

BIBLIOGRAFÍA CALDERONIANA 2011

Adrián J. Sáez

Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Romanisches Seminar,
Bispinghof 3A, 48143 Münster. Alemania
saezgarc@uni-muenster.de / asaez@alumni.unav.es

Al igual que en la entrega anterior, en las páginas que siguen se ha tratado de recopilar la bibliografía aparecida durante el último año sobre la vida y obra de don Pedro Calderón, con el abanico de derivados posibles. Como novedad, a partir de ahora todas las entradas serán comentadas.

Se repite el mismo esquema y se añade un apartado específico dedicado a tesis doctorales, para que las últimas investigaciones y los jóvenes críticos tengan también su pequeño espacio en el *Anuario*. Así pues, la estructura es la siguiente: 1) ediciones (críticas y divulgativas); 2) libros monográficos; 3) capítulos en actas y obras colectivas, más artículos en revistas científicas; 4) tesis doctorales defendidas, cuyas noticias en sección independiente corren a cargo de los propios autores. Desde aquí animo a todos aquellos calderonistas que defiendan sus tesis a que envíen a la revista un resumen de su investigación para difundirlo entre los curiosos del gran teatro de Calderón.

Se incluye al final un apéndice con algunos títulos que escaparon a la pesquisa del número pasado, o que por una u otra causa, no

podieron incluirse. Mis más sinceras disculpas a sus autores. Por último, en el blog oficial del GRISO se encuentra a disposición del curioso lector un listado en constante actualización de la bibliografía calderoniana¹.

1. EDICIONES

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. E. Coenen, Madrid, Cátedra, 2011. [Letras Hispánicas, 671] ISBN: 978-84-3762-731-1. 234 pp.

La introducción comienza revisando la polémica sobre los tres dramas de uxoricidio de Calderón (*A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*); para ello las sitúa en su marco genérico y analiza el papel del honor en la Comedia Nueva, clave para entender la acción y el desenlace de estos dramas. Sigue un análisis de los personajes de *A secreto agravio*..., pues Coenen sostiene la importancia de la coherencia y la fuerza dramática por encima de un supuesto mensaje moral que se pueda extraer. El estudio del lenguaje poético considera los elementos estructurales y se centra en las referencias a los cuatro elementos. Tras el esquema métrico general —que se completa con las notas en el texto sobre la función de cada cambio— constan los criterios de edición y un detenido estudio textual de los principales testimonios conservados, de los cuales se ha seleccionado la *Segunda parte de comedias* (1637) como texto base, si bien cada caso se coteja con las lecturas del manuscrito Ms. 14927 de la BNE. El estudio preliminar se cierra con la bibliografía, tras lo que viene el texto debidamente anotado y un aparato de variantes final.

¹ Agradezco la ayuda prestada por las siguientes personas, en el envío de textos todavía inéditos o de difícil acceso: Jesús G. Maestro (Academia del Hispanismo), Vincent Martin (*Bulletin of the Comediantes*), Anne L. McKenzie (*Bulletin of Spanish Studies*), Eva Reichenberger (Edition Reichenberger), David P. Wiseman (*Hispania*), y especialmente a Anne Wigger (Iberoamericana Editorial Vervuert). Debo gratitud también a Wolfram Aichinger (Universität Wien), Ignacio Arellano (GRISO-Universidad de Navarra), Ursula Aszyc (Uniwersytetu Warszawskiego), Beata Baczyńska (Uniwersytet Wrocławski) e Isabel Hernando Morata (GIC-Universidad de Santiago de Compostela), por la generosidad en el envío de alguno de sus estudios. Parte de este trabajo se ha realizado durante una estancia de docencia e investigación en la Universidad de Münster gracias a la concesión de una «Gertraud und Reinhard Horstmann Stipendiumpreis» para el curso 2011/2012.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., «*El astrólogo fingido*». *Edición crítica de las dos versiones*, ed. F. Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011. [Biblioteca Áurea Hispánica, 73. Comedias Completas de Calderón] ISBN: 978-84-8489-632-6 (Iberoamericana); 978-3-86527-686-5 (Vervuert). 488 pp.

La primera parte de la tesis de Rodríguez-Gallego ve la luz en forma de edición de las dos versiones de *El astrólogo fingido*. La introducción sitúa la composición de la pieza en torno a 1625, analiza algunos aspectos (fuentes, análisis literario, fortuna crítica...) de esta divertida comedia de capa y espada, y ofrece una sinopsis métrica comentada. El estudio textual siguiente muestra un completo asedio a las dos redacciones de la comedia, a saber: el texto contenido en las dos ediciones de Zaragoza (1632 y 1633) y el de la *Segunda parte de comedias* de Calderón (1637). Luego de la descripción, valoración y cotejo de los testimonios, se adentra con acierto en el proceso de reescritura de Calderón: presta atención a los cambios de pasajes, las variaciones equipolentes, la adición y supresión de versos, las diferencias en las acotaciones, su significado... y concluye que la reelaboración (uno de los cinco tipos de reescritura acotados por Ruano de la Haza) muestra una cierta regularidad, lo que da pistas sobre la intención autorial. Al apartado sobre los testimonios del siglo XVIII y otro de los modernos siguen unas aclaraciones sobre la presente edición: se editan las dos versiones de la comedia, en primer lugar de la Segunda parte, a continuación la zaragozana, y se indican en esta en negrita las variaciones sobre aquella. Para acabar, la bibliografía y la lista de abreviaturas ceden el paso a los textos críticos de las dos versiones de la comedia, escoltadas por un índice de notas e ilustraciones.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El pintor de su deshonra*, ed. A. K. G. Paterson, Kassel, Reichenberger, 2011. [Autos sacramentales completos, 69] ISBN: 978-3-937734-77-4. 276 pp. + facsímil.

Esta edición del auto de *El pintor de su deshonra* comienza con algunos datos externos: la datación en 1650 establecida a partir de su relación con la comedia homónima y su contexto madrileño. A ello se suman algunas cuestiones de representación y el esquema alegórico del auto. El análisis literario del auto plantea un posible modelo humanístico (la pieza *Adamus exul* de Grotius) y estudia las relaciones existentes entre la comedia previa y la posterior versión sacramental (tipo de transposiciones, cambios de significado...). Además, Paterson se detiene en la adaptación de materia que pertenece al mundo de la pintura, como el tropo del Dios pintor, y manifiesta el interés del texto en el debate sobre el arte pictórico (recuérdese la *Deposición en favor de los profesores de la pintura*). En relación con estos aspectos estéticos sigue el estudio de los once testimonios del texto, en cuya historia se aprecia un progresivo decaimiento desde

el autógrafa, base de esta edición. Tras la bibliografía se presenta el texto crítico del auto, más la lista de variantes, el índice de notas y la reproducción facsímil del autógrafa.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El pleito matrimonial*, ed. M. Roig, Kassel, Reichenberger, 2011. [Autos sacramentales completos, 72] ISBN: 978-3-937734-80-4. 308 pp.

La presentación de los datos externos del auto (confirmación de la autoría calderoniana y datación entre 1631 y 1646), Roig recorre la fortuna escénica de *El pleito matrimonial* en los siglos XVII, XVIII, XX y XXI. A continuación se presentan los antecedentes del auto en la tradición literaria, y se analizan sus aspectos literarios a modo de glosas al argumento: la conjura, el servicio, la presencia de la muerte, el paradigma del pleito, etc. Sigue el esquema métrico, unos apuntes sobre los nexos entre *El pleito* y *Lo que va del hombre a Dios*, más unas páginas dedicadas a la coreografía del auto. El detenido estudio textual de los testimonios conservados lleva a Roig a optar por una edición ecléctica a partir de un manuscrito (NP: Biblioteca Nacional de París, ms. esp. 428, 3) más cercano al arquetipo. Y al fin, tras la bibliografía y las abreviaturas se presenta el texto crítico del auto, la lista de variantes y el útil índice de voces comentadas.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La dama duende*, ed. J. Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2011. [Letras Hispánicas, 687] ISBN: 978-84-3762-855-4. 320 pp.

El estudio introductorio resume la vida de Calderón, analiza el género al que pertenece *La dama duende* y se aproxima a otros aspectos de la obra: los temas (búsqueda de identidad, honor...), la solución del final, las lecturas trágicas de algunos críticos, sus fuentes, el espacio y el tiempo. Siguen unos capítulos dedicados a la superstición y la crítica social, a los personajes y una breve historia de la recepción de la comedia. El texto está dividido en cuadros de acción y las profusas notas inciden en los vínculos entre *La dama duende* y la obra cervantina.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La selva confusa*, ed. E. Conen, Kassel, Reichenberger, 2011. [Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 177] ISBN: 978-3-937734-86-6. 320 pp.

Después del prólogo, la introducción comienza con la datación de la comedia en 1623 y la posibilidad de que se vincule con la visita del príncipe de Gales, más bien negada por las débiles analogías entre la acción dramática y la actualidad política, pero permite leer la comedia «como una recomendación de un matrimonio políticamente inteligente para la Infanta» (p. 4). El estudio de *La selva confusa* repasa sus rasgos de comedia palatina, la comicidad derivada de la confusión de identidades, y algunos aspectos serios concentrados al principio de la pieza: el posible elogio de la caza destinado a ganar el favor del monarca, el *exemplum* so-

bre la verdadera nobleza propio del educador de príncipes que siempre fue Calderón, y el tema de la lucha del hombre con su fortuna o estrella, sin que todo ello permita una lectura filosófica o política del texto. Sigue un detenido estudio textual del manuscrito autógrafo y los dos impresos a nombre de Lope, sobre cuyas conclusiones se establecen los criterios editoriales: el manuscrito sirve de texto base, pero el editor adopta las correcciones de Calderón salvo cuando parece acortar el texto y estudia variantes de los impresos, ya que eventualmente pueden poseer la suficiente autoridad textual como para aceptarlas. A la sinopsis métrica sigue la bibliografía, el texto anotado, el aparato de variantes, un apéndice con un pasaje atajado y la adaptación realizada por Coenen para su grupo dramático *La Redondilla*.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Mística y real Babilonia*, ed. F. Gilbert y K. Uppendahl, Kassel, Reichenberger, 2011. [Autos sacramentales completos, 73] ISBN: 978-3-937734-87-3. 269 pp. + facsímil.

Una breve presentación de las circunstancias externas del auto precede al detenido estudio textual a cargo de Uppendahl: se da cuenta de los testimonios existentes, se traza la historia de la transmisión textual y se discute la cuestión del doble título *Mística y real Babilonia / El horno de Babilonia*. Sigue la sinopsis métrica y un apartado dedicado a sus precedentes: las diversas fuentes bíblicas, otras piezas dramáticas con el mismo argumento y su relación con *La cena de Baltasar* y *La torre de Babilonia* en una especie de ciclo babilónico. La introducción también ofrece un demorado análisis del contenido dramático (asunto, protagonistas, desarrollo dramático, función estructurante del sueño y la trayectoria de los profetas Daniel y Habacú), y unas notas sobre escenificación. La bibliografía, el texto crítico y anotado (con una extensión de 1978 vv.), el índice de notas, el aparato de variantes y la reproducción del facsímil ocupan el resto de las páginas del volumen.

2. LIBROS

AICHINGER, W., y KROLL, S. (ed.), «*Laute Geheimnisse*». *Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011. ISBN: 978-3-85132-620-8. 341 pp.

Este volumen ofrece un completo acercamiento en trece asedios a la comedia *El secreto a voces*, comentados individualmente en el tercer punto de esta bibliografía. Se deben a un grupo de investigadores de la Universidad de Viena bajo la coordinación de Wolfram Aichinger, que llevaron a las tablas la mencionada comedia en el año 2010 en Viena, Brno e Innsbruck. El libro se abre con el índice, una introducción («Das laute Geheimnis und die barocke Kultur des Verheimlichens») y una conclu-

sión conjuntas («Geheimnisse und laute Geheimnisse des Barock») y se cierra con la información de los autores y un registro de los personajes citados.

ARELLANO, I., *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011. [Publicaciones digitales del GRISO.] ISBN: 978-84-8081-259-7. 615 pp. [Enlace: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/20441>]

Versión provisional del banco electrónico de materiales de autos sacramentales, que será ampliado y revisado en la fase final del proyecto de edición de los autos calderonianos. Se trata de una reelaboración de los aparatos de notas de los volúmenes de la serie de autos completos de Calderón que publican la Universidad de Navarra y Edition Reichenberger. Continúa, además, el trabajo realizado por Arellano en el *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón* (2000), añadiendo ahora un nutrido conjunto de entradas más la posibilidad de búsqueda de rastreo electrónico.

CRUICKSHANK, D.W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, trad. J. L. Gil Arístu, Madrid, Gredos, 2011. [Nueva Biblioteca Románica Hispánica, 17.] ISBN: 978-84-2492-048-7. 605 pp. [Original: *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.]

Esta nueva biografía calderoniana se centra en la carrera secular de Calderón: a lo largo de 16 capítulos y un epílogo desgrana los avatares vitales del poeta hasta 1650 cuando dio los primeros pasos para tomar los votos sacerdotales. Comienza con una presentación de las condiciones de vida de Madrid, los orígenes hidalgos de la familia de Calderón, su nacimiento y primeros años, su educación y la muerte de su madre. Un momento crucial lo marca el fallecimiento de su padre, desgracia a la que siguen sus primeros encuentros con la justicia, sus primeras muestras de ingenio, su carrera militar, el nombramiento como caballero de la Orden de Santiago, etc. Progresivamente sus composiciones dramáticas van ganando espacio al lado de los hechos biográficos. Y es aquí donde quizás reside lo más valioso de la obra: en los comentarios constantes acerca de su teatro, ya sea en los apuntes sobre el fenómeno de la reescritura y otras cuestiones ecdóticas, acerca de las dataciones de algunos textos, en comentarios literarios y exegéticos, o en las posibles interrelaciones entre la realidad y la composición poética. La obra se acompaña de una serie de esquemas y 32 imágenes, y se cierra con la bibliografía (dividida en entradas primarias y secundarias), un índice de las obras de Calderón de gran utilidad para el investigador y otro listado general.

DE ARMAS, F., y GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Calderón: del manuscrito a la escena*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011. [Biblioteca Áu-

rea Hispánica, 75] ISBN: 978-84-8489-634-0 (Iberoamericana); 978-3-86527-688-9 (Vervuert) 360 pp.

Esta colectánea recopila los trabajos críticos presentados en una reunión en Chicago, en mayo de 2011. Se estructura en tres apartados que conceden sentido y unidad a cada uno de ellos: el primero, «De manuscritos y textos», se dedica a cuestiones relativas a la edición y los manuscritos; «De textos y significados» acoge estudios sobre cuestiones literarias y espectaculares; al fin, «Del texto a la escena» repasa la presencia en escena de Calderón en los comienzos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Los trabajos gozan de comentarios individuales más adelante.

GÜNTERT, G., *La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011. [Biblioteca de Theatralia, 16.] ISBN: 978-84-9691-593-0. 240 pp.

