

BÁH

Universidad de Navarra | Editorial Iberoamericana / Vervuert

Dirección de Ignacio Arellano
(Universidad de Navarra, Pamplona)
con la colaboración de Christoph Strosetzki
(Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)
y Marc Vitse
(Université de Toulouse Le Mirail/Toulouse II)
Subdirección:
Juan M. Escudero
(Universidad de Navarra, Pamplona)

Consejo asesor:

Patrizia Botta
Università La Sapienza, Roma
José María Díez Borque
Universidad Complutense, Madrid
Ruth Fine
The Hebrew University of Jerusalem
Edward Friedman
Vanderbilt University, Nashville
Aurelio González
El Colegio de México
Joan Oleza
Universidad de Valencia
Felipe Pedraza
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real
Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel
Juan Luis Suárez
The University of Western Ontario, London
Edwin Williamson
University of Oxford

DIFERENTES Y ESCOGIDAS

HOMENAJE AL PROFESOR
LUIS IGLESIAS FEIJOO

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA (ED.)

Con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa
Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de
Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.
Reservados todos los derechos.

TC/12



© Iberoamericana, 2014
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-america.net

© Vervuert, 2014
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-america.net

ISBN 978-84-8489-819-1 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-364-7 (Vervuert)

Depósito Legal: M-12902-2014

Cubierta: Carlos Zamora
Impreso en España
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

Dibujo de Luis Iglesias Feijoo de Amabel Míguez de la Sierra.

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN. SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA	9
LUIS IGLESIAS FEIJOO	13
PUBLICACIONES DE LUIS IGLESIAS FEIJOO	17

Fausta Antonucci La octava real en las comedias de la <i>Segunda parte</i> de Calderón	29
Ignacio Arellano El extraño Calderón o las extrañas cosas que a Calderón suceden	41
Alberto Bleuca Forma y sentido de la canción «No os espantéis, señora Notomía» de Quevedo	57
Maria Teresa Cattaneo Variaciones calderonianas sobre el retrato: <i>Darlo todo y no dar nada</i>	75
Don Cruickshank Juan de Vera Tassis y <i>Con quien vengo, vengo</i>	87
Frederick A. de Armas <i>Los tres mayores prodigios</i> : alabanza y menosprecio del teatro mitológico de Lope de Vega	103
José María Díez Borque El negocio teatral de Calderón de la Barca	121

RELACIONES INTER- E INTRATEXTUALES DE UN AUTO
DE CALDERÓN DE LA BARCA:
LA CENA DEL REY BALTASAR

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel

En el célebre prólogo que escribió en 1677 para su *Primera parte de autos sacramentales* Pedro Calderón de la Barca expresa una preocupación que podría ser extensible a cualquier género teatral áureo: la que provoca la presencia de fórmulas en unos textos que habían sido compuestos para su representación pero que acabaron leyéndose luego impresos, como libros de poesía:

Habrá quien haga fastidioso reparo de ver que en los más destos autos están introducidos unos mismos personajes [...]. Hallaranse parecidos algunos pasos; también en la naturaleza se hallan algunos rostros parecidos y aunque esta razón salve este defecto, se añade a ella que este género de representación se hace una vez al año, y de una a otra de las que eran en esta primera parte ha habido distancia de más de veinte años, y no es lo mismo haberlos visto con tanto intermedio divididos que hallarlos juntos debajo de un cuaderno, y así podrán suplirse, si se miran, no como repetidos, sino como acordados. («Advertencia...», p. 42)

Fingida o real, esta preocupación se basa en un hecho documentable, como es la existencia de claras relaciones textuales entre las obras, hasta el extremo de que existan pasajes formulaicos, los «pasos», lances o

paradigmas que han estudiado autores como Ignacio Arellano, Agustín de la Granja o, más recientemente, Isabel Hernando Morata¹. Sin embargo, y aunque la observación es extensible a todo el teatro áureo, en el prólogo citado Calderón se refiere al caso de los autos sacramentales, para el que la preocupación está especialmente justificada. Como bien sabía Calderón, los autos estaban ligados a la festividad del Corpus y, por tanto, tenían una frecuencia de representación —anual— muchísimo menor que la de las comedias. Lo resalta Víctor García Ruiz al comentar, comparando ambos géneros, que «no serían demasiados los autos que un aficionado medio vería al cabo de su vida y, desde luego, el de comedias sería incomparablemente mayor»². Esto concedía a los dramaturgos mayor espacio para la repetición en los autos que en las comedias de corral, en las que, por una parte, los pasajes relacionados se harían notar con más facilidad, y en las que, por otra, el elemento ritual —y, por tanto, reiterativo— presente en los autos no estaba presente. Por ello, Calderón admite que al cotejar sus autos por escrito en la *Primera parte* el lector podría darse cuenta fácilmente de esta característica, que normalmente se le escaparía hasta a las más privilegiadas memorias que no tuvieran acceso al impreso. La imprenta revelaría el grado de intratextualidad de los autos calderonianos, característica que, según el autor, no debería obligar a despreciarlos, sino más bien verlos como un conjunto de diversos instrumentos de música que estuvieran afinados de modo armónico («acordados»).

El caso de uno de los autos más célebres del madrileño, *La cena del rey Baltasar*, resulta paradigmático al respecto. Y es que el análisis detallado de este auto revela varios eslabones de una cadena de reescritura en la que intervienen hipotextos —ya ajenos al dramaturgo, ya calderonianos—, diversos grados de intratextualidad, e incluso textos posteriores. Son los varios tipos de reescritura que caracterizan la obra de un autor al que Marc Vitse denominó «por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura»³: el aprovechamiento de textos preexistentes de otros autores (hetero-reescritura), y los retoques sobre sus propias obras (auto-

¹ Arellano, 1999; 2011; Granja, 2000; Hernando Morata, 2012.

² García Ruiz, 1994, p. 130. Este hecho también explica que el Ayuntamiento de Madrid considerase que los autos de Calderón se podían reponer años después de su estreno, sin perder la frescura y la novedad, siempre y cuando no se imprimiesen (Ruano de la Haza, 1995, pp. 58-95).

³ Vitse, 1998, p. 6. Sobre cuestiones teóricas, ver Sáez, 2013; y para su estrategia autorial, ver Santiago Fernández Mosquera, 2010, pp. 34-35.

reescritura), intervenciones que en el caso de *La cena del rey Baltasar* suponen reutilizar parcialmente estructuras, lances, motivos, pasajes y personajes. Dejando de lado el uso de la materia bíblica del libro de *Daniel*, tema que exigiría un estudio aparte, en este trabajo el análisis de las fuentes e influencias de *La cena del rey Baltasar* nos lleva en primer lugar a estudiar textos anteriores a Calderón, luego, a examinar la intratextualidad entre los autos del propio dramaturgo y, por último, a evaluar la posible influencia de *La cena del rey Baltasar* en obras posteriores.

