

Nuevas sonoras aves
Catorce estudios sobre Calderón de la Barca

FREDERICK A. DE ARMAS
Y ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ (EDS.)

Iberoamericana • Vervuert

2015

DIVISION OF THE
 HUMANITIES
 THE UNIVERSITY OF CHICAGO

FN

FONDS NATIONAL SUISSE
 SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
 FONDO NAZIONALE SVIZZERO
 SWISS NATIONAL SCIENCE FOUNDATION

unine
 UNIVERSITÉ DE
 NEUCHÂTEL

Publicado con el apoyo del Fondo Nacional Suizo para el fomento
 de la investigación científica, The University of Chicago
 y la Université de Neuchâtel.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta
 obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por
 la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o
 escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2015
 Amor de Dios, 1
 E-28014 Madrid
 Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2015
 Elisabethenstr. 3-9
 D-60594 Frankfurt am Main
 Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-872-6 (Iberoamericana)
 ISBN 978-3-95487-411-8 (Vervuert)

Depósito legal: M-11902-2015
 Diseño de la cubierta: Juan Carlos García Cabrera

Ilustración de cubierta: *Hércules luchando con el león de Nemea*. Detalle. De la serie
 «Los trabajos de Hércules». Francisco de Zurbarán, 1634. Museo Nacional del Prado.
 Fotografía: AISA-Everett, Shutterstock.com

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706
 Impreso en España

ÍNDICE

Frederick A. de Armas y Antonio Sánchez Jiménez Introducción: catorce calas en el nuevo calderonismo	7
Adrián J. Sáez Una lectura intertextual de <i>La devoción de la cruz</i> de Calderón	21
Alejandra Ulla Lorenzo De Mira de Amescua a Calderón: comedia en colaboración, fiestas mitológicas y auto sacramental	45
Isabel Hernando Morata «Diciendo antes dentro los primeros versos»: sobre la funcionalidad del espacio «dentro» en las comedias de Calderón	67
Noelia Iglesias Iglesias Las huellas textuales de Manuel de Mosquera en el Ms/15672 BNE de <i>El galán fantasma</i> de Calderón	81
Paula Casariego Castiñeira En torno a la trayectoria escénica de <i>Duelos de amor y lealtad</i> , de Calderón: un análisis comparativo de sus testimonios	109
Sergio Adillo Rufo El teatro de Calderón en la escena romántica española.....	127
Laura Hernández González ¿Un Calderón "feminista"? A propósito de <i>Las armas de la hermosura</i>	147
Carmela Mattza En Madrid como en el Louvre. Apuntes para una lectura de <i>La gran Cenobia</i> como <i>speculum regina</i>	169

James Nemiroff Comedias judaizantes en el teatro del joven Calderón: ticoscopias paulinas y la representación de Jerusalén en <i>Judas Macabeo</i> (1623)	183
Katrina Powers De símbolo a ser humano: Anaxárete en la tradición y en <i>La fiera, el rayo y la piedra</i>	199
Juan Pablo Gil-Osle El debate de la <i>amicitia</i> de las damas en Calderón de la Barca.....	215
Alicia Vara López Hacia un catálogo de las metáforas amorosas calderonianas: los casos de <i>La puente de Mantible</i> y <i>Lances de amor y fortuna</i>	227
Simon Kroll Texto y actor: sobre dos repartos y una comedia de Calderón para la compañía de Antonio de Prado	245
Zaida Vila Carneiro Entre la historia y la leyenda: los antecedentes literarios de <i>Amor, honor y poder</i>	261
Sobre los autores.....	279

INTRODUCCIÓN:

CATORCE CALAS EN EL NUEVO CALDERONISMO

Frederick A. de Armas
University of Chicago

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel

Una mirada a la bibliografía calderoniana de los últimos años confirma que el dramaturgo madrileño ha seguido atrayendo la atención del hispanismo mundial como lo hiciera en tiempos de la célebre querrela, de los trabajos de Menéndez Pelayo y Cotarelo o de la fundación y comienzos del Coloquio Anglogermánico. Es más, esta mirada incluso constataría que el calderonismo goza de una excelente salud, tan solo en parte relacionada con el impulso que el hispanismo español le ha dado durante los últimos años a los estudios áureos, y en particular a los de la comedia del Siglo de Oro. En efecto, la producción de ediciones críticas (de autos, comedias y entremeses) ha venido acompañada de estudios monográficos y una nutrida hueste de artículos científicos, todavía planteados desde muy diversos ángulos críticos y metodológicos.

