

UNA REFUNDICIÓN CALDERONIANA DEL SIGLO XIX:

LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ, POR M. Z^{*}

ADRIÁN J. SÁEZ

La *cruz en la sepultura* es la primera versión de *La devoción de la cruz*, y la historia textual de este dueto comienza en 1629: este año ve la luz la *Parte XXIII de las comedias* de Lope, donde se encuentra una suelta de la primera redacción que debió de componerse entre 1627 y 1628, aunque Calderón pudo escribir la comedia hacia 1622-1623. Ya a su nombre aparece en un manojito de sueltas, y reelaborada como *La devoción de la cruz* a partir de la *Primera parte* de sus comedias (1636). La reescritura puede situarse en 1635, cuando fue levantada la prohibición de imprimir comedias y novelas en Castilla y el poeta comienza los trámites para llevar sus piezas a la imprenta.¹ Pero en este caso no me concierne comentar la autoreescritura de Calderón, sino una refundición realizada en el último tercio del siglo XIX.

EL TEATRO CLÁSICO Y CALDERÓN EN EL SIGLO XX

La devoción de la cruz permaneció en el mercado editorial durante el siglo XVIII, en medio de una etapa de relativo acoso y derribo.² Llegado

¹ Para estos y otros datos ver Sáez (2011a), con la bibliografía oportuna. Cito por mi edición de la comedia.

² García Santo-Tomás (9) matiza esta idea asentada sobre los perjuicios causados por la Ilustración. Al margen de las sueltas sin fecha en el pie de imprenta, constan varios

el siglo XIX, los románticos auspiciaron la revaloración del teatro áureo, y diversas empresas editoriales, entre las que destaca la Biblioteca de Autores Españoles (BAE), capitaneada por Hartzenbusch, contribuyeron a la recuperación de su repertorio.³ Asimismo, junto a la imitación de los modelos áureos en textos de nueva creación, jugaron un destacado papel las refundiciones, que volvían a poner en escena “unos cuadros preciosos que estaban olvidados” (en Gies, “Notas” 123), según se dice acerca de la destacada labor de Dionisio Solís, si bien en ocasiones su pésima calidad causaba que se considerasen “una plaga” (en Gies, “Notas” 111).

La práctica de las refundiciones, vigente desde el siglo XVII y aprobada por Luzán en su *Poética* (1737), opera en aquel tiempo “como medio de rescate desde el intento de olvido al que le había sometido el parnaso dieciochesco, permitiendo a los clásicos barrocos volver a gozar de una preeminencia renovada” (García Santo-Tomás 266) y hermana al romanticismo con el Siglo de Oro al saltar el abismo abierto por los neoclásicos (García Santo-Tomás 271).⁴ En palabras de Caldera y Calderone,⁵ el teatro aurisecular “vive, o sobrevive, en gran parte gracias a la labor casi subterránea, a menudo despreciada –aunque, a lo que parece, bastante rentable– de los refundidores” (393). Este fenómeno fue más o menos constante desde finales del siglo XVIII y se asentó hacia 1830. Un ejemplo significativo de este “furor de refundir”: de las

testimonios: la reedición de la *Primera parte* de Vera Tassis (1726), una suelta en la imprenta de Antonio Sanz (1755) y otra en la de Francisco Suriá (1771), la edición de Apontes (1760), etc.

³ Ver Flitter (5-49 y 92-112), sobre la importancia de la defensa del teatro áureo y su origen alemán. Sobre la presencia de Calderón en el siglo XIX, ver también Romero Tobar (“Calderón y la literatura española del siglo XIX” y “Algunas consideraciones del canon literario durante el siglo XIX”), Schinasi, Rodríguez Sánchez de León, Armendáriz Aramendía (35-50). Romero Tobar (“Calderón” 114) señala lo cerca que estuvo Hartzenbusch de las refundiciones en su proyecto editorial; ver Vega García-Luengos (“La restauración”).

⁴ Adams destaca la “close connection existing between the Siglo de Oro and the Romantic Period in Spain” (en Gies, *Theatre* 89). Caldera recuerda que el origen de esta práctica radica en la censura existente a partir de 1750, cuando era “el único medio posible para sacar de las garras del censor lo que se podía del caudal escénico del Siglo de Oro” (“Calderón” 60).

⁵ Exagera Caldera al señalar que puede conjeturarse que en las primeras décadas del siglo XIX “nadie pudo obtener que las obras de Calderón se representasen en su forma originaria” (“Calderón” 59).