En cuanto a los primeros⁴, existe una serie de obras teatrales áureas sobre el libro de *Daniel* que Calderón podría haber tenido en cuenta a la hora de concebir *La cena del rey Baltasar*, tradición que debemos examinar con el fin de calibrar en qué grado se conecta con el texto calderoniano. En primer lugar, tenemos la *Farsa moral* de Diego Sánchez de Badajoz (c. 1525-1547), que se basa en el episodio de la adoración de Nabucodonosor y su castigo —vivir apartado de los humanos padeciendo como un buey—, que se resume muy brevemente en *La cena del rey Baltasar* (vv. 246-249). Además, en la tradición áurea existen varios precedentes dramáticos sobre el sueño de Nabucodonosor y la estatua con pies de barro, que también aparece mencionado en *La cena del rey Baltasar* calderoniana (vv. 1155-1160), como son el *Aucto del rey Nabucodonosor cuando se hizo adorar* (c. 1550-1575)⁵, el *Auto del sueño de Nabucodonosor* (ca. 1550-1575) y *La mayor soberbia humana de Nabucodonosor* de Antonio Mira de Amescua, compuesta más bien sobre *Daniel* 4. Por otra parte, y ya en el apartado de las comedias, Guillén de Castro escribió *Las maravillas de Babilonia*, sobre pasajes de *Daniel* 2-4, por lo que parece que el libro de *Daniel* gozó de cierta popularidad entre los dramaturgos del Siglo de Oro.

Es más, nos han llegado noticias de otros autos que tratan directamente del tema concreto del libro que inspira nuestro auto, el banquete del rey Baltasar, como es un auto sacramental que se representó en Madrid en 1574 y otro que se puso en Sevilla en 1613. En cuanto al primero, la noticia procede del contrato de Jerónimo de Velázquez para representar «tres autos, el uno de la Pesca de san Pedro, y el otro de la Vendimia celestial, y el otro del Rey Baltasar cuando en sus convites profanó los vasos del Templo»⁶. Del segundo únicamente nos ha llegado

⁴ Gilbert y Uppendahl, 2011, pp. 26-20.

⁵ Hulse, 1973, p. 13.

⁶ Varey, 1987, p. 339.

su título, *El convite de Baltasar*, y el nombre de su autor, Cristóbal Suárez⁷. El tema de la cena de Baltasar no era, pues, nuevo en la tradición del auto sacramental. Sin embargo, al comparar *La cena del rey Baltasar* con los textos conservados no parece que Calderón haya aprovechado materiales de ninguno de ellos, pues todos los que usa estaban disponibles en la fuente bíblica común.

Por el contrario, resulta evidente que el dramaturgo madrileño retomó en *La cena del rey Baltasar* pasajes de su propia pluma, fenómeno de intratextualidad —incluso de reescritura— que se podría englobar en la técnica de la «reutilización» que ha estudiado José María Ruano de la Haza⁸. El caso más claro e interesante en *La cena del rey Baltasar* es el de la relación de Baltasar acerca del Diluvio y la torre de Babel (vv. 247-551), que incluye también un pequeño *hexaemeron* o relato de la Creación (vv. 288-323)⁹. Dejando de lado el hecho de que este *hexaemeron* es uno de los paradigmas que detecta Arellano en los autos de Calderón y que, por tanto, es un «paso» o lance que aparece en otros muchos autos¹⁰, lo que ha llamado la atención de los especialistas es el hecho de que otro auto calderoniano, *La torre de Babilonia*, contenga una relación muy semejante (vv. 870-972), lo que ha llevado a algunos a postular una fuente común para estos dos pasajes¹¹. El primero en hacerlo fue George Tyler Northrup¹², quien retomó la atención sobre una interesante noticia que trae Emilio Cotarelo y Mori en su biografía de Calderón: en su *Para todos* (Madrid, Imprenta del Reino, 1632), Juan Pérez de Montalbán anuncia que por esos años de la década de los treinta Calderón tenía «también empezado a escribir para dar a la estampa un elegantísimo poema que llama *El diluvio general del mundo*»¹³, texto del que no tenemos más noticias.

Siguiendo a Northrup, otros editores de *La cena del rey Baltasar*, como Gerd Hofmann o Lloyd K. Hulse han aceptado tanto la existencia del

⁷ Parker, 1983, p. 147.

⁸ Ruano de la Haza, 1998, p. 36. Por su parte, Pinillos, 2002, prefiere denominar el fenómeno «reinscripción», término menos adecuado, ya que no considera las variaciones que acaecen durante el proceso.

⁹ Para Paterson, 1991, p. 73, este pasaje tiene un «origen ovidiano».

¹⁰ Arellano, 2001, p. 85; Adeva, 2002, p. 8.

¹¹ Los críticos no han señalado es que en *La hidalga del valle* se da un pasaje paralelo algo más breve (vv. 247-258).

¹² Northrup, 1926, p. liv.

¹³ Cotarelo y Mori, 2001, p. 145.

desaparecido poema como su reutilización en *La torre de Babilonia* y *La cena del rey Baltasar*, llevados del enorme parecido entre las dos relaciones¹⁴. Sea o no cierta la noticia de Pérez de Montalbán —algo que nos resulta imposible saber con certeza—, la verdad es que las similitudes detectadas por estos estudiosos en los dos autos han llamado la atención de otros hispanistas hacia la evidente conexión textual existente entre *La torre de Babilonia* y *La cena del rey Baltasar*. Por supuesto, ambos autos forman parte, con *Mística y real Babilonia*, del universo y genealogía babilónicos que ha analizado Mercedes Blanco¹⁵, pero además son muestra de un fenómeno de reescritura que da fe de cómo Calderón usaba la ampliación en sus autos y que, sobre todo, debe examinarse prestando atención tanto a la posible evolución del material como a las causas de su inserción en un auto posterior.