Este volumen contiene doce ensayos calderonianos del autor, dos de ellos inéditos. Tras el prólogo, el primer capítulo ofrece las bases del libro: para Güntert la religiosidad de Calderón se mueve entre el escepticismo y la confianza, y en este contexto analiza los conflictos de valores particulares y sociales, las prefiguraciones en los inicios de algunas piezas y el esquema de correlaciones como «figura discursiva de la totalidad» (p. 35). Sigue una valoración de la controversia suscitada por *El príncipe constante* desde las aportaciones alemanas del siglo XIX. El tercer punto estudia la postura de Calderón ante los sucesos de Flandes en *El sitio de Bredá* frente al arte cervantino en la *Numancia*, y el cuarto ofrece una interesante lectura de *El alcalde de Zalamea*, en donde ofrece una lectura como «drama de la paternidad» y sugiere una interpretación simbólica que asimila la figura de Pedro Crespo a Dios. Tras dos clásicos estudios del autor sobre la función del gracioso y Juanete de *El pintor de su deshonra*, se presenta una detenida comparación entre la comedia de *La vida es sueño* y el auto de 1677, más unas reflexiones sobre el «hipogrifo violento». Los cuatro últimos disertan sobre Amar después de la muerte, *La hija del aire*, el tratamiento del código del honor en Lope y Calderón, y, por último, un estudio de *La dama duende*, con atención a su estructura, los tipos de ironía, etc.

MANRIQUE GÓMEZ, M., *La recepción de Calderón en el siglo XIX*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011. [Biblioteca Áurea Hispánica, 72] ISBN: 978-84-8489-546-6 (Iberoamericana); 978-3-86527-655-1 (Vervuert) 252 pp.

La introducción reflexiona sobre la diversidad de factores que intervinieron en la configuración de toda identidad nacional y las particularidades del caso español, donde el debate apuntaba ya la escisión y la tensión existente a la vez que trataba de compensar su imagen en el exterior. Manrique Gómez considera que las polémicas del siglo XVIII continúan

en la querrela calderoniana del XIX, que traspasa las barreras de lo literario para adentrarse en lo ideológico y político, según expone tras ofrecer un estado de la cuestión y reconstruir sus pasos entre el desprecio y el aprecio de Böhl de Faber, Mora y Alcalá Galiano. El segundo capítulo sigue por el mismo camino, centrado ahora en la recepción político-literaria que caracteriza la década absolutista (1823-1833), en la que proliferan las opiniones críticas en periódicos como *El Europeo*, o *El Diario Literario y Mercantil*, o en las obras de Lista y Durán. La prensa de los años finales de la década absolutista y de la transición a la regencia de María Cristina constituye el núcleo del tercer apartado, caracterizada por su vida efímera y la recuperación del debate que vincula el teatro aurisecular con el verdadero carácter español. Y tras el último punto centrado en la apropiación conservadora de Calderón por parte de Menéndez Pelayo y el intento liberal de Valera, el libro se cierra con unas sintéticas conclusiones y una bibliografía.

MONCUNILL BERNET, R., *Antropología y teología en los autos sacramentales de Calderón*, pról. I. Arellano, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011. [II Premio Internacional «Academia del Hispanismo». Biblioteca Canon, 2] ISBN: 978-84-1517-506-3. 318 pp.

Este estudio parte de la tesis doctoral de Moncunill y pretende ofrecer una síntesis del pensamiento calderoniano en su trasfondo ideológico (de su teoría del hombre), a través del examen de sus autos sacramentales. Tras una presentación del género, el segundo capítulo lo ancla en el contexto histórico del momento, ofrece unas notas sobre la educación de Calderón y se adentra en aspectos de antropología filosófica: el concepto de naturaleza humana; el pecado original; naturaleza, libertad y gracia; y las imágenes que emplea para la vida del hombre. Algunas cuestiones de psicología ocupan el tercer lugar: el conocimiento natural y la confianza en la razón, las potencias y los sentidos humanos, la importancia de las virtudes, la reducida dimensión social del hombre que se aprecia, y la dualidad hombre-mujer, con la escasez de personajes femeninos y la dificultad de llegar a conocer sus ideas al respecto. El cuarto punto se centra en la teología: la relevancia de su conocimiento teológico en su concepción del hombre y el discurso sobre distintas facetas (fe, trinidad, cristología, unión hipostática, redención, misericordia divina y responsabilidad personal...). Tras este análisis se presenta la concepción de la vida y del hombre que refleja Calderón en sus creaciones sacramentales, caracterizada por un optimismo antropológico católico que se opone al pesimismo luterano. Los recurrentes paralelismos con la época actual derivan en el último punto en una reflexión sobre la validez de la concepción calderoniana del hombre. En las conclusiones resume los temas principales de sus autos (la filiación divina del hombre, la redención como obra

del amor de Dios, la misericordia infinita, la persistente ayuda de la gracia o el eclecticismo filosófico) y los «silencios» o ausencias en tal conjunto (concepto de persona, el tema del matrimonio, el trabajo, la mujer y su igualdad, la idea de santificación, la oración y cuestiones morales). Y se cierra con el apartado bibliográfico.

TIETZ, M., ARNSCHIEDT, G., y BACZYŃSKA, B., *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, Stuttgart, Franz Steiner, 2011. [Archivum Calderonianum 12] ISBN: 978-3-515-09661-4. 553 pp.

Recopilación de las aportaciones presentadas en la XV edición del Coloquio Anglogermano celebrado en tierras polacas. Los 31 trabajos publicados —con excepción de algunos que se alejan de Calderón— poseen entradas individuales. A ellos se suma el prólogo inicial de los editores y la crónica de una mesa redonda en conmemoración de los 40 años de los coloquios calderonianos en la que participaron Dietrich Briesemeister, A. Robert Lauer, Alan K. G. Paterson, Maria Grazia Profeti, Florian L. Smieja y M. Tietz.

3. ARTÍCULOS Y CAPÍTULOS EN OBRAS COLECTIVAS

ADILLO RUFO, S., «Un Calderón corsario: *La vida es sueño* vista por Fernando Urdiales», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 4, 2011, pp. 52-59. [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n4/adillo_rufu%2852-59%29_n4.pdf]

Se propone un acercamiento a la puesta en escena de *La vida es sueño* realizada por la compañía Teatro Corsario bajo la dirección de Fernando Urdiales en el año 1995, pero se mantuvo en su repertorio hasta 2001. El análisis del vestuario, la iluminación, la música y otros signos escénicos revela la influencia del Expresionismo alemán (a partir del cine de entreguerras) y algunos ecos de la forma de hacer de los cómicos del siglo XVII, en un intento de tender puentes entre el clásico y el presente de la representación.

AICHINGER, W., «Beichtväter, Sekretäre und Agenten. Figuren und Medien der Geheimhaltung in der Politik und ihr Widerhall im Theater», en «*Laute Geheimnisse*». *Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, ed. W. Aichinger y S. Kroll, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011a, pp. 223-252.

Se trata de una aproximación a las figuras y los medios de la comunicación de secretos en la política del siglo XVII y su eco en el teatro del momento. Se detiene en los personajes del confesor, el secretario y el agente secreto. Cada uno de ellos posee una capacidad específica en la transmisión de informaciones veladas: el poder del confesor, que conoce los secretos de los poderosos; el encargado de plasmarlos sobre el papel y

el responsable de ejecutar traiciones y conspiraciones. En segundo término, analiza la dinámica de comunicación y secreto en *El secreto a voces*, y para acabar anota las particularidades que durante este período aportaron a este tema.

- «“Hablando delante de todos / conmigo solo”. Tiempo, espacio dramático y comunicación en *El secreto a voces* de Calderón», en *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*. «Encuentros 2010», coord. U. Aszyc, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2011b, vol. 2, pp. 19-27.

En este asedio a *El secreto a voces*, Aichinger se detiene en la importancia del secreto como motor que determina el avance de la comedia, acompaña el ritmo de la acción y la sensación de espacio creada en torno a los hechos encubiertos, que compara con otras creaciones calderonianas. Después, ofrece algunas reflexiones sobre la representación de la pieza a partir de su experiencia en su escenificación: así, defiende que la comedia requiere de una «sobreactuación», un estado continuo de exaltación en los actores.

- «*Laute Geheimnisse*. Verheimlichen, Chiffrieren und Enthüllen in Calderóns Komödie und der Kultur des Barock», en «*Laute Geheimnisse*. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock», ed. W. Aichinger y S. Kroll, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011c, pp. 31-68.

A partir de la comedia *El secreto a voces*, Aichinger se adentra en las distintas variedades de los secretos conocidos: ocultos, cifrados y descubiertos. Así pues, Aichinger comenta el frecuente recurso de la carta, la escritura de mensajes en acróstico (palabras que encubren palabras), la criptografía y la esteganografía, la dinámica de ocultación y descubrimiento de secretos y la ironía presente en la comunicación teatral.

- «“Luchse an Spürgeist, Tintenfische an Verstecktheit”. Geheimnis und Macht am Hof», en «*Laute Geheimnisse*. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock», ed. W. Aichinger y S. Kroll, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011d, pp. 253-263.

La cultura del secreto está muy presente en la nobleza del Siglo de Oro, y de la mano va el arte de la disimulación, la importancia de la discreción y la virtud de la prudencia, cuestiones abordadas por diversos tratadistas. También formaba parte de la corte del monarca, que a veces parecía «un rey escondido». La tercera sección regresa a la literatura: analiza la dinámica de ocultación y delación de informaciones que representan los personajes del secretario, el intrigante cortesano y el bufón, figuras que habitan diversas comedias de Calderón (*El secretario de sí mismo*, *Amigo, amante y leal...*).

- «Sin secreto no hay amor. Liebe am Hof und die Geheimnisse in Calderóns Leben», en «*Laute Geheimnisse*. Calderón de la Barca und die Chiffren des

Barock, ed. W. Aichinger y S. Kroll, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011e, pp. 265-283.

Desde otra perspectiva, se analizan los secretos del amor o los amores secretos. Primero Aichinger se centra en las señales del amor y sus diversos recursos (velo, máscaras y celosías). Prosigue comentando algunos casos de amores desiguales en el teatro y en la historia de los Austrias, y algunos secretos de la vida familiar de Calderón. Acaba con un excursus en el que explica ciertas similitudes y diferencias entre el testamento de Diego Calderón y *El secreto a voces*.

ANTONUCCI, F., «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. L. Gentilli y R. Londero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 129-145.

Estudio de cuatro piezas tempranas de Calderón, representadas entre 1623-1625 (*Amor, honor y poder*, *Judas Macabeo*, *El sitio de Bredá* y *La gran Cenobia*), que permiten ahondar en los límites entre comedia y tragedia. Se estudia «la posible funcionalidad de la noción de *tragedia* para dar cuenta de las intenciones del joven dramaturgo a la hora de componer estas obras» (p. 131), ya que todas ellas utilizan recursos propios del modelo trágico, acorde con la tradición aristotélica o heredera del patrón medieval y renacentista.

ARELLANO, I., «El motivo del viaje en los autos sacramentales de Calderón, I: los viajes mitológicos», en *Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia*, coord. L. Albuquerque García, *Revista de Literatura*, 73, 145, 2011a, pp. 165-182.

[<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/257/272>]

Este es el primero de cuatro asedios que Arellano dedica a los viajes en el universo sacramental de Calderón. Aunque los autos no sean relatos de viajes, integran elementos dado que la vida del hombre desde el pecado original hasta la salvación se concibe como una peregrinación, uniendo así el atractivo de la aventura al contenido doctrinal. En este caso se centra en los aspectos del viaje y su utilización en el entramado alegórico del género en cinco autos de argumento mitológico: en *El divino Orfeo* aparece el *descensus ad inferos*, tema complementario del paralelismo Orfeo / Cristo; el peregrino en una tierra extraña y el viaje marítimo en *El laberinto del mundo*; la búsqueda de aventuras de Perseo en *Andrómeda y Perseo*; y *El divino Jasón* y *Los encantos de la Culpa*, en los que destaca la estructura de viaje al estar contruidos respectivamente sobre el relato de los argonautas y la *Odisea*.

— «Los animales en el auto sacramental *El divino Jasón*: ingenio y simbolismo», *Bulletin of the Comediantes*, 63.2, 2011b, pp. 127-138.

Luego de un repaso que afirma la pertenencia de *El divino Jasón* a las técnicas compositivas calderonianas, Arellano vuelve sobre el manejo simbólico e ingenioso de algunos elementos. Desde esta perspectiva se ocupa de los motivos animales de valor simbólico y/o sometidas a explotaciones ingeniosas en el auto: la imagen de Argos como «sirena divina» que carece de la dimensión negativa habitual (agudeza de contrariedad), la aplicación de la metáfora del águila a san Andrés merced a su pluri-significación, la contraposición conceptista entre el águila y la mariposa, el miedo del elefante por el cordero, el león que duerme con los ojos abiertos, etc., un universo que bebe de las fuentes emblemáticas y se integra en el mundo alegórico del auto sacramental. Así, la organización estructural y simbólica de *El divino Jasón* favorece su inclusión en el repertorio de Calderón, lejos de las acusaciones de primitivismo.

- «Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011c, vol. 1, pp. 19-33. [Luego con modificaciones en: *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 143-169.]

Dentro de sus asedios al universo del poder y la ambición en el teatro del Siglo de Oro, Arellano analiza panorámicamente las indagaciones efectuadas por Calderón por este camino. Empieza por el ejercicio del poder en los actantes paternos, tanto en comedias y tragedias domésticas como políticas, es decir, desde *La dama duende* hasta *La vida es sueño* pasando por *La devoción de la cruz*. La segunda parte del estudio presenta la galería de tiranos que Calderón pinta en sus dramas, acompañado de unas reflexiones sobre la función del bufón en tales piezas, siempre en diálogo con los tratados de *ars gubernandi* y otros dramaturgos del Siglo de Oro.

- ASZYC, U., «*El mágico prodigioso*: entre la comedia de santos y la comedia de magia, un modelo teatral en evolución», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 13-22.

Partiendo de los rasgos que comparte con los autos sacramentales, se pone en relación *El mágico prodigioso* con una serie de elementos característicos del teatro de magia: el interés por las artes mágicas de Cipriano, las constantes transformaciones del Demonio y los paralelismos con el mito de Fausto. De este modo, esta comedia de santos es, según Aszyc, «una obvia hibridación de géneros» (p. 14) que da origen a un nuevo modelo teatral que alcanzará su madurez en el siglo XVIII.

BACZYŃSKA, B., «En busca del texto didascálico en la comedia áurea española. La venera en *No hay cosa como callar* de Pedro Calderón de la Barca», en *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*. «Encuentros 2010», coord. U. Aszyc, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2011a, vol. 2, pp. 11-18².

El análisis de la recurrencia de la venera a lo largo del texto, y especialmente de las didascalías presentes en la comedia *No hay cosa como callar*, muestra el detallado uso de todos los elementos en la puesta en escena. Así, junto al retrato que guarda en su interior, la venera permite a doña Leonor descubrir la identidad de su agresor, sin que puedan olvidarse algunas connotaciones simbólicas (la concha de Venus, etc.). Cabe relacionarlo, además, con el título de caballero de la Orden de Santiago que el propio Calderón lucía desde 1636. Permite, en fin, «una fuerte denuncia de la violencia de género en la España de Felipe IV» (p. 17).