171 representaciones de textos de Calderón entre 1823-1833, 110 eran refundiciones (64%) (Gies, “Notas” 114).⁶

El concepto de refundición utilizado por Ruano de la Haza, que define este método en el Siglo de Oro como “la práctica de componer una comedia nueva basándose en elementos –temas, situaciones, personajes– de otra anterior” (35), no resulta operativo para las refundiciones decimonónicas: si se crea un nuevo texto es a partir de otro existente que se retoca y adapta. Se trata de una adaptación que manifiesta diversos tipos de cambios para rehacer el texto dramático en una nueva forma que refleje la estética del momento, o reorienta el alma de la pieza (“the thrust of a play”) para acentuar algunos puntos de acuerdo con los preceptos y los intereses del adaptador (Ganelin 4).

Como todo género de reescritura, la refundición supone una modificación textual que corta, pule y añade pasajes en la comedia a tenor de los nuevos aires. Hay varias razones por las que se retocaban las comedias áureas:⁷ 1) el deseo de los autores de adaptarse al gusto neoclásico de las reglas, de donde nacía el cambio del número de actos, la corrección del lenguaje y la eliminación de acciones secundarias, etc.; 2) el intento de esquivar la censura y evitar la impropiedad de una obra; y 3), al fin, “la falta de talento o la simple pereza de los dramaturgos o los empresarios,” conscientes de que “refundir una obra no solo costaba menos trabajo, sino que en muchos casos resultaba más rentable” (Gies, “Notas” 114).

Muy importante es la labor de recodificación, de actualización de los textos a los parámetros culturales, sociales y teatrales del momento. Según García Santo-Tomás:

⁶ La expresión procede de una reseña de Bretón de los Herreros a la refundición de *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso, titulada *Desde Toledo a Illescas*. El porcentaje anual de refundiciones confirmadas ronda el 8%. Advierte de la dificultad ocasional para “distinguir entre una representación no refundida y una representación de una refundición porque los carteles, además de confundir los títulos con frecuencia, no distinguen entre obras “originales” y “refundiciones” (Gies, “Notas” 116). Otras incluso perdían su título primitivo, situación que no era desconocida en el Siglo de Oro, pues hubo escritores que se apropiaron libremente de piezas ajenas, con el agravante añadido de no señalar su fuente (Vega García-Luengos, “La reescritura” 11).

⁷ Para algunos factores que influyeron en la recuperación del teatro clásico, ver Vellón Lahoz (“El proceso” 188-92). Téngase en cuenta la evolución estética desde el neoclasicismo hasta el romanticismo y la pervivencia de algunos elementos.

El público, los actores y los refundidores del romanticismo no pueden concebir un espectáculo idéntico al barroco, y necesitan un nuevo formato que renueve la fuerza dramática de la poesía lopesca y calderoniana, un teatro donde la forma actúe como contención de un mensaje con infinitas sugerencias, de renovadas propuestas [...] En este vaivén entre la vuelta al justo medio o el avance hacia el genio individual, el teatro adquiere una condición cercana a lo terapéutico y, como en otros géneros [...] se modelan los textos de acuerdo a una serie de coordenadas estéticas. (264; ver Ríos-Font 87-126)

De este modo, el teatro áureo no se lee desde su propio horizonte, sino que “se adapta a necesidades ideológicas y de repertorio” (García Santo-Tomás 264). Además, esto revierte “en una manipulación de la figura autorial” que se desdobra en un Calderón borrado, tachado y reescrito, “en donde el texto omitido sintetiza la disparidad de dos momentos culturales y por lo tanto confirma lo ilegible desde la sensibilidad [primero neoclásica y luego] romántica” (García Santo-Tomás 268). Asunto de importancia, porque el público no conoce al auténtico Calderón, sino al modificado y adaptado; algo no tan ajeno al presente, dicho sea de paso.