La tarea la ha comenzado Valentina Nider en su edición de *La torre de Babilonia*, al comentar el pasaje del Diluvio en este auto (vv. 870-972) con un magistral análisis de lo que considera un «caso de intertextualidad»¹⁶. La principal contribución de Nider es considerar el fenómeno como un hecho analizable de modo neutral, opinión que la aleja de las posiciones anteriores sobre el caso. La clásica es la que expresó Ángel Valbuena Prat, que utiliza la citada relación como un instrumento para evaluar y datar el auto, o, en otras palabras, para emplear la evaluación estética del auto como instrumento de datación (los autos menos logrados serían anteriores). En el caso que nos ocupa, Valbuena Prat considera la relación de *La cena del rey Baltasar* una «larga e importuna descripción»¹⁷, opinión que contrapone con el aprecio estético que siente por el resto del auto, y que le obliga a postular una doble redacción de *La cena del rey Baltasar*. Primero, Calderón habría redactado una versión primitiva en la que habría aprovechado materiales procedentes de *La torre de Babilonia* —la relación del Diluvio—, obra menos lograda y, por tanto, anterior. En un segundo momento, en su opinión posterior a 1635, Calderón habría

¹⁴ Hofmann, 1971, p. 16; Hulse, 1973, p. 13.

¹⁵ Blanco, 2007, pp. 50-51, examina las coincidencias literales entre los textos para concluir que *La torre de Babilonia* y *La cena del rey Baltasar* son de cercana fecha de escritura, mientras que *Mística y real Babilonia*, que le otorga mucha mayor importancia a las partes cantadas, sería muy posterior y daría fe de la evolución calderoniana.

¹⁶ Nider, 2007, pp. 67-80. En realidad, y como venimos diciendo, sería un caso de intratextualidad o reescritura.

¹⁷ Valbuena Prat, 1987, pp. 21-22. Anteriormente solo señalaba que en *La torre de Babilonia* resultaba «necesaria y lógica» (1952, p. 153).

llevado a cabo una segunda redacción en la que el auto habría llegado a su perfección actual. Frente a Valbuena Prat, Alexander Parker rechaza la idea de la interpolación desacertada para afirmar que el discurso del Diluvio es «de toda pertinencia de este auto»¹⁸ y, lo que es más interesante aún, que las coincidencias textuales entre *La torre de Babilonia* y *La cena del rey Baltasar* tienen una causa ulterior, que sería la experimentación calderoniana acerca de la materia de Babilonia. Por último, sin embargo, Parker vuelve a acudir a la reinsertión y el peligroso criterio de la calidad estética para datar el auto: en su opinión, *La cena del rey Baltasar* es posterior y reutiliza un pasaje pensado originalmente para *La torre de Babilonia*, pues esta obra «adolece de una concepción algo simplista» y, por tanto, debe de ser más temprana¹⁹. Además, Parker explica esta reescritura dentro de su teoría general sobre los autos calderonianos:

No se trata de una interpolación; su inclusión aquí es tan lógica como su presencia en *La Torre de Babilonia*, aún más, está hecha con mayor acierto. En los dos autos la misma situación pide el mismo tratamiento: de aquí el que se copie en el auto posterior. Copiarse no era excepcional en el caso de Calderón, especialmente en los autos. Es un ejemplo de su insensibilidad ante lo particular; sus inclinaciones lo llevaban a las abstracciones (de aquí el que la forma de los autos le conviniese tanto)²⁰.

Como cabría esperar, la crítica actual rechaza tanto el espíritu general como el mensaje concreto de estas conclusiones de Parker. Y es que, en primer lugar, el término «copiarse» activa connotaciones negativas hoy dejadas de lado en los estudios de inter- o intratextualidad²¹. Además, en segundo lugar, la idea de que Calderón se caracterizaba por su «insensibilidad ante lo particular», y de que los autos son puras abstracciones —y no obras «a dos visos», que permiten apreciar conjuntamente

¹⁸ Parker, 1983, p. 162.

¹⁹ Parker, 1983, p. 148.

²⁰ Parker, 1983, p. 167.

²¹ Es un aviso muy importante ya lanzado por Santiago Fernández Mosquera, 2000, p. 77: «Que se repitan materiales y [que] su tratamiento sea similar, no significa que la riqueza creativa del escritor sea escasa; antes al contrario representa la solidez y la coherencia de su pensamiento así como su capacidad para encajar en textos y temas disímiles figuras y elocuciones semejantes». Del mismo modo, Sáez Raposo, 2010, p. 331, define la reescritura como «una cuestión compleja, heterogénea, globalizadora y tendente al prejuicio».

lo particular y lo general— ha sido rechazada contundentemente por la crítica.

Las limitaciones de los análisis de Valbuena Prat y Parker ponen de relieve por qué era tan necesario el mencionado trabajo de Nider, estudiosa que, tras comparar minuciosamente ambas relaciones —los 102 versos de *La torre de Babilonia* y los 177 de *La cena del rey Baltasar*—, concluye que los textos no son en absoluto iguales, y sí tan solo similares, y que por consiguiente

incluso la utilización de pasajes idénticos no parece una prueba concluyente para declarar la anterioridad de una u otra obra, ya que estos relatos [...] pueden considerarse material de repertorio, repleto de fórmulas procedentes de una tradición oral muy probablemente hasta anterior a la utilización «teatral» del tema bíblico, que Calderón hace propio ajustándolo a distintas ocasiones²².

Al rechazar la tradicional lectura de estos pasajes como un caso de autoplagio calderoniano, Nider cae sin embargo en otro extremo, que es rechazar las indudables semejanzas textuales existentes. Porque lo cierto es que los autos comparten el orden de la exposición y versos enteros²³, amén de numerosísimas imágenes bastante peculiares (y, añadiríamos, calderonianas), como la del Diluvio como tormento de agua (*La torre de Babilonia*, v. 947; *La cena del rey Baltasar*, v. 380), o la del mundo como un futuro hombre ahogado que lucha por mantenerse a flote (*La torre de Babilonia*, vv. 949-954; *La cena del rey Baltasar*, vv. 422-427)²⁴. El propio cotejo de Nider pone de relieve el altísimo grado de coincidencia textual, que no podemos explicar recurriendo a que sea «material de repertorio»²⁵ o un conjunto de «fórmulas procedentes de una tradición oral», ya que no disponemos de noticias sobre esta tradición, ni mucho menos de textos en la que se conserve, y ya que, además, sería extraño

²² Nider, 2007, p. 80.

²³ Por ejemplo, en el mismo pasaje, el «montes sobre montes junta» de *La torre de Babilonia*, v. 1026 y el «montes sobre montes juntan» de *La cena del rey Baltasar*, v. 489, o los «y la cerviz de la tierra, / de tan pesada coyunda» de *La torre de Babilonia*, vv. 1027-1028 y *La cena del rey Baltasar*, vv. 490-491. Hofmann, 1971, pp. 74-75, puso de relieve estas coincidencias entre los dos autos.

²⁴ Calderón llegó a utilizar esta imagen en otros autos, como por ejemplo en *El pintor de su deshonra* (pp. 839-840).