— «En torno a la actualidad política en el auto sacramental calderoniano: la reina Cristina de Suecia lee a san Agustín en *La protestación de la fe* de Pedro Calderón de la Barca», en *Exclusion / Inclusion au féminin*, ed. M. Pawłowska, *Romanica Wratislaviensia*, 58, 2011b, pp. 13-23.

Un paso más se da acerca de la imbricación de la actualidad coetánea en la composición poética de Calderón. Ante la espera de la visita de la reina Cristina de Suecia a España, se propone que el tema de *La protestación de la fe* fuese una sugerencia externa o un homenaje del propio Calderón a la reina. Y aunque finalmente cambiase la situación y se suspendiese la representación del auto, Baczyńska mantiene que al componer la obra Calderón tuvo en cuenta la presencia de Cristina (y otros protagonistas) en el estreno, según muestra el «juego de múltiples espejos» propio del teatro cortesano (p. 21), donde destaca la escena de la lectura y la conversión que parece beber de fuentes impresas y orales.

— y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, L., «*El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca en Madrid a.d. 1629 y Wrocław a.d. 1965», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 23-46.

Las autoras reconstruyen las circunstancias, el reparto y otros elementos de dos representaciones capitales de *El príncipe constante*: su estreno en 1629 a cargo de la compañía de Bartolomé Romero, bien documentado

² No se ha podido consultar otro estudio de la misma autora: «Calderón de la Barca o la renuncia a la autonomía: de la comedia al auto sacramental, del auto sacramental a la comedia», en *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, ed. M. Tietz y M. Trambaioli, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 23-50.

debido a la polémica con Paravicino; y el montaje dirigido por Jerzy Grotowsky estrenado en 1965, que incidía en la técnica del actor, en base a la traducción de Juliusz Slowacki. Mantienen que la historia del martirio de don Fernando se compuso pensando en actores determinados, especialmente Alonso de Osuna en el papel protagonista.

BALESTRINO, G., «Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apotheosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5, 2011, pp. 143-161. [Enlace: www.uqtr.ca/teatro/teapal/pal.html]

Tras unas precisiones conceptuales sobre metateatralidad, estudia la experimentación de Calderón con este recurso en *Dar tiempo al tiempo* y, en elaboraciones que juzga más complejas, en piezas breves como la *Mojiganga de Juan Rana en la Zarzuela*, la loa y la comedia *El golfo de las sirenas*, el entremés *El toreador* y, especialmente, en la *Mojiganga del mundinovo*.

BARONE, L., «El disfraz de la locura y la subversión del orden en *La cisma de Ingalaterra*», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 17-32.

Dada la pluralidad de significados que esconde el vestuario en el teatro del Siglo de Oro y concretamente en la figura del donaire, Barone estudia el disfraz de la locura de Pasquín, bufón de *La cisma de Ingalaterra*. Considera que su locura es ficticia y puede definirse como un disfraz porque no es una enfermedad mental y, a la vez, representa «una macrometáfora textual» (p. 19). Se trata de un signo escénico de doble significado, pues, por un lado, es doble paródico del rey y por otro es símbolo de la subversión del orden establecido.

BARRANTES-MARTÍN, B., «Ramón Pérez de Ayala y Pedro Calderón de la Barca: variaciones sobre el tema de *El médico de su honra*», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 47-58.

Dentro de la recepción de la obra calderoniana se presenta un análisis de la novela *Tigre Juan. El curandero de su honra* (1926), de Ramón Pérez de Ayala. En base a *El médico de su honra* de Calderón, el escritor pretende rescatar y actualizar los valores morales que se estaban perdiendo en la España del siglo XX. Además, al final trágico de la comedia se opone un cierre feliz en el relato, cambio que deriva de una segunda oportunidad donde triunfa la razón del individuo frente al tirano que oprime la sociedad en el teatro áureo, la ley del honor. Otras confluencias son el tratamiento de la mujer y la importancia del silencio, en los que también se percibe el cambio cultural e ideológico que media desde Calderón a Pérez de Ayala.

BELLONI, B., «Ecos de ceremonias islámicas en la obra calderoniana *Amar después de la muerte*», en *Del barroco al neobarroco: realidades y transferencias culturales*, ed. R. de la Fuente Ballesteros, J. Pérez Magallón y J. R. Jouve-Martín, Valladolid, Universitas Castellae, 2011a, pp. 25-44.

Dentro del estrecho maridaje entre historia y ficción que se da en *Amar después de la muerte*, se analizan las dos ceremonias moriscas que aparecen: la zambra con la que comienza la acción y las bodas como ceremonia islámica de cohesión, junto a la importancia del personaje del cadí como portavoz de la comunidad morisca. Este uso revela «una inequívoca competencia cultural y religiosa de la tradición musulmana por parte del autor» (p. 36).

— «Moriscos en clandestinidad: la aplicación literaria de la *taqiyya* islámica en la obra *Amar después de la muerte* de Pedro Calderón de la Barca», *Especulo*, 47, 2011b, s. p.

[<http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/moriscal.html>]

En la primera escena de *Amar después de la muerte* se muestra una zambra morisca, esto es, una reunión clandestina que refleja la realidad histórica de una minoría religiosa «rechazada y fuertemente combatida» por las autoridades. Debido a esto, adoptaron una serie de estrategias de defensa de su espacio cultural y religioso como la aljamía, que se inscriben dentro de la práctica de la disimulación o *taqiyya*, que permitía el ocultamiento de sus costumbres religiosas y la adopción exterior de los preceptos cristianos. El estudio de Belloni de tal máscara sugiere que Calderón posiblemente aspirase a confrontar la subjetividad española con la alteridad clandestina morisca, relacionado igualmente con el binomio realidad-apariencia.

BENDER, M., «De lo mágico en Calderón a lo sobrenatural de la comedia de magia dieciochesca», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 59-76.

Pese a la prohibición de las comedias de magia y de argumento religioso en una cédula de 1788, no desaparecieron de la escena. Por ello, Bender considera que es «una modalidad en continua transformación», un subgénero dramático «abierto en la utilización de sus recursos y dispuesto a la adaptación de todo tipo de cambios del fondo ideológico y mental» (p. 63), que explica su pervivencia desde las obras de magia del teatro áureo al Romanticismo. En este camino, en el que destaca la dramaturgia de Calderón y su concepción de lo maravilloso, los autores que cultivaban las piezas de magia trataron de acercar sus piezas a los espectadores y a los intereses de la época.

BLUE, W. R., «Buscando el amor en la comedia calderoniana», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 123-136.

La comedia amorosa es para Blue aquella que presenta la atracción instantánea (o casi) entre los dos amantes y cuyo final, tras las pruebas y obstáculos, debe satisfacer al público. A partir de esta reflexión, analiza el proceso por el cual los personajes llegan a conocerse y a profesarse mutuo amor. Se trata de un camino donde la expresión y el rechazo del amor siguen determinados modelos, y constituye un período durante el que los personajes pueden experimentar diversos sentimientos hasta declarar su amor correspondido.

BREWER, B., «Las matemáticas sutiles o los límites del saber en *La vida es sueño*», *Bulletin of Spanish Studies*, 88.4, 2011, pp. 487-522.

Enmarcado en la evolución sobre la cambiante percepción de la naturaleza del universo y las disputas sobre la legitimidad de la fisicamatemática para describirla, Brewer propone una lectura de *La vida es sueño*. Desde esta perspectiva, el desengaño final del rey Basilio (astrólogo y matemático) demuestra la insuficiencia de esta ciencia pretendidamente empírica para interpretar los signos; no concibe los límites de este saber ni contempla la importancia del libre albedrío, y la evolución de Segismundo puede leerse como «un reproche de la metodología científica de Basilio» (p. 515).

BUENO GARCÍA, F., «Ochenta y una representaciones de autos sacramentales de Calderón de la Barca en los últimos años. La poesía, la teología y el misterio en iglesias, teatros y plazas públicas en el siglo XXI», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 469-480.

Noticia de la fundación y trayectoria de la Compañía Mira de Amescua, conjunto de aficionados reunidos por su amor al teatro que desde 1993 han representado comedias del Siglo de Oro en 158 ocasiones. De estas, 81 han subido a las tablas autos sacramentales, entre los que se cuentan 5 de Calderón, comentados desde su experiencia como actores.

CACHO, M.^a T., «Una imitación calderoniana: *No hay con Amor competencias*. La recuperación de la fiesta para las bodas de Carlos II y Mariana de Neoburgo», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 99-107.

Este artículo da noticia de la recuperación y próxima publicación de *No hay con Amor competencias*. Esta comedia de encargo se representó para celebrar las bodas de Carlos II con Mariana de Neoburgo en 1690, y po-

siblemente su autor sea Agustín Manuel de Castilla. Y aunque es seguidor de Calderón, el texto presenta limitaciones poéticas que trata de compensar recurriendo a la espectacularidad, la música y la acumulación de episodios. Además, Cacho señala que fue a esta pieza, y no a *La púrpura de la rosa*, a la que acompañaron la loa, el entremés y el baile recogidos en un manuscrito ya conocido.

CAMPBELL, Y., «La ética privada del rey David: *Los cabellos de Absalón*», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011a, vol. 1, pp. 509-515.

Dado que los personajes del drama son responsables de su propio destino, se analiza el debate interno que acosa al rey David, entre la pasión personal y el deber político, en el que acaba triunfando la esfera individual sobre la justicia y el bien común. Campbell pone de relieve que David parece olvidar el castigo que pesa sobre su casa y al emular a Jehová «dispone su red de acciones en una vertiente de imitación que carece de fundamento» (p. 511), que desemboca en la desgracia de su casa.

— «La tragedia calderoniana: variaciones de un género en *El príncipe constante*», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011b, pp. 109-117.

Volviendo al manido debate sobre la tragedia en el siglo XVII, Campbell analiza algunas de las particularidades de *El príncipe constante*: la función del hado como elemento estructurante de la acción y los presagios, el conflicto conceptual y no interior de don Fernando, su defensa del bien común y la aparente pasividad que manifiesta que en realidad manifiesta «un desafío a las concepciones tiránicas de la autoridad» (p. 115), y muchos de estos rasgos se pueden encontrar en héroes de la tragedia clásica, como Antígona. Y, al fin, don Fernando vence aunque muera, porque actúa de acuerdo con la voluntad divina en un mundo que contradice su lucha, dominado por un mal gobernante, el rey de Fez.

CIENFUEGOS ANTELO, G., «“Más parecen disparates que sentencias”: en torno al cuento cómico y la censura en el teatro del Siglo de Oro», *Castilla: Estudios de Literatura*, 2, 2011, pp. 325-352.

Breve comentario sobre Juanete y Camacho, graciosos de *El pintor de su deshonra y Peor está que estaba*, ejemplos de «ensartador de cuentos» (p. 331) y contrapunto cómico de la acción principal. También presenta la censura que sufrió el cuento de un cura que daba misa en dos lugares rivales, incluido en la comedia *El secreto a voces*.

COENEN, E., «Calderón, educador de príncipes», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. L. Gentili y R. Londero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011a, pp. 147-157.

Estudio de una serie de obras tempranas, escritas durante los inicios dramáticos de Calderón y su proximidad al palacio, que presentan reyes o príncipes en escena (*La selva confusa*, *Amor honor y poder*, *Judas Macabeo...*), más otras como *La vida es sueño* y *Darlo todo y no dar nada*. Revisa la tesis servilista (Maravall) y concluye que Calderón no escribe con fines propagandísticos, sino que aconseja al rey sobre la responsabilidad y el ejercicio del poder, o la necesidad de controlar sus pasiones, de fuerte paralelismo con los amoríos de Felipe IV.

- «Del libro al palacio, del palacio al libro. Una hipótesis sobre la transmisión textual de las comedias de Calderón», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011b, vol. 3, pp. 75-83.

En base a la problemática transmisión textual de la comedia *Amado y aborrecido*, Coenen plantea que Vera Tassis dispuso de un manuscrito de comediantes fruto de una reposición palaciega que Calderón pudo enmendar (parcial o totalmente) sobre el texto de la desautorizada *Quinta parte*. Alguno de estos tres supuestos se comprueban en otras piezas del autor como *Ni amor se libra de amor*, *El castillo de Lindabridis*, *Céfalo y Procris*, etc. Por tanto, pasajes que suelen atribuirse a la inventiva de Vera, pudieron deberse a la intervención de Calderón en una fase tardía de la transmisión de sus comedias.

- «La enigmática transmisión textual de *Amado y aborrecido*», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011c, pp. 33-54.

Tras el cotejo de los tres testimonios principales conservados de *Amado y aborrecido*, Coenen se encuentra con el enigma de que el texto de Vera Tassis parece derivar de la *Quinta parte* de 1677, texto tradicionalmente desautorizado, pero que parece haber sido revisado por el propio Calderón. Ante este panorama, plantea dos hipótesis posibles: 1) el cajista de la edición de Vera pudo haber trabajado con una copia impresa de la parte más una lista de enmiendas; 2) o que Vera manejara un texto basado en la *Quinta parte* que el poeta hubiese enmendado para una fiesta palaciega. Sea como fuere, el estudio ofrece pistas de interés para profundizar en los problemas de la tradición textual de las comedias de Calderón.

- CORTÉS KOLOFFON, A., «*El divino Narciso*: ¿*contrafacta* de *Eco y Narciso*?», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 55-77.

Análisis de las similitudes y diferencias entre la comedia de Calderón y el auto de sor Juana con la intención de comprobar si el segundo es una *contrafacta*, una versión «a lo divino» del primero. En su opinión, aunque comparten elementos de la trama y algunos símbolos, el tratamiento alegórico las separa tajantemente y *El divino Narciso* no constituye una verdadera *contrafacta* de *Eco y Narciso*.

COUDERC, C., «*La vida es sueño* leída desde el desenlace», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 79-97.

Desde un punto de vista formal, Couderc realiza una lectura regresiva de *La vida es sueño*, siguiendo el método de Forestier para el teatro clásico francés. Considera que una lectura del desenlace en secuencia cronológica, según corresponde a la lectura y representación de la obra, es menos satisfactoria que una lectura hacia atrás, desde el final. Según esta perspectiva, el final político con el matrimonio de Segismundo y Estrella es la meta de la acción, mientras que la trama secundaria de la burla de Rosaura es una necesidad estructural para evitar que Astolfo quede sin pareja dada su categoría social.

CRUICKSHANK, D. W., «Algunos hitos en la evolución de lo cómico en Calderón», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 99-116.

