

BIBLIOGRAFÍA CALDERONIANA 2013*

Adrián J. Sáez
CEA-Université de Neuchâtel
Institut de Langues et Littératures Hispaniques
Espace Louis Agassiz 1
Bureau 3.E.45
CH-2000 Neuchâtel, Suiza
adrian.saez@unine.ch

Este curso ha sido prolijo en trabajos calderonianos, especialmente en la esfera de las ediciones críticas. Buena parte de este auge se debe a la empresa editorial sobre la dramaturgia sacramental de Calderón, que parece forzar el ritmo de las máquinas para cerrar pronto su larga andadura, con seis títulos nuevos aparecidos en este año. En cambio, las comedias todavía se prodigan menos en la escena editorial, y sería

* Este trabajo se ha beneficiado de la ayuda de varios colegas y amigos, que me han facilitado la consulta de textos calderonianos, algunos de difícil acceso: Fausta Antonuci (Università di Roma Tre), Ignacio Arellano (GRISO-Universidad de Navarra), Álvaro Baraibar (GRISO-Universidad de Navarra), Christophe Couderc (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), Juan M. Escudero (GRISO-Universidad de Navarra), Luis Iglesias Feijoo (GIC-Universidade de Santiago de Compostela), Abraham Madroñal (CSIC / Université de Genève), Fernando Rodríguez-Gallego (Universität Wien / GIC-Universidade de Santiago de Compostela), Felix K. E. Schmelzer (Universität Münster / GRISO-Universidad de Navarra), y Anne Wigger (Editorial Iberoamericana / Vervuert).

de agradecer que las comedias completas de Calderón fuesen saliendo a la luz con un ritmo constante. Ojalá sea así. Por su parte, del manojo de libros dedicados al universo calderoniano destacan sobre todo las colectáneas reunidas en torno a la comedia de capa y espada, las fiestas dramáticas y el teatro trágico de la España áurea en su contexto europeo.

EDICIONES

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Céfalo y Pocris*, intr. E. Cancelliere y ed. I. Arellano, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-93-0. 190 pp.

Tras la nota preliminar, el prólogo —a cargo de Cancelliere— contiene un estudio de la acción de Céfalo y Pocris a través de diferentes modalidades: el decorado verbal, el registro de la recitación comprendido por formas retóricas, literarias y teatrales, la galería de lenguajes del texto y el subtexto deíctico. Por su parte, Arellano sitúa *Céfalo* en el contexto de las comedias burlescas de Calderón, por desgracia perdidas, descarta toda duda sobre su autoría, examina su relación con *Celos aun del aire matan* y *Auristela y Lisidante*, y propone 1651 como fecha *ante quem* de *Céfalo*. Asimismo, unas breves notas le bastan para describir el panorama textual de la comedia, que aconseja quedarse con el texto de la *Novena parte* (1691) editada por Vera Tassis. Sigue el texto con sus notas, que constituyen una refundición muy corregida y mejorada con respecto a la edición de Arellano *et al.* del volumen *Comedias burlescas del Siglo de Oro* (Madrid, Espasa Calpe, 1999).

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La cena del rey Baltasar*, ed. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013. [Ediciones críticas, 192; Autos sacramentales completos de Calderón, 85.] ISBN: 978-3-944244-17-4. 264 pp.

La introducción a *La cena del rey Baltasar* —que no *La cena de Baltasar*, rótulo que aparece desde Pando— se abre con un repaso a las cuestiones de autoría y fecha del auto, que se considera composición temprana, más una reconstrucción de sus peripecias sobre la escena; sigue un análisis de la construcción alegórica del argumento, el tratamiento de la materia bíblica, la disposición de castigo del auto, el diseño de la métrica y la estructura, el tema de la muerte y la justicia o la red intertextual que se compone de relaciones con textos anteriores y posteriores, la construcción espacial y espectacular y la galería de personajes, más una revisión crítica de algunas lecturas políticas del auto. Del estudio textual se deriva la preferencia del testigo recogido en Navidad y Corpus Christi para la fijación del texto, que se acompaña de la *Loa famosa entre la Iglesia y el*

Celo (recogida en *Ociosidad entretenida...*). Bibliografía, texto anotado, lista de variantes e índice de notas dan forma al volumen.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La dama y galán Aquiles (El monstruo de los jardines)*, ed. T. Alvarado Teodorika, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013. [Biblioteca Áurea Hispánica, 90; Comedias completas de Calderón, 10.] ISBN: 978-84-8489-767-5 (Iberoamericana); 978-3-95487-315-9 (Vervuert). 324 pp.

Después de un prefacio de I. Arellano y unos preliminares de T. Alvarado, la introducción comienza reflexionando sobre la función del mito, la comedia mitológica y las aportaciones calderonianas a este modalidad dramática, para centrarse en el papel concreto del monstruo. Sigue un examen de las fuentes tanto literarias como pictóricas de *La dama y galán Aquiles*, más los análisis respectivos de la métrica, la estructura, el espacio, la música y los personajes de la comedia. En el estudio textual se indica que, junto al texto de la *Cuarta parte*, se encuentra un manuscrito hecho por varios copistas con intervenciones de Calderón, razón que hace que se emplee como texto base. Se completa el trabajo con la bibliografía, el texto crítico de la comedia, las variantes, el índice de notas y las ilustraciones.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *No hay más fortuna que Dios*, ed. I. Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013. [Ediciones críticas, 186; Autos sacramentales completos de Calderón, 81.] ISBN: 978-3-944244-05-1. 320 pp. con facsímil.