Ahora bien, a la hora de tomarle el pulso al calderonismo de los últimos años y, sobre todo, de anticipar el que mostrará en las próximas décadas, los editores de este volumen hemos decidido llevar a cabo una cata en el corpus crítico, determinando que la edad de los investigadores fuera, junto a la calidad de la producción, un factor clave a la hora de seleccionar los estudios. No hemos intentado, pues, escribir el canon del joven calderonismo actual, pero sí elegir entre los mejores calderonistas de nuestros días a algunos de entre los más jóvenes, y pedirles una contribución para esta colectánea.

Esta invitación ha producido, como esperábamos, un resultado muy homogéneo en la calidad de los trabajos, pero bastante diverso en la metodología e intereses de los autores. Por una parte, esta diversidad era también de esperar, porque al elegir a estos investigadores intentamos que representaran las principales escuelas de calderonistas de España, Austria y Estados Unidos, y este maridaje presupone ya una interesante diversidad de acercamientos. Además, los calderonistas que componen este volumen responden a un perfil muy característico de los mejores jóvenes investigadores de hoy en día, y que favorece la variedad de puntos de vista: son hispanistas formados en una universidad determinada, pero que combinan esta formación con la recibida en forma de estancias en centros de prestigio internacional. Así, aunque los calderonistas de nuestro volumen proceden originalmente de universidades españolas (por orden alfabético, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Navarra y la Universidad de Valladolid) y estadounidenses (University of Chicago), con una decisiva presencia de la Universität Wien, la formación de estos autores ha recibido una importante contribución de otras universidades europeas, como, por solo citar dos ejemplos, en orden alfabético, Oxford University (gracias a Jonathan Thacker) o, de nuevo, la Universität Wien (con el magisterio de Wolfram Aichinger). Esta formación tan rica y tan internacional ha sido, pues, uno de los factores decisivos que han contribuido tanto a la calidad de los trabajos que aquí presentamos como a su diversidad metodológica.

Por otra parte, la variedad de intereses y criterios científicos resulta reducible a determinadas tendencias, que consideramos representativas del mejor calderonismo de nuestra época. En cierto grado, estas tendencias responden a dos de las grandes escuelas del momento: la española, caracterizada por la metodología filológica (especialmente estudios textuales, de fuentes y de representación), y la estadounidense, cuyo rasgo principal es la metodología abierta, con su valorización de la innovación. Sin embargo, no se puede leer los trabajos de este volumen siguiendo esta división a rajatabla. En primer lugar, ello se debe a que el libro incluye también un artículo procedente de la escuela de la Universität Wien, que ocuparía quizás una posición intermedia entre las dos posturas señaladas. Y, sobre todo, es que los lectores comprobarán que existen investigadores formados en Chicago

que aplican una metodología que coincide en mucho con la de algunos españoles, y viceversa. Como explicaremos abajo, esta hibridez se debe en parte a los numerosos contactos que las dos escuelas están manteniendo en estos años, y al fecundo debate que están manteniendo sobre la validez de las lecturas políticas y, en menor grado, pictóricas de la obra calderoniana.

Para generalizar, los trabajos que editamos en este volumen se pueden inscribir en varias líneas que nos parecen representativas de las preocupaciones del calderonismo actual. Por una parte, tenemos el interés por los estudios textuales, ya en sí mismos, ya como base para sacar diversas conclusiones sobre el *modus scribendi* de Calderón. Un ejemplo dentro de esta línea son los estudios sobre reescritura, representados en nuestro volumen por dos artículos de estudiosos españoles. Y uno, relacionado, es el interés sobre la historia de la representación, tendencia en la que podemos incluir varias contribuciones de nuestros calderonistas. Además, estos mantienen el clásico apego a los estudios de fuentes, que, convenientemente actualizados y con una terminología más precisa que la de décadas anteriores, rinden interesantes conclusiones en este volumen. Otra línea importante es la que explora lo que podemos denominar «el otro Calderón», que supone un fructífero intento de renovar y completar nuestro conocimiento de la obra del dramaturgo poniendo de relieve aspectos tradicionalmente ignorados por los críticos. Este afán, que le debe mucho a la escuela de calderonistas de Chicago, está representado en este volumen por dos tendencias relacionadas. En primer lugar, tenemos los acercamientos historicistas o contextuales, que exploran la posibilidad de leer las obras calderonianas como alegorías políticas que funcionarían ya como alabanzas, ya, más frecuentemente, como críticas o advertencias al rey y a sus ministros. Estas lecturas se enriquecen, además, con el estudio de los prejuicios religiosos en Calderón, y en particular de su uso y representación de los judaizantes. En segundo lugar, tenemos una serie de trabajos que se centran, dentro del campo de lo contextual, en cómo Calderón representó la mujer y su condición. Son artículos muy conectados con las lecturas políticas arriba citadas, que pueden explorar las relaciones entre la mujer y el poder, pero también cómo Calderón buscó humanizar a la mujer, o dignificarla defendiendo su acceso a virtudes clásicamente percibidas como masculinas, como la amistad. Si estas aportaciones han atraído a estudiosos

de ambos lados del Atlántico, lo mismo ha ocurrido con dos de los temas que recorren numerosos trabajos del nuevo calderonismo: las relaciones entre teatro y bellas artes, y la fecunda problemática del secreto. Pero pasemos a un panorama más pormenorizado de estos trabajos.