²⁵ A no ser que nos refiramos a repertorio calderoniano, el que el poeta aprovechaba en sus autos.

que, de existir, esta tradición oral adoptara un lenguaje tan complejo como el de estas imágenes de *La torre de Babilonia* y *La cena del rey Baltasar*.

Pese a que debemos evitar este exceso interpretativo, los certeros datos que proporciona Nider (la detallada e inteligente comparación de las dos relaciones) nos permiten proponer algunas hipótesis sobre los motivos subyacentes a este caso de reescritura. Uno de ellos, que podría apoyar las célebres tesis de Blanco acerca de la lectura política de *La cena del rey Baltasar*, consistiría en interpretar la reutilización de estos pasajes como un signo de que Calderón consideraba *La torre de Babilonia* y *La cena del rey Baltasar* como autos relacionados, es decir, como diferentes modulaciones de un mismo tema babilónico. Esta idea, empero, no permite por sí misma interpretar *La torre de Babilonia* y *La cena del rey Baltasar* como autos con contenido político, y mucho menos concretamente antigalo, como sugiere Blanco, pero sí que permitiría leerlos —e incluso invitaría a hacerlo— como textos complementarios²⁶.

Otro posible motivo, que no excluye el anterior, es el que apunta Parker, y que remitiría más bien a razones estéticas: a Calderón le pudo haber atraído tanto el tema del Diluvio que decidió reutilizarlo y perfeccionarlo en estos autos, que por lo demás serían cronológicamente cercanos. No en vano, el asunto del Diluvio proporcionaba una excelente oportunidad para construir una brillante relación con diseminaciones recolectivas e imágenes tan destacadas como las que presentan *La torre de Babilonia* y *La cena del rey Baltasar*. En este sentido, no se puede desechar la idea de que Calderón hubiera compuesto en primer lugar un romance exento al respecto —el que anuncia Pérez de Montalbán en 1632 y al que hemos aludido arriba— que luego reescribiría en sus autos, pues encontramos en las relaciones de estos textos visibles suturas que enlazan el tema del Diluvio con el argumento específico de cada auto. Aunque la hipótesis es indemostrable, porque no hemos conservado el dicho romance, por lo menos es una teoría coherente con el *modus operandi* de otros autores de la época, como destacadamente Lope de Vega, que también «aprovechaba los descubrimientos de su lírica para

²⁶ Ahora bien, si aceptamos esta teoría, debemos ser también conscientes de que dificultaría la inclusión de *Mística y real Babilonia* en esta trilogía babilónica: si el pasaje del Diluvio es un signo de semejanza, una invitación a la lectura conjunta, su ausencia en *Mística y real Babilonia* indicaría que Calderón no consideraba que este auto estuviera íntimamente relacionado con los otros dos.

aplicarlos a diversas situaciones de sus comedias», y que lo hacía por motivos estéticos, y no solamente obligado por la demanda profesional²⁷. Resulta plausible que el Calderón de la década de los años treinta se comportara de modo semejante al ingenio que por entonces no había sido desbancado de su monarquía cómica, y al que sin duda admiraba e imitaba.

Sin embargo, las relaciones intertextuales de *La cena del rey Baltasar* no se agotan con el pasaje del Diluvio o con los autos babilónicos, pues existe otra serie de «pasos» que podemos encontrar en otros autos sacramentales del madrileño. Es el caso del sueño como motivo estructurador, que ha examinado Françoise Gilbert²⁸, o del paradigma del banquete, que ha puesto de relieve Arellano: «Banquete del cordero es el de *Primero y segundo Isaac*, etc. El banquete de *La cena del rey Baltasar* es de otra índole, y se contrapone a la mesa eucarística, mesa del altar, que cierra este auto después de que la profecía del «Mané, Tecel, Fares» interrumpa el convite sacrílego del rey impío»²⁹. De hecho, podemos precisar esta relación señalando que el banquete de *La cena del rey Baltasar* es concretamente un ágape impío —como el rey que lo organiza—, lo que nos lleva a un paralelismo con el de *La viña del señor*, que celebra el Hebraísmo también con su mujer, la Sinagoga (vv. 1591-1815). Además, entre estos dos autos hay coincidencias mayores que el del puro paradigma. También en *La viña del señor* el banquete sirve para marcar un momento de duda del Hebraísmo entre el bien y el mal, aunque le acaba convenciendo la Sinagoga —a Baltasar de *La cena del rey Baltasar* le seduce más bien la Idolatría—, acompañada de la Malicia y el diablo (vv. 2215-2131)³⁰.

Además del sueño y del banquete, la presencia de una boda conecta *La cena del rey Baltasar* con otro auto calderoniano, *El pleito matrimonial*, en el que, de nuevo, encontramos bastantes características en común con *La cena del rey Baltasar*. Dejando la boda y su banquete para más adelante, comencemos por indicar que en *El pleito matrimonial* también hallamos al personaje de la Muerte, que aunque aparece en un puñado de autos (*Tu prójimo como a ti* —primera versión—, *La segunda esposa*, *Lo*

²⁷ Sánchez Jiménez, 2012, p. 370.

²⁸ Gilbert, 2002 y 2004.

²⁹ Arellano, 2001, p. 45.

³⁰ A la vez, una concomitancia más es que *La viña del señor* es otro auto con estructura de castigo, como *La cena del rey Baltasar* y *Lo que va del hombre a Dios*.

que va del hombre a Dios y Triunfar muriendo) no es ciertamente común en el corpus sacramental calderoniano³¹. Además, la entrada en escena de la Muerte en *El pleito matrimonial* —con una serie de interrogaciones (vv. 873-880)— es paralela a la que encontramos en nuestro auto (*La cena del rey Baltasar*, vv. 779-780), por lo que constituye un claro eco de ese texto. De hecho, esta coincidencia estilística también se desarrolla temáticamente, pues igualmente en *El pleito matrimonial* encontramos el motivo del recuerdo de la muerte (vv. 299-305), que Mónica Roig relaciona con las artes *moriendi* de la época³². Del mismo modo, en *El pleito matrimonial* tenemos una pareja paralela a la que en *La cena del rey Baltasar* forman la Muerte y Daniel: en una escena y roles muy similares entre la Muerte y Entendimiento, este quiere avisar al Cuerpo antes de que se le mate, para que no expire en pecado (*El pleito matrimonial*, pp. 880-924). No obstante, cabe también notar que la Muerte de *El pleito matrimonial* tiene una caracterización diferente de la de *La cena del rey Baltasar*, pues es, por ejemplo, una figura mucho menos agresiva³³.

