sup>45</sup> Vega García-Luengos, 2008a, pp. 259-262.

<sup>46</sup> Coenen, 2009, pp. 114-119. Los casos que alega correspondientes a construcción retórica y recurrencias de léxico e imágenes son consistentes. La única objeción que podría plantearse es que los testimonios aducidos de la tercera jornada son tan solo dos y no decisivos. Si lo que se pretende es demostrar que no es una comedia en colaboración, hay que certificar la presencia de ecos calderonianos en las tres jornadas, porque está constatado en las comedias conservadas del poeta un reparto de colaboración en que él corre con dos jornadas. Sería el caso visto de *Troya abrasada*, en que habría asumido la segunda y la tercera.

<sup>47</sup> Coenen, 2009, pp. 120-124.

<sup>48</sup> Las teorías sobre las relaciones entre comedia y auto de Félix Menchacatorre, Enrique Rull e Ignacio Arellano pueden verse en el trabajo de este último: 2008.

<sup>49</sup> Cruickshank, 2011, pp. 256-257.

<sup>50</sup> Coenen, 2009, pp. 124-128.

*mejor fruto*. Me limitaré, en esta ocasión a unos pocos casos del comienzo mismo.

Dice Irífíle: «porque no puede ninguno / amar sin entendimiento» (I, p. 724b)<sup>51</sup>; lo que tiene su paralelo en las palabras de Octavio en *Con quien vengo, vengo*: «mas no sabrá amar; que quien / ama sin entendimiento, / sonar hace el instrumento, / pero no que suene bien» (II, p. 1140b). Un poco más adelante dice Salomón: «En la hermosa primavera / destos jardines amenos» (I, p. 725a), muy cerca de estos versos presentes en *De una causa dos efectos*: «Carlos quiso / ver la hermosa primavera / deste jardín...» (II, p. 474a). En seguida se expresa así Sabá: «que este monte, que es columna / dórica del firmamento» (I, p. 725a), cuya réplica está en el arranque de la tercera jornada de *Luis Pérez el Gallego*: «Este monte eminente, / cuyo arrugado ceño, cuya frente / es dórica coluna, / en quien descansa el orbe de la luna» (I, p. 165a). Del sintagma «funesta sepultura» (I, p. 726b), que aparece versos más adelante, solo he encontrado otro registro en el siglo XVII en *El mágico prodigioso* (I, p. 833b). Pienso que es el reaprovechamiento de la comedia en el auto lo que pudo motivar el silencio de aquella en sus listas de 1680, siguiendo lo que parece una pauta de comportamiento que reflejan otros casos.

En definitiva, nada parece haber en todas estas comedias que dé pie para negar la autoridad de Vera Tassis cuando se las atribuye a Calderón en exclusiva.

La delimitación del corpus de comedias en colaboración calderonianas también conlleva apartar de él aquellas que se han pretendido incorporar sin fundamento real. Es el caso de *La adúltera penitente*, por parte de Adolfo de Castro<sup>52</sup>. Esta comedia sobre la vida de Santa Teodora se ha conservado en varias ediciones antiguas, en ninguna de las cuales se nombra al autor de *La vida es sueño*. La que manejó el erudito es la incluida en la *Parte IX* de *Nuevas Escogidas*, donde se atribuye a Jerónimo Cáncer, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso. Según él, se trataría de una colaboración entre Calderón, a quien corresponde la mayor parte, y Moreto<sup>53</sup>. Muchas de las páginas del trabajo las dedica a la inclusión de largos pasajes de las tres jornadas, que no duda en ensalzar y reconocer como obra del primero de ellos. Más concretamente, sería suyo «toda la jornada primera y la primera mitad de la segunda, el principio de la tercera y dos

<sup>51</sup> Las citas de las obras del autor, salvo que se diga otra cosa, se hacen por Calderón, 1952-1973. Las referencias se incluirán entre paréntesis en el propio texto con mención de volumen, página y columna.

<sup>52</sup> Castro, 1881. Se publicó en séptimo lugar de la *Parte IX* de la colección de *Nuevas Escogidas* (Madrid, Gregorio Rodríguez / Mateo de la Bastida, 1657, pp. 243-286). Existen varias sueltas de la obra: Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, s.a., Barcelona, Pablo Nadal, 1797. En la BNE se conserva un manuscrito, con aprobaciones de diciembre de 1669, a nombre de Moreto [Ms. 14.915]. Con este mismo título hay también en la BNE una suelta sin datos de imprenta que atribuye la comedia a Lope de Vega en exclusiva [T-55356/6]: se trata en realidad de la conocida como *Púsoseme el sol, saliome la luna*, cuya protagonista es asimismo Santa Teodora y que se adjudicó al Fénix en distintas ocasiones, aunque en realidad es de Andrés de Claramonte. La existencia de esta suelta, y tal vez de otras, justifican la inclusión de este título en la bibliografía lopista de Rennert-Castro, que no se explican Morley y Bruerton (1968, pp. 408-409).

<sup>53</sup> «La obra, pues, que se pasa a examinar con inserción de sus más hermosos pasajes es de Calderón evidentemente. U obligado por las circunstancias que le impedían terminarla en plazo breve o impelido por el deseo de dar a la comedia el atractivo de la pintura graciosa de un lego o donado, fingiéndose santo, del género del que puso D. Agustín Moreto en el *Lego del Carmen* o *San Francisco de Sena*, confió a ese poeta varios pasajes de su obra. Con el Sr. D. Luis Fernández Guerra y Orbe, colector acertadísimo de las comedias de Moreto creo que una parte de la *Adúltera penitente* es de este autor» (Castro, 1881, p. 8).

escenas más hacia el fin de la obra»<sup>54</sup>. El primer impulso hacia esta atribución lo recibió de la noticia que dan las listas de Vera Tassis de que el poeta era autor de una comedia sobre Santa Teodora, hoy perdida. Eso le llevó a pensar que podría tratarse de *La adúltera penitente*. Los valores literarios que en ella apreciaba chocaban con los estereotipos negativos que tenía de Cáncer y Matos. También argumenta que es normal que no se mencione en las listas de Calderón porque en ellas no aparecen las de colaboración, tampoco que no lo haga Vera Tassis, al no ser de fiar, y para ello se apoya en la opinión de su amigo Hartzenbusch. Que se nombre a Cáncer, Moreto y Matos tampoco tendría nada de raro porque era costumbre atribuir sin fundamento las obras en colaboración.

Espoleado por esta propuesta pro calderoniana sin fisuras, he procedido a hacer algunas calas, cuyos resultados confirman una vez más lo peligroso que es basar los argumentos de autoría en impresiones estilísticas y en vagas relaciones de temas y motivos. Eso por lo que se refiere a la labor de A. de Castro; por lo que hace a las atribuciones antiguas, también se echan de ver las inexactitudes en las que incurren, de lo que ya tenemos testimonio en algunos otros casos vistos hasta aquí. Me limitaré ahora a adelantar algo que será objeto de desarrollo en otro trabajo: todo apunta a que la primera jornada, atribuida a Cáncer por las ediciones antiguas y a Calderón por Castro, fue escrita por Matos Fragoso. Esa es la explicación más verosímil a la presencia de dos pasajes que tienen referentes muy claros en dos comedias diferentes del dramaturgo portugués: *La devoción del ángel de la guarda* y *El traidor contra su sangre*.

PARA LA AMPLIACIÓN DEL REPERTORIO  
DE COMEDIAS COLABORADAS

Sí que son sólidos los indicios de que debe incluirse en este apartado de comedias en colaboración la titulada *El prodigio de Alemania*, que se ha conservado en una edición suelta sin datos de imprenta. Su escritura en comandita se hace explícita en su final:

Y aquí la mano levantan,  
senado, toscos buriles,  
que entre láminas retratan  
al vivo este suceso... (fol. E2v)<sup>55</sup>

El suceso retratado al vivo es la traición y muerte de Albert Wallenstein, el mismo personaje que protagonizara una de las comedias perdidas mencionada con anterioridad, conocido en España como el Duque de Frislán o Frislán a secas. Y uno de los «buriles» lo debió de manejar Calderón, o mucho engañan las pistas externas e internas que así lo señalan. La obra, de la que nada se sabía hasta hace relativamente

<sup>54</sup> Castro, 1881, p. 6.

<sup>55</sup> Cito, modernizando grafía y puntuación, por el único ejemplar localizado (BNE, T-55360/59), una suelta sin datos de imprenta cuyo encabezamiento atribuye a Calderón la comedia, circunstancia que, a buen seguro, es la culpable de que su título aparezca en la lista de comedias rechazadas por el dramaturgo en los preliminares de la *Cuarta parte* (1672). Su descripción puede verse en Vega García-Luengos, 2001, pp. 797-799. En ese mismo trabajo se estudian con detalle las características de la obra, así como cuestiones relacionadas con el contexto de su escritura y su posible atribución.

poco, lleva una fascinante historia detrás. Es conocido que la pérdida celebraba las hazañas de Wallenstein, cuya fortuna había llegado a su cenit tras la batalla de Lützen, en la que había muerto el rey de Suecia. La noticia de su representación en el palacio de Buen Retiro a principios de 1634 ha llegado a través de dos fuentes distintas de visitantes extranjeros en la corte madrileña, el italiano Serrano y el alemán Wellsch<sup>56</sup>. Por el primero de ellos se sabe también que sus autores fueron Calderón y Coello. Sin duda, la información más sorprendente la proporciona el segundo, al referir que fue prohibida su puesta en escena en marzo de ese año, cuando de Viena llegó el correo que daba a conocer la muerte de su protagonista a manos de miembros de su propio ejército, tras ser declarado traidor a los Austrias.