LA REESCRITURA

Uno de los temas (y métodos de estudio) que ha despertado mayor interés entre los filólogos españoles, italianos y franceses es el de la reescritura, representado en este volumen por los trabajos de dos investigadores españoles: Adrián J. Sáez (Université de Neuchâtel) y Alejandra Ulla Lorenzo (Universidade de Santiago de Compostela/University College Dublin).

En «Una relectura intertextual de *La devoción de la cruz*, de Calderón», Sáez sigue la estela de Fausta Antonucci y reconstruye la cadena de intertextualidad y reescritura —incluso auto-reescritura— que une la citada obra de Calderón con comedias previas y con la versión anterior (*La cruz en la sepultura*), conexiones que iluminan determinados aspectos de *La devoción de la cruz*. Concretamente, Sáez se fija en obras como *El esclavo del demonio* (de Antonio Mira de Amescua), *La fianza satisfecha* (atribuida a Lope de Vega) y *El condenado por desconfiado* (atribuida a Tirso de Molina), amén de la comedia calderoniana arriba citada. De su contraste con *La devoción de la cruz*, Sáez deduce que Calderón tuvo en cuenta especialmente la comedia de Mira de Amescua, pese a que muchas de las situaciones que comparten las dos obras son más bien tópicos dramáticos. Además, Sáez concluye que Calderón se inspiró en *La fianza satisfecha* en lo relativo al uso del tema del incesto en un trasfondo religioso, y en *El condenado por desconfiado* en lo tocante al papel de la fe y las buenas obras en el arrepentimiento. Por último, Sáez destaca la relevancia de este tipo de estudios para el caso de un dramaturgo como Calderón, que hizo de la reescritura todo un hábito de composición.

Por su parte, en «De Mira de Amescua a Calderón: comedia en colaboración, fiestas mitológicas y auto sacramental», Alejandra Ulla Lorenzo llega al tema de la reescritura desde la base de un trabajo con un manuscrito calderoniano. Y es que Ulla Lorenzo emplea su estudio del manuscrito autógrafo de una comedia en colaboración, *Polifemo y Circe*, para, en primer lugar,

determinar el grado de intervención de Calderón en esta comedia, y, en segundo lugar, para observar como utilizó el madrileño un personaje creado por Mira de Amescua (la Circe de la primera jornada de *Polifemo y Circe*) en otras obras posteriores. Así, Ulla Lorenzo revela que Calderón corrigió toda *Polifemo y Circe*, incluyendo las dos primeras jornadas (una atribuida a Mira de Amescua y otra a Juan Pérez de Montalbán), lo que es una muestra más del afán calderoniano por la reescritura. Además, la autora descubre que Calderón utilizó el modelo de la Circe del accitano en *El mayor encanto amor*, escrita para una fiesta de 1635, y en dos comedias posteriores. En *El mayor encanto amor* empleó material —versos, situaciones— de la primera jornada de *Polifemo y Circe*, especialmente en lo relativo al encuentro de Ulises y Circe. Luego, en *Los tres mayores prodigios*, otra fiesta mitológica del año siguiente, Calderón volvió a recurrir a esta cantera, que adaptaría por último para el auto sacramental *Los encantos de la culpa* (1645), teniendo en cuenta el decoro del nuevo género. Este análisis le sirve a Ulla Lorenzo para iluminar las cuatro obras en cuestión, pero también para reflexionar sobre los hábitos compositivos de Calderón, cuya inclinación por la reescritura (de textos propios e incluso ajenos) y cuya capacidad para adaptar determinados modelos a nuevos géneros, corrobora este trabajo.

HISTORIA DE LA REPRESENTACIÓN

Si el tema de la reescritura ha llamado la atención de los calderonistas de hoy en día, también lo ha hecho la problemática de la historia de la escena, que ocupa actualmente a numerosos estudiosos. Tal vez una característica de la escuela procedente del Grupo de Investigación Calderón de la Barca (GIC) de la Universidade de Santiago de Compostela, dirigido por Luis Iglesias Feijoo y Santiago Fernández Mosquera, sea el acercamiento a este y otros problemas desde una perspectiva sólidamente textual. En nuestro volumen presentamos tres trabajos como muestra de esta tendencia de la moderna filología española: los estudios de Isabel Hernando Morata, Noelia Iglesias Iglesias y Paula Casariego Castiñeira.