En cuanto al banquete, *El pleito matrimonial* también incluye uno construido verbalmente —como espacio dramático—, que en esta ocasión describe el Cuerpo (en *La cena del rey Baltasar* lo pinta la Idolatría):

Escoge tú, Voluntad:
tú elige la variedad
de manjares diferentes
para un banquete en que cuentes
mis poderes absolutos.
Pide a la tierra sus frutos,
sus cristales a las fuentes,
que solo a tu gusto atento
vivir tengo.

(*El pleito matrimonial*, vv. 447-456)

Sin embargo, el tono de esta descripción es totalmente diferente al de nuestro auto, pues resulta mucho más sensual y lujosa en *La cena del rey Baltasar*. Esta relativa austeridad se hace explícita en *El pleito matrimonial*, que anuncia continuamente un banquete de bodas (vv. 490-492) que será de corte legal y —alegóricamente— eucarístico, y que prefigu-

³¹ Roig, 2011, p. 52.

³² Roig, 2011, pp. 53-57 y 2012.

³³ Roig, 2011, p. 58.

ra el maná (vv. 639-646). Sin embargo, el Cuerpo se queja de esta cena y pide otro tipo de banquete sensorial, un festín más al estilo de *La cena del rey Baltasar*:

Tú otro banquete me da,
que si allí el Alma comió
yo no comí. Al punto haz
que en mi mesa se registre
cuanta ave, pez y animal
veloz vuela, veloz corre,
veloz nada por salvar
la piel, la escama y la pluma
en tierra, en aire y en mar.
Y porque no entre suspiros
coma, vénganme a cantar
los músicos; y después
prevén para descansar
caliente vellón de nieve,
que, mulléndole el azahar,
sea arrancado pedazo
de las Indias de Sabá.
Tenme luego ricas galas,
adonde la variedad
de colores hagan bellos
maridajes, al mezclar
la plata, el oro y la seda
artificial el telar.
De mi parte a la hermosura
convida, y la ociosidad,
porque entre juegos y amores
comer y beber nomás
serán mis divertimientos.

(*El pleito matrimonial*, vv. 692-719)

Las diseminaciones recolectivas y los detalles suntuarios acercan estos versos al célebre pasaje paralelo de *La cena del rey Baltasar*, aunque con la salvedad de que en este caso el banquete se expresa como un deseo del Cuerpo, y en *La cena del rey Baltasar* como una realidad tentadora que describe la Idolatría. Pese a ello, la relación es evidente y, de hecho, en este parlamento de *El pleito matrimonial* encontramos una referencia explícita a la cena de Baltasar, pues el Pecado compara el ágape que

pide el Cuerpo con los sacrílegos festines de Asuero, Baltasar y Absalón —cuyo banquete aparece mencionado, recordemos, en *La cena del rey Baltasar* (vv. 730-731)—:

Yo
te daré hoy banquete igual
a los de Asuero, a quien siga
la cena de Baltasar,
y el convite de Absalón.

(*El pleito matrimonial*, 729-733)

A esta referencia sigue la advertencia del Alma, que vuelve a mencionar el banquete de Baltasar como contramodelo, y esta vez añadiendo el detalle del castigo divino con la mención de la escritura en la pared, tan importante para nuestro auto:

Que tus mesas serán
las de Asuero, que pararon
en la soberbia de Amán
y repudio de Bastí;
las del ciego Baltasar,
que pararon en aquella
mano que escribió fatal
el «Mané, Tecel, Farés»;
las de Absalón, que a parar
fueron en muerte de Amón
por venganza de Tamar.
No hay banquete sin tragedia.

(*El pleito matrimonial*, vv. 744-755)

Además de estos pasajes, existen otros cuatro detalles que *El pleito matrimonial* comparte con *La cena del rey Baltasar*. En primer lugar tenemos el juego escénico de las dudas del Entendimiento, que va de un personaje a otro, dudando entre ellos hasta que el Cuerpo pregunta: «¿Qué hace mi Memoria de / dar vueltas y vacilar / por las sombras de una y otra / ley escrita y natural?» (vv. 647-650, ver vv. 639-662), recurso tan evidente en *La cena del rey Baltasar* (v. 873 y ss.). En segundo lugar, también en *El pleito matrimonial* vemos cómo la Muerte usa el sueño como un aviso o vía de comunicación: «El Sueño es un ministro con quien yo / descuido en ser homicida / de la mitad de la vida» (vv.

920-923). Concretamente, la Muerte aleja a las potencias y los sentidos y así recuerda al hombre (al Cuerpo) que es mortal (vv. 1063-1064). En tercer lugar, y como en *La cena del rey Baltasar*, la Muerte tampoco puede ir más allá del aviso, pues está sometida a restricciones divinas que le impiden ejercer su natural deseo de eliminar al personaje en cuestión: «yo la palabra di / de que será acuerdo mío / solamente» (vv. 1065-1067). Y, ya en cuarto lugar, ambos autos enfatizan la relevancia de la confesión, último recurso que permite que el Cuerpo regrese in extremis a la senda correcta y que obtiene gracias al Entendimiento. En suma, debemos añadir *El pleito matrimonial* a la lista de autos que presentan relaciones intertextuales con *La cena del rey Baltasar*. Aunque estas sean, ciertamente, algo más tenues que las que le unen con *La torre de Babilonia*, hay que notar que los nexos entre este auto y el que nos ocupa ya parten de la materia bíblica, lo que no es el caso de los otros autos, cuya materia no llevaba a Calderón a relacionarlos. Es decir, son relaciones menos intensas que las antes notadas, pero a cambio reúnen diversos elementos en común (hasta 7). En contraste, *La torre de Babilonia* comparte con nuestro auto el ambiente y tema (más o menos), más el pasaje Diluvio; pero siempre inspirados por el condicionamiento de la fuente común.

Una vez examinadas las relaciones de *La cena del rey Baltasar* con los posibles hipotextos, y analizadas sus conexiones intratextuales con otros miembros del corpus de autos calderonianos, conviene recordar que existe también una serie de obras posteriores que muestran coincidencias con nuestro auto. Blanco menciona al respecto *La soberbia de Nembrot*, comedia de Enríquez Gómez que según Cayetano Alberto de la Barrera fue representada en 1635 —fecha, pues, muy cercana a la que se suele proponer para *La cena del rey Baltasar*—, y que contendría un pasaje de narración del Diluvio semejante a los de *La torre de Babilonia* y *La cena del rey Baltasar*³⁴. Además, entre las obras que reseñan Gilbert y Uppendahl³⁵ aparecen dos comedias de tema semejante al de *La cena del rey Baltasar*. La primera es *El bruto de Babilonia*, escrita en colaboración por Juan de Matos Fragoso, Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer y Velasco, y basada al parecer en la de Guillén de Castro antes mencionada. La segunda es *Santa Susana* de Luis Vélez de Guevara, que narra la historia de Susana pero que también incluye episodios del libro de

³⁴ La Barrera, 1890, p. 141; Blanco, 2007, pp. 32-41.

