

# Bulletin of the Comediantes

<http://www.ou.edu/bcom/>

## EDITOR

Edward H. Friedman  
Department of Spanish and Portuguese  
VU Station B 351617  
Vanderbilt University  
Nashville, TN 37235-1617

Phone: (615) 322-6929 / Fax: (615) 343-7260 / [edward.h.friedman@vanderbilt.edu](mailto:edward.h.friedman@vanderbilt.edu)

## ASSISTANT EDITOR

Bradley Nelson  
Department of Classics, Modern Languages and Linguistics  
Concordia University  
Montreal QC H3G 1M8  
Canada

Phone: (514) 848-2424 ext. 2311 / [bnelson@alcor.concordia.ca](mailto:bnelson@alcor.concordia.ca)

## MANAGING EDITOR

José A. Madrigal  
Department of Foreign Languages and Literatures  
Auburn University, AL 36849  
Phone: (334) 844-5183 / Fax: (334) 844-6378 / [madrija@auburn.edu](mailto:madrija@auburn.edu)

## BOOK REVIEW EDITOR

Thomas A. O'Connor  
Department of Romance Languages  
Binghamton University  
Binghamton, NY 13902-6000  
Fax: (607) 777-2644 / [toconnor@binghamton.edu](mailto:toconnor@binghamton.edu)

## EDITORIAL ADVISORY BOARD

William R. Blue	Catherine Larson
Frank P. Casa	A. Robert Lauer
James A. Castañeda	José A. Madrigal
Frederick A. de Armas	Barbara Mujica
Susan L. Fischer	Thomas A. O'Connor
Dian Fox	Matthew D. Stroud
Charles Ganelin	Henry W. Sullivan
Enrique García Santo-Tomás	Sharon G. Voros
Margaret R. Greer	Elizabeth Wright
Susana Hernández-Araico	

Cover design by Jeffrey Bardzell

Picture of "Love, Wind, and Nympho's choir" provided by J. A. Madrigal

## CONTENTS • Vol. 57, No. 2 (2005)

Editor's Note .....249

## ESSAYS

Towards a Positive Image of the Jew in the *Comedia*  
ANDREW HERSKOVITS ..... 251

**Abstract.** The image of the Jew in the *comedia* has been considered negative because Golden-Age dramatists were understood to be serious in propagating anti-Jewishness, which was part of the ruling ideology. This point of view does not recognize the irony in many anti-Jewish scenes; the presence of irony suggests that these dramatists did not share the official anti-Jewishness, and that they may have been using dissimulation: overtly reproducing official policy while, covertly, to protect themselves, subverting it. It is not surprising that these apparently anti-Jewish scenes are ironic, after all, these dramatists lived in an authoritarian society that turned life into theatre, and they belonged to a *converso*-humanist intellectual tradition of dissimulation. These two factors influenced their dramatic techniques, which may be described as double language. The above considerations indicate that the image of the Jew in the *comedia* is ironic and capable of a more positive interpretation than previously thought. (AH)

- Lope and Tasso: The Presence of Torquato Tasso in Three  
of Lope de Vega's Mythological Plays  
TIMOTHY BARNETT ..... 283

**Abstract.** The exchange of literary ideas and techniques between Italy and Spain has been acknowledged and studied for some time. The focus of this article is on the connections between Torquato Tasso's ideas on poetic composition and those of Lope de Vega, as manifested in three of Lope's mythological plays. In *Adonis y Venus*, *El Perseo*, and *El Laberinto de Creta*, these links are examined in order to show that Tasso's influence is evident in Lope's plays, in addition to other literary genres into which the playwright ventured. Much work has been done on the relationship between Tasso and Lope with respect to the epic. However, less attention has been given to the role of Tasso's influences in the field of Lope's dramatic production. This article seeks to make a foray into that area. (TB)

- Girolamo Parabosco: Fuente de *Los muertos vivos* de Lope de Vega  
DONALD MCGRADY ..... 295

**Abstract.** *Los muertos vivos* (1599-1602) es una de las innumerables comedias secundarias de Lope de Vega que no ha merecido un solo estudio, a pesar de sus considerables méritos. Su acción consiste en los amores de dos jóvenes cuyas familias son enemigos encarizados; ellos consuman su pasión, y el padre de ella los sorprende y manda matar al joven; su hija, creyendo difunto al novio, pide la muerte al padre de él; finalmente se aclara la situación, y se reúnen los enamorados. Hace ya cien años que Arthur Stiefel señaló escuetamente que la fuente de inspiración de *Los muertos vivos* fue la novela 10 de Girolamo Parabosco (ca. 1523-57), un *novelliere* poco conocido y poco apreciado, pero esta importante noticia (repetida en 1927 por Antonio Gasparetti) ha permanecido olvidada en nuestras bibliotecas. (DM)

- El juego didascálico en las obras teatrales de Lope de Vega  
JERELYN JOHNSON ..... 305

**Abstract.** En el teatro del Siglo de Oro español, las acotaciones escénicas explícitas en el texto—o sea, las que el diálogo mismo no comunica—son escasas. A pesar de varias explicaciones prácticas, veremos que la escasez de acotaciones se debe también a la manera de que los dramaturgos, y, en especial, Lope de Vega, creaban una producción dinámica y activa sin la necesidad de marcas escénicas excesivas: se debe a la abundancia de didascalias implícitas dentro del diálogo mismo. Este estudio examina cómo el empleo mesurado de didascalias en cuatro obras del Fénix—*Fuente Ovejuna*, *El Caballero de Olmedo*, *El perro del hortelano* y *El castigo sin venganza*—ilumina estos matices de su teatralidad. Específicamente, la distribución, aplicación y supresión de las acotaciones nos revelan una técnica que enriquece la teatralidad de la obra, no sólo para un espectáculo, sino también para los posibles lectores. La compleja técnica a través de la cual brota la acción de las palabras mismas hace que el diálogo y la acción sean inextricablemente unidos. En la obra de Lope de Vega, las didascalias explícitas son escasas e incluso poco informativas; por eso, las implícitas adquieren un valor comunicativo predominante. (JJ)

- La palabra vengada*, Attributed to Zárate: More Evidence  
that It Is a Lost Play of Lope de Vega  
JOHN B. WOOLDRIDGE ..... 327