Según todos los indicios, *El prodigio de Alemania* sería la obra encargada por el entorno regio, bajo la batuta del conde-duque de Olivares, para afrontar el contratiempo político y especialmente para borrar la comedia de exaltación que las mismas directrices habrían programado unas semanas antes. Fuertes son las pruebas que apuntan a que Calderón intervino en su elaboración, para lo que muy posiblemente había contado con Antonio Coello, con quien había compartido también la obra primera. Casi todas las características que conocíamos de esta pieza perdida a través de los dos informantes, se encuentran también en ella.

De nuevo, hay en esta comedia, muy cercana en su escritura a *Los privilegios de las mujeres*, señales de que la mano de Calderón no se circunscribe a lo que podría considerarse una partición lógica entre dos o tres poetas, y está presente en distintos lugares de las tres jornadas.

En tiempos recientes he considerado la posibilidad de la intervención de Calderón en una nueva comedia en colaboración: *El saco de Amberes*<sup>57</sup>. La obra, cuyo asunto está relacionado con el de *Los amotinados de Flandes* de Luis Vélez de Guevara<sup>58</sup>, ofrece abundante noticia sobre la situación de los españoles en esa parte europea. Sus protagonistas son soldados de esta nacionalidad que se amotinan en Flandes por la falta del pago de sus salarios, pero que rectifican a tiempo para repeler el asedio a Amberes de los insurrectos flamencos.

Anne L. Mackenzie ha propuesto como autor a Rojas Zorrilla, en cuya pista la ha colocado la anotación manuscrita con su nombre que lleva el encabezamiento de uno de los dos ejemplares localizados de dicha edición, y que la estudiosa ha tomado como la atribución que hace el propio impreso, y se inclina por su veracidad<sup>59</sup>. Sin embargo, parece claro que se trata de una comedia de varios ingenios, porque en este sentido, y no en otro, habría que interpretar los versos finales:

<sup>56</sup> A través de las valoraciones artísticas y políticas de estos singulares espectadores conocemos detalles muy curiosos y precisos de las representaciones palatinas a las que habían asistido. Han sido estudiadas por Cerny, 1962, Sullivan, 2000 y Vega García-Luengos, 2001.

<sup>57</sup> Se conserva en una suelta cuyo encabezamiento se la atribuye en exclusiva a Calderón, lo que este niega en la lista de 41 comedias rechazadas de la *Cuarta parte* (1672). Hay ejemplares en la Biblioteca de Castilla-La Mancha, procedente de la Provincial de Toledo (1-864) y en la BIT (59095). Cito por este ejemplar, modernizando la letra y la puntuación.

<sup>58</sup> Ver Vélez de Guevara, 2007.

<sup>59</sup> Mackenzie, 1983, pp. 151-168. Es el ejemplar de la BIT. En realidad, la anotación dice «q[u]e esta comedia es de D[o]n, Fran[cis]co. de Roxas lo dijo Espetillo y le consta».

Pero si vuestas mercedes  
dan por buena la comedia,  
harán que con ella medren  
los nuevos arrendadores,  
y los poetas se alienten. (fol. D4v)

También parecen evidentes las diferencias de escritura. Un análisis detallado del léxico y de la construcción de imágenes de toda la obra delata en la segunda jornada la existencia de rasgos que pueden asociarse con Calderón. Hay que ser conscientes, desde luego, de la rareza que supone que este asuma el acto intermedio en las comedias en colaboración conservadas: de las trece vistas, excluida la de *El prodigio de Alemania*, en ocho ocasiones asume el tercero, y en tres el primero. Solo está atestiguada su escritura en el segundo en *Troya abrasada* y *Yerros de naturaleza*, pero en ambos casos son comedias de dos autores en las que también escribe en otras jornadas. No obstante, los indicios son de suficiente entidad como para no desestimar sin más la propuesta.

Veamos de cerca los 24 primeros versos de esta segunda jornada, puestos en boca del alférez Juan de Navarrete, quien habla con la dama flamenca Francelisa, de quien ha quedado irremisiblemente prendado:

Bellísima Francelisa, si atrevido mi valor de entre los tuyos osado tan alta deidad robó, culpa la mucha hermosura	5
de tus ojos, que ellos son los que de mi atrevimiento enmiendan el noble error. Con quien culparme intentare me disculpará mi amor.	10
Y cuando acaso pregunte quién me ha animado a la acción, resuelto, amante y brioso, sabré responderle yo: «Francelisa, cuyos ojos	15
mi culpa y disculpa son, aquellos que dulcemente, con movimiento veloz, hicieron mi pecho aljaba de tanto dorado arpón;	20
aquellos que, equivocando la luz hermosa del sol, cuando anochece en las ondas, amanece en su arrebol...» (fols. B3va-b)	

Las resonancias calderonianas son abundantes: «tan alta deidad» (v. 4) es sintagma registrado únicamente en *El hijo del Sol, Faetón* (I, p. 1931b) de todo el corpus analizado. «Noble error» (v. 8); la idea y las palabras son cercanas a las de este pasaje de *Dicha y desdicha del nombre*: «que ya sé que es noble error / el que nace de un



amor» (II, p. 1824b); y es el único caso en el corpus en que se combinan ambos términos. «Culparme»...«disculpará»... «amor» (vv. 9-10): de nuevo, la idea y la expresión están cerca de las que encontramos en *El alcaide de si mismo*: «Vame la vida y honor / en ver si amor la disculpa / de tan declarada culpa / como querer a un traidor» (II, p. 821b). «Francelisa, cuyos ojos / mi culpa y disculpa son» (vv. 15-16): estos versos están tomados —con una ligera variante en el nombre de la dama, Francelisa por Francelinda— del romance 394 del Conde de Villamediana que comienza:

¿Para qué es, Amor tirano,  
tanta flecha y tanto sol,  
tanta munición de rayos  
y tanto severo arpón?<sup>60</sup>

Aparte del inequívoco débito con los vv. 21-22 del poema, debe notarse que Calderón, y solo él en las calas que he realizado, utiliza este mismo juego de palabras en varios pasajes: «Amorosos sacrilegios / esta novedad disculpan, / porque en su misma belleza / están la culpa y disculpa» (*El castillo de Lindabridis*, II, p. 2068b); «Luces puras, / no me enternezcáis al verle, / pues sois mi culpa y disculpa» (*El conde Lucanor*, II, p. 1961a). «Movimiento veloz»: atestiguado en *Los encantos de la culpa* y *La fiera, el rayo y la piedra*. «Equivocando [...] amanece en su arrebol» (vv. 21-24): la confusión de las fases del día se señala con el mismo verbo en obras calderonianas: «equivocando la noche y la aurora» (*El año santo en Madrid*, III, p. 547b); «donde la transparente / selva, que en luces bellas / al sol causa desmayos, / equivocando rayos / de rosas y de estrellas...» (*El veneno y la triaca*, III, p. 182a).

Lo que sigue a continuación es el diálogo amoroso entre Navarrete y Francelisa, que será una glosa del romance de Villamediana, anunciada ya en los versos 15 y 16 vistos y en el sintagma «dorado arpón», del 20. Dice el primero:

Si el rendimiento bastaba,  
¿para qué es, rapaz traidor,  
tanto carcaj de belleza  
pendiente en la perfección?  
[...]  
¿para qué es, amor tirano,  
tanta flecha y tanto sol?

Y replica Francelisa:

[...]  
Y así depuse, advertida,  
viendo que aquello bastó,  
tanta munición de rayos  
y tanto severo arpón.

<sup>60</sup> Cito por Villamediana, 1990, pp. 671-672.

Entre las muchas comedias analizadas solo he visto un uso semejante de estos versos en las de Calderón, donde se da en al menos tres ocasiones<sup>61</sup>. En *Las cadenas del demonio*, Licanoro, uno de los pretendientes de Irene, expresa así su sentimiento ante su dama dormida:

¿Para qué es, amor tirano,  
tanta flecha y tanto sol?  
Si cuando sin alma estás,  
estás, Irene, tan bella,  
tú no vives más con ella;  
mas con ella matas más,  
inútil muerte me das:  
ya es tuyo mi corazón;  
pues ¿para qué, Irene, son,  
nevando abril y mayo,  
tanta munición de rayos,  
y tanto severo arpón? (I, p. 763a)

En *El pintor de su deshonra*, Porcia canta los cuatro versos en una primer ocasión (I, p. 984a) y repite los dos primeros más adelante (I, p. 985a). En *El secreto a voces* oímos a Enrique:

Le dije: «No desperdicias  
tantas municiones hoy;  
pues si solo un rayo, sola  
una flecha te bastó,  
¿para qué es, amor tirano  
tanta flecha, y tanto Sol? (II, p. 1226a)

Curiosamente, al comienzo de la obra, este mismo personaje había utilizado de forma aislada el sintagma del romance que en esta cita echamos en falta: «el severo / arpón reserve» (II, p. 1207a); lo que nos da idea de los ecos permanentes que los versos del poema de Juan de Tassis tienen en Calderón.