³⁵ Gilbert y Uppendahl, 2011, pp. 26-30.

Daniel relevantes para *La cena del rey Baltasar*, como son el del sueño del ídolo, el de la deificación de Nabucodonosor (recordemos que la Vulgata no especifica que la estatua sea una efigie del rey, como interpretan Calderón y Vélez de Guevara) y la condena a la hoguera de los tres judíos recalcitrantes. Aparte de *La soberbia de Nemrot*, que podría aprovechar material de *La torre de Babilonia* o *La cena del rey Baltasar*, ninguna de las otras tiene coincidencias con nuestro auto aparte de las que proporciona el uso de la misma materia bíblica.

Sin embargo, resulta curioso que ninguno de estos trabajos sobre el uso del libro de Daniel en el teatro áureo dé cuenta de que el mencionado Moreto tenga una comedia titulada precisamente *La cena del rey Baltasar*, que dataría de 1642-1648 y que solo Valbuena Prat y Hulse mencionan en relación con *La cena del rey Baltasar*³⁶. La comedia, muy poco estudiada³⁷, gira en torno al cruce de damas y galanes de las parejas Baltasar-Diana y Ciro-Fénix. Este ocurre cuando Baltasar se enamora del retrato de Fénix que le han remitido por error, asegurándole ser de Diana, hermana del rey Ciro de Persia y prometida de Baltasar de Babilonia del mismo modo que Fénix lo es del monarca persa. Cuando conoce a Diana y Fénix y descubre su desengaño, Baltasar rompe la palabra dada, retiene a Fénix y pasa el resto de la comedia intentando convencer a la bella para que se case con él. Mientras, Ciro, desesperado, intenta sacarla de Babilonia, lo que solo consigue al final de la obra y gracias a la ayuda divina. Dios recompensa así al persa por haber tratado bien a los judíos y castiga a Baltasar —con la consabida escritura en la pared y sus consecuencias— por su impiedad y su tiránico comportamiento con los hebreos.

La comedia presenta varios paralelos interesantes con *La cena del rey Baltasar*, lo que podría llevar a pensar en una posible influencia del auto en Moreto. Para empezar, la comedia moretiana introduce también el tema de la idolátrica adoración de los monarcas, pues al llegar Ciro y Baltasar a Babilonia para preparar las dobles bodas, el profeta Daniel (cuyo papel es mucho menor que el del personaje homónimo en el auto calderoniano) critica el hecho de que los babilonios idolatren a los

³⁶ Valbuena Prat, 1952, p. 153; Hulse, 1973, p. 16.

³⁷ Una excepción es el artículo de Julio Vélez-Sainz, en prensa, que se ocupa de la figura de uno de los graciosos, el judío Cansino, en comparación con los de otras comedias moretianas.

reyes³⁸: «Por deidades los tienen, pues se humilla / todo el vulgo, doblando la rodilla» (p. 2). Según Daniel, de esta costumbre procederá de hecho el impío hábito de adorar al monarca: «De aquí tendrá principio en vanas leyes / la adoración humana de los reyes» (p. 2).

Por su parte, *La cena del rey Baltasar* no enfatiza demasiado este tipo de idolatría, y desde luego no culpa a Baltasar de introducirla en el mundo —se lo achaca, en general, a sus antepasados—. Sin embargo, sí llama la atención que la noticia se exprese con una rima y formulación muy semejante a la que utilizará luego Moreto:

dando y quitando leyes,
la humana idolatría de los reyes.
(Calderón, *La cena del rey Baltasar*, vv. 180-181)

Esta coincidencia, que no procede de la común fuente bíblica, debe interpretarse al lado de las que vamos a ir señalando a continuación, pero teniendo en cuenta que la comedia de Moreto modela la historia a su modo, construyendo personajes bastante diferentes de los de Calderón. Así, el Baltasar de Moreto es bastante más cruel e impío que el calderoniano, y de hecho afirma que solo mantiene cautivos a los judíos —y a su representante, Daniel— «por pensar valiente / que el poder de su Dios piso en su frente» (p. 2).

Por otra parte, Moreto también hace que Baltasar se considere descendiente de Nemrod, llegándose a llamarse «Nembrot segundo» (p. 3), como ocurre en *La cena del rey Baltasar* calderoniana, en el que el monarca piensa que el «espíritu» del impío monarca babilónico habita también en él (vv. 257-258). Otra semejanza entre las obras es el tema de la boda, de nuevo no presente en la fuente bíblica, pero esencial tanto en *La cena del rey Baltasar* —la obra empieza con la boda de Baltasar e Idolatría— como en la comedia de Moreto, que comienza también anunciando el enlace y que dedica numerosos parlamentos a describir sus preparaciones. En este sentido, el pasaje de Moreto en que la música celebra la ceremonia recuerda las sextillas calderonianas que marcan uno de los hitos del auto calderoniano, en el que estas estrofas cantan el sacrílego banquete (Calderón, *La cena del rey Baltasar*, vv. 1323-1328 y 1381-1386):

³⁸ A la espera de la edición crítica de la obra que promete el grupo Proteo citamos una suelta dieciochesca. Modernizamos y puntuamos el texto.

Para dar envidia al Cielo,
que a sus ojos debe más,
mil siglos duren los lazos
de Fénix y Baltasar.

(Moreto, *La cena del rey Baltasar*, p. 14)

Y es que estos pasajes cantados desempeñan la misma función en *La cena del rey Baltasar* y la comedia moretiana: subrayan la transgresión de Baltasar —nótese el tono a un tiempo sicofántico y desafiante de los versos que acabamos de citar— y la vanidad en que vive el monarca. De hecho, Moreto también recurre a las chirimías para anunciar la boda (p. 29), como hiciera *La cena del rey Baltasar* de Calderón (acot. v. 37), y asimismo a la idea de la salva que celebre el evento (Moreto, *La cena del rey Baltasar*, p. 29), anteriormente usada por Calderón (v. 1392). Es más, Moreto emplea otros efectos escénicos que, aunque no extraños en el teatro áureo, aparecen en el mismo contexto en *La cena del rey Baltasar* calderoniana, notablemente el trueno que anuncia la aparición de la mano (Moreto, *La cena del rey Baltasar*, p. 30; *La cena del rey Baltasar*, acot. v. 1408) y el hecho de que esta desaparezca (Moreto, *La cena del rey Baltasar*, p. 30; Calderón, *La cena del rey Baltasar*, vv. 1420-1424). Incluso el estilo de la escena es semejante, pues las preguntas retóricas y las repeticiones emocionales en que prorrumpe el Baltasar moretiano se hacen eco de las de *La cena del rey Baltasar* de Calderón, por supuesto mucho más elaboradas:

¿Qué horrores, cielos, son estos?
¿No veis todos, no miráis
una mano que escribiendo
sobre mi cabeza está
en la pared unas letras?