Más todavía: en la polémica calderoniana (la famosa “querelle calderonienne”) cobra fuerza su identificación con el carácter nacional y el componente ideológico no llega a eliminarse en la segunda mitad de la centuria (Romero, “Calderón” 105).⁸ Si al principio se mantenía el contenido y solo se arreglaba la forma, con el retoque externo venía asimismo una transformación ideológica, “un cambio que servía no solo a la estética moderna sino también a su ética” (Gies, “Notas” 112). Por ello, es preciso también atender a este ingrediente en las refundiciones de comedias del Siglo de Oro. Claro está, la cargazón política en las comedias varía con el paso del siglo y los cambios gubernamentales, de modo que se aprecian diferencias notables en las revisiones hechas durante la restauración y el

⁸ Destaca, a propósito de los críticos del momento, que “Las motivaciones ideológicas, la falta de sensibilidad para el arte barroco y la rutina reiteraron los tópicos del *poeta teólogo* y el *poeta de la raza* y las condenas unánimes –salvo el caso de Picatoste– a los desvíos culteranos en la lengua poética del dramaturgo” (Romero, “Calderón” 105).

tono más lúdico con que poco después se acogerán las actuaciones de María Guerrero (Vellón, “El proceso” 192).

En este contexto, muchas piezas calderonianas llegaron a la escena previo paso por el tamiz de la refundición: *Afectos de odio y amor*, *El alcalde de Zalamea*, *La dama duende* y *El escondido y la tapada* fueron revisadas por Dionisio Solís; Bretón de los Herreros se ocupó de *No siempre lo peor es cierto*, *Con quien vengo, vengo*, *Fuego de Dios en el querer bien*, y un largo etcétera.⁹

LA REFUNDICIÓN DE LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ

No quedó al margen *La devoción de la cruz*, como digno miembro del canon calderoniano. En la Biblioteca Histórica de Madrid (signatura Tea 1-2-11) se conservan tres cuadernillos sin paginación con los apuntes manuscritos de una refundición de la comedia, dividida en actos.¹⁰ El título de la portada reza: “*La devoción de la cruz*. Drama heroico-religioso en tres actos, de don Pedro Calderón de la Barca. Refundido por M. Z.” Por último, se lee: “Madrid, 20 de setiembre de 1876,” fecha que puede corresponder a la culminación de la reescritura o a su subida a las tablas, cuestión que no he podido aclarar.

Las enigmáticas siglas de la firma que he mantenido en el título de mi estudio pierden rápidamente el manto de misterio: debe tratarse de Marcos Zapata (1845-1913), quien tal vez por alguna razón disimulaba

⁹ También abordó *Peor está que estaba* (con el título de *La carcelera de sí misma*) y *No hay cosa como callar*. Otros casos: Juan Eugenio Hartzenbusch (*El médico de su honra*), Jean-Marie Grimaldi (*Con quien vengo, vengo* y *No hay cosa como callar*), Abelardo López de Ayala (*El alcalde de Zalamea* y el entremés *El conjuro*), Eduardo Asquerino (*El escondido y la tapada*), Ángel María Dacarrete (*Bien vengas mal, si vienes solo*), Patricio de la Escosura (*Mañanas de abril y mayo*), José de Echegaray (*Semíramis o la hija del aire*), más otras anónimas, como *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Para el caso de *El astrólogo fingido*, ver Rodríguez-Gallego (162-66), quien estudia las cinco copias conservadas, una de las que ya atribuye con fuerza a Dionisio Solís y otra a cargo de Pablo Mendibil, analizada en este mismo volumen. Información sacada principalmente de Romero Tobar (“Calderón” 114); Caldera (“Calderón”); Menéndez Onrubia (203-06), con indicación de los actores y las fechas de representación entre 1875 y 1900; Vellón Lahoz (“El proceso”).

¹⁰ En concreto, se trata del segundo apunte, según consta en cada una de las portadillas. Noticia en Agulló y Cobo (187, núm. 27). Manejo una reproducción digitalizada. Para facilitar su consulta he numerado las páginas desde el comienzo de la comedia.

su identidad. Dramaturgo y periodista de profesión, por diversos avatares vitales residió temporalmente en Argentina y en Cuba. Uno de ellos fue el destierro, que quizás explique el enmascaramiento del nombre, aunque se sabe que algunas veces firmaba con el pseudónimo “Mefisto.” Creador de la escuela realista, pertenece al conjunto de dramaturgos que siguen cultivando el drama histórico añadiendo un alcance sentimental, de modo que no se desentiende completamente de la estética romántica. La mayoría de su producción se inscribe dentro del teatro musical, especialmente piezas líricas como *La abadía del Rosario* (1880) o la zarzuela *El reloj de Lucerna* (1884), y destacó “como poeta y [...] autor dramático de rotundo y sonoro versificar” (Rodríguez Sánchez 624).¹¹