Otro de los frentes abiertos, y complicados, del apartado de comedias en colaboración en las que pudo participar Calderón es el de *La mejor luna africana*. La Barrera en su *Catálogo* consigna los títulos de *La luna africana*, que correspondería a una comedia anónima y conservada en un manuscrito proveniente de la biblioteca de Osuna<sup>62</sup>, y *La mejor luna africana y Rey Chico de Granada*, de la que en la entrada correspondiente a Calderón apunta que es suya la tercera jornada «con otros dos ingenios, cuyos nombres no constan» y remite al *Catálogo* del señor Duran<sup>63</sup>. Y, así es,

<sup>61</sup> Los versos «tanta munición de rayos / y tanto severo arpón» los cita Álvaro Cubillo de Aragón en la comedia *La corona del agravio*. Lo hace en un diálogo entre varios personajes en cuyas intervenciones, hasta una docena de veces, se inserta un par de versos de distintos poemas conocidos. Debo y agradezco la noticia a Elena Marcello, responsable de la edición de la comedia que aparecerá en breve, y donde a los susodichos versos les corresponden los números 2427-2428.

<sup>62</sup> Barrera, 1969, p. 560.

<sup>63</sup> Barrera, 1969, p. 56. Esta información se repite en el índice de títulos final (p. 564).

en la entrada que dedica a dicho título este valioso índice, que aún permanece inédito, se dice en una nota: «en dicha comedia tiene Calderón la 3ª jornada».

Con la primera de las denominaciones se ha conservado el manuscrito procedente de la biblioteca ducal en la BNE (Ms. 15540), que lleva licencias de 15 de enero de 1680 y unos versos finales en los que se atribuye a nueve ingenios, cuyas identidades en seguida consignaremos. Con el segundo título he localizado hasta cinco sueltas: una sin datos de imprenta y las otras cuatro con colofones que las adscriben al siglo XVIII<sup>64</sup>. A pesar de que existen ciertas diferencias entre el manuscrito y los impresos, el texto es sustancialmente el mismo. Las variantes principales afectan precisamente a la atribución: mientras los impresos hacen constar «De tres ingenios» en sus encabezamientos y dicen en los versos finales: «piden perdón de sus yerros / tres plumas a vuestros pies»; el manuscrito presenta al final una «memoria de los ingenios», supuestamente escrita por Pedro Rosete Niño:

Memoria de los ingenios  
que se juntaron hacer  
esta comedia: el primero  
Luis de Belmonte; tras él  
Luis Vélez, el afamado;  
luego don Juan Vélez fue  
quien acabó la primera;  
empezó la otra después  
el maestro Alfonso Alfaro;  
quien le vino a suceder  
fue don Agustín Moreto  
y a la segunda el pincel  
de don Antonio Martínez  
la acabó de componer.  
La postrera comenzó  
con don Antonio Sigler  
de Huerta; siguióse luego  
la ingeniosa pulidez  
de don Jerónimo Cáncer,  
y acabola, como veis,  
don Pedro Rosete, el cual  
os pide humilde y cortés  
perdón en nombre de todos,  
siendo la comedia y él  
fuera de los nueve, nada,  
si no ha parecido bien  
*la mejor luna africana*  
por siempre jamás, amén (J. III, fol. 17r)

<sup>64</sup> S.l, s.i., s.a.: BIT (58932); Sevilla, Viuda de Francisco de Leefdael, s. a.: BNE (T-5154); Valladolid, Alonso del Riego, s. a.: BNE (T-6339); Madrid, Antonio Sanz, 1733: BNE (T-14816-24) y Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1764: BNE (T-14815-8).

Según Emilio Cotarelo, «lo probable es que el manuscrito sea refundición de la comedia primitiva escrita por tres de ellos, que serían los más antiguos: Belmonte, Luis Vélez y Cáncer»<sup>65</sup>. De la comedia se ha ocupado Soledad Carrasco<sup>66</sup>, que no pone en duda la atribución que consta en el único manuscrito conservado a favor de los nueve ingenios, cuya forma de presentarla hace que, efectivamente, resulte muy creíble. Frente a esto tenemos la propuesta formulada por Durán de que Calderón fue el autor de la tercera jornada, que hace suya La Barrera. Ignoro en qué la basaba él, pero no cabe duda de que debe ser tenida en consideración, ya que pocos en la edad contemporánea han manejado tantas copias teatrales manuscritas e impresas ni leído tantas de ellas. Por cierto, es curioso constatar que en la lista de Medel (1735) solo consta el título de *La mejor luna africana* y se atribuye a Calderón.

Por mi parte, he localizado algunos indicios textuales que dan mayor verosimilitud a la tesis de Durán, a la espera de ampliar e intensificar los análisis. Así inicia el rey Chico sus palabras dirigidas a la reina:

Indigna esposa mía,  
llegó el fatal, llegó el funesto día  
que han de ser los aceros... (p. 29b)<sup>67</sup>

Lo que no puede por menos que recordarnos el comienzo del discurso de Coriolano en *Las armas de la hermosa*:

Ingrata patria mía,  
llegó el fatal, llegó el infausto día,  
que ha sido en mi esperanza  
línea de tu castigo y mi venganza... (I, p. 1303b)

En seguida, dirá el monarca:

Suene otra vez a lástima y ruina  
el parche destemplado y la sordina. (p. 30a)

Que recuerda momentos calderonianos, como este parejo de *Las armas de la hermosa*:

... siendo  
el pregón de sus delitos  
los pavorosos acentos  
de destempladas sordinas,  
y roncós parches funestos. (I, p. 1296b)

Poco más adelante refiere Juan Chacón a la Reina su veloz navegación:

<sup>65</sup> Cotarelo, 1916-1917, p. 294.

<sup>66</sup> Carrasco Urgoiti, 1996.

<sup>67</sup> Cito, modernizando, por la suelta sevillana de la comedia, cuyos datos se consignan en la nota anterior. En el manuscrito son escasas las variantes.

porque todos tres, veleras  
aves  
[...]  
tan igualmente veloces  
cortaban las ondas, que  
un aquilón africano  
las engendró a todas tres... (p. 31a)

Es claro su paralelismo con este pasaje de *Las manos blancas no ofenden*:

tres góndolas que veloces  
parecen surcando en él,  
tal vez dejando la orilla,  
y cobrándola tal vez;  
que un aquilón africano  
las engendró a todas tres. (II, p. 1092a-b)

#### TRES COMEDIAS EN BUSCA DE CALDERÓN

En los últimos años he dedicado atención a otras tres comedias de autor único, que bien podría ser Calderón, aunque ningún estudioso haya apuntado antes esta posibilidad: *La Virgen de Sopetrán*, *El perdón castiga más* y *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*<sup>68</sup>. Los indicios que señalan hacia su *usus scribendi*, y en alguna ocasión hacia su biografía, son consistentes. Casi con seguridad las tres fueron escritas antes de que en 1636 viera la luz la *Primera parte* y, por lo tanto, de que hubiera un conjunto tangible y suficiente de sus obras en el mercado, lo que importa tener en cuenta para lo que aquí se dilucida. Y aún más debe considerarse la distancia de cuarenta o cincuenta años que media entre su escritura y la elaboración de los listados de comedias apócrifas (1672) y verdaderas (1680), un largo tiempo en el que todos los olvidos, las deformaciones y los cambios de idea son posibles. Las dos primeras figuran en la lista de 1672, la tercera consta en la de Carlos II como una de las tres rechazadas de la *Quinta parte* de 1677.

Entre las explicaciones sobre el posible silencio de *La Virgen de Sopetrán*, podría estar el olvido, al que por un lado habría favorecido su condición de obra de circunstancias —sea quien sea su autor, es claro que se escribió por encargo de la Casa del Infantado— y por otro, las deformaciones que debieron de experimentar el texto y el propio título; el que consta en la lista de la *Cuarta parte* es el de *La batalla de Sopetrán*<sup>69</sup>. Las otras dos comedias podrían deber su ausencia a una postura consciente de repudio por parte del dramaturgo. *El perdón castiga más* desarrolla un argumento

<sup>68</sup> Ver Vega García-Luengos, 2005a, 2005b y 2007a. También he destacado la indiscutible impronta calderoniana del arranque de *El mejor padre de pobres*, que hace muy difícil no pensar que sea el autor de ese comienzo (Vega García-Luengos, 2003). Queda por ampliar el análisis a toda la obra. De ella prepara la edición Eugenio Maggi, quien ha adelantado un estudio aún inédito, «Note sulle fonti del "Mejor padre de pobres" calderoniano», que se publicará en el homenaje al Profesor Caravaggi, y que he podido leer gracias a la amabilidad del autor. En él no se manifiesta favorable a la autoría de Calderón.

<sup>69</sup> Los cambios de título debieron de influir en el no reconocimiento de obras por parte de Calderón, así lo apunta Cotarelo a propósito de la *Quinta parte* (2001, pp. 337-338).

escabroso con violaciones e intentos de suicidio que podría haber llevado al dramaturgo a un rechazo del tipo del que Bances Candamo nos transmite a propósito de *Tres justicias en una*, que vimos con anterioridad<sup>70</sup>.