**Abstract.** In 1925, Manuel Machado published a previously unedited plan of a play by Lope de Vega called *La palabra vengada*. Written in Lope's own hand and totaling some 1700 words, it is quite detailed. Based on its location within Durán's codex of Lopean autographs, Machado believes the plan was composed in late 1628 or early 1629, and the *comedia* itself written shortly thereafter. A half century later, a play entitled *La palabra vengada* was included in Parte 44 of the *Comedias escogidas* (Madrid, 1678), where it bears the name of Fernando de Zárate, the alias assumed by Antonio Enríquez Gómez upon his clandestine return to Spain from exile in

France around 1649. Except for the denouement and a few other minor differences, the play follows Lope's plan closely. This study examines features of Parte 44 that appear in Lope's works but not Enríquez's, features that indicate that it is indeed Lope's lost play. Among these features are 1) the large number of verse forms and the use of specific meters; 2) references to four historical and quasi-historical figures; and 3) the laudatory reference to the *Fénix* himself. (JBW)

Las fuentes literarias de *Cómo ha de ser el privado* de Don Francisco de Quevedo  
 RAFAEL IGLESIAS ..... 365

**Abstract.** No es ningún secreto que Quevedo con frecuencia leía e imitaba los escritos de muchos otros autores, incluidos, por supuesto, los de los hombres de letras que formaban parte, como él, de los círculos literarios madrileños del momento. De todas formas, una de las obras quevedianas en las que puede documentarse de forma más clara y reveladora esa costumbre de Francisco de Quevedo es, sin duda, la comedia de 1629 titulada *Cómo ha de ser el privado*. De hecho, en la práctica esta comedia puede describirse como un verdadero *collage* de elementos tomados prestados de un sinnúmero de obras literarias y no literarias de todo tipo. En este trabajo se hace un repaso de forma bastante exhaustiva de tales fuentes y, lo que es más importante, se sacan a luz una serie de importantes ejemplos que en gran medida son desconocidos por la crítica. (RI)

Vigencia y relevancia de Ruiz de Alarcón en los albores del teatro mexicano moderno  
 RAMÓN LAYERA ..... 407

**Abstract.** Con ocasión del tricentenario de la muerte de Juan Ruiz de Alarcón en 1939, se conmemoraron en México la vida y obras del dramaturgo criollo. Retomando líneas interpretativas establecidas anteriormente por importantes críticos tales como Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, e historiadores del teatro mexicano tales

como Julio Jiménez Rueda, Antonio Castro Leal y Rodolfo Usigli, aprovecharon la ocasión para analizar su obras y medir el impacto que hasta la fecha Alarcón había tenido en el teatro mexicano. Este artículo rastrea el desarrollo de las perspectivas críticas sobre Alarcón que circularon en el ambiente académico y profesional de la primera mitad del siglo XX en México. Intenta, además, demostrar que este intenso y sistemático proceso de examen y valoración crítica es parte de un proceso más amplio de reclamación y apropiación cultural del dramaturgo novohispano. De paso, se demuestra el valor pedagógico que tuvo la obra de Alarcón en la formación de las primeras generaciones del teatro mexicano moderno. De interés especial es la inclusión del texto de un pliego suelto alusivo a Alarcón, a su obra y a la llegada de exilados españoles a México, y que circuló en forma anónima durante las festividades del tricentenario. (RL)

Un misterio virgiliano en *El príncipe constante*, de Pedro Calderón de la Barca  
 ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ ..... 421

**Abstract.** *El príncipe constante*, una de las obras maestras de Pedro Calderón de la Barca, ha sido cuidadosamente editado varias veces por prestigiosos eruditos. Asimismo, la crítica también ha prestado una merecida atención a la cuestión de las fuentes de la obra. Sin embargo, ninguno de los editores o estudiosos ha localizado en la tercera jornada del drama calderoniano una clara paráfrasis de ciertos versos del Libro II de la *Eneida* de Publio Virgilio Marón. El objetivo de nuestro trabajo es demostrar que Calderón parafrasea a Virgilio en un parlamento incluido en los versos 2663-70. Además, también estudiamos el misterioso sentido de la cita. En efecto, Calderón usa el pasaje virgiliano en un contexto radicalmente diferente del que tenía en la *Eneida*. Para explicar el significado de este cambio, que parece contradecir el mensaje general de *El príncipe constante*, llevamos a cabo un estudio de la historia de la recepción del pasaje virgiliano del Caballo de Troya en la Edad Media y Siglos de Oro. Asimismo, pasamos revista a otras apariciones del pasaje en autores áureos españoles, y en la emblemática de la época. Gracias

a este contexto, insertamos la cita virgiliana en el ambiente neostoico que estaba en boga en el momento de representación de la comedia, e interpretamos la paráfrasis desde un punto de vista moralizante muy a tono con el mensaje central de *El príncipe constante*. La influencia de los neoestoicos y, particularmente, de Justo Lipsio, aclara el sentido de la cita, al tiempo que saca a la luz otra serie de referencias morales muy semejantes que se encuentran en diferentes puntos de la obra. Además, el estilo esotérico de la alusión virgiliana nos permite reflexionar sobre los métodos retóricos y didácticos de los artistas del Siglo de Oro, concretamente sobre el paralelismo del estilo calderoniano y el de ciertos cuadros morales de la época, como las famosas *vanitates* de Holbein o Valdés Leal. (ASJ)

Funciones del sueño en un auto de Calderón: *Sueños hay que verdad son* (1670)  
 FRANÇOISE GILBERT ..... 437

**Abstract.** El presente trabajo pretende analizar las diversas funciones del sueño en el *auto* de Calderón, *Sueños hay que verdad son* (1670), basado en varios episodios oníricos de la historia de José, referida en el Génesis. Partiendo de la función estructurante del sueño en los relatos bíblicos, estudio el funcionamiento dramático del motivo en el *auto*, en el marco sacramental de una doble lectura historial y alegórica. Empezando por destacar la estructura de la obra a partir de su organización métrica, analizo luego las diferentes unidades dramáticas del *auto*, y, en ellas, el propio proceso onírico, intentando mostrar cómo se articulan en torno a un esquema sueño/relato del sueño/interpretación del sueño/premio del intérprete, que informa las diferentes secuencias del desarrollo dramático. Sobresalen entonces la trayectoria ascensional—tanto política como familiar—del personaje de José en tanto que intérprete de sueños ajenos y propios, y la multiplicidad de niveles de lectura que implica el funcionamiento específico del sueño: no sólo vertebrata la progresión dramática de las diferentes secuencias, sino que también implica una reinterpretación retrasada global del *auto*, a otro nivel alegórico,

eucarístico éste. Sentadas estas bases, propongo una interpretación del título del *auto*, y por consiguiente de su sentido general, bastante alejada de las lecturas platónicas habituales. (FG)

EDITOR'S NOTE

In this number of *Bulletin of the Comedians*, we are happy to present articles on a broad variety of topics and informed by diverse approaches. The contributors represent an international group of scholars, ranging from recent PhDs to distinguished professors emeriti. As always, we encourage comediantes from the U. S. and abroad to send us their work. Our next number, 58.1 (2006), will be a special issue on colonial Latin American theater, an area for which we invite future submissions. My thanks to the members of the editorial board for their effort on behalf of the journal.