Esta refundición constituye la única representación decimonónica de *La devoción de la cruz* documentada en España, escasez que algunos atribuyen a la censura.¹² Asimismo, interesa analizar las variaciones realizadas una comedia religiosa cuando los refundidores intentaban eliminar o disminuir los elementos mágicos y maravillosos. Según Caldera (*Il drama, “Calderón desfigura”*; ver Coughlin 31-100), las refundiciones en la etapa romántica actuaron sobre tres parcelas fundamentales de sus modelos: 1) la estructura, adaptada al dictado de las unidades dramáticas pero sin la radicalidad de los primeros neoclásicos; 2) el lenguaje, limitando los excesos retóricos y los pasajes culteranos en pro de la calidad expresiva mediante la sustitución de la polimetría por la primacía del romance, aunque progresivamente abogan por mantener numerosos versos del original y procurar no forzar la línea expresiva general cuando intervenían; 3) y la moral, para lo que se clarificaban algunos comportamientos políticos y/o sociales, y se configuraban personajes más complejos y verosímiles, menos estereotipados.

¹¹ Siguen este trabajo Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada (759), pero proponen 1914 como fecha de su muerte. Sobre su situación en el realismo, ver Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (223, 226). El 18 de enero de 1879 contribuyó con un himno y un soneto a la velada por el aniversario de Calderón celebrada en el Teatro Español, tras la representación de *La vida es sueño* (*Veinticuatro diarios* 1: 319, núm. 7624). En 1887 se prohibió representar su obra *La piedad de una reina* (*Veinticuatro diarios* 2: 59, núm. 1270). En ocasiones componía música (2: 200, núm. 4843).

¹² Caldera (“Calderón” 59) señala la falta de “obras filosóficas o variamente comprometidas” como *La devoción de la cruz*, *La hija del aire*, *El príncipe constante*, etc. No consta en el catálogo de Coe.

Aunque es habitual el paso de tres a cinco actos,¹³ Zapata mantiene la tripartición y realiza una mutación de espacio en cada acto: así, cada uno comienza en una selva ('bosque') y acaba en otra ubicación, cambios que se indican siempre en el texto y que reproducen bastante fidedignamente la distribución espacial del original calderoniano. Las alternancias dentro de un mismo acto se reducen: así, en el segundo acto, una vez que la acción cambia al convento donde Julia está encerrada, se eliminan los tres saltos (interior-exterior-interior-exterior) entre las escenas que se desarrollan dentro y fuera del convento, y los acontecimientos exteriores pasan a relatarse. Asimismo, se marca más la transición en la tercera jornada: de la "selva con dos cajas" a un escenario con un bosque, un despeñadero y una cruz, que se sucedían fluidamente en *La devoción de la cruz*.

La acción se comprime en el tiempo para cumplir con el lapso aceptable de 24 horas y no exceder la duración real de la representación (Luzán 515-20). Se supone que el primer acto se desarrolla por la mañana, aunque la indicación temporal del original –"¡Descoloridos y al campo / de mañana!" (vv. 85-86)– se omite. La modificación mayor se produce en el segundo, porque el lapso es mínimo hasta que Eusebio es "fiera, ladrón y forajido" (69), desarrollándose por la tarde. Anochece en la décima escena –"Oscurece" (91)–, amanece al trasladarse la acción al convento como marca la acotación (96) y acaba durante la mañana del día siguiente.

La nómina de personajes se amplía con la priora de un convento, Arminda pasa a llamarse Florinda, Telmo sustituye a Chilindrina y los comparsas son más variados ("Villanos armados, bandoleros, monjas y pueblos"). Con el resto se intentan crear unos personajes más complejos, con una identidad más marcada y definida, acorde con el marco de la verosimilitud. El carácter de Lisardo se endurece: prescinde de todo disimulo para tomar las cartas de amor que guarda su hermana y entra "Con lenguaje perentorio y con ademán tirano" (28).¹⁴ La inocencia de Rosmira,

¹³ Se trata de una solución de compromiso que busca que haya tantos actos como cambios espaciales (Caldera, "Calderón" 60-61), pero no tan frecuente como parece. Por ejemplo, mantiene la tripartición *El alcalde de Zalamea*, refundido por Solís (Vellón Lahoz, "Dos versiones" 129).