Se intuyen razones aún más claras para que Calderón hubiera querido dejar fuera de sus registros *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*. Su condición de reescritura de *Las almenas de Toro* de Lope de Vega pudo ser decisiva, si tenemos en cuenta que ese es un factor que parece gravitar sobre otros silencios parciales (*Los cabellos de Absalón*) o totales (*La señora y la criada* o *La sibila de Oriente*). Me he ocupado de ella recientemente en un trabajo sobre las reescrituras de obras de Lope por parte de Calderón<sup>71</sup>, en el que partía de los nueve casos que distintos estudiosos, y especialmente Albert Sloman<sup>72</sup>, habían aducido hasta la fecha, para quedarme con uno solo seguro, descuidado por los estudiosos: el que conecta la comedia calderoniana *Saber del mal y el bien* con *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* de Lope. Al tiempo que evaluaba las relaciones entre ambas piezas, afloraron con total transparencia las que unían la de Calderón con *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, la comedia incluida en la *Quinta parte* (1677) cuya autenticidad fue negada por el propio escritor y por sus estudiosos, desde Vera Tassis hasta los actuales. Estos la han incluido en todos los descartes, a pesar de las distintas rectificaciones que se han sucedido desde el rechazo inicial de cuatro comedias del volumen hasta dejarlas en dos solo: *El rey don Pedro en Madrid* y la que nos ocupa.

Muchas de las páginas del excelente libro último de Don W. Cruickshank (2011) inciden una vez más en las relaciones que las distintas comedias de Calderón establecen entre sí en lances, soluciones escénicas, imágenes, expresiones; aún más normales entre las escritas en fechas cercanas. Pues bien, de todas las obras seguras del dramaturgo, o con posibilidades de que lo sean, con las que *Saber del mal* establece una red de correspondencias, la primacía le cabe, sin duda, a *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*. Son numerosos y variados los aspectos que las conectan, tanto por lo que se refiere al marco de la acción, la España medieval, como a su desarrollo, el tratamiento de los personajes o la forma en que estos se expresan. El mejor ajuste de algunos de los elementos compartidos en la publicada en la *Quinta parte* permitiría pensar que fue escrita con antelación a 1628, que es la fecha en que consta una representación de *Saber del mal*.

Relevante, y sorprendente, resulta otro de los factores que comparten: *Cómo se comunican* es también una reescritura creativa de una comedia de Lope de Vega; en este caso, *Las almenas de Toro*, escrita hacia 1615, y publicada en la *Parte XIV* (Madrid, Juan de Cuesta / Miguel de Siles, 1620). El débito con la fuente explotada es bastante más evidente en esta obra, aunque las características de la readaptación sean semejantes en ambas: se recorta el número de personajes y episodios, y se amplían las interrelaciones de los elementos constitutivos. De la comedia de Lope, atrevida y atractiva combinación entre épica bélica y novela amorosa de enredo, se aprovecha principalmente este segundo componente, al que se le dota de una mayor complejidad.

<sup>70</sup> Bances Candamo, 1970, p. 35.

<sup>71</sup> Vega García-Luengos, 2010.

<sup>72</sup> Sloman, 1969.

Como se adelantó, todo hace sospechar que no se trata de una obra olvidada sino apartada voluntariamente. La propensión calderoniana a dejar fuera de registro obras implicadas en procesos de reescritura se agrava en este caso por la actitud de réplica y alarde en relación con un Lope ya lejano de la que hace gala, tan patente en detalles como la presencia de un personaje llamado Belardo, al que se caracteriza de «vejete».

El aborto de ese intento de desmemoria puede situarnos ante lo que quizá sea el punto de contacto literario más concreto que queda de los dos grandes del teatro áureo español, en el que observar aspectos del enfrentamiento de Calderón con su padre teatral.

Las conexiones de *Cómo se comunican* y *Saber del mal* con *La vida es sueño* y *El alcaide de sí mismo* son también evidentes. Se trata de comedias escritas en una franja temporal estrecha, los últimos años de la década de los veinte. Pero entre las obras atribuidas en firme a Calderón, hay otra anterior cuya relación con *Cómo se comunican* es aún más fuerte: *La selva confusa*, obra que ha estado fuera de los circuitos calderonianos, porque, como se apuntó más arriba, su omisión en las listas de 1680 y la existencia de copias que se la atribuyen a Lope de Vega han confundido a los estudiosos; su normalización permite contemplar al que muy probablemente es el Calderón teatral más temprano que se conserva.

Un resumen ajustado de la estrechez de las relaciones en los mecanismos del enredo, ideas y expresiones entre ambas comedias lo he propuesto en un trabajo anterior<sup>73</sup>. Las protagonistas de ambas obras están tristes en el campo, a donde llegan moribundos sendos hombres de alta alcurnia, que han sufrido el ataque de los propios parientes, y han decidido vivir apartados en el lugar al que han llegado haciéndose pasar por pescador o por mercader; se curarán y aceptarán quedarse al servicio de los tutores de las damas, el padre y el tío, como jardinero o labrador. Las damas se enamoran de ellos, porque aprecian indicios de que son más de lo que parecen. Y llegan a descubrir sus identidades al oírles contarlos sin que ellos lo sepan. Se lo comunican a la criada o dama de compañía, y estas las toman por locas (se dicen que la melancolía ha degenerado en locura); avisan a su padre o tío, que deciden que tienen que ponerse todos de acuerdo para seguirles el humor, y evitar que se enfurezcan. Los hombres, que se saben descubiertos, deciden que contarán la verdad a sus protectores. Cuando lo hacen, estos creen que han recibido las instrucciones para seguirles la corriente a las damas, y que están interpretando el papel que la respectiva «loca» les ha adjudicado. Se resuelve el embrollo cuando personajes que llegan de fuera los reconocen.

Factor principal en ambas obras es el planteamiento de la locura en las parejas protagonistas, que recuerda a Cervantes: clave principal del enredo, es además fuente de situaciones muy divertidas. Por distintas razones, todos los personajes los toman por locos, aunque no lo estén, como muy bien sabe el público, que disfruta de los más ingeniosos equívocos.

#### LA AUTO-REESCRITURA CALDERONIANA

Los indicios de autoría que he manejado para las obras apuntadas son de diversa índole. Los hay externos, pero abundan los internos, y dentro de estos tienen gran

<sup>73</sup> Vega García-Luengos, 2011, pp. 316-317.

presencia los paralelismos en trazas, caracterizaciones y, sobre todo, expresiones. En ningún momento he desechado la posibilidad de que hubiera otros autores que tuvieran un *usus scribendi* aún más ajustado que el de Calderón a los casos tratados, ni por supuesto que los paralelismos se pudieran explicar por imitación o plagio de otros escritores.

Ninguno de los dramaturgos conocidos se encuentra tan cerca de Calderón como lo que demuestran estar los textos con indicios vistos. Como posibilidad, cabría pensar en la existencia de otros que aún no han trascendido. Frente a esta posibilidad remota está la doble realidad constatada en Calderón: a) la reutilización continua de sí mismo; b) su capacidad de olvidar o repudiar comedias propias.

Por otro lado, cabe preguntarse cómo pudieron salirle unos imitadores así en la fase de la trayectoria profesional en que se encuentra Calderón, porque estamos hablando de obras que van de 1627 a 1634, todas previas a la aparición de la *Primera parte*. Lo que comporta dos cosas: que el poeta aún no se había hecho con la «monarquía cómica», y le faltaba bastante, y que los hipotéticos socios anónimos aún no contaban con un arsenal sólido de textos suficiente como para empaparse del estilo del escritor al que supuestamente sometían a acoso artístico.

Nadie se parece tanto a Calderón como Calderón. Completo la perogrullada con otro aserto que ya no es tan tautológico: Calderón se parece más a Calderón que, por ejemplo, Lope a Lope. Con ello quiero poner el énfasis en la reconocida capacidad que posee el autor de *La vida es sueño* de reaprovecharse a sí mismo. Algo de lo que ya se ha escrito mucho. Bastaría para demostrarlo coger cualquier obra auténtica suya y buscarle recurrencias. Normalmente, serían bastantes las localizadas, y podríamos comprobar cómo un porcentaje alto corresponde a obras de fecha de escritura muy próxima. Aún sería más provechoso hacerlo con el conjunto de sus obras, lo que nos permitiría obtener un atlas global de estas recurrencias, rentable para conocer a fondo su estilo y para ayudarnos a poner fechas y dilucidar atribuciones.

En palabras de Marc Vitse, «Calderón es, por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura»<sup>74</sup>. Reescribe a otros, como a Lope de Vega —según se acaba de apuntar—, y a sí mismo. Estas reescrituras serían de dos categorías distintas, según la propuesta de José M. Ruano: la «reelaboración», que «pule, perfecciona, afina y modifica un texto teatral para crear una nueva versión»; y la «reutilización», consistente «en el aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales...»<sup>75</sup>.

Sobre esta misma peculiaridad de la escritura calderoniana ha incidido Don Cruickshank:

Estas páginas ilustran, una vez más, una importante característica de la escritura de Calderón evidente desde el principio: su utilización de material anterior, tanto propio como ajeno. El concepto de «material» abarca cualquier cosa, desde el vocabulario hasta la fraseología, las bromas, las situaciones y argumentos enteros. Don Pedro reutilizó sus propias chanzas e imágenes y reescribió sus propias obras (*La cruz en el sepultura / La devoción de la cruz, Casa con dos puertas, La vida es sueño*), volvió a servirse de sus propios argumentos (*La dama*

<sup>74</sup> Vitse, 1998, p. 6.