A partir de la consideración de que «un conocimiento de los sucesos de la vida y de la época del dramaturgo puede ayudarnos algunas veces a interpretar sus dramas» (p. 99) pero con la cortapisa de que no pueden identificarse los hechos que propiciaron sus experimentos, analiza ejemplos de relación entre hechos (quasi)biográficos y episodios del teatro secular de Calderón: los personajes femeninos de carácter firme y resuelto de origen misterioso; la posible delicada situación económica que se transparenta en algunos personajes; el cambio de actitud hacia finales de la década de 1630, de donde parecen derivar los experimentos con los finales «grises» que invitan a leer más allá del cierre de la pieza (*No hay cosa como callar*, *La desdicha de la voz...*); la relación de las damas con los hombres, etc.

DAVIDI, E., «*La sibila de oriente* y *El árbol del mejor fruto*. El oráculo y su función autopoética», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 119-131.

A partir del comentario de *La sibila de oriente* [sic] y *El árbol del mejor fruto*, Davidi intenta definir la función del oráculo en el teatro de Calderón tanto en el discurso filosófico-teológico como en el estético. Luego de algunas precisiones sobre las fuentes y la integración de mitos

y textos, concluye que a través del oráculo se intenta transmitir y legitimar la verdad y contribuye a otorgar «el sentido suprahistórico y escatológico» al texto (p. 129).

DE ARMAS, F. A., «Claves políticas en las comedias de Calderón: el caso de *El mayor encanto, amor*», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011a, pp. 117-144.

Debido al desasosiego que las lecturas políticas de comedias han despertado en los últimos años, de Armas repasa los estudios acerca de elementos políticos que se han escrito desde su trabajo de 1986, origen de esta corriente, y analiza sus diferentes etapas: inicio, desarrollo y excesos, recelos y advertencias. Sigue un repaso del contexto que originó su interpretación para comprender sus causas y vuelve sobre la interpretación de *El mayor encanto, amor*, para concluir que el texto es ambiguo y permite una cierta libertad hermenéutica, una doble lectura donde cabe una exégesis crítica y política del mito a tenor de los acontecimientos del momento.

— «De jerarquías pictóricas, planetarias y angélicas en *El pintor de su deshonra*», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011b, pp. 209-226.

De Armas pretende en este ensayo sondear tres aspectos de una pieza enigmática, *El pintor de su deshonra*. En concreto, estudia tres elementos que se integran para crear «un mundo visionario, inestable y saturnino» (p. 209): el comportamiento misterioso del pintor Juan Roca, modelado a partir de Alonso Cano; el retrato de un sabio realizado por Roca y recordado al revés por el príncipe de Ursino; y el nombre de Serafina, de simbología angélica.

DOLLE, V., «Las plumas de Jael: Mira de Amescua, Calderón y Espinosa Medrano», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 133-160.

Se ofrecen inicialmente unas reflexiones sobre la recepción de Calderón y otros ingenios en las Indias, para después analizar el proceso de intercambio o transculturación de *Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano. En esta comedia sobre la heroína Jael, imagen de la Virgen en la época, se aprecia un proceso de apropiación del modelo dramático calderoniano, especialmente de sus dramas de honor, junto a otras relaciones textuales con *El clavo de Jael* de Mira de Amescua. Plantea, además, una posible recepción del texto de Espinosa por parte de Calderón antes de componer *La aurora en Copacabana* y el auto *¿Quién hallará mujer fuerte?*

DUARTE, J. E., «La alegoría del sueño en los autos sacramentales de Calderón», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 145-168.

Bien situado dentro de la tradición clásica y cristiana, Duarte plantea un estudio y clasificación de los sueños en la producción sacramental de Calderón: primero, se encuentran una galería de soñadores que contemplan imágenes, historias y visiones, como en *Mística y real Babilonia* o *Sueños hay que verdad son*, donde el sueño se erige en mecanismo para estructurar la obra; y, segundo, se aprecian también durmientes que solo realizan el acto de dormir, pero que contienen un abanico de significados alegóricos (sueño como muerte o pecado, caracterizador de personajes o ideas teológicas) en los autos.

ENGEL, M.^ª, «Die Figur der weiblichen Intrigantin. Geschichte Täuschung und doppeltes Spiel im Siglo de Oro. Zu Calderón's Komödie *El secreto a voces*», en «*Laute Geheimnisse*». *Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, ed. W. Aichinger y S. Kroll, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011, pp. 195-219.

El acercamiento al personaje del intrigante en su variante femenina se enmarca dentro de los juegos de identidad, los recursos metateatrales y las intrigas propias de la comedia de enredo. En concreto, Engel analiza la función de la Laura en *El secreto a voces*, la dama de palacio que se encarga de poner en marcha el motor de la intriga. Reflexiona después sobre la visión de Calderón acerca del ingenio de la mujer (en conexión con la intriga), la locura de amor y el *happy end*.

ESCUADERO, J. M., «Calderón y las etimologías fingidas en *El laberinto del mundo*», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011a, pp. 39-54.

Presentados los datos fundamentales del auto mitológico *El laberinto del mundo*, Escudero aborda una interesante faceta del ingenio calderoniano: su uso de las etimologías aparentes, que denomina «artística e intencional» (p. 41). El análisis de este mecanismo desvela su valor de articulación y correlación entre los planos del argumento y del asunto, la historia de Ariadna y Teseo y la historia de la salvación humana.

— «*El escondido y la tapada: la mecánica imprecisa de la comedia de capa y espada de Calderón*», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Verduert, 2011b, pp. 163-182.

Como paso previo, Escudero traza la fortuna crítica de *El escondido y la tapada*, poblada de prejuicios críticos. Después analiza la combinación de rasgos propios del género de la comedia de capa y espada en la comedia, centrado en seis aspectos: las unidades dramáticas de tiempo y lu-

gar, la inverosimilitud de la trama con tendencia a la densificación de relaciones y a la reducción de personajes; la ruptura del decoro especialmente en los personajes altos; el uso de una onomástica coetánea; la autoparodia referencial y la presencia de un universo textual muy literaturizado. Por último, estudia la mecánica imprecisa, es decir: el uso menos riguroso de elementos poco comunes como la ruptura consciente de la distribución de los roles masculinos y femeninos.

FERNÁNDEZ GUILLERMO, L., y MIAJA DE LA PEÑA, M. T., «El afuera y el adentro de la soledad. La voz femenina en algunos dramas de Calderón de la Barca», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 125-136.

Con la intención de elaborar un «itinerario de la soledad», se analizan algunos discursos monológicos de personajes femeninos en el teatro calderoniano en relación con los espacios en que se emiten. Este ensayo constituye un primer acercamiento en el que se estudian el adentro y el afuera de la soledad en *El mayor monstruo del mundo*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El alcalde de Zalamea*.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., «Disfraz, voz y teatro en *Las manos blancas* de Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 137-161.

En uno de los trabajos que dedica a *Las manos blancas no ofenden*, reflexiona sobre el paso del galán disfrazado de mujer, mucho menos numeroso que el inverso. En este sentido, el primer indicio femenino de la caracterización del personaje es su voz, que pone sobre el tapete la cuestión de si el papel de César / Celia corrió a cargo de un actor o una actriz, segunda opción que casa bien con el género operístico. Junto a ello, la representación de una fiesta mitológica lleva de la mano el tema del metateatro y el título paremiológico explica la verdadera dimensión ideológica del travestismo. Porque si puede dar lugar a interpretaciones feministas, Fernández Mosquera aclara que la única revolución de la comedia es literaria, «en la medida en que aporta un disfraz de mujer en contextos serios, aunque no trágicos, y lo confronta con un más común disfraz de hombre en una actriz» (p. 158).

FOLGER, R., «Narcisos: la economía de los géneros en Calderón y Sor Juana», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 171-195.

Al margen de relaciones intertextuales, Folger analiza *Eco y Narciso* de Calderón y *El divino Narciso* de Sor Juana a partir de las implicaciones sobre el sexo del texto de Ovidio («la economía ovidiana de los géneros», p. 174) y valiéndose de la teoría de Lacan. En la primera —analizada en diálogo con *La hija del aire* y *La vida es sueño*—, Calderón ofrece una lectura aceptable del mito mediante modificaciones como el desdoblamiento del Narciso original en dos personajes. A su vez, Sor Juana mitiga el problema genérico y reafirma el orden patriarcal.

FORTUÑO GÓMEZ, V., «Notas sobre la materia histórica en el teatro cómico breve de Calderón», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 145-154.

La materia histórica es escasa en el teatro breve y aparece más mencionada que dramatizada, además de representarse desde una óptica contraria a los valores que se le asociaban en la época. A partir de estas premisas, Fortuño Gómez establece una tipología de los personajes históricos mencionados o materializados más algunas pautas sobre la función de la historia (comparativa, desmitificadora, laudatoria y paródica) en estas piezas.

GALVÁN, L., «Exterior e interior guerra: el fundamento de la alegoría en Calderón», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 169-180.

Este artículo analiza la estructura semántica del auto *La serpiente de metal* con ayuda de los conceptos de alegoría y tipología, de símbolo y signo, y de significación, cumplimiento y evidencia, previamente explicados. Desde este enfoque, se aprecia el carácter paradójico del género sacramental, en el que la realidad histórica presenta un fundamento divino, como «nudo y nexos de los sistemas religioso, político, moral y literario» (p. 178).

GAMECHOGOICOECHEA LLOPIS, A., «Orfeo “a lo divino”», en *El mito de Orfeo en la literatura barroca española*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011, pp. 136-146.

Dentro de su recorrido por la pervivencia de la historia de Orfeo en el Barroco español, dedica un capítulo a su interpretación cristiana. En concreto, se detiene en dos autos de Calderón: *El divino Orfeo* (en la segunda versión de 1663), donde se identifica a Orfeo con Cristo; y *El divino Jasón*, en que el personaje corresponde a san Juan Bautista y participa en la expedición de los Argonautas.

GARCÍA-BRYCE, A., «The Prince and the Pauper: Embodying Royalty in Calderonian Drama», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88.5, 2011, pp. 499-520.

Tras un breve comentario sobre las relaciones entre política y religión, y el contexto del momento, García-Bryce se interesa por la imagen que se transmite del rey. Por un lado, el primer modelo se encuentra en *El médico de su honra* y *La vida es sueño*: el rey Pedro I y Segismundo son unos gobernantes de carácter esencialmente secular, guiados por la prudencia y el control de las pasiones, y cuyas acciones (el juicio de don Gutierre y el castigo del soldado rebelde) se orientan a mantener el «proceso civilizador» y preservar el orden social. Por otro, don Fernando en *El príncipe constante* representa la encarnación de la misión mesiánica del monarca, y su alarde de la virtud de la *constantia* invierte la ética de la prudencia cortesana, en lo que parece ser una resistencia al pragmatismo emergente situada en el marco del antimaquivelismo.

GARCÍA GÓMEZ, Á. M.^a, «*Los dos filósofos de Grecia* de Fernando de Zúrate y el modelo teatral calderoniano», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 197-221.

Este estudio asienta la autoría de Enríquez Gómez (pseudónimo de Zúrate) de *Los dos filósofos de Grecia* y comenta una serie de características que aproximan la comedia a la dramaturgia de Calderón: el encierro de Federico en un palacio y su primer encuentro con una mujer, pero falta la intención de evitar los peligros vaticinados por un oráculo; los parlamentos en los que un personaje hace frente a conflictos situacionales, y la solución del conflicto en una decisión del personaje. Sin embargo, lo que a simple vista parece de cuño calderoniano es «más reflejo automático que inteligente asimilación de sus ricas potencialidades dramáticas» (p. 211). Asimismo, los diferencia el prosaísmo de los versos de Enríquez Gómez.

GARCÍA LORENZO, L., «*El médico de su honra* (1986) y los inicios de la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 335-349.

El cambio de gobierno a finales de 1982 supuso, con el tiempo, la puesta en marcha de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La oferta de José Manuel Garrido fue finalmente aceptada por Adolfo Marsillach, y comenzó la revitalización de los clásicos españoles sobre la escena. El texto seleccionado para el debut fue *El médico de su honra*, una apuesta arriesgada por el olvido previo de las compañías y las opiniones poco favorables que había recibido. García Lorenzo explica que la elección nacía de una actitud provocadora por parte de Marsillach, y destaca la labor del escenógrafo y figurinista Carlos Citrynovski, Tomás Marco al cuidado de la música y Rafael Pérez Sierra con el texto. Sigue, para aca-

bar, un repaso de los avatares del estreno y primeras representaciones de esta apuesta inicial.

GARCÍA REIDY, A., «La trayectoria escénica de *Bien venegas mal* y el manuscrito 15633 de la BNE», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011a, pp. 181-199.

Estudio de la copia manuscrita de *Bien venegas mal* conservado en la BNE (Ms. 15633), que reproduce las dos primeras jornadas de la comedia, trasladadas por tres manos distintas. El análisis de García Reidy sobre el reparto que consta en el testimonio permite identificar a los actores de la compañía de Pedro de la Rosa, fecharlo entre 1638-1639 y situarlo dentro de la tradición escénica de la pieza.

— «Representación, fingimiento y poder en la materia palatina del primer Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011b, pp. 183-208.

El examen de García Reidy atiende a algunas de las comedias palatinas que Calderón escribió durante sus primeros años como dramaturgo. Se fija en concreto en su uso de representación metateatral, entendida como la técnica por la que los personajes asumen conscientemente identidades distintas a la suya. A partir de ahí estudia *Amor, honor y poder*, *La selva confusa*, *El alcaide de sí mismo* y *La vida es sueño*, para mostrar la interrelación entre el *role-playing* y los mecanismos simbólicos del poder.

GARROT ZAMBRANA, J. C., «Sinagoga de España: Calderón y los cronicones toledanos», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 181-190.

Convencido de que tras la caída de Olivares (1643) los autos sacramentales calderonianos inciden en el carácter antagónico y sangriento del Judaísmo, analiza *El socorro general*, *La semilla y la cizaña* y *El valle de la Zarzuela*, piezas en las que se exculpa a «la Sinagoga de España» de la Crucifixión. Se trata de un asunto histórico (el asentamiento de comunidades judías antes de la muerte de Cristo) y su pervivencia literaria. Descartado el intento de alagar al público toledano, considera que está ofreciendo argumentos a los partidarios de limitar los estatutos, si bien desaparece rápidamente en medio de un contexto convulso.

GILBERT, F., «Para un reexamen de la noción de ambición en la primera parte de *La hija del aire* de Calderón (1653)», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011a, pp. 305-331.

En un repaso a un aspecto clave de *La hija del aire*, Gilbert explora cómo el motor que guía las acciones de Semíramis no es la ambición, sino la sed de *honor* en el sentido de ‘consideración, estima, homenaje o reconocimiento’. Asimismo, su trayectoria dramática se elabora a partir de mecanismos de caracterización propios del teatro áureo, como la ambición, el valor y el brío, que constituyen marcas de su estatuto heroico. Matiza la interpretación habitual de los versos iniciales y la oposición entre las deidades de Marte y Venus, cuyos acordes supuestamente enfrentados causan un mismo efecto en Semíramis.

- «Reflexiones sobre los autos bíblicos de Calderón: el ejemplo de *¿Quién hallará mujer fuerte?* (1672)», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011b, pp. 223-239.