(Moreto, *La cena del rey
Baltasar*, p. 30)

¿No veis (¡ay de mí!) no veis
que rasgando, que rompiendo
el aire trémulo, sobre
mi cabeza está pendiendo
de un hilo? En la pared toca
y si más su forma advierto,
una mano es, una mano,
que la nube al monstruo horrendo
le va pariendo a pedazos.
¿Quién vio, quién, rayo compuesto
de arterias? No sé, no sé
lo que escribe con el dedo.

(Calderón de la Barca,
La cena del rey Baltasar, vv. 1409-1420)

Además, también *La cena de Baltasar* recurre como Moreto al elemento escénico de la torre, ausente de la fuente del libro de *Daniel* y al parecer invención calderoniana: «Descúbrese en la torre donde mejor pareciere *Ciro con Arsidas y guarda*» (p. 16). Por supuesto, estamos en el espacio del corral, y por tanto la tramoya de la comedia de Moreto puede presumirse bastante menos espectacular que la del carro de *La cena del rey Baltasar*, por lo que es probable que la obra moretiana requiriera simplemente hacer uso de un plano superior en el escenario, que funcionaría como torre³⁹. Sin embargo, reiteramos que es un elemento que no aparece en la fuente bíblica, pero que es esencial en el auto calderoniano, por lo que bien podría sugerir que *La cena del rey Baltasar* haya influido en Moreto. Del mismo modo, *La cena del rey Baltasar* incluye una escena ajena al libro de *Daniel* pero muy semejante a una de *La cena del rey Baltasar*: el viejo *Daniel* decide recriminarle a Baltasar su conducta y eso enfurece al monarca, que trata de asesinar al profeta. Esta escena presenta varios paralelos con la de *La cena del rey Baltasar*:

BALTASAR	Llevadlos, mueran allí.
DANIEL	Con esta dificultad, espero la libertad con mayor fe que hasta aquí.
BALTASAR	Pues, ¿de quién?
DANIEL	De su poder.
BALTASAR	¿Cómo, si te mato yo?
DANIEL	El que me la prometió mirará cómo ha de ser.

(Moreto, *La cena del rey Baltasar*, p. 23)

En *La cena del rey Baltasar* de Moreto no es un misterioso temor a la frase «la mano de Dios» lo que impide el asesinato, como ocurriera en el auto de Calderón (*La cena del rey Baltasar*, vv. 611 y 619), sino la aparición de Fénix. No obstante, el reparto de roles es el mismo: Baltasar hace preguntas casi retóricas al hebreo sobre cómo va a librarse de lo que le espera, y este responde remitiendo a Dios.

Los parecidos entre el auto y la comedia son, repetimos, notables, sobre todo si tenemos en cuenta que las divergencias de Moreto con

³⁹ De acuerdo con Ruano de la Haza, 2000, pp. 215-217.

respecto a la obra de Calderón se deben o bien a un seguimiento más cercano de la fuente bíblica, o bien a las necesidades escénicas y genéricas del corral. En cuanto a las primeras, podemos destacar la descripción del banquete: si Calderón se inclina por la pirotecnia verbal de la Idolatría (vv. 1225-1284), Moreto la pone en boca del rústico Bato, que además incluye el detalle de las concubinas, presente en la fuente bíblica. Es una noticia que Calderón debió de excluir por decoro, muy diferente en una comedia y en un auto:

¡Ay, qué mesas, qué tesoros,
Descúbrense las mesas y aparadores con luces.

qué ganas da, y qué praceres!
Ya, arrastrando plata y oro,
concubinas y mujeres
van a ultrajar su decoro.

(Moreto, *La cena del rey Baltasar*, p. 28)

Del mismo modo, Moreto presenta un elemento que también elimina el auto calderoniano, la recompensa de Daniel por interpretar correctamente la escritura en la pared (p. 30), ausencia que en *La cena del rey Baltasar* respondería a la inconveniencia de castigar a un pecador que recompensa, antes de morir, al juicio de Dios, que es el simbolismo de Daniel en el auto calderoniano.

En cuanto a las otras divergencias, son fácilmente explicables si tenemos en cuenta el marco genérico en que se mueve Moreto, que es el de la comedia bíblica en el espacio del corral, no el del auto sacramental. Este contexto explica la importancia que Moreto concede al elemento amoroso, al equívoco —el juego de identidades con el elemento tópico del retrato⁴⁰—, e incluso la exageración de la conducta de Baltasar, necesaria para oponerle al primer galán (Ciro), personaje inventado por Moreto, pues no aparece en la fuente bíblica ni, que sepamos, en la tradición teatral española del banquete de Baltasar. De hecho, este afán de contraste de los dos personajes centrales puede ser el que explique la más pintoresca adición de *La cena del rey Baltasar* a sus fuentes —bíblica y, presumiblemente, calderoniana—. Se trata de la tolerancia religiosa de Giro, personaje que en la primera jornada de la comedia declara:

que cualquiera
adore al dios que venera
sin ser por ello ultrajado.
No al pueblo hebreo se impida
culto que siempre observó;
cautivo, tiene perdida
la libertad de la vida,
pero la del alma, no. (p. 3)

El detalle es ciertamente curioso, pues pinta a Giro como un partidario de la libertad de culto que tanto horrorizaba a la mayoría de los españoles áureos, al menos cuando la imaginaban en su propia época. En todo caso, en *La cena del rey Baltasar* este heterodoxo detalle serviría para contrastar la tiranía de Baltasar —que oprime a los judíos— con la benevolencia de Giro —que respeta sus costumbres—. Se trata de una de las lógicas divergencias entre *La cena del rey Baltasar* y la comedia de Moreto, que no oscurecen la existencia de una serie de notables semejanzas. Estas nos llevan a proponer que Moreto debió de conocer el auto calderoniano, en algunas de cuyas soluciones se inspiró a la hora de componer su comedia.