UN MISTERIO VIRGILIANO EN  
*EL PRÍNCIPE CONSTANTE*,  
DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

---

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ  
Miami University

*El príncipe constante*, escrita en 1628,<sup>1</sup> es una de las más logradas y difundidas comedias de Pedro Calderón de la Barca (Sloman 6). Por ello, *El príncipe constante* ha venido atrayendo la crítica ya desde finales del siglo XVIII, años en los que se convirtió en obra predilecta de los románticos alemanes (Gerstinger 106).<sup>2</sup> Esta atención de tantos estudiosos ha ayudado a solventar muchas de las dificultades que presenta la obra. Entre otros temas, se ha discutido la cuestión genérica (Entwistle y Wilson, Lumsden-Kouvel 495, Ortigoza Vieyra 67, Parker 441, Parr 165, Reichenberger, Schlegel 267, Ticknor 457), el uso que Calderón hace la anécdota histórica en que se basa (Gascón Vera 453; Porqueras Mayo, "Función" 157; Sloman 88), la estructura superficial y profunda de la obra (Kayser), y la naturaleza y función de diversos personajes, señaladamente de Fénix (Normal; Palmer; Porqueras Mayo, "En torno"; Porqueras Mayo, "Introducción" lxxviii; Spitzer; Voros 337; Wardropper; Whitby 147), del moro Muley (Porqueras Mayo, "Función") y del protagonista, don Fernando (Fischer 139).

Aunque los estudiosos también han tratado con solvencia la cuestión de las fuentes de *El príncipe constante*, no han agotado totalmente el tema. De hecho, nuestro trabajo va a proponer una nueva fuente en la que se inspiró Calderón para idear, al menos, parte de su obra: un conocidísimo párrafo del libro II de la *Eneida* de Virgilio. Además, también preten-

demos analizar el significado de esta nueva fuente dentro del contexto del pasaje en que se inserta y, en general, de todo *El príncipe constante*. Por último, también vamos a considerar brevemente las implicaciones que para el estudio de la totalidad de la obra dramática del dramaturgo madrileño tienen tanto la nueva fuente descubierta como el uso que Calderón hace de ella en *El príncipe constante*.

Resulta sorprendente que ninguno de los muchos críticos que se han dedicado a estudiar las fuentes de *El príncipe constante* en tanto detalle haya descubierto la influencia de la épica de Virgilio. Sloman ha dilucidado la deuda de *El príncipe constante* para con la *Epítome de las historias portuguesas*, publicada en Madrid por Manuel de Faria y Sousa en julio de 1628 (6), y sobre todo para con una comedia atribuida a Lope de Vega, *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal* (72).<sup>3</sup> A otro nivel, Héctor Hernández Nieto ha sugerido que existen profundas semejanzas entre *El príncipe constante* y *Edipo Rey*, de Sófocles. También se han señalado fuentes para varios aspectos o pasajes concretos de la obra de Calderón. Por ejemplo, Peter N. Dunn ha puesto de relieve la pertenencia del personaje de Muley a la tradición del moro sentimental (88), mientras que, por otro lado, María Soledad Carrasco Urgoiti (857-60), Antonio Carreño (217), Dian Fox, Porqueras Mayo ("Función" 164) y Sloman (53) han relacionado un famoso parlamento de don Fernando en la jornada primera de la obra (587-690) con un romance morisco de Luis de Góngora, "Entre los sueltos caballos." Por último, Angel Valbuena-Briones ha llegado incluso a detectar la probable fuente del famoso soneto "Estas que fueron pompa y alegría," recitado por don Fernando en *El príncipe constante* (197-98).<sup>4</sup> Es, pues, extraño que tan cuidadosos estudios no hayan descubierto en los versos 2663-70 de la obra una paráfrasis de los versos 13-20 y 234-38 del libro II de la *Eneida*. De hecho, ni siquiera el erudito Marcelino Menéndez Pelayo, en un estudio expresamente dedicado a la influencia de la literatura clásica en la española, menciona el caso.

Sin embargo, la deuda de Calderón para con Virgilio es clara, incluso a un nivel meramente lingüístico, como se puede apreciar contrastando los párrafos en cuestión:

ALF. Dejad a la inconstante  
playa azul esa máquina arrogante  
de naves, que causa[n]do al cielo asombros,

el mar sustenta en sus nevados hombros,  
y en estos Horizontes  
aborten gentes los preñados montes  
del mar, siendo con máquinas de fuego  
cada bajel un edificio griego. (2663-70)<sup>5</sup>  
[. . .] fracti bello fatisque repulsi  
ductores Danaum tot iam labentibus annis  
instar montis equum diuina Palladis arte  
aedificant, sectaque intexunt abiete costas. (II, 13-16)<sup>6</sup>

diuidimus muros et moenia pandimus urbis.  
accingunt omnes operi pedibusque rotarum  
subiciunt lapsus, et stuppea uincula collo  
intendunt; scandit fatalis machina muros  
feta armis [. . .]. (II, 234-38)<sup>7</sup>

De hecho, Calderón alude directamente a su fuente clásica al igualar "cada bajel" con un "edificio griego," es decir, con el Caballo de Troya, y no con un templo clásico, como sugieren Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez (196). Igualmente significativo es el hecho de que Calderón use dos veces la llamativa palabra "máquinas" para referirse a los barcos, palabra que sólo aparece en la *Eneida* aplicada al famoso Caballo. Por último, el dramaturgo español también toma el resto de sus metáforas de Virgilio: Calderón habla de los "montes" y Virgilio de un ingenio "instar montis"; Calderón se refiere a unos "preñados montes" que "abortan gentes" y Virgilio a una máquina "feta armis." En suma, existe una notable semejanza estilística a un nivel general y particular. Este parecido, junto con las referencias directas al Caballo de Troya y al uso virgiliano de la palabra "máquina," pone en evidencia que Calderón se inspiró en el libro II de la *Eneida* al componer su pasaje.