Uno de los autos más célebres de Calderón conoce por fin una edición crítica y rigurosa gracias a Arellano. Se trata, según se expone en el prefacio, de uno de los pocos casos en los que se conserva el conjunto de auto con su loa. Así, primeramente se analiza la Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio, para pasar luego al auto: se estudia su fecha y la recreación poética del debate en torno a la falsa diosa fortuna y la verdadera Providencia divina. Se ofrecen también unas notas escénicas y la sinopsis métrica de loa y auto, que preceden a sus respectivos estudios textuales. El texto base del auto es el manuscrito autógrafa y se corrigen algunos lapsus del poeta al tiempo que se anota críticamente. Para acabar, tras las variantes y el índice de notas se reproduce el manuscrito de puño y letra de Calderón.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La hidalga del valle*, ed. M.^a L. Thomas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013. [Ediciones críticas, 185; Autos sacramentales completos de Calderón, 80.] ISBN: 978-3-944244-04-4. 202 pp. con facsímil.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El mayor encanto, amor*, ed. A. Ulla Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013. [Biblioteca Áurea Hispánica,

88; Comedias completas de Calderón, 9.] ISBN: 978-84-8489-748-4 (Iberoamericana); 978-3-86526-798-5 (Vervuert). 360 pp.

El volumen, en origen la tesis de doctorado de Ulla Lorenzo, principia con los datos sobre la fecha de composición y estreno de *El mayor encanto, amor*. Seguidamente viene un interesante capítulo sobre la confección de la comedia en relación tanto con la tradición clásica como con textos coetáneos, para después ofrecer algunas notas sobre la recuperación del teatro mitológico de Calderón. La revisión interpretativa de esta comedia defiende que «una lectura ajustada» es «aquella que combine el valor universal del mito, que confiere valor atemporal al texto, con el estudio de la motivación y circunstancias concretas en las que se gestaron texto y espectáculo» (p. 32). Tras los comentarios sobre la versificación y el estudio demorado de la función desempeñada por los sonetos, se presenta un detallado estudio textual que escoge la princeps de la *Segunda parte* (1637) como texto base. Bibliografía, texto crítico y anotado, aparatos de variantes e índice de notas son los siguientes capítulos del libro.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La redención de cautivos*, ed. M. Trambaioli, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013. [Ediciones críticas, 189; Autos sacramentales completos de Calderón, 82.] ISBN: 978-3-944244-11-2. 192 pp.

En esta edición sale a la luz «uno de los autos calderonianos más olvidados por la crítica» (p. 7). Trambaioli ofrece en la introducción los datos externos sobre la datación del texto (1670-1673) y su vida escénica hasta el siglo XVIII, para seguir con un examen de la loa que prologaban la pieza —no editadas en el volumen— y un estudio del auto que se centra en su construcción alegórica, la estructura y aspectos escénicos, más la oportuna sinopsis métrica. Del complejo panorama textual se desprende que un manuscrito (llamado N1) de la BNE es el texto base, enmendado en ocasiones con otros testimonios. Bibliografía, texto críticamente anotado, aparato de variantes e índice de notas cierran el volumen.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La siembra del Señor / Los obreros del Señor*, ed. M. Insúa y C. Mata Induráin, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013. [Ediciones críticas, 190; Autos sacramentales completos de Calderón, 83.] ISBN: 978-3-944244-12-9. 200 pp.

Las páginas prologales comienzan con una aclaración sobre las fuentes bíblicas del auto (la parábola de los obreros de la viña de *Mateo*, más otros intertextos) y una aclaración del doble título que presenta en una tradición textual que atribuye algún testigo a Rojas Zorrilla. Sigue un estudio del corpus de autos de tema agrícola en que se inserta *La siembra del Señor*, y un examen de la alegoría, los elementos bíblicos, el ornato retórico y la construcción métrica. El texto se fija según el método ecléc-

tico, con notas críticas y los apéndices correspondientes de bibliografía, variantes e índice de voces anotadas.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El valle de la Zarzuela*, ed. I. Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013. [Ediciones críticas, 191; Autos sacramentales completos de Calderón, 84.] ISBN: 978-3-944244-16-7. 199 pp. + facsímil.

Arellano presenta de inicio la datación imprecisa del auto, para continuar con unos breves comentarios generales sobre la organización dramática y escénica del auto dejan paso a unas glosas detalladas sobre los aspectos principales de la acción: el conjuro del León / Demonio y su relato alegórico, el brindis de la Fiera, la tentación de la sirena, las fatigas de la Gracia, la lucha del Hombre entre las dudas y el albedrío, la disputa de Gracia y Culpa por el Hombre, etc. Tras la sinopsis métrica, Arellano analiza los testimonios conservados de *El valle de la Zarzuela* en sus notas textuales y opta por el autógrafo como texto base, y las diferencias irrelevantes de la transmisión textual hace que descarte un aparato de variantes. El texto se presenta críticamente anotado y seguido de la reproducción del manuscrito de mano de Calderón, más el índice de voces explicadas.