¹⁴ Aquí no se cumple una constante de las refundiciones que señala Vellón Lahoz ("Dos versiones" 130): la representación de todos los momentos clave de la acción, que no son solo verbalizados.

aunque se mantiene, se ve algo reducida al eliminarse la primera parte del informe de Curcio, quien a su vez parece volverse una figura menos cruel y más sensible, mientras, Eusebio es un personaje más trágico.

Por supuesto, el adaptador modifica el argumento. La primera jornada es bastante fiel al patrón original. Para comenzar, elimina algunos de los portentos de la cruz en el relato biográfico de Eusebio. Ya en casa de Curcio, el encuentro de los amantes se ve interrumpido por la llegada del padre y Eusebio, antes de esconderse, intenta huir sin éxito.

Como ya he adelantado, importa la supresión del primer relato retrospectivo de Curcio (vv. 631-729), en el que da cuenta del inicio de las desgracias a raíz de sus celos imaginados. Poco después Florinda no dice que Lisardo ha muerto “a puñaladas” (v. 750), lo que puede considerarse una mejora al eliminar una contradicción (al menos aparente) del original, ya que Lisardo es herido en duelo. Por el contrario, una escena de fuerte carga dramática se suaviza: el cadáver de Lisardo no queda en escena sino que Curcio dispone llevarlo “al templo de la villa” antes de enterrarlo en su “capilla” (43), y por tanto Julia no queda entre el muerto y Eusebio, no se representa la división de Julia entre la tragedia familiar y el amor.

El principio del segundo acto (escenas 1-10) solo retoca algunos parlamentos y añade otros. A partir de aquí los cambios se suceden. Una cierta vena romántica (propia de algunos cultivadores del teatro histórico de la segunda mitad del siglo XIX) se deja sentir en los sucesos del convento: el encuentro entre Eusebio y Julia, ya de por sí dramático, se ve interrumpido por la llegada de Curcio y sus hombres, que lo registran todo en busca de Eusebio, casi en un eco del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla; este debe esconderse y el acto finaliza con un disparo y un cadáver que creen suyo. Pero no fue así, según refiere un bandolero al comienzo del tercero, en una escena de nueva factura:

Al pronto se figuraron
que Eusebio al pie de la escala
yacía muerto, que así
les engañó la alborada;
mas no tardaron en ver,
con no poco asombro y rabia,

que el que yacía
 tendido debajo de la ventana
 era un criado de Curcio,
 que en tal sitio se apostara
 para dar la muerte a Eusebio
 si con Eusebio topaba. (122-23)

Al descubrir su identidad, Julia prescinde de su historial de crímenes y se limita a reclamar constantemente su venganza:

[...] quiero vengarme
 de tu desdén inaudito.
 [...]
 Te advierto
 que a este lugar no he venido
 por vanas excusas; ¡piensa
 que vengarme necesito!
 Ni una voz, ni una palabra,
 no despiertes al dormido;
 no imites a la engañosa
 serpiente del paraíso,
 porque aquí abiertos están,
 en este pecho maldito,
 los raudales del amor
 y el manantial del cariño. (138-39)

En esta situación acepta el cuchillo que le ofrece Eusebio y se dispone a matarlo, pero se detiene al contemplar la señal de la cruz en el pecho de su ofensor, en una duplicación de la anagnórisis de la comedia de Calderón.

Después de despeñarse, Eusebio pronunciaba un parlamento en que implora perdón a Dios, sembrado de elementos cristológicos; pero aquí se sustituye por otro sin referencias sacras:¹⁵

¹⁵ Ver Sáez (2011b).

Además, se añade la percepción de Eusebio de agonizar en el mismo lugar donde nació, anagnórisis compartida por Curcio al reconocer a su hijo. Aparece Julia y su padre descarga su furia en ella:

hija impía,
 [soy] tu padre que en esta oscura
 mansión y selva remota
 entró a apurar gota a gota
 el cáliz de la amargura.
 Llega, pues, mujer impura,
 germen de tantas tristezas;
 ven a llorar tus flaquezas
 sobre este campo de luto,
 ¡ven a recoger el fruto
 de tus pasadas torpezas! (169-70)

Se disipan las últimas dudas de Julia y, con la certeza de que Eusebio era su hermano, reacciona tratando de arrojarle al abismo. Acaba el drama con la resurrección de Eusebio y la concesión del perdón divino. Pero, a diferencia de la comedia de Calderón, Julia no expresa ningún deseo de volver al convento y queda en compañía de su padre, ambos causantes y testigos de la tragedia de su familia.