El examen de los autos de argumento bíblico de Calderón comienza con una definición del subgénero y una cronología de la producción sacramental del poeta, en donde propone una nueva clasificación: la primera etapa comienza en 1634, la segunda se inicia en 1647, y la última abarca desde 1670. En ella se aprecia la concentración de los autos bíblicos en el período de madurez de Calderón. A continuación, se centra en el comentario de *¿Quién hallará mujer fuerte?* como ejemplo de reelaboración de la materia bíblica.

- «Sueño y mecanismos alegóricos en el auto de Calderón *El tesoro escondido* (1679): de la revelación a la epifanía», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011c, vol. 3, pp. 191-212.

Su estudio del sueño (como *somnus* y *somnium*) en el entramado alegórico de *El tesoro escondido* aprecia diferentes funciones del mecanismo derivadas de una hábil explotación de todas las redes semánticas: comunicación onírica sobrenatural, marco espacio-temporal y, especialmente, «es el puente entre [la] búsqueda individual del sentido alegórico de la letra y [la] revelación resplandeciente de la Epifanía» (p. 211).

- GILES, R., «Parentescos carnales y espirituales: la anagnórisis hagiográfica y el peligro de incesto en *La devoción de la cruz*», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 261-280.

Las señales en forma de cruz que portan los hermanos Eusebio y Julia se ponen en relación con la tradición de la anagnórisis hagiográfica. Giles establece una serie de paralelismos entre escenas de reconocimiento y conversión de santos (de las vidas de Inés y la Virgen de Antioquía) con

La devoción de la cruz, y estudia también los augurios y prefiguraciones de desastres futuros. Destaca, en este sentido, la inversión que Calderón realiza de elementos hagiográficos previos, lo que «reconfigura los parámetros del reconocimiento y la reconciliación cristiana de la hagiografía» (p. 270), en un camino que restaura la función trágica de la anagnórisis.

GÓMEZ, F., «Inverting Plato's Allegory of the Cave: The Cave as a Backstage to the World / Theater in *La vida es sueño* and *La hija del aire*», *Bulletin of the Comediantes*, 63.1, 2011, pp. 87-104.

Un repaso a los estudios sobre la imagen de la cueva en *La vida es sueño* y en especial con sus relaciones con la cueva de *La república* de Platón da inicio a este ensayo. Tras ello, se analiza cómo Calderón invierte el motivo de origen platónico, es decir, emplea la cueva como estrategia que permite a sus personajes observar el mundo al revés, desde los márgenes de la existencia, en un espacio de desengaño y adquisición de conocimiento. Algo similar ocurre con *La hija del aire*, y ambos casos pueden compararse con el vestuario de *El gran teatro del mundo*.

GÓMEZ, J. M., «Fortune and Responsibility in Calderón's *La gran Cenobia*», *Hispania*, 94.1, 2011, pp. 63-73.

Este trabajo se centra en dos temas interrelacionados. Por un lado, estudia el tema de la fortuna en *La gran Cenobia* —que dota de unidad a la pieza—, y trata de hacer ver que Calderón niega la existencia de esta fuerza externa, ya que la responsabilidad de las acciones recae en los personajes en su doble faceta de individuos y gobernantes. Por otro, analiza la presentación del trío principal: el tiránico Aureliano y la pareja formada por Cenobia y Decio, cuyas cualidades positivas sin embargo no bastan para considerarlos modelos de conducta.

GONZÁLEZ, L., «Calderón en escena. Algunas notas en torno al *El príncipe constante*», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 235-242.

Reconstrucción de las circunstancias de representación de *El príncipe constante*, posible gracias a los documentos conservados a raíz de la polémica con Paravicino, que favoreció el éxito de la comedia en los corrales. Merced a estos textos se conoce la identidad de algunos representantes de la compañía de Bartolomé Romero; el resto del reparto se reconstruye valiéndose del elenco que consta en el manuscrito autógrafo de *El favor de la desdicha*, de Jacinto Cordeiro.

GREER, M. R., «Los estudios calderonianos: los retos para dentro y para fuera», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García

Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 109-121.

No se trata de un trabajo al uso, sino una revisión personal de los avances logrados y las tareas restantes en la investigación calderoniana. Greer primero celebra la buena salud de la edición de textos, señala algunos retos internos todavía vigentes: establecer un catálogo fiable de títulos de piezas teatrales; y la deficiente comunicación entre diferentes escuelas de interpretación, en ocasiones generada por barreras institucionales. Los retos «para fuera» suponen mejorar el conocimiento y aprecio del teatro clásico español en otras tradiciones culturales, como ocurría en pleno siglo XVII, en forma de traducciones y estudios comparativos. GRÜNNAGEL, C., «*La hija del aire* como “monstruo”. Aproximaciones a una estética barroca», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 241-256.

La frecuente presencia del «monstruo» en el teatro de Calderón y el significado del término en la época (moral: ‘criminal, cruel, depravado’; pero también una anomalía del orden natural), sirve de prefacio al comentario de la monstruosidad de Semíramis. Grünagel aclara que la belleza de la mujer desmiente que la fealdad sea un rasgo presente en la comedia. Por último, se plantea una lectura metadramática según la cual Semíramis sería una posible alusión alegórica al género y a la estética de la comedia nueva.

GÜNTERT, G., «Controversias en torno a *El príncipe constante*», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 257-273.

Este estudio, reproducido en su monografía *La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética*, Güntert reconstruye la fortuna crítica de *El príncipe constante* durante el Romanticismo alemán y que resurgió después a mediados del siglo XX. Tras ello, critica los acercamientos ideológicos, y defiende la importancia del texto y de su estructura para analizar la comedia.

HERNÁNDEZ ARAICO, S., «Sor Juana y sus graciosos II: *Los empeños de una casa* y la herencia de Calderón», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 275-286.

Este trabajo estudia la relación entre los graciosos y otros criados de la comedia sorjuanina y tres textos de Calderón: *Los empeños de un acaso*, *Casa con dos puertas* y *El escondido y la tapada*. En su comedia de capa y

espada, Sor Juana privilegia las funciones irónicas de contraste y ruptura de la ilusión dramática por parte de los graciosos, y retoma algunos elementos de las citadas comedias calderonianas: el disfraz de mujer de Castaño, la manipuladora criada Celia, etc. Así se manifiesta que, junto a la incorporación de todo el abanico de elementos del género de capa y espada, la deuda de Sor Juana es mayor con Calderón que con Lope, Tirso y otros ingenios.

HERNANDO MORATA, I., «De Lisboa a Fez: moros y portugueses en *El príncipe constante* de Calderón», en *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas en la literatura hispánica*, ed. F. E. Chávez, P. Caballero-Alías y B. Ripoll Sintes, Barcelona, PPU, 2011a, pp. 93-102.

En un asedio a la comedia que se encuentra editando como tesis doctoral, el estudio presenta primeramente las fuentes de la comedia: el romance «Entre los sueltos caballos» de Góngora, el *Epítome de las historias portuguesas* de Faría e Sousa y *La fortuna adversa*, comedia atribuida a Lope, etc. Analiza en detalle los cambios producidos en la figura de don Fernando desde los hechos históricos hasta la imagen heroica que mucho debe a la leyenda: cambios que no se deben a la mano de Calderón, pues el poeta los recoge de una tradición ya transformada e idealizada. Asimismo, revisa la visión de los portugueses y moriscos para concluir que la pieza no se plantea en términos de un enfrentamiento entre africanos y portugueses sino de moros y cristianos.

— «El romance de Góngora en *El Faetonte*, de Calderón», en *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre 2010)*, ed. V. Maurya y M. Insúa, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO / Universidad de Navarra, 2011b, pp. 307-314. [Disponible en <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/20269/1/HernandoMorata.pdf>]

Nuevamente Hernando Morata vuelve sobre la glosa de un romance gongorino que incluye Calderón en su comedia mitológica *El Faetonte*. En esta ocasión, los veinticuatro versos que toma prestados del poema «Cuatro o seis desnudos hombros» se funden dentro del espectáculo musical y visual de la fiesta. Concretamente, Calderón acepta las cuartetos con función descriptiva, que le permite destacar la tramoya del peñasco de Tetis e insistir en la organización en simetrías y paralelismos de los parlamentos de Faetón y Épafo.

— «“Entre los sueltos caballos” en *El príncipe constante*: la glosa de Calderón y su significado en la comedia», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011c, vol. 3, pp. 261-267.

Hernando Morata estudia la glosa calderoniana de un romance de Góngora que se halla incluida en *El príncipe constante*, en el diálogo entre don Fernando y Muley. La importancia de la muerte en este episodio y en el conjunto de la comedia articula la apropiación de unos versos gongorinos, más que la historia amorosa del vencido musulmán. No se trata, por tanto, de una inserción arbitraria de intención puramente estética, sino que los versos se adaptan perfectamente a la intención dramática de la comedia.

HILDNER, D. J., «“Víboras de papel” en la dramaturgia calderoniana», *Bulletin of the Comediantes*, 63.1, 2011, pp. 75-86.

Desde la consideración de que en las ciencias naturales clásicas y renacentistas se creía que una misma sustancia podía suscitar efectos benéficos y maléficos, más el gusto calderoniano por las escenas reversibles y las teorías de la vista, Hildner analiza dos escenas de celos en las que un personaje encuentra un papel «envenenado». Tanto en *El mayor monstruo del mundo*, con la carta en la que Herodes manda matar a Mariene, como con la misiva amorosa en *No hay burlas con el amor*, provocan el «envenenamiento» del receptor, que surge de la interacción del papel, de su propia psicología y de la actitud de las mujeres involucradas.

HOFFMANN, J., «Variationen chiffrierter Rede. Italienische, französische und deutsche Bearbeitungen von Calderóns *El secreto a voces*», en *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, ed. W. Aichinger y S. Kroll, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011, pp. 113-133.

Este estudio versa sobre la recepción fuera de suelo patrio de *El secreto a voces*, empezando por su representación en Viena en 1671. Luego siguen las adaptaciones en Italia, debidas a Giacinto Andrea Cicognini, Pietro Susini y Carlo Gozzi; Friedrich August Clemens Werthes, Friedrich Wilhelm Gotter den Stoff, Theodor Gaßmanns Lutspiel y Johann Diederich Gries en Alemania; mientras en Francia se cuenta con la variación realizada por Jean François Albert Mayard y Thomas Marie François Sauvage.

IGLESIAS FEIJOO, L., y ULLA LORENZO, A., «Los textos de *El Faetonte* de Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 29-51.

En un nuevo asedio a *El Faetonte*, Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo se detienen en los problemas del texto de esta comedia mitológica. Primero abordan las cuestiones derivadas de las dos ediciones existentes de la *Cuarta parte* (1672 y 1674), para centrarse a continuación en las ediciones de *El Faetonte* en la parte y luego en los manuscritos conservados. Concluyen con la certeza de que Calderón no revisó el texto de 1672 para preparar la edición de 1674, frente a la tesis que se defiende habitualmente.

IGLESIAS IGLESIAS, N., «La censura de Vera Tassis en el manuscrito 15.672 (BNE) de *El galán fantasma* de Calderón de la Barca», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011a, vol. 3, pp. 269-288.

De los tres manuscritos conservados de *El galán fantasma*, uno de ellos conserva tres censuras fechadas en 1689. Iglesias Iglesias se centra en la firmada por Vera Tassis: primero demuestra que su declaración de que el manuscrito deriva de su propia edición de la *Segunda parte* es falsa, pues descende de la contrahecha conocida como Q; después añade unas líneas a la historia de la censura, pues frente al juicio de Lanini y Sagredo, que pretendía eliminar dos versos de la comedia (vv. 1665-1666) por razones teológicas, se impuso la defensa de orden literario que de ellos hizo Vera Tassis. En este sentido, otros tres pasajes censurados pueden atribuirse a Lanini, aunque no aluda a ellos en los preliminares.

— «Una reciente puesta en escena de *El galán fantasma* de Calderón de la Barca», en *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía. «Encuentros 2010»*, coord. U. Aszyc, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2011b, vol. 2, pp. 59-66.

Otro aspecto que Iglesias Iglesias contempla en su edición de *El galán fantasma* que prepara como tesis doctoral es su pervivencia sobre las tablas. Por ello, en este trabajo revisa la puesta en escena de la comedia, en adaptación de Eduardo Galán y Daniel Pérez, y dirigida por Mariano de Paco, que fue estrenada en el Teatro Principal de Zamora el 28 de enero de 2010. Se detiene especialmente en los cambios textuales (adiciones, supresiones y variaciones) efectuados sobre el texto calderoniano, y sus motivos, junto con un comentario de la solución escogida para los principales problemas que plantea el montaje de la pieza (signos escenográficos, quinésica de los actores...).

INSÚA, M., «El Agricultor divino y otros agricultores en los autos calderonianos», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 201-216.

Estudio de la figura del Agricultor divino en sus representaciones como sembrador, mayoral o *paterfamilias*, junto a otros personajes que asumen la función de «jornaleros de la vida» en cuatro autos sacramentales de Calderón donde la motivos agrícolas ocupan una posición nuclear: *La semilla y la cizaña*, *La siembra del Señor*, *La viña del Señor* y *El día mayor de los días*.

JUNG, U., «Calderón y el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz: Transvestismo y metateatro en el Festejo de Los empeños de una casa», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Angloger-*

mano sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008), ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 287-295.

Aunque la comedia *Los empeños de una casa* y el *Festejo* que la acompaña (compuesto por una loa, tres canciones que preceden cada jornada, dos sainetes para los entreactos y el *Sarao de cuatro naciones* final) presentan un marcado influjo calderoniano, Jung afirma que también va más allá de su modelo al adaptarlo a su propio contexto. La principal diferencia radica en el uso del «transvestismo» (hombre disfrazado de mujer) y los procedimientos metateatrales, de acuerdo con la idea de Sor Juana de que «el género se concibe como papel teatral y disfraz» (p. 294).

KROLL, S., «Chiffren und ihre Sekretäre. Ein unveröffentlichtes Manuskript von Tomás Tamayo de Vargas aus dem 17. Jahrhundert», en «*Laute Geheimnisse*». *Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, ed. W. Aichinger y S. Kroll, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011a, pp. 285-304.

En las primeras páginas Kroll ofrece una reflexión sobre el secreto y las fronteras del conocimiento en que se ubica, más un breve comentario sobre los secretarios (Federico y Enrique) que aparecen en *El secreto a voces* de Calderón. Acto seguido, enfoca su atención en uno de los avances criptográficos del siglo XVII, a saber: *Cifra, contracifra. Antigua y moderna* (1612) de Tomás Tamayo de Vargas. Este tratado, junto a los orígenes y tipos de escritura cifrada, contiene diversos aspectos del discurso del secretario y aborda en detalle el problema de la legibilidad del mundo.

— «Die *Monas* und der Glaser von Tetuán. Zifferncode, arabische Mathematik und das Chaos des Entschlüsselns», en «*Laute Geheimnisse*». *Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, ed. W. Aichinger y S. Kroll, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011b, pp. 69-84.