Este caso de intertextualidad supone la más destacada influencia de *La cena del rey Baltasar* en las tablas áureas pero, como hemos señalado a lo largo de este trabajo, no es ni mucho menos la única relación textual de este auto calderoniano con otras obras teatrales del Siglo de Oro. Aunque en principio no parece que Calderón se haya inspirado en más hipotexto ajeno que en el libro de Daniel, sí que hemos reseñado varias conexiones intratextuales que ligan el auto con otras obras de Calderón, desde el probable romance sobre el Diluvio que documentara Pérez de Montalbán hasta una serie de autos sacramentales como *La torre de Babilonia* o *El pleito matrimonial*. Al analizarlas hemos comprobado que, en efecto, los autos calderonianos se caracterizan por la presencia de lances, pasos o paradigmas reutilizables, que el dramaturgo reutilizaba para conectar diversas obras y temas, y que en todo caso dan fe de sus intereses estéticos y temáticos.

⁴⁰ Bass, 2008.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- *El arte de hacer comedias. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- BLANCO, M., «Babel-Babilonia en los autos sacramentales de Calderón: la estatua y la torre como símbolos del absolutismo», en *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, ed. I. Arellano y D. Reyre, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2007, pp. 33-73.
- BASS, L. S., *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early-Modern Spain*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2008.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., «Al lector. Anticipadas disculpas a las objeciones que pueden ofrecerse a la impresión destes autos», en *Autos sacramentales II*, ed. Á. Valbuena Prat, 4.^a ed., Madrid, Espasa Cape, 1958, pp. 3-5.
- *El pleito matrimonial*, ed. M. Roig, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011.
- *La cena del rey Baltasar*, ed. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, en prensa.
- *La hidalga del valle*, ed. M.^a L. Thomas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
- *La torre de Babilonia*, ed. V. Nider, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2007.
- *La vida es sueño, edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*, ed. F. Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
- *La viña del señor*, ed. I. Arellano, Á. L. Cilveti, B. Oteiza y C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996.
- *Mística y real Babilonia*, ed. F. Gilbert y K. Uppendahl, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011.
- COTARELO Y MORI, E., *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. facsímil I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., «La hora de la reescritura en Quevedo», *Criticón*, 79, 2000, pp. 65-86.
- «Reescritura en el Siglo de Oro: diferentes estrategias autoriales», en *El siglo de Oro español: texto e imagen (Congreso Internacional, GRISO / Ermitage, San Petersburgo)*, eds. I. Arellano y S. Bagnó, Pamplona, Eunsa, 2010, pp. 23-37.
- GARCÍA RUIZ, V., «Elementos cómicos en los autos de Calderón: función y sentido», *Criticón*, 60, 1994a, pp. 129-142.
- GILBERT, F., «Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón: *La cena del rey Baltasar* (1634) y *Mística y Real Babilonia* (1662)», *Criticón*, 86, 2002, pp. 159-196.
- «Función y alcance del sueño en el auto de Calderón *La cena del rey Baltasar* (1634)», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*, ed. I. Lerner, R. Nival y A. Alonso, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, vol. 2, pp. 255-260.
- y K. UPPENDAHL, «Estudio preliminar», en P. Calderón de la Barca, *Mística y real Babilonia*, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2011, pp. 7-105.
- HERNANDO MORATA, I., «Este paso ya está hecho», otra vez. La dama triste o melancólica en Calderón», en «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Eunsa, 2012, pp. 241-254.
- HOFMANN, G. (ed.), P. Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*, Berlin, De Gruyter, 1971.
- HULSE, L. K., *Edición crítica y estudio de «La cena del rey Baltasar», de Calderón de la Barca*, Tesis doctoral inédita, University of Cincinnati, 1973.
- LA BARRERA Y LEIRADO, C. A. de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Rivadeneyra, 1890.
- MORETO, A., *La cena del rey Baltasar*, Barcelona, Pedro Nadal, 1798.
- NORTHROP, G. T. (ed.), *Three Plays by Calderón*, Boston, D. C. Heath & Co., 1926.
- PARKER, A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- PATERSON, A. K. G., «El marco seglar del auto sacramental», *Hacia Calderón: Noveno Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Liverpool, 1990)*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, pp. 67-74.
- PINILLOS, M. C., «Escritura y reescritura en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», en *Calderón, innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano*, ed. I. Arellano y G. Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2002, pp. 309-323.
- ROIG, M. (ed.), P. Calderón de la Barca, *El pleito matrimonial*, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2011.
- RUANO DE LA HAZA, J. M.^a, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, ed. M. Vitse, *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- (ed.), P. Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.
- *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- SÁEZ, A. J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-176.
- SÁEZ RAPOSO, F., «Las aspiraciones creativas de un copista: la intervención de Diego Martínez de Mora en *Un castigo en tres venganzas*», en *Otro Calderón. Homenaje a María Teresa Cattaneo*, coord. A. Cassol y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, pp. 321-332.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria», *eHumanista*, 22, 2012, pp. 357-374.
- VALBUENA PRAT, Á., (ed.), P. Calderón de la Barca, *Obras completas III. Autos*, Madrid, Aguilar, 1952.
- (ed.), P. Calderón de la Barca, *Obras completas III. Autos*, Madrid, Aguilar, 1987.
- VAREY, J. E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.
- VÉLEZ-SAINZ, J., «De Comino a Cansino: metáforas del criptojudasmo en los graciosos de Moreto», en *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española: XXXV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2012*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, en prensa.
- VITSE, M. (ed.), *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, Criticón*, 72, 1998b.

LOPE RECHAZA EL «ARTE NUEVO»
DE LA NUEVA NARRATIVA «REALISTA»¹

Guillermo Serés
Universidad Autónoma de Barcelona

NARRACIONES LARGAS, NOVELAS Y COMEDIAS

Lope diferenciaba claramente las características de la narración larga, en prosa o en verso, de las de la comedia, como se puede comprobar comparando *La Arcadia* (1598) con su homónima reelaboración teatral que redactó hacia 1615 e incluyó en la *Parte trecena* (1620) de comedias. De aquélla afirma, en el prólogo a las *Rimas* (1602):

La *Arcadia* es historia verdadera, que yo no pude adornar con más fábulas que las poéticas. No es infructuosa, pues enseña en el quinto libro la virtud de Anfriso y el método para huir de amor y del ocio, por la opinión de Horacio, que «omne tulit punctum»².

¹ Este estudio se inscribe en el marco del proyecto de investigación de la Generalitat de Catalunya: Grup de Recerca consolidat TETSO (Transmisión y Edición de Textos del Siglo de Oro). Núm. expediente 2009 SGR 297

² Cito por la edición de Carreño, p. 577, que apostilla que la frase de Horacio («todo se sostiene en su punto», *Epistola ad Pisones*, p. 343) «alude a la importancia de establecer un cierto equilibrio entre lo útil y lo deleitoso». En general, Osuna 1972. Fundamentalmente, «*La Arcadia* is a precocious experiment that challenged its predecessors, not only imaginatively with a Grecian-Arcadian setting and with ancient images