<sup>75</sup> Ruano de la Haza, 1998, pp. 35-36.



*duende y Casa con dos puertas*), o reescribió piezas de otros (*El médico de su honra, La fortuna adversa /El príncipe constante*). Al escribir en una época en que la literatura existente se contemplaba como una cantera para escribir literatura, es posible que Calderón no distinguiera claramente entre lo escrito por él y por otros, si era susceptible de mejora<sup>76</sup>.

«ESTE PASO YA ESTÁ HECHO»

Para remachar esta característica de Calderón he recurrido a este expresivo octosílabo, ya utilizado como título de un excelente trabajo de Agustín de la Granja sobre la reescritura calderoniana<sup>77</sup>, cuyo objetivo es mostrar cómo la presión de los espectadores influye en los dramaturgos —como lo hacía sobre el resto de los intervinientes en la emisión teatral. Con cierta asiduidad sus personajes, graciosos especialmente, se salen de la ficción para dirigirse directamente al público y adelantarse a una posible crítica sobre supuestos defectos, poniéndolos en evidencia primero o disculpándolos. Una de las «tachas» para la que necesitaría cubrirse las espaldas con tales trucos parateatrales es su tendencia a reaprovechar escenas, pasos, de otras obras:

No cabe la menor duda de que Don Pedro Calderón fue uno de los señalados en la corte por servir ese tipo de platos combinados [reaprovechamientos de materiales con variaciones] con más asiduidad de lo aconsejable; y eso se desprende clarísimo de la lectura atenta de sus obras, donde se comprueba también que el dramaturgo no se mordió la lengua frente a sus acusadores<sup>78</sup>.

Según el estudioso, la «reprehensión más dura y explícita» que conoce «contra los mosqueteros» se encuentra en *Las manos blancas no ofenden*<sup>79</sup>:

PATACÓN	Porque en esta parte esconderme hoy o taparte tiene un grande inconveniente.
LISARDA	¿Y qué es?
PATACÓN	Que algún entendido, que está de puntillas puesto, no murmure que entra presto lo tapado y lo escondido; y antes de ver en qué para, diga, de sí satisfecho, que este paso está ya hecho. (II, p. 1081a)

Lo que no llegó a detectar Agustín de la Granja es algo que permite remachar con evidencia irónica y consistente su proclividad a reutilizarse. A saber: que Patacón en realidad estaba incurriendo en el mismo recurso metateatral que otros graciosos ya habían explotado, y que, por lo tanto, que Calderón hasta a la hora de adelantarse a las críticas por repetirse se repetía.

<sup>76</sup> Cruickshank, 2011, pp. 204-205.

<sup>77</sup> Granja, 2000.

<sup>78</sup> Granja, 2000, pp. 173-174.

<sup>79</sup> Granja, 2000, pp. 187-188.

No existe seguridad en la fecha de *Las manos blancas*, aunque por diferentes indicios Cruickshank propone 1640<sup>80</sup>. Tampoco la hay para *Los empeños de un acaso*, pero de nuevo algunas pistas no concluyentes apuntarían una cierta anterioridad: 1639<sup>81</sup>. En todo caso, son obras próximas en el tiempo que comparten la misma «disculpa»:

Mi señora tapada,  
si venís de otra parte desmayada  
a que os socorra yo, tarde sospecho  
que venís; que ese paso está ya hecho (II, p. 1069a)

La que sí tiene todos los visos de ser anterior, de entre 1635 y 1636, es la titulada *El escondido y la tapada*:

LISARDA      Verelos, porque no piense  
                    don Juan que no los estimo.  
                    Pero ¿qué estrago es aqueste?  
BEATRIZ      Esto ya es hecho, porque es  
                    paso de la Dama Duende,  
                    y no he de pasar por él. (II, p. 693b)

Sí que se sabe con certeza que Calderón acabó el 28 de febrero de 1642 *El secreto a voces*, donde vuelve a utilizar la gracia<sup>82</sup>:

ENRIQUE      Huye.  
FABIO          Eso haré con presteza  
                    muy bien, si el paso me ofreces,  
                    porque lo he hecho muchas veces. (II, p. 1225a)

Las cuatro vistas son comedias cómicas, de capa y espada o palatinas, cuya escritura no dista más de media docena de años. Lo que muestra también en este aspecto la tendencia a que las recurrencias se produzcan en lapsos cortos. Don Cruickshank suele usarlas como indicios de cercanía, aunque en varias ocasiones advierte que el procedimiento no es seguro<sup>83</sup>. Lo son, en todo caso, de que las obras que las presentan pudieran deberse a la misma mano. Se trata de pistas que hay que seguir con todas las cautelas y combinar con otras de distinta índole a la hora de decidir sobre la responsabilidad de Calderón en piezas que no forman parte de su repertorio oficial. De ninguna manera puede descartarse que la aparición de «materiales» idénticos en más de una obra se deba a acciones de expropiación perpetradas por otros sujetos, y así será en

<sup>80</sup> Cruickshank, 2011, p. 381.

<sup>81</sup> Cruickshank, 2011, p. 348.

<sup>82</sup> Cruickshank, 2011, pp. 392-393.

<sup>83</sup> La broma metateatral vista ofrece un testimonio sobre la posibilidad de que las reutilizaciones no estén próximas. Explotada con ahínco durante un periodo corto de años, Calderón la desempolvó para traerla de nuevo a colación en una comedia de los años cincuenta, *Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea*: «Arma, fuego y guerra, ya / es paso hecho en otra escena, / y no vale; y si es que vale, / también del tono que en ella / se cantó, valdrá la fuga. / A mí me tocó el hacerla; / y pues es de mi papel, / le he de hacer entre estas peñas, / sin aguardar el apunto» (I, p. 1169b).

muchos casos, pero debemos ser conscientes de la tendencia calderoniana a la reutilización, y obrar en consecuencia.

La técnica de la repetición-variación es un aspecto más del arte del dramaturgo que dominó durante décadas la escena áurea española, con el que logra algunos de sus momentos geniales. Pero se diría que no acabó de sentirse a gusto con las censuras que esta práctica podía provocar en los receptores, lo que le hizo adelantarse a ellas con la broma exculpatoria o amortiguadora de «este paso ya está hecho», cuando pensaba en los espectadores, o a justificarla con argumentos en el prólogo del tomo de *Autos sacramentales, alegóricos y historiales* de 1677, cuando los destinatarios eran lectores, quienes fácilmente detectarían las reincidencias. Quizá esa misma desazón le llevó más lejos e influyó en el silencio de algunas obras o, más aún, en el poco apego que en general manifestó por la publicación de todas ellas.

### Referencias bibliográficas

- ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea Editrice, 2006.
- ARELLANO, Ignacio, «El árbol del mejor fruto de Calderón y la leyenda del árbol de la cruz. Contexto y adaptación», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 27-65.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, Rivadeneira, 1860. Ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores, hecha e ilustrada por Juan Eugenio Hartzenbusch*, Madrid, Rivadeneira [Biblioteca de Autores Españoles, VII (1848), IX (1849), XII (1850) y XIV (1850)], 1848-1850.
- , *Obras completas*, t. I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959; t. II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973; t. III, *Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952.
- , *La selva confusa*. Edición crítica y adaptación de Erik Coenen, Kassel, Reichenberger, 2011.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «En torno a *La luna africana*, comedia de nueve ingenios» [1964], en M. S. Carrasco Urgoiti, *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- CASSOL, Alessandro, «Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008a, pp. 185-196.
- , «El ingenio compartido: panorama de las comedias colaboradas de Moreto», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008b, pp. 165-184.
- CASSOL, Alessandro y Juan MATAS, *La comedia escrita en colaboración en el teatro áureo*, Valladolid, Universidad de Valladolid (Colección «Fastiginia») [en prensa].
- CASTRO, Adolfo de, *Una joya desconocida de Calderón [La adúltera penitente]*, Cádiz, Gautier, 1881.
- CERNY, Vaclav, «Une question à reprendre: Wallenstein, héros d'un drame de Calderón», *Revue de Littérature Comparée*, 36, 1962, pp. 177-190.