El primero de los tres artículos es «Diciendo antes los primeros versos: sobre la funcionalidad del espacio “dentro” en el teatro de Calderón», en el

que Hernando Morata examina uno de los espacios más usados pero menos estudiados del patrimonio teatral: el «dentro» que acompaña muchas acotaciones y que Hernando Morata relaciona con unas funciones determinadas dentro del corpus de las doce comedias que componen la *Primera parte* calderoniana. Hernando Morata descubre que en estas comedias «dentro» funciona de modo paralelo a un recurso dramático bastante relacionado, la ticoscopia, pues permite como esta representar acciones simultáneas en varios espacios. Al igual que la ticoscopia, el «dentro» sirve para representar lo que por razones técnicas o morales no puede desarrollarse sobre las tablas, pero con una diferencia fundamental con respecto al otro recurso: si generalmente con la ticoscopia los personajes en escena ven lo que ocurre fuera de ella, no ocurre así con el espacio «dentro», que permanece inaccesible a sus miradas. Calderón aprovecha esta característica empleando el «dentro» para representar la alarma, lo inesperado, lo que cambia de modo violento la intriga. Sin embargo, Hernando Morata revela también que Calderón no usa este espacio de modo rígido. El corpus muestra que a veces las palabras —o ruidos, aspecto que también analiza la autora— que se oyen «dentro» tienen que ser glosadas por personajes que combinan la falta de perspectiva que normalmente caracteriza al recurso con la plena visión que les otorga la ticoscopia. En esta creatividad Calderón muestra, como de costumbre, que solo se supeditaba a sus necesidades dramáticas.

Otra estudiosa de la Universidad de Santiago de Compostela que utiliza datos de un estudio de los manuscritos para reflexionar sobre las comedias calderonianas es Iglesias Iglesias. Esta autora basa su trabajo en una identificación de Margaret Greer, que reconoce en las grafías del Ms/15672 de la Biblioteca Nacional de Madrid la mano de Manuel de Mosquera. Con este punto de partida, Iglesias Iglesias dedica su artículo, «Las huellas textuales de Manuel de Mosquera en el Ms/15672 de la BNE de *El galán fantasma* de Calderón», al estudio del manuscrito. Aunque no logra filiar la copia de Mosquera tras el estudio de las variantes del manuscrito (algunas de ellas notables enmiendas y adiciones), Iglesias Iglesias consigue sin embargo dibujar el perfil de Mosquera. Es un revisor cuyo trabajo le identifica como muy intervencionista, y también como alguien que debía de tener en mente una representación determinada de la comedia. Es esta es una de las conclusiones más interesantes del artículo de Iglesias Iglesias, que acaba

reconociendo que cuál fuera la representación para la que trabajó Mosquera sigue siendo un misterio.

Por su parte, Casariego Castiñeira vuelve a aplicar una sólida metodología filológica para dilucidar el contexto, en esta ocasión también escénico, de otra comedia de Calderón: *Duelos de amor y lealtad*. Así, en su «En torno a la trayectoria escénica de *Duelos de amor y lealtad*, de Calderón: un análisis comparativo de sus testimonios», Casariego Castiñeira coteja el testimonio de la *Novena parte* con el de un manuscrito —probablemente dieciochesco— conservado en la British Library, el BL Add. MS 33472. Tras un detallado análisis del manuscrito y sus lecturas, prestando especial atención a las acotaciones, la autora concluye que el manuscrito posee mucho valor contextual. Este texto se utilizó (o proviene de un manuscrito que se utilizó) para adaptar la comedia calderoniana a una representación palaciega ante Carlos II, extremo que Casariego Castiñeira demuestra examinando las alusiones del manuscrito a diversos personajes históricos.

El aspecto de historia de la representación que interesa a estas tres estudiosas de Santiago de Compostela, y que ellas realizan partiendo de estudios textuales, ha sido abordado también por otras escuelas españolas actuales. Entre ellas destaca el ITEM de la Universidad Complutense de Madrid, institución que combina una perspectiva historicista (historia de la representación) con el análisis de las prácticas teatrales contemporáneas, así como con el uso de herramientas de sociología literaria. Este tipo de acercamientos es el que ha inspirado a Sergio Adillo Rufo, producto de esta escuela y discípulo del también calderonista Julio Vélez Sainz. En su «El teatro de Calderón en la escena romántica española», Adillo Rufo lleva a cabo un detallado e informado estudio histórico-socio-literario que examina la recepción de Calderón en lo que el autor denomina la «escena romántica española», es decir, la que se sitúa entre la Guerra de la Independencia y el comienzo de la Restauración borbónica. Dividiendo ese periodo en tres grandes etapas —Calderón antes de la eclosión del Romanticismo (1808-1833), Calderón y la apoteosis del Romanticismo teatral (1834-1844), y Calderón y los epígonos del Romanticismo (1844-1874)—, Adillo Rufo aclara tanto qué textos formaban el repertorio calderoniano en la España de la época como qué factores contribuyeron a que se eligieran, y a que se formara con ellos el canon del dramaturgo. Así, el estudioso muestra que en el primero dominaban obras