Ahora bien, una vez documentada la inspiración del episodio, se impone interpretar el sentido de la cita, lo que se revela como una tarea muchísimo más complicada. El pasaje original de la *Eneida* ocurre en el contexto de una extensa narración de Eneas a Dido, en la que el héroe troyano describe los acontecimientos que llevaron a la caída de su ciudad. Por consiguiente, el Caballo griego se enfoca desde un punto de vista absolutamente negativo. En primer lugar, Virgilio presenta el Caballo como un instrumento del enemigo del héroe protagonista, Eneas. En segundo

lugar, para el narrador del pasaje el Caballo es un engaño (II, 264), que opera apoyado en las abyectas mentiras del griego Sinón. En tercer lugar, los soldados griegos ocultos en la máquina se comportan de un modo bárbaro al salir de ella, matando cruelmente a mujeres, niños y ancianos. Es decir, la "máquina fatal" de Virgilio funciona en la *Eneida* de un modo decididamente negativo y ominoso.<sup>8</sup>

Las connotaciones que envuelven el episodio virgiliano hacen especialmente sorprendente el contexto en el que Calderón decide incluir la fraseología del poeta latino. El pasaje de *El príncipe constante* narra el desembarco en Fez de las tropas portuguesas, que vienen a rescatar al abnegado infante don Fernando, el "príncipe constante" del título. Los guerreros que "abortan" los "preñados montes" son los soldados portugueses que se enfrentan al infiel para salvar a un rehén. Es más, este ejército no es tan sólo portugués, es también español, ya que, como correctamente apunta Porqueras Mayo, Portugal y España aparecen identificadas en la obra ("En torno" 238). La primera vez que encuentra a don Fernando, Muley se dirige a él como "español" (691; 706) y unos versos más adelante le llama "portugués" (812). Esta identificación resulta perfectamente normal, porque, como es sabido, en la época Portugal pertenecía de pleno derecho a la corona española. Además, Miguel Herrero García nos confirma que en numerosas ocasiones los castellanos del momento describían a los portugueses como españoles (141-49). Por consiguiente, el desembarco en las playas de Fez supone un enfrentamiento entre cristianos españoles y musulmanes marroquíes. Al parecer, se trata de un contexto positivo, contrapuesto al que tenía esta misma fraseología de "máquinas," "preñados montes" y "edificios griegos" en el original virgiliano.

El contraste resulta chocante: una máquina traicionera sirve para describir una noble empresa de las armas cristianas. Ciertamente, la referencia a Virgilio le pasaría desapercibida a la mayor parte del público del corral, al "vulgo." Sin embargo, tuvo que ser advertida por el propio autor, y también por el conjunto de eruditos poetas que asistían a las representaciones y que tuvieron ocasión de estudiar con detalle la obra en el momento de su publicación, en la *Primera parte de las comedias de Pedro Calderón de la Barca*, en 1636. La pregunta es inevitable: ¿por qué incluiría un autor tan meticuloso como Calderón una referencia que podría minar el sentido general de la obra? Existen varias soluciones posi-

bles a este enigma, y conviene analizarlas una por una y cuidadosamente.

En primer lugar, se podría argumentar que el pasaje de origen virgiliano contradice muy a sabiendas el mensaje principal de la obra. Quizás este "sentido general" de *El príncipe constante* no es tan evidente como pudiera parecer en un principio. La crítica ha tendido a leer la obra como una ilustración del enfrentamiento del poder cristiano contra el poder del Islam (Gascón Vera 453) o, lo que es más plausible, como una dramatización de la virtud de la constancia, concretamente de la constancia en la fe.<sup>9</sup> Sin embargo, cabría pensar que existe un subtexto crítico que mina este sentido. Sería posible sugerir que el extraño uso del pasaje virgiliano pudiera constituir una llamada que atrajera la atención de un oyente erudito a este subtexto.

Por ejemplo, el subtexto podría consistir en una crítica de la política imperialista y colonialista española. Quizás, incluso, el Africa de *El príncipe constante* se refiera en realidad a la valiosa América. En este contexto, la "margen arenosa" que Enrique y Fernando, llegados en barcos, ansían pisar podría sugerir las más importantes posesiones ultramarinas de la corona española, las Indias Occidentales:

ENR. Yo he de ser el primero, Africa bella,  
que he de pisar tu margen arenosa,  
porque oprimida al peso de mi huella  
sientas en tu cerviz la poderosa  
fuerza que ha de rendirte.

FER. Yo en el suelo  
africano la planta generosa  
el segundo pondré. ¡Válgame el cielo! (459-65)

El pasaje tiene un indudable resabio de conquista americana: los europeos llegan por mar a una tierra seductora y en apariencia virgen, y pretenden apropiarse de ella con la ayuda de Dios. O quizás, en 1628, la referencia a una guerra de invasión aluda a la perpetua intervención española en Flandes, contra las Provincias Unidas de Holanda.

El caso es que ambas posibilidades parecen bastante remotas. Resulta poco plausible que un castellano de 1628 aún estuviera preocupado por la legitimidad de la conquista de América. La parte más visible y polémica de esa conquista se había completado casi un siglo antes, por lo que para

1628 los virreinos de Nueva España y del Perú eran dos componentes más de la corona española. Igualmente increíble sería que Calderón usara la cita de Virgilio para criticar la guerra en Flandes. J. H. Elliott ha puesto de manifiesto que existían algunos descontentos que se oponían al enfrentamiento con Holanda: "Flandes, quid nobis prodest?," "¿de qué nos sirve?," se preguntaban (94). Sin embargo, éste no era en absoluto el sentimiento general. Los españoles de la época veían a los holandeses como traidores rebeldes a su rey y, lo que es peor, como herejes dispuestos a cometer horrores y sacrilegios, y a imponer cruelmente su protestantismo a las provincias flamencas católicas controladas por España. Calderón debió de estar de acuerdo con sus compatriotas en este punto: su madre tenía sangre flamenca (Cotarelo y Mori 46; Gerstinger 1; Vera Tasis xxx), por lo que no debió de ser uno de los que se preguntaban "Flandes, quid nobis prodest?" De hecho, Calderón dedicó una de sus comedias, *El sitio de Bredá*, a la guerra contra las Provincias Unidas. En ella no hay indicio alguno de rechazo a la contienda. Todo lo contrario, en *El sitio de Bredá* la guerra contra los holandeses se celebra como una empresa civil y religiosamente encomiable:

Mi humilde zelo, mi temor piadoso  
dichosamente sus aplausos fia  
a la Fé de Felipo poderoso,  
Quarto Planeta de la luz del día,  
y espero, que su intento Religioso  
ha de assombrar en Flandes la heregia,  
dando el sangriento fin alguna hazaña,  
alabanças al cielo, honor a España. (247v)

Es decir, de acuerdo con estas pruebas extratextuales, no parece en absoluto probable que Calderón estuviera usando el episodio del Caballo de Troya para criticar, ni siquiera someramente, la política exterior de la España de su época.

Un examen detallado del espíritu general de la obra confirma esta opinión. Calderón retrata tanto a Fernando en particular como a los soldados portugueses en general de un modo decidida y claramente favorable. Fernando y su hermano Enrique son maestros de dos órdenes religiosas, y llevan en sus pechos

cruces de perfiles blancos,  
una verde y otra roja. (329-30)

Además, los portugueses declaran, parafraseando la Escritura, que

la Fe de Dios a engrandecer venimos,  
suyo será el honor, suya la gloria [. . .]. (521-22)

Por otra parte, los marroquíes se asocian al "azote de Mahoma" (346), y se anuncian con sus "lunas" (851), los símbolos de su errada fe. Es decir, los portugueses no sólo representan España, sino que también se asocian con el cristianismo. Frente a ellos, los contrarios norteafricanos equivalen a los enemigos de España y de la religión católica. Para el público del Siglo de Oro, se trata de una ecuación irrefutable. El texto no deja ningún resquicio para poder entender que el pasaje del Caballo de Troya es una crítica de la expedición portuguesa.

En este momento, la cita virgiliana sigue presentando un singular problema interpretativo, pues, aunque aparentemente contradiga el contexto en que aparece, sólo cabe entenderla como un refuerzo del sentido general de la obra. Sin embargo, esta vez conviene hilar más fino a la hora de definir este "sentido general." En efecto, *El príncipe constante* no sólo ejemplifica la "constancia en la fe," como señalamos anteriormente, sino que además promueve la filosofía neoestoica que tanto furor hacía en la época. Alan K. G. Paterson ha demostrado fehacientemente que la comedia de Calderón se inspira ideológicamente en el famoso tratado *De Constantia* (1584), obra del neoestoico flamenco Justo Lipsio:<sup>10</sup> "El uso lapidario del adjetivo 'constante' señala la *Constantia* de Lipsio como el texto contemporáneo más inmediato que trata de valores neoestoicos-cristianos. En efecto, puede decirse que mediante el título de su comedia, Calderón la insertó en una taxonomía literaria" (Paterson 278).<sup>11</sup> La obra calderoniana, por tanto, presenta un mensaje neoestoico que estaba muy en boga en los primeros años del régimen reformista del Conde-Duque de Olivares (Elliott 55): no hay resistencia posible ante los males que recibe el hombre, si no es la fortaleza interior, la constancia (Alba Buffill 170; Cruickshank 10; Gascón Vera 451; Ortigoza Vieyra 176; Valbuena Prat 502). En suma, *El príncipe constante* es una denuncia cristiano-senequista de la vanidad de las empresas exteriores de los hombres, una *vanitas*

como las conocidas alegorías que Valdés Leal pintó para el Hospital de la Caridad, en Sevilla: *Ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*.

El alcance moral neoestoico de la comedia nos ofrece una pista importante sobre el significado del misterio virgiliano. En la baja Antigüedad y Edad Media existía una potente tradición que interpretaba alegóricamente el episodio del Caballo de Troya como una historia moral. La máquina traicionera representaba las pasiones humanas, que pretenden siempre introducirse soterradamente en la fortaleza sitiada que es la voluntad del hombre. En la Castilla medieval el principal representante y difusor de esta tradición exegetica es Enrique de Villena, en su *Traducción y glosas de la Eneida*:

Onde por estas tres distinciones [las tres naciones de griegos] se entienden las tres maneras de enemigos capitales del ombre, que son el mundo e la carne e el diablo, los cuales çercan e guerrear la çibdat del ombre [. . .]. E los fuertes muros impuñables de la çibdat del ombre son el franco alvedrío, que la defienden así que por fuerça tomada ser non pueda. E visto por los enemigos dichos que su violençia algo non vale, conviértense a las maneras de los engaños [. . .]. E para esto forman el grand cavallo de madera [. . .], que es formaçión de un atrevimiento grande bestial [. . .]. E porque se mueve apresuradamente, es bien representado por el cavallo, que es de veloce curso. [. . .] Las cuatro piernas d'est cavallo son las cuatro pasiones que sostienen el atrevimiento [. . .]. En estas cuatro piernas están e se mueven cuatro grandes ruedas, sobre que anda este cavallo, que son cuatro viçios prinçipales, contrarios a las cuatro cardinales virtudes [. . .]. (251-52)

Villena interpreta el Caballo moralmente, utilizando analogías que serían muy del gusto de los neoestoicos del siglo XVII: el “grand cavallo” troyano se identifica con las pasiones y pecados que es necesario resistir. Además, el erudito medieval utiliza un lenguaje virgiliano muy parecido al de Calderón: habla de una “máquina fatal, preñada de armas” que describe con la decisiva frase “pareçía monte.” *El príncipe constante* constituye un ejemplo más dentro de la tradición de moralización del episodio de la *Eneida*, pues lleva a cabo una adaptación del episodio del Caballo de Troya a las corrientes morales y filosóficas del siglo XVII.