- COENEN, Erik, «Juan de Vera Tassis, editor de Calderón: el caso de *Amar después de la muerte*», *Revista de Filología Española*, 86, 2, 2006, pp. 245-257.
- , «Las atribuciones de Vera Tassis», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, 2009a, pp. 111-133.
- , «En los entresijos de una lista de comedias de Calderón», *Revista de Filología Española*, 89, 1, 2009b, pp. 29-56.
- , «Del libro al palacio, del palacio al libro. Una hipótesis sobre la transmisión textual de las comedias de Calderón», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, eds. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2011, t. 3, pp. 983-991.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, 3-4, 1916-1917, pp. 621-652, 137-171, 269-308, 414-444.
- , *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1924. Ed. facsímil de I. Arellano y J. M. Escudero, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- CRUICKSHANK, DON W., *Calderón de la Barca*, Madrid, Editorial Gredos, 2011.
- DÉODAT-KESSESDJIAN, Marie-Françoise, «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 209-242.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Defensa e ilustración de la *Segunda parte* (1637) de Calderón de la Barca», en *Estudios de teatro español y novohispano. AITENSO*, ed. Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 303-325.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Calderón y sus colaboradores», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, ed. I. Arellano Ayuso, Kassel, Reichenberger, 2002, 1, pp. 541-554.
- , «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración», en *En torno al teatro del siglo de oro: XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, pp. 29-44.
- GRANJA, Agustín de la, «Este paso ya está hecho: Calderón contra los mosqueteros», en *Estudios sobre Calderón*, Ediciones Istmo, 2000, t. 1, pp. 160-190.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, I. Primera parte de comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006, pp. ix-LVII.
- , «Calderón en la escena y en la imprenta: para la edición crítica de *El príncipe constante*», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 245-268.
- MACKENZIE, Ann L., «Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón (I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorrilla (III)», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermánico (Würzburg, 1981)*, ed. H. Flasche, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 110-125.
- , «*El saco de Amberes*, comedia falsamente atribuida a Calderón. ¿Es de Rojas Zorrilla?», en *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermánico (Würzburg, 1981)*, ed. H. Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1983, pp. 151-168.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad, 1996, pp. 329-346.

- MCCREADY, Warren T., «A Volume of Rare Seltas», *Bulletin of the Comediantes*, 6, 1, 1954, pp. 4-8.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- NORTHUP, George T., «Troja abrasada de Pedro Calderón de la Barca y Juan de Zabaleta», *Revue Hispanique*, 29, 1913, pp. 195-346.
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Univ. degli Studi di Padova, 1976.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswita, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, t. I, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1979.
- , *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, t. III, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1981.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, Antonio COELLO, Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El jardín de Falerina*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Barcelona, Octaedro, 2010.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Introducción», Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 7-90.
- , «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón* (número dedicado a Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, ed. M. Vitse), 72, 1998, pp. 35-47.
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro y Elena MARTÍNEZ CARRO, «Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 24, 2006, pp. 219-234.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique, «Procedimientos de construcción triautorial en *La fingida Arcadia*», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 85, 7, 2008, pp. 139-152.
- SHERGOLD, Norman D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon, 1967.
- SLOMAN, Albert E., «*La selva confusa* restored to Calderón», *Hispanic Review*, 20, 1952, pp. 134-148.
- , *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*, Oxford, The Dolphin Book, 1969.
- SPENCER, Forrest E. y Rudolph SCHEVILL, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*, Berkeley, Univ. of California Press, 1937.
- SULLIVAN, Henry W., «The Wallenstein Play of Calderón and Coello, *Las proezas de Frislán, y muerte del rey de Suecia* [?] (1634): Conjectural Reconstruction», *Bulletin of the Comediantes*, 52, 2, 2000, pp. 93-111.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «*La fingida Arcadia* de 1666: autoría y escritura de consumo», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 185-208.
- ULLA, Alejandra, «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las *Partes*», *Criticón*, 108, 2010, pp. 79-98.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, eds. J. Alcalá Zamora y E. Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, II, pp. 793-827.
- , «El Calderón apócrifo», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. I. Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, t. 1, pp. 887-904.
- , «Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)», *Criticón. Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, 87-88-89, 2003, pp. 887-898.

- , «Imitar, emular, renovar en la comedia nueva: *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, reescritura “calderoniana” de *Las almenas de Toro*», *Anuario de Lope de Vega*, 11, 2005a, pp. 243-264.
- , «La leyenda de Sopenetrán en una comedia que compromete a Calderón», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2005b, pp. 1113-1134.
- , «Nuevos aspectos intertextuales de *La vida es sueño* (con indicios del Calderón extracanonico)», en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 587-608.
- , «Las credenciales calderonianas de otra comedia rechazada por Calderón: *El perdón castiga más*», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia (Anejos de *Criticón*), 2007a, pp. 1053-1069.
- , «Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*», en «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, ed. Álvaro Alonso y José Ignacio Díez, Málaga, Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, Anejo 65), 2007b, pp. 317-336.
- , «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *Criticón* (ejemplar dedicado a La literatura española en tiempos de los novatores. 1675-1726), 103-104, 2008a, pp. 249-271.
- , «La restauración del teatro clásico», en *Juan Eugenio Hartzenbusch 1806/2006*, ed. Montserrat Amores, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2008b, pp. 123-197.
- , «Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. Alberto Blecuá, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 465-489.
- , «Calderón, reescritor de Lope», *Anuario Calderoniano (Otro Calderón. Homenaje a María Teresa Cattaneo*, coord. Alessandro Cassol y Juan Manuel Escudero), 3, 2010, pp. 371-403.
- , «Identidades trocadas en Calderón: *La selva confusa*», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Madrid, Visor Libros, 2011, pp. 299-317.
- , «Usos y usufructos de Calderón en las comedias colaboradas», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro áureo*, ed. Alessandro Cassol y Juan Matas, Valladolid, Universidad de Valladolid (Colección «Fastiginia») [en prensa].
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Los amotinados de Flandes*, eds. Desirée Pérez Fernández y C. George Peale, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 2007.
- VILLAMEDIANA, Juan de Tassis y Peralta, *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Catedra, 1990.
- VITSE, Marc, «Presentación», *Criticón*, 72 (número dedicado a Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, ed. M. Vitse), 1998, pp. 5-8.
- WILSON, Edward M., «An early list of Calderón's *Comedias*», *Modern Philology*, 60, 2, 1962, pp. 95-102.

# ÍNDICE

Alain BÈGUE y Emma HERRÁN ALONSO, Presentación .....	7-8
---	-----

## CONFERENCIAS PLENARIAS

Antonio CARREIRA, Un quevediano gongorino: Francisco Manuel de Melo.....	11-34
Víctor INFANTES, <i>Ludo ergo sum</i> . La literatura gráfica del juego áureo .....	35-55
Blanca PERIÑÁN, Sobre ‘conversiones’ barrocas .....	57-77
Guillermo SERÉS, Lope y Cervantes ante la teoría y tradición del <i>romanzo</i> .....	79-109
Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, El Calderón que olvidó o repudió Calderón.....	111-142
Elizabeth R. WRIGHT, Adversarios o vecinos: Los vencidos de Lepanto vistos desde Granada.....	143-157

## HOMENAJE A ANTHONY CLOSE

Aurora EGIDO, Anthony Close, espejo de cervantistas .....	161-168
Trevor J. DADSON, Anthony Close: Una semblanza personal del Presidente de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda .....	169-170

[CD]

## POESÍA

Francisco J. ÁLVAREZ AMO, Eugenio Gerardo Lobo y la poesía del Bajo Barroco.....	173-181
Rocío BADÍA FUMAZ, Aníbal Núñez y la tradición áurea: Góngora y Quevedo .....	183-192
Ester Lidia CICCHETTI, <i>La Austriada</i> de Juan Rufo y <i>Las Guerras civiles de Granada</i> de Ginés Pérez de Hita.....	193-200
Ruth FINE, Entre la memoria y el olvido: una lectura de la herida en «A la salida de Lisboa» de João Pinto Delgado .....	201-210

Marta GONZÁLEZ MIRANDA, Algunas antologías de la poesía quevediana de las tres últimas décadas .....	211-218
Manuel HERRERA VÁZQUEZ, De copias y copistas (II): la formación del manuscrito magliabechiano VII, 354 de la Biblioteca Nazionale de Florencia .....	219-228
Adrián IZQUIERDO, La traducción del <i>Anacreón castellano</i> de Quevedo en su tiempo .....	229-238
Michael KLEINHEMPEL PREDMORE, Luis Martín de la Plaza y el desarrollo de la técnica gongorina .....	239-346
Jacobo LLAMAS MARTÍNEZ, Quevedo y la poesía funeral: tradición y originalidad en el <i>Elogio funeral a don M. de Bracamonte, hijo de los condes de Peñaranda, gran soldado sin premio ...</i>	247-260
Clara MARÍAS MARTÍNEZ, «Lodos y charcos sombríos»: Sá de Miranda y la epístola poética en el Renacimiento.....	261-270
Almudena MARÍN COBOS, El campo literario granadino en torno a 1650: Programa de trabajo y primera aproximación .....	271-278
Laura ROBLEDO-GONZÁLEZ, El «Cántico espiritual» y el receptáculo místico de la jóora.....	279-286
Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA, «Al duque de Lerma en esta enfermedad»: Anastasio Pantaleón de Ribera, las bubas y la política.....	287-294
Pedro RUIZ PÉREZ, Para la caracterización del libro de poesía en el bajo barroco.....	295-303
María VALLEJO GONZÁLEZ, La figura de Judas Iscariote en cuatro poemas religiosos de Quevedo.....	305-312
Almudena VIDORRETA TORRES, Enfermedad y sátira contra los médicos en las <i>Poesías varias</i> de José Navarro....	313-322
Saiko YOSHIDA, De los romances a las <i>Soledades</i> . Evolución de algunos motivos poéticos en Góngora.....	323-331