que el público de la época asimilaba a la dieciochesca moda de la comedia de magia, la comedia de costumbres o la comedia heroica de tramoya, mientras que faltaban obras que hoy consideramos fundamentales en el canon calderoniano, pero que sufrieron prohibiciones de la censura por motivos estéticos, políticos o morales. Por su parte, con el triunfo del romanticismo llegó la identificación de la identidad española con los textos del Siglo de Oro, proceso en el cual la etapa de José I había resultado pionera, pues el hermano de Napoleón había impulsado ya una política cultural que tendía a convertir a Calderón en icono de la identidad patria. Además, Adillo Rufo demuestra con las carteleras de la época cómo esta canonización supuso, paradójicamente, un relativo destierro de Calderón y los otros dramaturgos áureos de los escenarios del momento, en los que fueron sustituidos por los textos de los dramaturgos románticos, en gran parte inspirados en los calderonianos. La retirada de Calderón culminaría en el tercer periodo, el posromántico, impulsada por el Real decreto de 1847. Esta ley liberalizaba el mercado teatral, lo que provocó que el público se inclinara por el género chico y otras formas de entretenimiento y que abandonara las representaciones de obras de Calderón. Aplicando los conceptos de Pierre Bourdieu, Adillo Rufo muestra que esto no significó que se relegara al dramaturgo áureo al olvido, sino que se incrementara su capital cultural. Así, en una inversión típica del campo cultural del siglo XIX, las obras de Calderón perdieron capital económico —dejaron de generar beneficios de taquilla— y, al tiempo, y en parte precisamente por las pérdidas económicas que generaban, ganaron capital cultural, es decir, prestigio o distinción, para usar de nuevo un concepto de Bourdieu. En suma, es una trayectoria que llevó a Calderón desde la categoría de dramaturgo popular a la de icono cultural, lo que le colocó en una excelente posición para comenzar a representar la identidad patria, todavía sin un claro sesgo político como el que analizaría, para una época posterior, Jesús Pérez Magallón¹.

¹ Pérez Magallón, 2010.

CALDERÓN Y LA MUJER, CALDERÓN Y LA POLÍTICA: EL «OTRO» CALDERÓN

Las conclusiones de Pérez Magallón, que completa y precisa Adillo Rufo, encuentran un eco en nuestro volumen en el trabajo de una investigadora de la Universidad de Valladolid formada con Germán Vega García-Luengos, Laura Hernández González. Y es que en «¿Un Calderón "feminista"? A propósito de *Las armas de la hermosura*», Hernández González presenta su contribución a otra de las tendencias fundamentales del hispanismo contemporáneo: revelar los prejuicios que han llevado a considerar a los escritores abanderados de determinada ideología (en el caso de Calderón, del conservadurismo, de la seriedad), cómo y por qué se formaron estas ideas preconcebidas, y cómo pueden desmentirse ampliando el corpus crítico de estos escritores. Concretamente, Hernández González se centra en examinar al «otro Calderón» que reivindicara Évangéline Rodríguez Cuadros² y que ha atraído también a los alumnos de la escuela de Chicago (*vide infra*): el Calderón desenfadado, el subversivo, el alejado de las sutilezas teológicas, la seriedad y las paradojas existenciales. Para hacerlo Hernández González elige una comedia histórica, *Las armas de la hermosura*, y contrasta el escaso y sumiso papel que las mujeres desempeñaban en la fuente de la obra con el que les otorga Calderón en su pieza. Este análisis de los personajes de Veturia y, sobre todo, Astrea, lleva a Hernández González a afrontar la problemática del Calderón feminista, lo que hace sin dejarse llevar por anacronismos: este tipo de personajes, concluye la autora, construye una especie de fantasía en la que los roles sociales y sexuales se distribuyen de manera más justa e igualitaria.