Uno de los blancos favoritos de la crítica decimonónica al teatro de Calderón y compañía es la inverosimilitud derivada del exceso retórico en el lenguaje, que se intenta compensar mediante la llaneza y claridad expositivas. Un cierto prosaísmo trata de superar el lirismo y acercar la acción al público, pero el predominio inicial del romance se combina poco a poco con un justo medio que combina numerosos versos del original y suprime los mayores excesos formales.¹⁶ Así, se cortan referencias mitológicas o se acaba con expresiones o juegos verbales propios de la comedia nueva. No obstante, Zapata añade alguna metáfora de su magín; valga un ejemplo: el

¹⁶ Escribe Vellón Lahoz: “el verso dramático renuncia, en cierta medida, a su efecto distanciadador (la negación voluntaria de la polimetría en favor de la omnipresencia del romance así lo confirma), y se aproxima al cauce identificativo de la prosa” (“El proceso” 104).

cuchillo con el que Julia va a matar a Eusebio es “sierpe de acero” que “se trueca en basilisco” (140). Igualmente, suprime algunas referencias a la divinidad (128), en línea con la reducción del elemento sacro que vengo comentado.

La figura del donaire recibe una considerable atención. En este sentido, los rasgos sayagueses del habla de los graciosos se sustituyen por expresiones vulgares. Así, por ejemplo, al comienzo de la refundición Gil amenaza chistosamente a la burra caída: “¡Maldita burra! / Se va a mamar una zurra / de padre y muy señor mío” (1). Algunos chistes se eliminan: el comentario sobre la posible opilación de Eusebio y Lisardo por estar en el campo por la mañana (vv. 85-88); la referencia a que Eusebio puede llevar el cadáver de Lisardo a salar (v. 414); la similitud con san Sebastián y el juramento cómico de no huir (vv. 1162-69); el juego “despejar” / “despiojar” (vv. 1272-75), o una serie de referencias jocosas (vv. 1788-95). Pero se añaden otros momentos cómicos o ingeniosidades verbales: cuando Menga insta a Gil a que vaya al grano (“ser directo”), Gil responde: “Menga, al grano, / que el grano / arrancó a los potros” (3); un mayor énfasis en la falsa valentía de Gil al toparse con Eusebio (72-73); o un chistoso comentario de Gil cuando los villanos acuden a liberarlos y Bras solo atiende a Menga: “¡que no está sola / mi mujer, que estoy yo aquí!” (83), más una jocosa alusión a los judíos (126).

Zapata presta una mayor atención a las didascalias, que atienden a indicaciones espacio-temporales así como a los movimientos escénicos y las necesidades de la declamación. En ocasiones las indicaciones gestuales sustituyen a la palabra: en el momento en que Gil ve aparecer a Eusebio y Lisardo, recela: “por si son... (La seña de robar) que no / me vean” (7), que sustituye a la sospecha original de que sean “bandoleros” (vv. 81-92).

Por último, el manuscrito permite adentrarse, siquiera parcialmente, en el taller refundidor de Zapata: corrige sus errores y despistes (14, 48, 159), sustituye voces o expresiones (33, 73, 97, 141), elimina pasajes o escenas (134-35, 168), cambia versos del original por otros propios (49) y añade algunas acotaciones relativas a efectos de sonido y luz (53, 91, 96, 106, 107, 119, 142, 157, 173).

CODA FINAL

En pocas palabras: si la reescritura es un fenómeno prioritario de la composición dramática en el Siglo de Oro y Calderón puede definirse como el reescritor por excelencia del teatro áureo (Vitse), el análisis de las refundiciones ilumina algo más el panorama del regreso a los textos a la par que permite ahondar en su trayectoria hermenéutica. Así, *La devoción de la cruz* adquiere un lenguaje más natural, un mayor respeto a las reglas del arte del momento, un cierto tono romántico o sentimental y se convierte, en fin, por obra y arte de Marcos Zapata, en un drama más acorde con la sensibilidad y el gusto de finales del siglo XIX.