Un ejemplo del aparente sinsentido de los cuentos de los graciosos calderonianos es el que relata Fabio en *El secreto a voces* sobre unas monas y un vidriero de Tetuán, que Kroll analiza en detalle. Su estudio se divide en unos apuntes sobre la construcción y las figuras del pasaje, un comentario acerca del origen de los guarismos y las técnicas de cifra y contracifra, los posibles significados de la voz «monas» y, finalmente, el origen folclórico del cuento.

— «Jardines en las comedias de Calderón», en *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*. «*Encuentros 2010*», coord. U. Aszyc, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2011c, vol. 2, pp. 29-38.

Se recuerdan los significados y la simbología que puede tener el jardín en el teatro calderoniano (pasión, lugar de encuentro y enamoramiento, soledad y melancolía...), y se sostiene que es un concepto de valores ambiguos, evidente en *Gustos y disgustos son no más que imaginación*. En segundo lugar, Kroll presenta los recursos escenográficos que hacen

posible la representación del jardín y concluye que acortar los versos situados en tal ambiente o realizar un cambio de ubicación resultaría muy delicado.

KRZAC, I., «Las relaciones entre el texto de la comedia y la representación teatral a través del análisis de los preliminares de las partes de comedias», en *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*. «Encuentros 2010», coord. U. Aszyc, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2011, vol. 2, pp. 39-47.

El estudio analiza los textos preliminares (dedicatorias y prólogos) publicados en las partes de comedias de Lope, Calderón y Pérez de Montalbán. Krzac lee estos prolegómenos como reflejo de la evolución del teatro de pasatiempo a fuente de ganancias, que contienen asimismo algunas ideas literarias y ciertas muestras de descontento de los poetas frente a la situación dramática del momento.

KUMOR, K., «Variación e innovación del modelo calderoniano en el teatro cortesano de Francisco Bances Candamo», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 297-308.

Este acercamiento a la producción dramática de Bances Candamo parte de la relación que presenta con el teatro cortesano y, en particular, con el arte calderoniano. De inicio, la insistencia en el concepto de decoro (dramático y moral) supone «si no la variación e innovación del modelo calderoniano al menos su intensificación y radicalización» (p. 298). A ello puede sumarse su afán didáctico y moralizador, o la lucha del individuo contra el destino explicado por razones humanísticas (y no religiosas o morales). Todo ello se explica porque con su obra Bances pretendía imponer un nuevo modelo de comportamiento, más riguroso, dominado una serie de ideas a caballo entre dos siglos.

LAUER, A. R., «El teatro barroco de Juan de Zabaleta, continuador de Calderón», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011a, pp. 309-327.

Del catálogo de diez puntos que diferencian el teatro de Zabaleta del modelo de Calderón (la ausencia de la figura del rey, la comprensión y prudencia del actante viejo, la ausencia de idealización de la mujer...) Lauer se centra en el análisis del personaje masculino y sus variantes (viejo, galán enamorado, amante constante, figura honorable, súbdito impúdico y el personaje eco), para concluir que las obras de Zabaleta son eminentemente morales y didácticas, pero también «innovador y moderno», por lo que «elimina lo heroico y estrambótico del drama calderoniano» y se aproxima a la práctica del siglo XVIII (p. 321). Incluye un apéndice

con las comedias y piezas breves de autoría única, colaboraciones, atribuciones y prosa.

- «La figura retórica de reiteración en *Troya abrasada* de Juan de Zabaleta y Pedro Calderón de la Barca», en *Alarconiana. Primer Coloquio Internacional Juan Ruíz de Alarcón. Actas selectas*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2011b, pp. 185-194.

El estudio de la comedia *Troya abrasada* escrita a dos manos por Zabaleta (primera jornada) y Calderón (segunda y tercera) pretende contribuir al estudio del teatro del primer ingenio, especialmente en el aspecto retórico, que ha sido escasamente estudiado. Luego de un repaso por el género de la obra, los datos conocidos y su relación con otras piezas de tema troyano, Lauer estudia el tema de la reiteración (o *frequentatio*) en la primera jornada, prestando especial atención a una triste composición cantada por Elena.

- LEITNER, N., «Zum Inhalt der Komödie *El secreto a voces* von Pedro Calderón de la Barca», en «*Laute Geheimnisse*». *Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, ed. W. Aichinger y S. Kroll, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011, pp. 23-30.

A modo de introducción previa para el resto de estudios, se ofrece un detenido comentario de la acción de *El secreto a voces* estructurado según los tres actos. Así se pretende que el lector pueda acercarse mejor a «la niebla de secreto» que domina la corte de Parma en la comedia (p. 23).

- LINKEL, N., «Las Meninas und die unendliche Falte. Verborgene und sichtbare Geheimnisse in der barocken Malerei», en «*Laute Geheimnisse*». *Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, ed. W. Aichinger y S. Kroll, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011, pp. 305-319.

El último estudio de la colectánea añade una perspectiva más al asedio múltiple de la cultura del secreto en el siglo XVII: la pintura. Así, Linkel aborda los «secretos ocultos y visibles» del arte pictórico del Barroco, atendiendo a las luces y las sombras, los juegos con las diferentes perspectivas (pintor, modelo y espectador), el dentro y el afuera, el secreto como contenido del cuadro, etc.

- LOBATO, M.^a L., «De Calderón a Moreto: diálogos de una transformación», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 329-342.

En una cala en las relaciones entre Calderón y Moreto, Lobato se detiene en el tema del paso de la adversa a la próspera fortuna y la responsabilidad del hombre en sus acciones como eje. En concreto, en *La vida es sueño* de Calderón, *La fingida Arcadia* de Calderón y Moreto y *El licenciado Vidriera* de Moreto, centra su mirada en el tratamiento del en-

frentamiento del individuo con una sociedad que les hace responsables de sus propias desdichas en base a agüeros y pronósticos.

MADROÑAL, A., «*La conquista del alma* y *El vencimiento de Turno*, dos comedias atribuidas, pero no atribuibles, a Calderón», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011a, pp. 217-239.

Este ensayo presenta un nuevo avance en la delimitación del corpus calderoniano mediante el destierro de la atribución a Calderón de dos comedias de tintes alegóricos, *La conquista del alma* y *El vencimiento de Turno*. Para llegar a esta meta, Madroñal ha analizado el panorama textual de las dos piezas y los indicios sobre su autoría, con nuevos aportes documentales. Concluye que *El vencimiento de Turno* (publicada en 1658) es una versión de la *Eneida* desde el molde del auto sacramental, mientras que *La conquista del alma* parte de esta pieza y realiza «una realegorización de la alegoría cristiana de un tema virgiliano» (p. 238).

— «Para una nueva edición del teatro breve calderoniano», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011b, pp. 86-106.

Se ofrecen algunos ejemplos significativos relacionados con la nueva edición del teatro breve calderoniano que acogerá la Biblioteca Castro. Madroñal señala la herencia que Calderón recibe de Quiñones de Benavente, para evaluar acto seguido la situación actual de las ediciones sobre este sector de la creación dramática calderoniana, desde Hartzenbusch hasta Lobato, más los posteriores avances en las atribuciones de mojíngangas, entremeses, loas y bailes. Prosigue con un repaso de las nuevas ediciones de piezas conocidas y de los nuevos testimonios de piezas editadas, que arrojan algunas variantes importantes, así como de nuevos datos extraídos de manuscritos ya conocidos.

MAGGI, A., «“Los intrincados caminos de la humana vida”: *La nave del mercader* a la luz de *El Criticón*», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 281-303.

En este texto Maggi compara el auto *La nave del mercader* de Calderón y *El Criticón* de Gracián como reflejo de «una meditación sobre el desarrollo de una biografía universal» entre el hombre y el Verbo «en su doble presencia de esencia espiritual y encarnación» (pp. 281-282). Así, pueden ponerse en paralelo diversos aspectos: el viaje de los peregrinos, la caída del hombre, la elección ante el *bivium*, la llegada a la corte, etc.

MANSBERGER AMORÓS, R., «*Eco* y *Narciso*, de Calderón de la Barca, y los “universales” del Barroco», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wroclaw, 14-*

18 de julio de 2008), ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 343-354.

Un detenido comentario teórico acerca del concepto de los universales del Barroco, que organizan la estructura de base compartida por el público culto de los siglos XVI a XVIII, como la preferencia por las simetrías y la dualidad entre la imagen y la voz. A la vez, sostiene la creencia de que muchos textos áureos pueden leerse en el fondo cual tratados de prudencia. Desde esta perspectiva, la comedia *Eco y Narciso* es un buen exponente de los universales barrocos.

MARTINENGO, A., «Pietro Monti (1794-1856), traductor e intérprete de Calderón y Rojas: Un hito en el primer calderonismo italiano», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 355-366.

Este trabajo presenta la vida y obra de Pietro Monti (1794-1856), sacerdote y uno de los primeros hispanistas italianos. A él se debe la traducción de diversas piezas calderonianas y de otros ingenios, precedidas de unos prólogos donde se adhiere a ciertos principios del neoclasicismo y una apertura hacia teorías románticas. Martinengo destaca que fue el responsable de divulgar los importantes temas críticos y metodológicos de la historia y la literatura de España, cuyo interés en Italia todavía estaba despuntando.

MATA INDURÁIN, C., «Aspectos métricos de *La siembra del Señor* de Calderón», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 241-261.

Dentro del proyecto de edición de *La siembra del Señor* en colaboración con Insúa, Mata Induráin presenta un análisis de los principales aspectos métricos del auto: aquellos relacionados con la fijación textual, su participación para la estructuración de la obra en cuadros o bloques de acción y el uso de determinadas formas métricas como elemento de ornato retórico y literario.

MÜHL, K., «Musik und Tanz im *Secreto a voces*. Die Inszenierung am Wiener Hof im Jahr 1671», en «*Laute Geheimnisse*». *Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, ed. W. Aichinger y S. Kroll, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011, pp. 87-112.

La llegada de Margarita Teresa a la corte vienesa llevó de la mano la comedia española, toda vez que el emperador Leopoldo I también era aficionado al teatro, según muestra su correspondencia con el embajador von Pötting, a quien solicita el envío de textos y partituras desde España. Un buen exponente de este ambiente es la representación de la comedia *El secreto a voces* en Viena en el año 1671, que Mühl analiza en sus diversas facetas: su contenido musical, el significado político de la repre-

sentación teatral, la puesta en escena en palacio y el trabajo del compositor Gionni Maria Pagliardi y el maestro de ballet Johann Heinrich Schmelzer bajo la dirección del embajador español. El excursus final indica que el conjunto barroco *Ars Antiqua Austria* utilizó la partitura de Pagliardi para esta comedia en un espectáculo del año 2009.

NEUMEISTER, S., «Funciones y avatares de la carta en las comedias de Calderón», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 263-281.

Catálogo y análisis de la presencia y función de la carta en las comedias calderonianas, tratando de demostrar que no es un medio ajeno al teatro, sino «una técnica adicional de información y de intensificación dramática» (p. 275). Este medio de comunicación, según Neumeister, compite con otras vías primordiales como el diálogo y dos tipos de discurso monológico (el monólogo reflexivo y el aparte) y su rasgo básico es que es leída en escena. Su comentario atiende a las condiciones materiales de la carta, los riesgos que conlleva y su forma, pues no solo se documentan casos en prosa.

NEUSCHÄFER, H.-J., «Calderón 2008. ¿Cómo acercarle sin falsificarle? El ejemplo del *Médico de su honra*», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 367-378.

Con unas interesantes reflexiones acerca de la recepción actual de Calderón da inicio Neuschäfer a su estudio. Considera que los cambios socioculturales han alejado al público del poeta, si bien la herencia calderoniana sigue todavía viva, aunque no se perciba. Según él, las piezas más difíciles de acercar al público son los dramas de honor, cuyo carácter ambiguo e incluso contradictorio se resuelve a veces en un inmediato rechazo. Por eso, defiende que estas piezas, por ejemplo *El médico de su honra*, deben ser salvadas de ser injustamente interpretadas, descartadas u olvidadas, manteniendo para ello vivas sus contradicciones y evitando simplificaciones sobre el «mito de un Calderón inflexible en materia de honor» (p. 373).

NICOLAS, M., «La alegorización de la naturaleza en el auto sacramental *La humildad coronada (de las plantas)* de Pedro Calderón de la Barca», en *La Naturaleza en la Literatura Española*, ed. D. Thion Soriano-Mollá, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011a, pp. 73-88.

Comentario del significado y valor alegórico de las plantas en el auto *La humildad coronada* (según la edición de Pando) desde las posibles fuentes manejadas por Calderón hasta la simbología y justificación del recurso, que funciona como «revelador de verdades invisibles» (p. 88).

- «Le corps en représentation(s) dans les *autos sacramentales* du Siècle d'Or espagnol: l'exemple du *Procès en séparation de l'Âme et du Corps* de Calderón de la Barca», en *Réalités et représentations du corps*, coord. M.-N. Fouligny y M. Roig Miranda, *Europe XVI-XVII*, 15-16, 2011b, pp.

Una forma de representar el misterio de la transubstanciación es recurrir a una alegoría físicamente encarnada a través del cuerpo del actor, que transporta así los conceptos inmateriales al dominio de lo sensible. Según Nicolas, en la mayor parte de los autos el cuerpo de los personajes es muestra de la función icónica (figuras del nivel terrestre) y simbólica (de los estratos celestiales). En este contexto, se centra en el *Pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, con su gran variedad de modalidades de representación del cuerpo, estudia los límites de lo representable, etc.

- PACHECO, A., «Visiones musicales de Calderón en el siglo XVIII: la reescritura musical para *Los tres efectos de amor y Eco y Narciso*», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 379-402.

Gracias a que en el siglo XVIII se ha conservado una mayor cantidad de partituras musicales, se pueden analizar las composiciones musicales diseñadas para *Los tres afectos de amor y Eco y Narciso*, algunas de las cuales se hallan en el Manuscrito Novena. Otras, conservadas en la Biblioteca Histórica de Madrid (antigua Biblioteca Histórica Municipal de Madrid), se deben a Manuel Ferreira y Francesco Corradini. Tras el comentario, se concluye la creciente importancia de la música dentro de los escenarios dieciochescos y defiende que, a partir de ella, puede reconstruirse la música que se empleaba para obras del siglo XVII, toda vez que sus recursos pervivieron. Incluye un apartado de anexos con los pasajes cantados de las piezas comentadas.

- PATERSON, A. K. G., «Calderón, Grotius y el Diablo: un modelo humanístico en *El pintor de su deshonra* (auto)», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 403-413.

Volviendo sobre la impronta que el humanismo del norte de Europa tuvo en la formación intelectual de Calderón, Paterson propone un contacto entre el intelectual Hugo Grotius y Calderón. En concreto, aprecia una serie de contactos entre el monólogo que sirve de apertura al auto *El pintor de su deshonra* y la tragedia *Adamus Exul* (*Adán exiliado*) de Grotius. Esta relación se manifiesta en la forma (el monólogo inicial) como en la materia (el motivo del origen astral del ángel rebelde). Y más allá del curioso contacto, vincula el auto con el subgrupo literario conocido

como «los dramas de Adán» y le permite ampliar y enfatizar el papel del demonio por encima del estereotipo.