Dentro de este «otro Calderón» debemos incluir también las aportaciones de cuatro calderonistas formados en la Universidad de Chicago: Carmela Matza, James Nemiroff, Katrina Powers y Juan Pablo Gil-Osle. Reflejando ese Calderón casi subversivo que pudo criticar —o, al menos, cuestionar— el régimen y los problemas sociales de la época, estos cuatro estudiosos llevan más allá los debates entre el grupo de la Universidad de Santiago de Compostela (dirigido por Luis Iglesias Feijoo y Santiago Fernández Mosquera) y el de profesores norteamericanos de las Universidades de Chicago (Frederick de Armas) y de Duke (Margaret Greer). Mientras que estos cuatro

² Rodríguez Cuadros, 2002.

estudiosos, entre otros, continúan el debate sobre la presencia o ausencia de elementos críticos al régimen de Felipe IV, invocando las figuras de Astrea y de Circe en la obra de Calderón; y mientras continúan la conversación sobre los elementos pictóricos y mitológicos de estas obras, una nueva generación los retoma de manera innovadora.

Carmela Mattza, en «En Madrid como en el Louvre. Apuntes para una lectura de *La gran Cenobia* como *speculum regina*», torna a una comedia ya incluida en este debate para ampliar las perspectivas, enfocándose no solo en Madrid sino también en París. Mattza estudia con detenimiento la difusión de anécdotas e historias sobre Cenobia y explica que reflejan las muchas mujeres que deben gobernar sus territorios durante la temprana modernidad. Resalta en particular la versión de Juan de Pineda donde Cenobia, como viuda, muestra que puede regir y defender su reino con gran valor y prudencia. También analiza Mattza los cambios que Calderón intrduce en la historia de esta famosa reina de Palmira para mostrar que muchos de ellos tienen que ver con el momento histórico en que se escribe la obra. Muestra cómo Cenobia es modelo para la reina Isabel de Borbón, quien estaba presente en la representación, a lo que añade que en ese mismo año de 1625 tenemos la canonización de Isabel de Portugal, que también sirve de espejo a la reina, enalteciendo su piedad. Y, como reina sabia, Isabel de Borbón estaba en sintonía con su madre, María de Medici, para quien Rubens preparó una serie de 21 pinturas entre 1621 y 1625. Mattza revela, entonces, los posibles paralelos entre la Cenobia de Calderón y la reina francesa. Se trata pues de un estudio que ejemplifica varios de los acercamientos típicos de la escuela de Chicago, incluyendo los paralelos entre obra teatral y momento histórico, los consejos políticos que se incluyen sutilmente en las comedias y hasta la preocupación por el arte.

El trabajo de James Nemiroff, «Las comedias judaizantes en el teatro del joven Calderón: ticoscopias paulinas y la representación de Jerusalén en *Judas Macabeo* (1623)», intenta un nuevo acercamiento al judío en esta temprana obra representada en la corte de Felipe IV. Aquí, Judas, al igual que Zarés, judaizan en el escenario palaciego para reflejar el miedo a los judaizantes que existe en la sociedad del XVII. Pero este no es el único tópico que explora Nemiroff. Trata también de la retórica, de los modelos clásicos, del efecto dramático de la ticoscopia (haciendo eco del trabajo de Isabel Hernando Morata, en este volumen) y de la importancia simbólica de Jerusalén. Para

Nemiroff la anti-ticoscopia de Judas es judaizante ya que muestra el deseo épico de defender a Jerusalén contra los asirios y retomar la sinagoga, así confirmando el poder de Dios. Mientras que Judas es tentado por la idolatría, transformando a Jerusalén en algo como si fuera un ídolo, Zarés (en una segunda ticoscopia) es tentado por la carne. Los dos personajes judaizan de forma diferente, en dos momentos ticoscópicos opuestos (el de abajo y el de encima del muro). De cada momento surge toda una serie de problemáticas donde muy bien puede hallarse un mensaje escondido para Felipe IV. Con su trabajo, Nemiroff nos lleva a profundizar sobre la figura del judío, el efecto de lo judaizante en la escena y su importancia en la época.

Mientras que Mattza se interesa por la imagen de la reina y Nemiroff, por el espectáculo judaizante, Katrina Powers se dedica a estudiar una figura femenina que brota de la mitología clásica. El estudio de Powers, «De símbolo a ser humano: Anaxárete en la tradición y en *La fiera, el rayo y la piedra*», hace eco del feminismo que analiza Hernández González en *Las armas de la hermosura*. Pero aquí este feminismo es mucho más sutil y atenuado. Cotejando el texto ovidiano con obras auriseculares de Garcilaso y Lope de Vega, Powers apunta al mito de las Propétides, también transformadas en piedra, para sugerir que, al igual que en la antigüedad clásica, en el Siglo de Oro la conducta correcta para las mujeres queda muy restringida entre el pudor excesivo de Anaxárete y el pudor insuficiente de las Propétides. Aunque muchos de los textos en que aparece Anaxárete reflejan la noción de la mujer esquiva, cuyo error es visto a través del hombre enamorado, así convirtiéndola en mero símbolo, la obra de Calderón añade complejidad a esta figura femenina, mostrando su sufrimiento, su amargura, y las razones por las cuales odia a los hombres. Anaxárate («Anajarte» en Calderón) manipula al virtuoso Ifis y hasta decide llevar a cabo su asesinato. Es ella la que describe su propia transformación en piedra al llegar a tal extremo de crueldad. No se trata, pues, de un retrato idealizado de la mujer, sino de una amarga visión de sus pocas opciones, de sus sufrimientos y de cómo surge su rebelión y su odio. No es figura positiva, pero ya no es simplemente símbolo o topos literario sino que se convierte en ser humano, cuya actitud induce al cuestionamiento del papel de la mujer en la época.