## PROSA

Gonzalo AGUAYO CISTERNAS, La novela bizantina en las <i>Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón</i> .....	335-342
Guillermo AGUIRRE MARTÍNEZ, Desprendimiento sensitivo y búsqueda de transparencia simbólico-lingüística en la <i>Guía espiritual</i> de Miguel de Molinos .....	343-349
Jaume ALAVEDRA I REGÀS, Ciencia y utopía en el Siglo de Oro y su relación con las <i>Empresas políticas</i> de Saavedra Fajardo.....	351-358



Brian BREWER,	
Bacías de barbero, yelmos y baciyelmos: perspectivismo económico en <i>Don Quijote</i> .....	359-366
Leonardo COPPOLA,	
Prolegómenos a la edición del <i>Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes</i> .....	367-374
Lola ESTEVA DE LLOBET,	
Las epístolas de Jorge de Montemayor. Una aproximación a los conflictos e intereses del humanista cristiano .....	375-388
Antonella GALLO,	
Los tahúres de Francisco Navarrete y Ribera: aproximación temático-estilística a <i>La casa del juego</i> .....	389-396
Jaume GARAU,	
El <i>Discurso en favor del santo y loable estatuto de la limpieza</i> (1638), de Bartolomé Jiménez Patón, en el contexto de los estatutos de limpieza de sangre de su tiempo .....	397-408
Fermín GARCÍA,	
Violencia narrativa en la novela picaresca del Siglo de Oro: análisis del plano diegético y extradiegético de <i>La pícaro Justina</i> .....	409-416
Ignacio GARCÍA AGUILAR,	
Disfraces poéticos en el <i>Pastor de Iberia</i> (1591).....	417-426
Clea GERBER,	
Reproducir, resucitar, reescribir: la generación y sus metáforas en el <i>Quijote</i> .....	427-434
Fermín GIL ENCABO,	
Maravillas no forjadas: la «prodigiosa cueva» (Lastanosa), las «piedras extravagantísimas» (Uztarroz) y el «florido peñón» (Gracián).....	435-442
Giselle Cristina GONÇALVES MIGLIARI,	
Los encomios burlescos en los versos preliminares de <i>Don Quijote</i> .....	443-451
Juan Carlos GONZÁLEZ MAYA,	
Decente colocación de la <i>Santa Cruz</i> de Patón y la devoción popular .....	453-460
Ivette N. HERNÁNDEZ-TORRES,	
Un soldado para la conquista y la guerra justa según Sepúlveda .....	461-468
Jesús David JEREZ-GÓMEZ,	
Carlomagno y Cervantes: Representación del romancero carolingio en el <i>Quijote</i> y su marco cultural mediterráneo .....	469-475
Paul Michael JOHNSON,	
Don Quijote avergonzado: Trayectoria de un afecto en Cervantes.....	477-484
María Cristina LAGRECA DE OLIO,	
Valores, recompensas, pagos, deudas, la nobleza y la clase mercantil en <i>La española inglesa</i> .....	485-492
Francesca LEONETTI,	
De la oralidad a la escritura: la <i>Historia verdadera</i> de Bernal Díaz del Castillo... ..	493-501
Alejandro LOEZA,	
Algunos rasgos intertextuales de la <i>República</i> de Platón en dos obras de Cervantes.....	503-510

Dorian LUGO BERTRÁN,	
La (des)obra de Teresa de Jesús .....	511-517
Christine MARGUET,	
Heroísmo guerrero para un tiempo de crisis: la novela barroca <i>Escarmientos de Jacinto</i> , de Funes de Villalpando (1645) .....	519-526
Beatriz MARISCAL HAY,	
La honra de <i>La Gitanilla</i> . Observaciones sobre el Romancero gitano-andaluz ....	527-532
María del Rosario MARTÍNEZ NAVARRO,	
Un <i>innovador</i> renacentista: de facecias, cuentos y refranes en la obra anticortesana de Cristóbal de Castillejo.....	533-542
Konstantin MIERAU,	
La «casa de los pícaros» en el <i>Guzmán de Alfarache</i> , un pregón de 1579 y la poética del espacio urbano de Mateo Alemán .....	543-552
Oriol MIRÓ MARTÍ,	
El camino hacia la lengua poética española: Bembo en los autores preherrerrianos (Juan de Valdés) .....	553-560
Cristina MOYA GARCÍA,	
El Gran Capitán en las <i>Batallas y quinquagenas</i> de G. Fernández de Oviedo .....	561-568
Stefano NERI,	
Recepción de los libros de caballerías en Italia: algunos nuevos datos .....	569-577
Emma NISHIDA,	
Los romances viejos y nuevos en el <i>Quijote</i> de Alonso Fernández de Avellaneda (1614) .....	579-585
Natalio OHANNA,	
Apóstatas de frontera: Jerónimo Gracián y los renegados del norte de África .....	587-595
Aleksín ORTEGA,	
Hacia una edición anotada con introducción crítica de la <i>Segunda parte de la Historia general llamada índica</i> [1572] de Pedro Sarmiento de Gamboa .....	597-602
Ángel PÉREZ MARTÍNEZ,	
Los niveles relacionales entre don Quijote y Sancho .....	603-611
Marta PILAT ZUZANKIEWICZ,	
La Polonia de Estebanillo González ¿una visión realista o estereotipada? .....	613-620
Philippe RABATÉ,	
Estrategias de escritura y creación de un saber común en la <i>Silva de varia lección</i> de Pedro Mexía .....	621-629
Marcial RUBIO ÁRQUEZ,	
Quevedo, <i>Vida de la Corte</i> : algunos problemas de su transmisión textual.....	631-638
Maria Caterina RUTA,	
Historias de cautiverio entre literatura y vida .....	639-647
José Vicente SALIDO LÓPEZ,	
La materia astrológica en <i>El sumario de las maravillosas y espantables cosas</i> de Álvarez Gutiérrez de Torres.....	649-656
Juan A. SÁNCHEZ,	
Duque de Estrada en Bohemia .....	657-664

Denise TOLEDO CHAMMAS CASSAR, Los valores de la caballería en <i>Tirant lo Blanc</i> y <i>Don Quijote</i> .....	665-673
Luc TORRES, Tormentas y naufragios en la picaresca española (siglos XVI y XVII) .....	675-683
Eduardo TORRES COROMINAS, El <i>Lazarillo</i> y el escudero: varia lección de filosofía cortesana.....	685-694
Sarah VOINIER, Predicación funeraria y retórica real entorno a Felipe II: entre historia y literatura.....	695-702

## TEATRO

Wolfram AICHINGER, El secreto en la <i>comedia</i> de Calderón y en la vida cortesana.....	705-712
Christian ANDRÈS, Algunas consideraciones sobre médicos y enfermedades en <i>La Jocoseria</i> (1645) de Luis Quiñones de Benavente .....	713-720
Fausta ANTONUCCI, Los dramas musicales de Giacinto Andrea Cicognini y la circulación del teatro áureo español en la Italia del siglo XVII: el caso de <i>Orondea</i> .....	721-728
Graciela BALESTRINO, Representación metateatral del poeta y su escritura en <i>Lo que pasa en una tarde</i> de Lope de Vega .....	729-737
Benedetta BELLONI, La huella del <i>Abencerraje</i> en la obra <i>El príncipe constante</i> : ¿un caso de «maurofilia» literaria calderoniana?.....	739-746
Diana BERRUEZO SÁNCHEZ, Entre alcahuetas anda el juego. <i>La francesilla</i> de Lope de Vega y dos novelas de Masuccio Salernitano .....	747-754
Héctor BRIOSO SANTOS, «He hallado las Indias en este hombre»: América en el teatro de A. Moreto .....	755-762
Ana CABRERO ARAMBURO, La reina como mujer varonil en el teatro del Siglo de Oro. Un ejemplo mitológico: la figura de la amazona.....	763-770
Ysla CAMPBELL MANJÁRREZ, El uso de la retórica en Juan Ruiz de Alarcón .....	771-780
Sofía CANTALAPIEDRA, Barcelona como espacio dramático: la reescritura del <i>Eneas de Dios</i> desde Lope de Vega hasta Agustín Moreto.....	781-790
Luc CAPIQUE, Las fuentes históricas de la entrada de Carlos V en París en la comedia <i>Carlos V</i> <i>en Francia</i> de Lope de Vega .....	791-796
Moisés R. CASTILLO, El jardín de Agi Morato como espacio heterotópico en <i>Los baños de Argel</i> de Cervantes.....	797-805