POPENBERG, G., «“Política de amor”. Los afectos y el poder en algunos dramas de Calderón», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 283-295.

En un primer acercamiento al tema que promete futuras entregas, Popenberg aborda el problema de los afectos y el poder. Esta cuestión dramatizada se halla también en tratados políticos desde antiguo que recomiendan el control de la razón sobre la voluntad y que los afectos reales no sean particulares sino políticos. A su juicio, constituye un rasgo premoderno que alcanzaría mayor desarrollo en años venideros. Desde este punto de vista estudia *La vida es sueño* como caso paradigmático por su conjunción de lo político y lo erótico en dos acciones paralelas íntimamente enlazadas.

PROFETI, M.^a G., «Calderón en las reescrituras de Gozzi», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 415-434.

En el marco de la presencia del teatro de Calderón y sus adaptaciones en la Italia del siglo XVIII, en un momento en que su recepción en España se debatía entre la admiración y el rechazo, Profeti se detiene en las «*commedia spagnolesche*» de Gozzi. Se trata de reescrituras de textos españoles realizadas entre 1676 y 1803 por un autor que, al margen de beber de otros ingenios, retoma cuatro obras calderonianas (*El secreto a voces*, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, *Eco y Narciso*, *La hija del aire*), y su gusto anticipa la cercana pasión romántica que revalorizará el teatro áureo.

REPINECZ, M., «El “corte-sano des-nudo”: los cuentos de Juanete y la estética de la resistencia corporal en *El pintor de su deshonor*», *Bulletin of the Comediantes*, 63.2, 2011, pp. 109-126.

En otro asalto a la función del gracioso Juanete de *El pintor de su deshonor*, Repinecz pretende completar los comentarios ya existentes. Analiza varios de sus cuentos alegóricos y enigmáticos de Juanete a partir de las reflexiones de Buck-Morss sobre la relación entre la estética y el cuerpo, y considera que su nombre invita a explorar su sentido simbólico y el conflicto entre el cuerpo y la sociedad: así, como el malestar físico, Juanete perturba los valores sociales del honor y la hombría, y ponen de relieve los errores de Juan Roca en su pretendido papel de cortesano honrado. Por último, afirma que la aparente recuperación de su honor se ve socavada por el último cuento del gracioso, en el que expone cómo los valores del honor y la virilidad no conducen a la felicidad real.

RINALDI, L., «Juanete: ¿un gracioso sin gracia? Reflexiones sobre la figura del donaire en el tragedia calderoniana», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 359-366.

Ejemplo paradigmático de los graciosos trágicos calderonianos, Juanete de *El pintor de su deshonra* es analizado por Rinaldi. Destaca su marginación en la comedia, su carácter caricaturesco y las funciones que desempeñan sus diversos cuentos, desde la broma hasta mensajes significativos en el desarrollo de la acción. Considera que es un gracioso fracasado en el universo del drama porque es incapaz de provocar risa, pero en la recepción de su representación era motivo de deleite para el público.

RODRÍGUEZ-GALLEGO, F., «Vera Tassis y el texto de *Las armas de la hermosura* de Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 53-83.

Luego de un repaso del camino crítico de *Las armas de la hermosura*, Rodríguez-Gallego estudia ciertos aspectos relevantes de su texto. Al menos parte del interés ecdótico deriva de que se considera normalmente como la primera comedia de Calderón publicada por Vera Tassis junto a *La señora y la criada*, empresa realizada con el permiso del propio poeta. A partir de ahí, procede a la comparación detenida del texto presente en la *Parte 46* de *Escogidas* y el posterior de la *Novena parte*. El análisis ofrece escasas variantes, algunas intervenciones acertadas de VT, casos habituales de su praxis editorial (selección léxica, alteraciones sintácticas...), de modo que puede pensarse que Vera se corrigió a sí mismo para ofrecer un texto más fiable, porque había desarrollado algunos vicios editoriales o aumentó su intervención sobre un texto previo en el que apenas había realizado cambios. Tras ello, Rodríguez-Gallego estudia el manuscrito ESP 309 de la Biblioteca Nacional de Francia, más dos sueltas sin valor textual de Wolfenbüttel y Luis Lamarca. Concluye afirmando que el texto base debe ser la edición príncipe de *Escogidas*, las correcciones deberán proceder del manuscrito, toda vez que la actuación de VT es al menos discutible.

RODRIGUES VIANNA PERES, L., «De la visión de *El gran príncipe de Fez* a lo maravilloso de *El príncipe del mar*, san Francisco Javier», en *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre 2010)*, ed. V. Maurya y M. Insúa, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO / Universidad de Navarra, 2011, pp. 579-605.

[<http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/20307/1/Rodrigues.pdf>]

La conversión al cristianismo de Baltasar de Loyola en la comedia calderoniana *El gran príncipe de Fez* se analiza como una manifestación de lo maravilloso, cual *mirabilia* que permite el ascenso espiritual. A continuación se compara con los hechos de san Francisco Javier a partir de sus *Cartas y Escritos*, los *Sermones* de Antonio Vieira, *El príncipe del mar* y el cuadro *San Francisco Javier en éxtasis*, de Murillo.

ROIG TIÓ, M., «La escena sacramental en el XVIII: en torno a *El pleito matrimonial*», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 449-460.

Después de unas notas sobre la estructura de *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, Roig analiza los cambios que Antonio de Zamora realiza en su versión del texto, que fue representado en diversas ocasiones en lugar del original. El resultado es —en nomenclatura de García Ruiz— una sobreescritura que introduce versos en recitativo, arias y coplas, pero sin modificar sustancialmente la estructura de la pieza. Así, Zamora ha tratado de mantener la tripartición del autor y las estrofas originales, pero por otro lado explica algunos conceptos, explota algunos rasgos espectaculares y añade algunos personajes con lo que también daña paralelismos y simetrías propios del auto.

RUANO DE LA HAZA, J. M.^a, «Lecturas políticas de comedias representadas en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 297-312.

Frente a la tendencia que aprecia intenciones críticas y lecturas políticas en las comedias del Siglo de Oro, Ruano de la Haza ofrece una batería de argumentos en contra. Primeramente, los dramaturgos no fueron castigados ni perseguidos por estas supuestas alusiones; necesitados del favor del sistema, los conflictos documentados (Tirso con la Junta de Reformación, por ejemplo) no tienen que ver con estas cuestiones de poder. Recuerda también que los corrales de comedias no eran lugares adecuados ni los farsantes los interlocutores más idóneos para esta suerte de críticas. Y por último, la documentación sobre la polémica sobre la licitud del teatro no refiere nada sobre tales ataques. Tampoco puede olvidarse la fuerza dramática de los reyes malvados, más allá de intencionadas conexiones con el monarca del momento.

RUBIERA, J., «Teología contra dramática: a vueltas con el demonio y la censura en *El José de las mujeres calderoniano*», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S.

Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 405-412.

Continuando con una cuestión que ya había comenzado a estudiar, Rubiera analiza la escena del final de la primera jornada de *El José de las mujeres* donde el Demonio reanima el cadáver de Aurelio introduciéndose en él. Este pasaje de compleja escenificación permite adentrarse en el mundo de la censura y la Inquisición, pues varios versos se encuentran tachados en un manuscrito de 1669. Así pues, revisa los comentarios y deslices cometidos por Wilson y Aparicio Maydeu para interpretar cabalmente la representación de la escena, la transcripción del documento y la participación de Juan de Rueda y Cuevas.

RULL FERNÁNDEZ, E., «El jardín en el teatro mitológico calderoniano», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 413-420.

Tras diversas contribuciones dedicadas al jardín, Rull se centra en el estudio de tal espacio en un género donde tiene una marcada proyección escenográfica. Delimita las clases del jardín que Calderón plasma en sus obras, a caballo entre los extremos de lo ideal y mítico con lo natural y selvático, según las obras, intenciones, etc. Luego de considerar la inspiración procedente de modelos reales (el Buen Retiro, Aranjuez...), Rull se detiene en el modelo que ofrece la pintura y los mitos retratados. Acaba con el comentario del motivo de la «boscarcha» (jardín aboscado o bosque ajardinado) en *La fiera, el rayo y la piedra, Celos aun del aire matan y Andrómeda y Perseo*.

SÁEZ RAPOSO, F., «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5, 2011, pp. 29-56.

Dentro de una incursión en la metateatralidad entendida como autoconsciencia dramática y su relación con los textos cómicos, comenta la función del gracioso encarnado por Juan Rana en uno de los grabados que acompañan al manuscrito de la *Fábula de Perseo y Andrómeda*, el entremés de *El toreador y El golfo de las sirenas*.

SCAMUZZI, I., «Notas musicales y fuentes italianas para *El árbol del mejor fruto*, acerca de una reciente edición crítica (Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2009)», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 313-331.

A partir de una atenta valoración de la edición de *El árbol de mejor fruto*, donde no faltan algunos comentarios propios, Scamuzzi añade información sobre la fortuna italiana de la leyenda del árbol de la cruz y los dramas salomónicos. Especialmente se centra en las piezas musicales, menos atendidas en la edición, y repasa las aportaciones sobre la música

en el teatro de Calderón, los testimonios fundamentales para analizar sus fuentes y plantea varios momentos en que el texto del auto podía ser cantado, en relación con un drama hermano, *La sibila del Oriente*.

SCHLIEPER, H., «Matasanos y salvador. El médico y la medicina como variaciones teatrales en Calderón», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 461-481.

Los vínculos entre medicina y literatura se remontan a la Antigüedad y llegan hasta el Siglo de Oro. Así, no sorprenden las referencias a la medicina que se encuentran en el teatro de Calderón. Estas se clasifican en: la sátira médica en el teatro cómico breve, la metáfora bíblica de Cristo como médico en el género sacramental (*El veneno y la triaca, La cura y la enfermedad*), y la medicina como metáfora referente al código del honor en *El médico de su honra*, categorías que Schlieper comenta en diálogo con la tradición anterior.

SCHRECKENBERG, S., «El sitio de Breda de Calderón y *Las lanzas* de Velázquez en *El sol de Breda* de Arturo Pérez-Reverte. Transformaciones de un lugar de memoria», en *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, ed. H. Ehrlicher y S. Schreckenber, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Verduert, 2011, pp. 213-232.

En la tercera entrega de la saga del capitán Alatriste, ambientada en la guerra de Flandes y centrada en el sitio de Breda, Pérez-Reverte hace referencia tanto a la versión literaria de Calderón como a la pictórica de Velázquez. Mediante el juego metaficcional con ambos monumentos artísticos, «propone una contra-lectura del cuadro de Velázquez para expresar su crítica a la corrupción de las élites políticas, supuestamente glorificadas por la cultura oficial del Barroco» (p. 228). Así, frente al elogio del líder militar vigente a lo largo del siglo XX, Pérez-Reverte «proclama un concepto de la identidad nacional más bien populista y no democrático» (p. 224), sin olvidar su constante tono pesimista.

STROSETZKI, C., «El Segismundo de Calderón y la segunda naturaleza», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 333-347.

El fracaso y los desmanes de Segismundo en su primera estancia en palacio se deben, según Strosetzki, a que carece de una segunda naturaleza. La primera sección es una detallada presentación de su significado desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro en textos filosóficos y teológicos, más su presentación en el *Guzmán de Alfarache*. En este contexto, la violenta actuación de Segismundo tras salir por vez primera de su torre es propia de un animal salvaje más que de la segunda naturaleza del

hombre, tesis que remite a Aristóteles, y su fracaso se debe a que le faltaba la práctica necesaria para formar un hábito y adquirir sus virtudes. SUÁREZ MIRAMÓN, A., «El viaje marítimo del mercader en los autos de Calderón», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011a, pp. 349-363.

En un abordaje al motivo de la navegación en el auto sacramental de Calderón, Suárez Miramón recuerda la tradición clásica, iconográfica y literaria como fuente para el poeta y añade el modelo de la galera real de don Juan de Austria en Lepanto, «verdadero palacio flotante en forma de nave» (pp. 351-352). A continuación estudia la dramatización de la nave del mercader de trigo y perlas en *El veneno y la triaca*, *Llamados y escogidos*, *El socorro general*, *El valle de la Zarzuela*, *El laberinto del mundo*, *La segunda esposa y triunfar muriendo*, *La semilla y la cizaña*, *La inmunidad del sagrado* y su culminación en *La nave del mercader*.

— «Variaciones dramáticas de Calderón sobre un tema popular», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011b, vol. 3, pp. 439-446.

El centro de este ensayo es la famosa redondilla que ilustra el concepto de silencio y la dificultad de comunicarse, y que Calderón recrea en seis piezas, hasta el punto de que algunos le han atribuido su creación. El itinerario comienza con *Amigo, amante y leal*, una de sus primeras piezas, donde no se muestra explícitamente pero constituye el centro de la obra y clave para comprender su significado en las posteriores *El mayor encanto, amor*, *Eco y Narciso*, *El encanto sin encanto*, *Darlo todo y no dar nada*.

TOBAR, M.^a L., «Una revisión y puesta en escena dieciochesca de *El golfo de las sirenas* de Calderón», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 447-456.

En el marco de la pervivencia de la obra calderoniana en el siglo XVIII, Tobar estudia la transformación de *El golfo de las sirenas* en función de la representación hecha por la compañía de Manuel Guerrero en 1753. Este actor se ocupó de adaptar la pieza al género de la folla, de moda en la época, amén de suprimir el episodio completo de las sirenas y otras series de versos, según se desprende del estudio de los apuntes conservados en la Biblioteca Histórica de Madrid. De hecho, reduce la obra solo al episodio de Ulises, de 1200 versos, que intercala junto a otras piezas dentro de *Llegar en amor*, de su propia cosecha.

TRAMBAIOLI, M., «La escritura en colaboración en *El pastor Fido* de Solís, Coello y Calderón», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2011, pp. 493-521.

La amplia recepción de *Il pastor Fido* de Giovan Battista Guarini, Trambaioli analiza la influencia teatral manifiesta en *El verdadero amante* y *La Arcadia*, de Lope: en contraste con la primera en la segunda Lope lleva a cabo un ejercicio de énfasis en la comicidad. Más adelante, se centra en *El pastor Fido*, comedia escrita en colaboración por Solís, Coello y Calderón, que, si bien recupera elementos del original italiano, cada jornada manifiesta ciertas deudas con las anteriores etapas en esta cadena de reescrituras.

ULLA LORENZO, A., «Sobre la reescritura de los finales en las comedias de Calderón: *Polifemo y Circe* (1630) y *El mayor encanto, amor* (1635 y 1668)», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 485-496.