Dentro del contexto neoestoico de *El príncipe constante*, la cita virgiliana tiene perfecto sentido: Calderón no está criticando la expedición portuguesa en particular, sino la vanidad humana en general. La guerra justa, la gloria del mundo, el valor militar, no valen nada en comparación con el autocontrol y la constancia, virtudes internas que son patrimonio del alma. De hecho, esta interpretación pacifista de la obra coincide con la que ya sugirió Alexander A. Parker, basándose en un pasaje igualmente breve: “There may thus be ambivalence when Alfonso calls his fleet ‘máquina arrogante de naves’ [. . .]” (Parker 448). En efecto, Parker extrae de esa línea de la comedia la conclusión de que las victorias militares nada valen frente a la fe y la constancia, únicas virtudes capaces de trascender las vanidades de la vida humana:

Alfonso's frustration (a failure politically), together with the fact that not he but the dead Fernando leads the army to a military victory, are surely intended to indicate that political ambition and arrogant self-conceit do not deserve success. What is needed in human life is not bellicosity and the pursuit of fame, but a selfless faith, a faithfulness unto death, which is what alone can triumph over failure and the ravages of time. (449)

La misma idea neoestoica puede encontrarse en el uso que Calderón hace de las citas virgilianas que nosotros hemos analizado. La referencia al Caballo de Troya apunta a una interpretación idéntica que resulta de importancia suma para entender coherentemente *El príncipe constante*.

Ahora bien, ¿por qué escondería Calderón un significado de tanto peso en una referencia tan escueta, tan sutil que debió de pasar desapercibida a muchos miembros del público? En primer lugar, porque en el contexto general de la obra la referencia debió de resultar más evidente de lo que parece a primera vista. En efecto, hay otros muchos indicios que apuntan a ese mensaje neoestoico general, más o menos abiertamente, y no todos pudieron escapar la atención del público: el gran discurso de don Fernando en el acto II, la sutil referencia a Job en el acto III, cuando don Fernando llora su destino desnudo sobre un muladar (Ortigoza Vieyra 168; Porqueras Mayo, “Introducción” lxxi), o el verso tan hábilmente reseñado y comentado por Parker. Estas referencias forman una urdimbre que apunta persistente y coherentemente hacia el mensaje neoestoico y moral de la comedia. En segundo lugar, nos parece que la presencia de

detalles minúsculos de enorme relevancia para la comprensión de la obra en general es una peculiaridad de las artes de la Edad de Oro. Para aclarar este punto conviene recurrir a una analogía con la pintura de la época. Uno de los cuadros más famosos del renacimiento europeo es *Los embajadores*, de Hans Holbein el joven, lienzo que representa a dos jóvenes embajadores en la corte de Enrique VIII. Su belleza, sus ricas ropas, los instrumentos de saber de que están rodeados, parecen indicar que la obra es una exaltación humanista de los dos jóvenes cortesanos. Sin embargo, un pequeño detalle nos revela que el significado del cuadro es muy otro. Una escondida calavera indica, ominosa, que la juventud, la belleza, y el saber de los embajadores son pasajeros, vanidades humanas sujetas al imperio del tiempo. Un crucifijo que preside la escena oculto en un ángulo refuerza el mensaje: el cuadro de Holbein es una *vanitas*, una incitación a abandonar las empresas temporales en favor de las eternas.<sup>12</sup> Los detalles de la calavera y el crucifijo sitúan *Los embajadores* en el mismo género que los cuadros de Valdés, anteriormente citados. De hecho, uno de ellos, *Finis gloriae mundi*, también contiene un pequeño detalle que resulta esencial para el significado general de la obra. La mitra y báculo del cadáver en descomposición que se encuentra en el centro del cuadro indican que *Finis gloriae mundi* es mucho más que un testigo de la fugacidad de la vida. El cadáver del obispo, rodeado de riquezas polvorizadas, representa la vanidad de las pompas eclesiásticas. Se trata de un mensaje muy semejante al del pasaje virgiliano en *El príncipe constante*: la calavera de Holbein señala que las glorias de la corte son vanidad; el obispo de Valdés declara que las dignidades eclesiásticas son vanidad;

el Caballo de Calderón evidencia que la guerra y la gloria humanas son vanidad; Nada, sino la constancia y la fe, escapa al poder igualador de la *vanitas*.

En suma, en las artes del Siglo de Oro, un pequeño detalle puede resultar crucial para la interpretación de una obra. De hecho, la dificultad que entrañaba descubrir estos detalles tan significativos obligaba al público a prestar más atención, transmitiendo así de un modo más efectivo el mensaje de la obra. Esta peculiaridad ha sido observada y estudiada en pintura y en poesía, especialmente en la poesía conceptista, que se precia de dificultar la comprensión de su mensaje. Sin embargo, ha sido menos estudiada en el teatro de la época: Frederick de Armas ha analizado el peso de escondidas referencias en obras como la *Numancia* o *La Estrella de Sevilla*, y Antonio Carreño ha insistido en la importancia de prestar

especial atención a las minuciosidades del lenguaje de Lope y Calderón. Esta atención al detalle revela la importancia de una cita virgiliana en *El príncipe constante*, y puede resultar igualmente productiva para analizar el resto de la obra del dramaturgo madrileño.

## NOTAS

1. Podemos fechar con razonable precisión esta comedia de Calderón porque tenemos noticias de que la obra se vio envuelta en una polémica histórica. Emilio Cotarelo y Mori señala que la primitiva versión de la obra incluía una pulla dirigida contra el más famoso predicador de la Corte, el padre Hortensio F. Paravicino. Cotarelo comenta en detalle el episodio y especifica las razones de la polémica entre el joven Calderón y el predicador (131-42). Igualmente detallada es la exposición que del episodio hacen Carlos Ortigoza Vieyra (79-88) y Edward M. Wilson. En cualquier caso, la protesta de Paravicino nos sirve para datar la obra en la segunda mitad de 1628, según Albert E. Sloman (5), o a principios de 1629, según Alberto Porqueras Mayo ("Introducción" vii) y H. W. Wilburn (13-16).

2. Probablemente, el más completo panorama de la recepción de *El príncipe constante* en Alemania durante los siglos XVIII y XIX sea el ofrecido por Porqueras Mayo ("Introducción" xii-xix).

3. Esta comedia, escrita entre 1595 y 1598 (Sloman 7), se basa a su vez en una crónica, la *Historia y vida del religioso infante don Fernando*, publicada en 1595 por un fray Jerónimo Román (Porqueras Mayo, "Introducción" ix).

4. Concretamente, Valbuena-Briones apunta al emblema tercero de la centuria segunda de los *Emblemas moralizados* de Sebastián de Covarrubias y Orozco.

5. Citamos siempre por la edición de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, aunque contrastándola con la también excelente edición de Porqueras Mayo. No prestamos igual atención a la pionera pero muy defectuosa edición decimonónica de Juan Eugenio Hartzenbusch.