María del Pilar CHOUZA-CALO, La victoria sobre la <i>vanitas</i> en <i>Querer la propia desdicha</i> de Lope de Vega.....	807-814
Karine DELMONDES, Aspectos donjuanescos en <i>No hay cosa como callar</i> , de Calderón de la Barca.....	815-823
Heinz-Peter ENDRESS, La dialéctica entre apariencia y destino en <i>El caballero de Olmedo</i> de Lope de Vega.....	825-832
Leonor FERNÁNDEZ GUILLERMO y María Teresa MIAJA DE LA PEÑA, La soledad femenina en la dramaturgia calderoniana: hacia la configuración de los «itinerarios» .....	833-843
Almudena GARCÍA GONZÁLEZ, «Selva de amor y celos», comedia atribuida a Francisco de Rojas Zorrilla .....	845-852
Guillermo GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, El supuesto maestro de danzar: de fuentes y tradiciones italianas en Lope de Vega.....	853-860
Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, Los cuentos en el teatro de Rojas Zorrilla .....	861-870
Luis GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Santos viajeros en el <i>Códice de Autos Viejos</i> .....	871-880
Alberto GUTIÉRREZ GIL, Una aproximación a la comedia palatina de Francisco de Rojas Zorrilla.....	881-889
José Elías GUTIÉRREZ MEZA, Notas sobre la fecha de composición de <i>La aurora en Copacabana</i> de Calderón .....	891-899
Isabel HERNANDO MORATA, Notas sobre la antroponimia cómica en Calderón .....	901-909
Amparo IZQUIERDO DOMINGO, La figura del galán en los autos de Lope de Vega.....	911-918
Hilaire KALLENDORF, Vicios deleitosos: la Lujuria en la comedia .....	919-928
Simon KROLL, Perspectivas múltiples en el lenguaje de los cuentos de Calderón. Burlas-consejos-filosofía. Las monas y el vidriero de Tetuán.....	929-936
Naima LAMARI, De la educación de los hijos en el teatro de Tirso de Molina .....	937-945
Renata LONDERO, Segundones áureos al ataque: el talento entremesil de Andrés Gil Enríquez (1636-1673) .....	947-954
Elena E. MARCELLO, Lope de Vega en Italia. De dramaturgo a personaje de ficción .....	955-962
Purificació MASCARELL, <i>El caballero de Olmedo</i> en la Compañía Nacional de Teatro Clásico.....	963-971
Carmela V. MATTZA, Écfrasis discursiva y metateatro: Rodamonte en el <i>Entremés del viejo celoso</i> .....	973-980

Heinrich MERKL, El concepto platónico de ‘mentira pedagógica’ y el drama calderoniano <i>La vida es sueño</i> .....	981-988
Philippe MEUNIER, ¿Qué autoridad femenina representada en el teatro? El caso de <i>La prudencia en la mujer</i> de Tirso de Molina.....	989-997
Sabyasachi MISHRA, Influencias indias sobre <i>Barlán y Josafat</i> , comedia hagiográfica de Lope de Vega.....	999-1005
Maria Teresa MORABITO, Vaticinios y visiones en <i>Juan Latino y El Encubierto</i> de Diego Jiménez de Enciso .....	1007-1015
Eduardo MURATTA BUNSEN, El discurso del probabilismo en <i>El Alcalde de Zalamea</i> .....	1017-1025
Adriana ONTIVEROS VALDÉS, La presentación del figurón.....	1027-1036
Mayra S. ORTIZ RODRÍGUEZ, El modelo dramático en evolución de Lope de Vega como marco constructivo de sus comedias genealógicas.....	1037-1045
Carmen Josefina PAGNOTTA, La comicidad en la comedia de capa y espada calderoniana.....	1047-1054
Juan José PASTOR COMÍN, Bailes y danzas como instancias de enunciación en los textos cervantinos .....	1055-1063
Carmen R. RABELL, Lope de Vega: Política y poética de lo monstruoso .....	1065-1074
Robin Ann RICE, «Pues mintiendo su nombre / y transformada en hombre»: Feliciano Enríquez de Guzmán en <i>El alcalde mayor</i> de Lope, <i>La fénix de Salamanca</i> de Mira de Amescua, y <i>Lo que quería ver el marqués de Villena</i> de Rojas Zorrilla.....	1075-1086
Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, <i>Cada cual lo que le toca</i> de Rojas Zorrilla: historia textual.....	1087-1099
Isabelle ROUANE SOUPAULT, Entre acatamiento y atrevimiento: la dramaturgia del “entredós” en la <i>Tragicomedia de los jardines y campos sabeos</i> de Feliciano Enríquez de Guzmán.....	1101-1110
Adrián J. SÁEZ, De Edipo y sus variantes: en torno a las fuentes de <i>La devoción de la cruz</i> de Calderón.....	1111-1119
Iole SCAMUZZI, <i>Concetti spagnuoli cavati da Lope de Vega</i> : un manuscrito inédito de Francesco Bracciolini .....	1121-1127
Ana SUÁREZ MIRAMÓN, El viaje marítimo como peregrinación en los autos de Calderón .....	1129-1136

Ana Aparecida TEIXEIRA DE SOUZA, Cuentecillos de locos en la comedia <i>El mármol de Felisardo</i> de Lope de Vega.....	1137-1144
Maria Luisa TOBAR, Don Anselmo de Calahorrilla, el linajudo protagonista de la comedia de figurón <i>El hidalgo de Jaca</i> de P. Polop.....	1145-1155
Juan UDAONDO ALEGRE, Venus y Marte en Lepanto. Amor vulgar frente a virtud cristiana en <i>La Santa Liga</i> de Lope de Vega .....	1157-1166
Marta VILLARINO, <i>El mayor imposible</i> , una comedia palatina de Lope de Vega.....	1167-1175
Cécile VINCENT-CASSY, Los ángeles en el teatro del siglo XVII: Elementos de una poética .....	1177-1184
Ana ZÚÑIGA LACRUZ, Mujer y poder en el teatro del Siglo de Oro. Una aproximación a la figura de la reina.....	1185-1191

## VARIA

Belén ALMEIDA CABREJAS, Citas procedentes de algunos novelistas del XVII en el <i>Diccionario de Autoridades</i> .....	1195-1203
Mariano de la CAMPA GUTIÉRREZ, Notas para la historia de los estudios del quevedismo en el siglo XX (3): James O. Crosby en torno a la poesía de Quevedo .....	1205-1212
Silvia COBELO, La traducción tardía del <i>Quijote</i> al portugués.....	1213-1221
Shai COHEN, Entre sátira y política, la figura del arbitrista en el siglo XVII .....	1223-1232
Eva LARA ALBEROLA, La bruja como personaje de ficción en las letras áureas: un misterio aún por desvelar .....	1233-1240
Clayton MCCARL, Piratas heterodoxos del siglo XVII: El caso de Carlos Enríques Clerque .....	1241-1248
Laura S. MUÑOZ PÉREZ, Desvelos en el convento: La escritura de Teresa Valle y su relación con el Conde-Duque de Olivares.....	1249-1256
Sandra M <sup>a</sup> PEÑASCO GONZÁLEZ, La biografía de Sebastián de Covarrubias en el siglo XX y nuevos documentos de archivo.....	1257-1267
Isabel PÉREZ CUENCA, Notas para la historia de los estudios del quevedismo en el siglo XX (4): James O. Crosby en torno a la poesía de Quevedo .....	1269-1276
Enrique RULL, El teatro mitológico de Calderón y el drama wagneriano (II) .....	1277-1284

Ana RULL SUÁREZ, Luz del Renacimiento y contraluz en la Posmodernidad .....	1285-1292
M <sup>a</sup> Ángeles SANZ MANZANO, Juan Ramón Jiménez y su lectura poética del <i>Quijote</i> .....	1293-1301
José SERVERA BAÑO, Presencia de la poesía de fray Luis de León en los poetas españoles del siglo XIX .....	1303-1314







Dirigido por Alain Bègue y Emma Herrán Alonso

# Pictavia Aurea

Actas del IX Congreso  
de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"

Este volumen, titulado *Pictavia aurea*, reúne 131 estudios que constituyen una granada muestra de los debates y las presentaciones en torno a la cultura hispánica del Siglo de Oro que entre los días 11 y 15 de julio de 2011 se dieron en la ciudad de Poitiers (Francia) en el marco del IX congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro". Auspiciada por la Universidad de Poitiers, a través del Centro de Estudios de la Literatura española de Entre Siglos (siglos XVII-XVIII) (CELES XVII-XVIII) y el laboratorio «Formes et Représentations en Linguistique et Littérature» (FoReLL), la convocatoria reunió en la ciudad francesa a 276 participantes y a un centenar de asistentes en la novena edición del Congreso de la Asociación, que celebró entonces la efeméride del 450º aniversario del nacimiento de Luis de Góngora.

**Alain BÈGUE**, antiguo miembro científico de la Casa de Velázquez (École des hautes études hispaniques et ibériques), es profesor titular de Literatura y Civilización del Siglo de Oro en la Universidad de Poitiers, Francia. Su investigación se centra principalmente en el estudio de géneras, formas y discursos poéticos en su evolución entre Barroco y Neoclasicismo. En este sentido, es fundador y coordinador del Centro de Estudios de la Literatura española de Entre Siglos (siglos XVII-XVIII) (CELES XVII-XVIII), federación internacional de grupos y proyectos de investigación sobre el tema.

**Emma HERRÁN ALONSO**, doctora en Filología española por la Universidad de Oviedo, actualmente es profesora de Literatura española en la Universidad de Savoie (Francia) y desarrolla su actividad investigadora en el seno de varios equipos internacionales centrada en la narrativa del siglo XVI y en la literatura espiritual, con una especial atención a la ficción caballeresca entre la Edad Media y el Renacimiento.



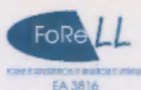
PRESSES  
UNIVERSITAIRES DU MIRAIL  
Université de Toulouse II-le Mirail  
<http://3w.univ-tlse2.fr/pum>

ANCR19

Code Sodin : F352831  
ISBN : 978-2-8107-0282-4



Prix : 23 euros



AC/E  
ACCIÓN CULTURAL  
ESPAÑOLA



grandpoitiers.fr