Al igual que las contribuciones de Katrina Powers y de Laura Hernández González, el trabajo de Juan Pablo Gil-Osle se centra en la mujer en la obra

de Calderón. «El debate de la *amicitia* de las damas en Calderón de la Barca» toma como punto de partida el concepto de la amistad en el Siglo de Oro. Gil-Osle se pregunta si es consistente el sesgo de género en las representaciones de la amistad femenina en un autor de comedias masculino, en este caso, Calderón de la Barca. Para este crítico es remarcable la presentación positiva de amistades femeninas en el teatro calderoniano, ya que el concepto de la *amicitia* perfecta surgió como imagen aristocrática y totalmente masculina. Apunta, por ejemplo, cómo en *La dama duende* el asunto del género en la amistad se transforma de masculino en femenino conforme avanza la trama. Pero añade que tales relaciones puede llevar a sospecha, a celos, a venganzas, a castigos, a ostracismo y a asesinatos por parte de los hombres. En *También hay duelo en las damas* se describe la relación entre Violante y Leonor como una amistad perfecta, algo que reta la noción que toda amistad tiene que ser masculina. Aquí, el ingenio (algo que también se le atribuye al hombre) las salva, subrayando la importancia de la amistad entre las damas.

Continuamos con el fino artículo de Alicia Vara, que aunque se formó en Santiago de Compostela también llevó a cabo parte de su trabajo de investigación en la Universidad de Chicago, así mostrando los estrechos lazos entre estos dos grupos. En «Hacia un catálogo de las metáforas amorosas calderonianas: los casos de *La puente de Mantible* y *Lances de amor y fortuna*», Vara combina una loable propuesta para una base empírica y un estudio retórico con importantes conclusiones acerca del estilo e ideología de Calderón. Concretamente, la observación de una dualidad paradójica en *Argenis* y *Poliarco* le lleva a estudiar el sentido de las metáforas amorosas en las dos comedias que cita el título de su trabajo: la caballeresca *La puente de Mantible* y *Lances de amor y fortuna*. Centrándose en las metáforas amorosas, y específicamente en las relacionadas con el campo semántico del agua o del jardín, localizadas en parlamentos de damas enamoradas, Vara pone de relieve el gusto calderoniano por la paradoja y la ambigüedad, recursos que en estos casos suponen un modo de salvar el decoro de las damas sin rebajar el contenido pasional que se esperaba de ese tipo de discursos.

SECRETOS Y FUENTES

Aunque muchos de los calderonistas que incluye este volumen se han beneficiado en mayor o menor grado del contacto con Wolfram Aichinger (Universität Wien) y de su proyecto «Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture; including a Critical Edition of *El secreto a voces*»,³ la relación es mucho más directa en el caso de uno de los estudiosos que han contribuido a este volumen, Simon Kroll, alumno de Aichinger que procede de la dicha universidad. En su artículo «Texto y actor: sobre dos repartos y una comedia de Calderón para la compañía de Antonio de Prado», Kroll ofrece un trabajo que contiene interés en sí mismo y en sus conclusiones, pero que también es una buena muestra de la interacción entre las diferentes escuelas críticas que caracteriza el mundo del nuevo calderonismo. Y es que Kroll combina el interés por el tema del secreto —propio del proyecto de Aichinger— y su atención a la historia escénica, con una metodología textual que encontramos también en los filólogos de Santiago de Compostela. Concretamente, Kroll estudia la relación que unió a Calderón con Antonio de Prado, uno de los autores de comedias más célebres del momento, desde los años 40, centrándose en dos repartos autógrafos del dramaturgo madrileño y en la posible distribución de papeles para la comedia *El secreto a voces*. Analizando estos repartos y sus tachaduras, así como los roles desempeñados por los mismos actores en esas obras, Kroll deduce que existe una serie de rasgos comunes con que reconstruye los repartos de obras escritas para la compañía de Prado que carecen por ahora de esta información. Entre ellas se encuentra *El secreto a voces*, para cuyo estreno Kroll propone a los actores Juan de Escorigüela (representando a Arnesto) y Frutos Bravo (a Fabio). Se trata, además, de una conclusión que le permite a Kroll estudiar determinadas microsecuencias teatrales bajo una nueva luz, sabiendo que fueron escritas expresamente para los actores de la compañía de Prado.