6. En este caso, como en los siguientes en que aparezcan párrafos en latín, proporcionamos nuestra propia traducción: "Destrozados por la guerra y rechazados por los hados durante ya tantísimos años, los caudillos dánaos edifican por arte de la divina Palas un caballo como un monte, y trazan sus costados de abetos cortados."

7. "Rompimos los muros y abrimos las murallas de la ciudad. Todos se lanzan a la tarea, y ponen un tren de ruedas bajo los pies del caballo y tienden cuerdas como vínculos desde su cuello. La máquina fatal rasga los muros, preñada de armas."

8. Así lo entendió el más famoso comentarista de Virgilio en la Antigüedad y Edad Media, Servio, quien en sus anotaciones al pasaje que nos ocupa subrayó la indignidad de la argucia griega: "*TALIBUS INSIDIIS bene 'insidiis', ut ostendat non se virtute, sed insidiis esse superatos [...]. CAPTIQUE DOLIS sicut dictum est, virtuti non cedit, dilis dicit se esse superatum: non quod Troianis vic-tos esse turpe non fuerit, sed quod Graecis turpius vicisse per dolos*" (45). La interpretación de Servio

prevalció en las ilustraciones medievales de la leyenda troyana, como han demostrado Jean Courcelle y Hugo Buchthal.

9. Conviene recordar que el emblema "Constanza" de la *Iconologia* de Cesare Ripa presenta una mujer dejándose quemar un brazo: "Una donna, che con il destro braccio tenghi abbracciata una colonna, & con la sinistra mano una spada ignuda sopra d'un gran vaso di fuoco acceso, & mostri volontariamente di volersi abbruciare la mano, & il braccio" (100). Es decir, la Constanza de Ripa lleva a cabo un sacrificio voluntario como el que realizó el constante don Fernando calderoniano. El dramaturgo español pudiera operar bajo la influencia de un emblema famosísimo en la época. De hecho, no sería la primera vez que un autor teatral acudiera a la emblemática para obtener ideas. Los libros de emblemas estaban dirigidos a artistas que quisieran convertir en imágenes un concepto abstracto. Ripa, en concreto, declara que su obra es "utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori, e ad'ogni studiosi" (4), y también "per rappresentar Poemi Drammatici, e per figurare co'suoi propii simboli ciò, che può cadere in pensiero humano" (4).

10. Theodore G. Corbett ha puesto de relieve la influencia de Lipsio en los intelectuales y gobernantes españoles del momento: "Among the statesmen of Spain, the most powerful state of the period, Lipsius' combination of scholarship, religious piety, and sophisticated statecraft made him far more popular than any other *politique*, including Niccolo Machiavelli" (10). El nombramiento de Lipsio como cronista oficial de Felipe II contribuyó a promover este ascendiente (Evans 12).

11. Según Paterson, Calderón pudo haber conocido dos de las obras más influyentes de Lipsio, el *De Constantia Libri Duo* y el *Politicorum sive Civilis Doctrinae Libri Sex*, en su traducción al castellano: *Los seys libros de las políticas o doctrina civil de Justo Lipsio*, publicados en Madrid, en 1604 (Paterson 276).

12. Estos juegos ópticos que sitúan un cuadro aparentemente mundano en el ámbito moral eran comunes en la pintura de la época. Enrica Cancelliere detecta un detalle de este estilo en *San Jerónimo* (1646), de Jusepe Ribera: "una calavera en posición descentralizada se pone a lo largo de trayectorias de oblicua especularidad con las ciencias (mapamundi, brújulas, etc.) y la religión (el Libro)" (179). De modo semejante, Richard Helgerson reinterpreta *El oficial galante*, del holandés Gerard ter Borch, en base a una serie de elementos a primera vista liminares

#### OBRAS CITADAS

- Alba Buffill, Elio. "Las ideas centrales en *El príncipe constante* de Calderón de la Barca." *Festschrift José Cid Pérez*. Ed. Alberto Gutiérrez de la Solana y Elio Alba Buffill. Nueva York: Senda Nueva, 1981. 167-73.
- Buchthal, Hugo. *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*. Londres: The Warburg Institute, 1971.

- Calderón de la Barca, Pedro. *El príncipe constante y esclavo por su patria*. Ed. Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 1996.
- . *El sitio de Bredá. Comedias. A Facsimile Edition Prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with Textual and Critical Studies. Vol. II. Primera parte de comedias (Madrid 1636)*. Londres: Gregg International, 1973. 247-275.
- Cancelliere, Enrica. "Estrategias icónicas y simbólicas del thanatos en *El príncipe constante*." *Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII*. Ed. Juan Villegas. Irvine: U of California, Irvine, 1994. 177-89.
- Cantalapiedra, Fernando, y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, eds. *El príncipe constante y esclavo por su patria*. De Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Cátedra, 1996.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. "Presencia y eco del romance morisco en comedias de Calderón (1629-1639)." *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Ed. Luciano García Lorenzo. Vol. 2. Madrid: CSIC, 1983. 855-67.
- Carreño, Antonio, ed. *Romances*. De Luis de Góngora. Madrid: Cátedra, 2000.
- Corbett, Theodore G. "The Cult of Lipsius: A Leading Source of Early Modern Spanish Statecraft." *Journal of the History of Ideas* 36 (1975): 139-52.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- Courcelle, Jeanne. "Les illustrations de l'*Enéide* dans les manuscrits du Xe siècle au XVe siècle." *Lectures médiévales de Virgile. Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 25-28 octobre 1982)*. Ed. Jean-Yves Tilliet. Roma: École française de Rome, 1985. 395-409.
- Cruickshank, D. W. "Introducción biográfica y crítica." *El médico de su honra*. De Pedro Calderón de la Barca. Ed. D. W. Cruickshank. Madrid: Castalia, 1989. 7-70.
- Dunn, Peter N. "El príncipe constante: A Theatre of the World." *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*. Ed. R. O. Jones. Londres: Tamesis, 1973. 83-101.
- Elliott, J. H. *El conde-duque de Olivares*. Barcelona: Mondadori, 1990.
- Entwistle, William T., y Edward M. Wilson. "Calderón's *Príncipe constante*: Two Appreciations." *Modern Language Review* 34 (1939): 207-22.
- Evans, Robert C. *Jonson, Lipsius and the Politics of Renaissance Stoicism*. Wakefield: Longwood Academic, 1992.
- Fischer, Susan L. "Aspectos psicológicos de la clarividencia y del martirio en *El príncipe constante*." *Estudios sobre el siglo de oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*. Ed. Angel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez. Madrid: Cátedra, 1983. 135-49.
- Fox, Dian. "A Further Source of Calderón's *El príncipe constante*." *Journal of Hispanic Philology* 4 (1990): 157-66.