GRISO-Universidad de Navarra

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Nicholson B. "Notes on Spanish Plays at the Beginning of the Romantic Period". *Romantic Review* 27 (1926): 128-142.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes. "La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid". *Revista de Literatura* 35 (1969): 169-213; 38 (1970): 189-252.
- ARMENDÁRIZ ARAMENDÍA, Ana. *Edición crítica de "El médico de su honra" de Calderón de la Barca y recepción crítica del drama*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- CALDERA, Ermanno. *Il dramma romantico in Spagna*. Pisa: Università di Pisa, 1974.
- . "Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)". *Anales de literatura española* 2 (1983): 57-81.
- . y Antonietta CALDERONE. "El teatro en el siglo XIX (1808-1844)", en *Historia del teatro en España, II*. Dir. José M.^a Díez Borque. Madrid: Taurus, 1988. 377-624.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La devoción de la Cruz. Drama heroico-religioso en tres actos de don Pedro Calderón de la Barca refundido por M. Z.* Madrid: 1876. [Biblioteca Histórica de Madrid, signatura Tea 1-2-11.]
- COE, Ada M. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore: The John Hopkins University, 1935.
- COUGHLIN, Edward V. *Neo-Classical "Refundiciones" of Golden Age "Comedias"*. Michigan: University of Michigan, 1965. [Unpublished Dissertation.]
- FLITTER, Derek. *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*. Cambridge: Cambridge University, 1992.
- GANELIN, Charles. *Rewriting Theatre. The Comedia and the Nineteenth-Century Refundición*. Lewisburg: Bucknell University, 1994.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. *La creación del "Fénix". Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 2000.
- GIES, David T. "Notas sobre Grimaldi y el "furor de refundir" en Madrid (1820-1833)". *Clásicos después de los clásicos*. Dir. Luciano García Lorenzo. *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990) 111-124.
- . *The Theatre in Nineteenth-Century Spain*. Cambridge: Cambridge University, 1994.
- HUERTA CALVO, Javier, Emilio PERAL VEGA y Héctor URZÁIZ TORTAJADA. *Teatro español de la A a la Z*. Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen. "El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)". *Clásicos después de los clásicos*. Dir. Luciano García Lorenzo. *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990): 187-207.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES. *Manual de literatura española. VII. Época del Realismo*. Tafalla: Cénlit, 1983.
- RÍOS-FONT, Wadda C. *Rewriting Melodrama. The Hidden Paradigm in Modern Spanish Theater*. Lewisburg: Bucknell University, 1997.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando. «*El astrólogo fingido*». *Edición crítica de las dos versiones*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás. *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1994.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José. "El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX". *Clásicos después de los clásicos*. Dir. Luciano García Lorenzo. *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990) 77-98.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. "Calderón y la literatura española del siglo XIX". *Letras de Deusto* 11 (1981): 101-124.

- . “Algunas consideraciones del canon literario durante el siglo XIX”. *Un viaje de ida y vuelta. El canon. Ínsula* 600 (1996): 14-16.
- RUANO DE LA HAZA, Jose M.^a “Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón”. *Siglo de Oro y reescritura. 1: Teatro*. Ed. Marc Vitse. *Criticón* 72 (1998): 35-47.
- SÁEZ, Adrián J. “*La devoción de la cruz*”, de Calderón. *Edición crítica y estudio textual*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011. [Trabajo de investigación tutelado.]
- . “Una comedia religiosa frente al auto sacramental: *La devoción de la cruz*, de Calderón”. *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*. Ed. Carmen Pinillos. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011. 179-196.
- SCHINASI, Michael. “The History and Ideology of Calderón’s Reception in Mid-nineteenth Century Spain”. *Segismundo* 41-42 (1985): 128-149.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”. *Siglo de Oro y reescritura. 1: Teatro*. Ed. Marc Vitse. *Criticón*. 72 (1998): 11-34.
- . “La restauración del teatro clásico”. *Juan Eugenio Hartzenbusch. 1806 / 2006*. Ed. Montserrat Amores. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2008. 123-197.
- Veinticuatro diarios (Madrid, 1830-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*. Madrid: CSIC, 1968-1972, 3 vols.
- VELLÓN LAHOZ, Javier. “El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra”. *Clásicos después de los clásicos*. Dir. Luciano García Lorenzo. *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990): 99-109.
- . “Dos versiones decimonónicas de *El alcalde de Zalamea*. Dionisio Solís y Pedro Carreño. Hacia la dramaturgia burguesa”. *Criticón* 68 (1996): 125-140.
- VITSE, Marc. “Presentación”. *Siglo de Oro y reescritura. 1: Teatro*. Ed. Marc Vitse. *Criticón* 72 (1998): 5-8.