Por último, tenemos la aportación de Zaida Vila Carneiro, que en «Entre la historia y la leyenda: los antecedentes literarios de *Amor, honor y poder*» lleva a cabo un meritorio rastreo de los hipotextos de esa comedia histórica

³ El proyecto fue financiado por el Austrian Science Fund (P 24903-G23) y el Anniversary Fund del Oesterreichische Nationalbank (14725).

de Calderón sobre los amores del rey Enrique III de Inglaterra. Para hacerlo, Vila Carneiro resume la anécdota que, razonablemente transformada, dio lugar a la comedia, es decir, la obsesión del mencionado rey por una dama que ha pasado a la leyenda como la condesa de Salisbury, con la que Enrique III tuvo una relación que dio lugar a la creación de la Orden de la Jarretera. Esta historia pasó por varias fuentes desde que la difundió, en el siglo XVI, Polidoro Virgilio, incluyendo una novela de Bandello. Vila Carneiro compara estas versiones y confirma así la tesis de Emilio Cotarelo, que sostenía que la fuente de Calderón es la adaptación que de la novela de Bandello hizo Diego de Agreda y Vargas. Además, Vila Carneiro añade a esta hipótesis la posibilidad de que Calderón conociera versiones orales de la leyenda, que podrían explicar las variantes introducidas en ella por el dramaturgo madrileño. Y, por último, la autora evalúa la posibilidad de relacionar la comedia de Calderón con otras dos obras del XVII: *King Edward III*, atribuida a William Shakespeare y Thomas Kidd, y *El rey por trueque*, atribuida a Lope de Vega. Contrastando estas comedias, Vila Carneiro apunta lo improbable que resultaría la primera posibilidad, dado que, por mucho contacto que hubiera entre algunos españoles aficionados al teatro (el conde de Gondomar, sin ir más lejos) y la dramaturgia inglesa, la primera mención de Shakespeare en España se hace esperar a mediados del siglo XVIII. En cuanto a la segunda, la autora la desecha claramente, señalando que son más los elementos que separan estas dos comedias que los que las relacionan, y que se pueden limitar a la presencia de los protagonistas, el rey y la condesa.

En suma, estos jóvenes estudiosos representan de manera brillante los intereses, debates y puntos comunes del calderonismo actual y, probablemente, de las próximas décadas.

BIBLIOGRAFÍA

- PÉREZ MAGALLÓN, JESÚS, *Calderón: Icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Madrid, Cátedra, 2010.
RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.

UNA LECTURA INTERTEXTUAL DE *LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ DE CALDERÓN*¹

Adrián J. Sáez
Université de Neuchâtel

*Para Luis Iglesias Feijoo,
con agradecimiento y estima.*

La devoción de la cruz es, sin ninguna duda, una comedia con todos los derechos para entrar en el canon calderoniano. Un privilegio que posee, esencialmente, por sus excelentes cualidades dramáticas y porque compendia rasgos esenciales del arte de Calderón. Sin embargo, a veces la crítica olvida los lazos que la unen con comedias previas que pudieron valer al dramaturgo como acicate o inspiración para la creación de ciertos aspectos de la comedia y, asimismo, no tiene en cuenta que se trata de la segunda versión de un texto previo (*La cruz en la sepultura*), esto es, un caso de auto-reescritura. Una situación doblemente peligrosa, pues se corre el riesgo de atribuir al poeta rasgos que en verdad ya estaban en alguno de sus modelos y de no apreciar la maduración artística e ideológica de un dramaturgo desde sus tentativas juveniles.²

¹ Agradezco a Fausta Antonucci (Università di Roma Tre) los preciosos comentarios que ha tenido a bien ofrecerme en su atenta lectura del original de este trabajo.

² Vitse, en Antonucci y Vitse, 1998, p. 71, diferencia en la etapa anterior a 1644-1649 entre un primer «primer Calderón» y un segundo «primer Calderón» posterior que «reescrive o refunde obras por él anteriormente escritas, no solamente para el público de la versión impresa, sino más bien, y más decisivamente aún, porque él ha evolucionado ideológica y estéticamente, y cree necesario elaborar un nuevo texto destinado tanto a oyentes como a futuros lectores». Sobre cuestiones teóricas, ver Sáez, 2013d; y Sáez, 2014, pp. 137-171, para el proceso de auto-reescritura en *La devoción de la cruz*. Es preciso aclarar que la existencia de un proceso de reescritura previo a la publicación de las comedias no siempre se puede probar,