- Gascón Vera, Elena. "La voluntad y el deseo en *El príncipe constante*." *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Ed. Luciano García Lorenzo. Vol. 1. Madrid: CSIC, 1983. 451-59.
- Gerstinger, Heinz. *Pedro Calderón de la Barca*. Trad. Diana Stone Peters. Nueva York: Frederick Ungar, 1973.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, ed. *El príncipe constante. Biblioteca de autores españoles. Obras de don Pedro Calderón de la Barca*. Vol 7. Madrid: Atlas, 1944. 245-61.
- Hernández Nieto, Héctor. "El príncipe constante y Edipo." *Varia Hispanica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*. Ed. Joseph L. Laurenti y Vern G. Williamsen. Kassel: Reichenberger, 1989. 61-79.
- Helgerson, Richard. *Adulterous Alliances. Home, State, and History in Early Modern European Drama and Painting*. Chicago: U of Chicago P, 2000.
- Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Voluntad, 1928.
- Kayser, Wolfgang. "Zur Struktur des *Standhaften Prinzen* von Calderón." *Gestaltproblem der Dichtung*. Bonn: Bouvier, 1957. 67-82.
- Lumsden-Kouvel, Audrey. "El príncipe constante: Drama de la Contrarreforma. La tragedia de un santo mártir." *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Ed. Luciano García Lorenzo. Vol. 1. Madrid: CSIC, 1983. 495-501.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Bibliografía Hispano-Latina Clásica. Obras completas*. Vol 53. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.
- Normal, María. "Another Look at Calderón's *El príncipe constante*." *Bulletin of the Comediantes* 25 (1973): 18-28.
- Ortigoza Vieyra, Carlos. *Los móviles de la comedia. El príncipe constante de Calderón de la Barca*. México: Porrúa, 1957.
- Palmer Wardropper, Nancy. "The Figure of Fénix, Again." *Revista Hispánica Moderna* 39 (1976-77): 167-74.
- Parker, Alexander A. "Christian Values and Drama: *El príncipe constante*." *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*. Ed. Karl-Hermann Körner y Kalus Rühl. Berna: Francke, 1973. 441-58.
- Parr, James A. "El príncipe constante and the Issue of Christian Tragedy." *Studies in Honor of William C. McCrary*. Ed. Robert Fiore, Everett W. Hesse, John E. Keller y José A. Madrigal. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986. 165-75.
- Paterson, Alan K. G. "Justo Lipsio en el teatro de Calderón." *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ed. J. M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse, 1989. 275-91.
- Porqueras Mayo, Alberto. "En torno al *Príncipe constante*. La relación Fénix-Fernando." *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Bourdeaux del 2 al 8 de sep-*

- tiembre de 1974*. Ed. Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez y Noël Salomon. Bourdeaux: U de Bourdeaux III, 1977. 687-98.
- \_\_\_\_\_. "Función y significado de Muley en *El príncipe constante*." *Approaches to the Theater of Calderón*. Ed. Michael D. McGaha. Washington: UP of America, 1982. 157-73.
- \_\_\_\_\_. "Introducción." *El príncipe constante*. De Pedro Calderón de la Barca. Ed. Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. vii-cviii.
- Porqueras Mayo, Alberto, ed. *El príncipe constante*. De Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Reichenberger, Arnold. "Calderón's *El Príncipe Constante*, A Tragedy?" *Modern Language Notes* 75 (1960): 668-70.
- Ripa, Cesare. *Iconologia*. Ed. Piero Buscaroli. Vol 1. Turin: Fògola, 1988.
- Schlegel, Friedrich. *Lectures on the History of Literature, Ancient and Modern*. Londres: 1882.
- Servio. *Vergil Aeneis II Mit dem Commentar des Servius*. Ed. Ernst Diehl. Berlin: Walter de Gruyter, 1967.
- Slooman, Albert E. *The Sources of Calderón's El príncipe constante, With a Critical Edition of Its Immediate Source, La Fortuna Adversa del Infante don Fernando de Portugal (A Play Attributed to Lope de Vega)*. Oxford: Blackwell, 1950.
- Spitzer, Leo. "Die Figur der Fénix in Calderón *Standhaftem Prinzen*." *Romanistisches Jahrbuch* 10 (1959): 305-35.
- Ticknor, George. *History of Spanish Literature*. 1849. Vol. 2. Boston: 1882.
- Valbuena-Briones, Ángel. "El emblema 'in temerarios' en Calderón." *Estudios sobre el siglo de oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*. Ed. Ángel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez. Madrid: Cátedra, 1983. 193-204.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española*. Vol 2. Barcelona: Gili Gaya, 1950.
- Vera Tasis y Villarroel, Juan de. "Fama, vida y escritos de Calderón." *Biblioteca de Autores Españoles. Obras de don Pedro Calderón de la Barca*. Vol 7. Ed. Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Atlas, 1944. xxix-xxxiii.
- Vergilius Maronis, Publius. *Opera*. Ed. R. A. B. Mynors. Oxford: Oxford UP, 1969.
- Voros, Sharon Dahlgren. "The Feminine Adjuvant: Toward a Semiotics of Calderonian Plot Dynamics." *The Golden Age Comedia. Text, Theory, and Performance*. Ed. Charles Ganelin y Howard Mancing. West Lafayette: Purdue UP, 1994. 324-41.
- Wardropper, Bruce W. "Christian and Moor in Calderón's *El príncipe constante*." *Modern Language Review* 53 (1958): 512-20.
- Whitby, William M. "Calderón's *El príncipe constante*: Structure and Ending." *Approaches to the Theater of Calderón*. Ed. Michael D. McGaha. Washington: UP of America, 1982. 143-55.
- Wilburn, Henry Warren. *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: U of Toronto P, 1938.
- Wilson, Edward M. "Fray Hortensio Paravicino's Protest Against *El príncipe constante*." *Ibérica* 6 (1961): 245-56.