En una nueva incursión en el taller de reescritor de Calderón, Ulla Lorenzo analiza cómo en el caso de *El mayor encanto, amor*, el poeta se vale de personajes (Ulises, Circe, Galatea) y de un tema (el mito de Circe y Ulises) que ya había abordado en la comedia colaborada *Polifemo y Circe*, en la que se encargó de la tercera jornada. Según la tipología de Ruano de la Haza se trata de una refundición y conjuntamente de una reutilización de versos y escenas, con especial atención a la que cierra la pieza. Aprecia que, frente a lo que marca la tradición, la Circe del final diseñada por Calderón (en *Polifemo y Circe* y los dos finales conocidas *El mayor encanto, amor*) se construye sobre el modelo de la Dido virgiliana que se suicida al ver partir a Eneas.

VALDÉS POZUECO, C., «Dña. Ángela y Dña. Mencía: dos respuestas ante la ley», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 497-506.

Tras explorar las relaciones de Calderón con el mundo jurídico tanto en su educación como en sus relaciones con la justicia, Valdés Pozueco estudia las dos vertientes de un tema iusfilosófico que el poeta plantea en *La dama duende* y en *El médico de su honra*. Para ello, muestra un panorama del contexto jurídico acerca del adulterio y el uxoricidio antes de analizar las respuestas de las damas ante la opresión que padecen: el aca-

tamiento y el rechazo, respectivamente, de la que depende su condena o salvación.

VARA LÓPEZ, A., «Del concepto a la forma: la dualidad en *Amor, honor y poder*», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011a, vol. 3, pp. 507-512.

Este ensayo demuestra la importancia del conceptismo en verso dramático del joven Calderón debido a que se construye según el principio de dualidad. Ya el título trimembre marca en realidad una confrontación dual: el amor se enfrenta al honor y este al poder, una oposición de conceptos abstractos (ya opuestos, ya conciliados) que se repite en la pieza. Igualmente, el número, relaciones y funciones de los personajes descubre una intencionada búsqueda de simetrías; hay ejemplos de oposición semántica; figuras retóricas de dualidad y oposición. Se concluye la compleja elaboración de sus versos, de marcado aire gongorino.

— «Entre el caos y la *admiratio*: los cuatro elementos calderonianos en el universo dramático de *Argenis y Poliarco*», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011b, pp. 227-260.

Teniendo en cuenta las aportaciones clásicas sobre el asunto, Vara López analiza el esquema de los cuatro elementos en la comedia bizantina *Argenis y Poliarco*, que se manifiesta mediante distintos símbolos en el universo dramático de la comedia. Además, se refleja en la selección temática y espacial, y pone de manifiesto la importancia de los cuatro humores en el imaginario de Calderón. A la vez, Vara López destaca que las menciones a estos elementos «unifican la presencia mitológica en la comedia» (p. 257) y relaciona el macrocosmos con el microcosmos. Y en concreto, las reiteradas confusiones y entrecruzamientos del agua y el fuego sirven para manifestar la falta de armonía, el caos de algunos personajes, cuya vida está sometida al hado.

— «La impronta mítica en el corazón de la metáfora calderoniana: el ejemplo de *Argenis y Poliarco*», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 48, 2011c, s. p. [Texto disponible en este enlace: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero48/mitometa.html>>]

Otra faceta de interés de *Argenis y Poliarco* radica en las referencias mitológicas que pueblan su texto. Vara López analiza la selección de dichas menciones orientadas a mantener el paganismo ambiental de la fuente narrativa, la *Argenis* de John Barclay, así como estudia su combinación con otras menos numerosas de tradición cristiana que contribuyen a adaptar el argumento al mundo dramático de Calderón. Esto es, el artículo presenta las funciones de la materia mitológica, que, alejada aquí de la pura

ornamentación, dota de coherencia dramática a la comedia actuando en muchos casos cual «agentes de ironía dramática que enlazan distintos momentos de la acción».

VARGAS, M., «Das laute, geheimnisvolle Prosenium. Die Wiener Inszenierung des *Secreto a voces* im Jahr 2010», en «*Laute Geheimnisse*». *Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, ed. W. Aichinger y S. Kroll, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011, pp. 135-155.

Complemento indispensable de un volumen que aúna teoría y *praxis*, este trabajo aborda diversas cuestiones sobre la representación de *El secreto a voces* que llevó a cabo la compañía de teatro Bepolamú (formado por varios de los autores del volumen) en el Instituto Cervantes de Viena el día 18.01.2010. A medio camino entre el público y los actores Vargas se adentra en los bastidores del teatro, y señala la importancia de la modulación de la voz, cuestiones de tiempo, ritmo y tensión dramática, y analiza más demoradamente tres momentos cruciales del drama: «la escena del secreto», la confusión de los retratos y el descubrimiento final.

VILA CARNEIRO, Z., «*Amor, honor y poder*: las huellas del gongorismo en una de las primeras comedias de Calderón», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011a, vol. 3, pp. 535-543.

Dentro del notable eco gongorino en la dramaturgia calderoniana, Vila Carneiro añade varias referencias a las *Soledades* en la comedia *Amor, honor y poder*: «soledades» como ‘campo’, el secuestro de Europa por parte de Júpiter, el mito de Ícaro, el motivo de la roca combatida por las olas como símbolo de la defensa de la castidad, metáforas coloristas y otros elementos propios del arsenal poético de Góngora.

— «*Amor, honor y poder*: reflejos y miradas de lo inglés en el teatro del Siglo de Oro», en *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas en la literatura hispánica*, ed. F. E. Chávez, P. Caballero-Alías y B. Ripoll Sintés, Barcelona, PPU, 2011b, pp. 103-110.

Análisis de la comedia *Amor, honor y poder* y su contexto histórico-social: representada durante las fallidas negociaciones de 1623 para el enlace matrimonial entre los herederos de España e Inglaterra, la elección de tema (los amores de Enrique III por la condesa de Salisbury), personajes y localizaciones ingleses acercaba la comedia al príncipe de Gales, mientras la libre adaptación de su fuente y los paralelismos no casuales transmitían una justificación sobre los acontecimientos.

VIÑA LISTE, J. M.^a, «Valor de los testimonios impresos para la *emendatio* de comedias de la *Sexta parte* de Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la es-*

cena, ed. F. A. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011a, pp. 12-28.

El riguroso examen de los testimonios manuscritos e impresos de las comedias de la *Sexta parte* permite apreciar el valor de algunos testimonios impresos para enmendar algunos pasajes de los respectivos manuscritos. Viña Liste analiza las intervenciones de mayor calado en las comedias *El José de las mujeres*, *El secreto a voces*, *Andrómeda y Perseo*, *Dicha y desdicha del nombre* y *La estatua de Prometeo*, para después presentar una tipología de los errores subsanados gracias a los textos impresos.

- «Variantes textuales sorprendentes en las comedias de la *Sexta parte* de Calderón», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011b, pp. 365-391.

Como fruto de su edición de la *Sexta parte de comedias* para la Biblioteca Castro, Viña Liste presenta una clasificación de siete tipos de errores: 1) lugares críticos que implican una lectura descuidada de un antígrafo manuscrito claro; 2) de un testimonio dudoso; 3) o de otro confuso; 4) lectura descuidada de un impreso claro; 5) *lectio facillior*; 6) errores por una copia hecha al dictado; 7) erratas de imprenta. Esta útil tipología, más allá de la división clásica, muestra el trabajo que late en el trasfondo del proyecto del GIC.

- VOGHT, G. M., «Autobiographical Echoes in Calderón's *El hombre pobre todo es trazas*», *Bulletin of the Comediantes*, 63.2, 2011, pp. 57-107.

El artículo de Voght se divide en cuatro puntos: primero, revisa algunos aspectos turbulentos de la vida del joven Calderón con el propósito de enterderlo como humano, no con intención de denigrarlo; defender al poeta de las acusaciones de ser «somehow emotionally disturbed»; mostrar los ecos de algunos de sus problemas y experiencias en la comedia *El hombre pobre todo es trazas*; y, finalmente, sugerir un retrato más completo de Calderón que reconcilie su ida personal, su espíritu cómico y optimista, y su tradicional filosofía de vida.

- WILLI, R., «Public secrets und Geheimnisse als Leiternotive der Komödien Calderóns: Freundschaft, Loyalität oder Liebe?», en «*Laute Geheimnisse*». *Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, ed. W. Aichinger y S. Kroll, Wien / Berlin, Turia + Kant, 2011, pp. 159-193.

La «receta del secreto» de Calderón, con sus ingredientes y variedades, constituye el núcleo de este artículo. En el repertorio de piezas contemplado (*Nadie fie su secreto*, *Amigo, amante y leal*, *Basta callar* y *El secreto a voces*) aprecia Willi varias caras de la paradoja del «secreto público» desde el secreto que no se silencia al que se oculta. A la vez, el juego con las formas del secreto provoca tensiones entre la amistad y la lealtad, conflictos entre el deber de vasallo y el amor, y, por último, se estudian los

canales existentes para comunicar secretos (cartas, encuentros en balcones y disfraces).

ZAFRA, R., «El primer blasón católico de España», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 393-413.

Ante la imposibilidad de hallar el texto del auto *El primer blasón católico de España*, Zafra interpreta, a partir de las huellas conservadas, que representaba la historia de san Hermenegildo y Recaredo en relación con el conflicto sucesorio del trono de Felipe IV. La lucha de la reina Mariana contra las reivindicaciones de don Juan José de Austria y sobre todo la temprana muerte de Felipe Próspero –probable actor en la representación del auto– son las causas que explican la desaparición de este texto.

4. TESIS DOCTORALES

ALVARADO TEODORIKA, T., *Comedia mitológica de Calderón. «El monstruo de los jardines»*, Pamplona / Paris, Universidad de Navarra, Universidad de Sorbona Nouvelle, 2009. Directores: Ignacio Arellano y Pierre Civil.

ARANA CABALLERO, R., «*Auristela y Lisidante*», de Calderón. *Estudio y edición crítica*, Pamplona / Sevilla, Universidad de Navarra / Universidad de Sevilla, 2008. Directores: Ignacio Arellano y Juan Montero.

MATTZA, C., *De Estrella a Isabel de Borbón: «La vida es sueño» como «speculum reginae»*, Chicago, University of Chicago, 2009. Director: Frederick A. de Armas.

MONCUNILL, R., *La teoría del hombre en los autos sacramentales*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2010. Director: Ignacio Arellano.

RINALDI, L., *Edición crítica de la comedia «El pintor de su deshonra», de Calderón de la Barca*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011. Director: Ignacio Arellano.

RODRÍGUEZ-GALLEGO, F., *La reescritura de comedias de Calderón de la Barca publicadas en su «Segunda parte»: edición y estudio textual de «Judas Macabeo» y «El astrólogo fingido»*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2009. Director: Santiago Fernández Mosquera.

ROIG, M., «*El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*», auto de Calderón, Pamplona, Universidad de Navarra, 2009. Director: Ignacio Arellano.

ULLA LORENZO, A., «*El mayor encanto, amor*» de Calderón de la Barca, *fiesta cortesana. Estudio y edición*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2011. Director: Santiago Fernández Mosquera.

Addenda 2008-2010

- ÁLVAREZ SELLERS, M.^a R., «“Acomede los versos con prudencia”: métrica y discurso femenino en la tragedia de la honra», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, ed. G. Vega García Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2010, pp. 227-237. [CD-Rom]
- ARANGO, M. A., *Tema y estructura en el teatro del siglo XVI y XVII en Hispanoamericana y España: Fernán González de Eslava, Sor Juana Inés de la Cruz, Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca y Juan Ruiz de Alarcón*, New York, Meter Lang, 2008. ISBN: 978-1-4331-0303-2. 170 pp.
- «Rasgos distintivos y correlativos de cualidades barrocas, en tres dramaturgos del siglo XVII en España: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca», pp. 119-134.
- «El gracioso: sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca», pp. 135-145.
- «El honor, la honra y la fama en tres comedias del Siglo de Oro: *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* y *El alcalde de Zalamea*», pp. 147-153.
- ARELLANO, I., «¿Es *El gran duque de Gandía* (auto) de Calderón?», *Boletín de la Real Academia Española*, 302, 2010, pp. 195-216.
- BACZYŃSKA, B., «La huella peruana de *La iglesia sitiada*, un auto sacramental atribuido a Calderón BNE Ms. 17221», en *Laano y su contexto europeo*, ed. K. Sabik y K. Kumor, Varsovia, Uniwersytet Warszawski, 2010, pp. 111-117.
- CAAMAÑO ROJO, M.^a J., «El soneto está bien en los que aguardan», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, ed. G. Vega García Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2010, pp. 295-304. [CD-Rom]
- CASTILLO, M. R., «Una comedia hagiográfica: *La aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca», en *Indios en escena. La representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, West Lafayette, Purdue University, 2009, pp. 223-245.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J., «Miguel Hernández entre Calderón y Lope», en *La Generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos*, dir. J. P. Ayuso y M. Zubietta, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 26, 2010, pp. 135-149.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, N., «“Suele el disfraz varonil agrandar mucho”. Las santas travestidas de la hagiografía en la comedia nueva», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, ed. G. Vega García

- Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2010, pp. 455-465. [CD-Rom]
- GARROT ZAMBRANA, J. C., «Eucaristía y poder: el sacrificio crístico del Rey en algunos autos sacramentales», *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 16, 2010, pp. 425-439.
- GRÜNNAGEL, C., «Tochter der Luft und *divino monstro*: Calderóns Semíramis», en *Klassik und Barock – Pegasus und Chimäre. Französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2010, pp. 260-283.
- HOWARD, A., *The King Within. Reformations of Power in Shakespeare and Calderón*, Berlin / New York, Peter Lang, 2010. ISBN 978-3-03911-530-3; ISBN 978-3-0353-0013-0 (eBook). 199 pp.
- LASOTA, A., «El problema de la otredad en *La Aurora en Copacabana* de Calderón. Una propuesta de lectura hermenéutica», en *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, ed. K. Sabik y K. Kumor, Varsovia, Uniwersytet Warszawski, 2010, pp. 207-214.
- LOMBARDI, C., «Rather like a dream: sogno, memoria e identità in *The Tempest* di Shakespeare e in *La vida es sueño* di Calderón de la Barca», en *Atti del Convegno Annual dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura (Leche, 24-26 ottobre 2007)*, ed. J. Michael y J. Rigoli, *Comprar(a)ison* 23, 2009, pp. 131-139.
- MANJÁRREZ, G., «Nuevas consideraciones sobre la transmisión textual de *El golfo de las Sirenas* de Calderón», *Incipit*, 28, 2008, pp. 69-96.
- ONTIVEROS VALDÉS, A., «“El lacayo no trate cosas altas”: graciosos y amantes al uso en la comedia y espada de la segunda generación de dramaturgos», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, ed. G. Vega García Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2010, pp. 769-775. [CD-Rom]
- TORRES NEBRERA, G., «Alberti (con María Teresa León) teatraliza a los clásicos», en *La Generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos*, dir. J. P. Ayuso y M. Zubieta, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 26, 2010, pp. 97-133.
- VIÑA LISTE, J. M.^a, «La intervención de Vera Tassis en la *Sexta parte de comedias* de Calderón (1683) y su valor testimonial», *Criticón*, 108, 2010 pp. 115-132.