LIBROS Y MONOGRAFÍAS

CORTÉS KOLOFFON, A., *Cósmica y cosmética. Pliegues de la alegoría en sor Juana Inés de la Cruz y Pedro Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.

En origen una tesis doctoral, este trabajo se adentra por los caminos de la alegoría en sor Juana y Calderón. Cortés Colofón empieza con unas reflexiones teóricas sobre el concepto de adorno en relación con el ámbito espacial, del pliegue barroco entre dos mundos (Deleuze), la tradición emblemática y las relaciones entre la tragedia y el auto sacramental. Con esta base, analiza en sendos capítulos el auto *El divino Narciso* (y su loa) de sor Juana y la comedia *Eco y Narciso* de Calderón, que comparan un catálogo de momentos dramáticos (la caída de Narciso, su muerte, el suicidio de Eco, etc.), busca otros hipotextos y relaciona la cosmética corporal y la jardinería del siglo XVII, entre otros asuntos.

ESCUADERO, J. M. (coord.), *Un Calderón de capa y espada, Anuario Calderoniano*, 6, 2013.

Esta nueva entrega de Acal ofrece una selección de los trabajos centrados en la exploración de diferentes ideas, modelos y propuestas que Calderón realiza con el género de la comedia de capa y espada, sin olvi-

dar las conexiones con otras especies dramáticas vecinas. Cada entrada goza de comentario individual en el siguiente apartado.

ULLA LORENZO, A. (coord.), *Fiestas calderonianas, Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013.

Colectánea sobre las fiestas de Calderón, este primer monográfico de la revista cumple con el doble objetivo de trazar un estado de la cuestión sobre el tema al tiempo que presenta los caminos fundamentales por los que avanza la crítica. Coordinado por A. Ulla Lorenzo y presentado por S. Fernández Mosquera, el selecto manojó de trabajos se presentan individualmente en el siguiente epígrafe. Incluye un CD muy apreciable con las grabaciones del debate sobre el cultivo calderoniano del género mitológico, en el que participaron J. H. Elliott, F. A. de Armas, M. R. Greer, M.^a G. Profeti y M. Trambaioli, entre otros críticos que defendieron las diferentes posturas en liza.

ARTÍCULOS Y CAPÍTULOS EN OBRAS COLECTIVAS

AICHINGER, W., «Confesores, espías, secretarios. Los agentes ocultos del poder y su representación en el teatro de Calderón», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. M. Insúa y F. K. E. Schmelzer, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, pp. 9-21. [Biblioteca Áurea Digital del GRISO, 18.]

Una mirada a los corredores secretos del poder adentra a Aichinger en el examen de la representación y función de los confesores, espías y secretarios en el teatro áureo, especialmente en el caso calderoniano: en su repaso constata la escasa presencia de confesores y actos de confesión sobre las tablas por una suerte de respeto o decoro; a su vez, los espías se ocupan sobre todo de asuntos amorosos y pasionales, sin que pueda olvidarse el papel de los graciosos en la dinámica de los secretos; y, en fin, el secretario adopta una amplia variedad de funciones.

ANTONUCCI, F., «Reescritura e intertextualidad en *El médico de su honra* de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, ed. C. Couderc y H. Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 229-237.

En un ejercicio de fino análisis intertextual, Antonucci examina los vínculos que presenta *El médico de su honra* de Calderón con *Deste agua no beberé* de Caramonte y otros textos de Lope (*La locura por la honra*, *La fuerza lastimosa*), de Guillén de Castro (*El conde Alarcos*) y de la tradición romanceril, sea a través de la primera versión lopesca o de modo independiente. El análisis de esta estrategia de reescritura permite reconstruir la cadena intertextual y, así, revela la originalidad y perfección del drama

calderoniano, que reformula y otorga un nuevo significado a muchos elementos previos.

- ARELLANO, I., «Corografía mística: Babilonia y Sión en los autos sacramentales de Calderón», en *Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, ed. M. Cunningham, G. Magnier y A. Ward, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4-5, 2013a, pp. 473-494.

El espacio, como todo elemento escénico significativo, posee en el auto una clara dimensión religiosa y, en este sentido, destacan las ciudades de Babilonia y la santa Jerusalén, la santa Sión, como emblemas del mal y del bien, del pecado y la redención. A partir de la dialéctica establecida en la Biblia, Arellano estudia esta «corografía a lo divino» (p. 473) en el auto sacramental de Calderón, donde alcanza diferentes formas y funciones.

- «Cuestiones taxonómicas y tragedias calderonianas», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, ed. C. Couderc y H. Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013b, pp. 249-256.

Convencido de la importancia de la taxonomía de los géneros dramáticos, Arellano repasa diversos aspectos sobre la tragedia áurea: la contradictoria negación de la capacidad de los poetas para componer tragedias cuando la ideología y los valores del momento son trágicos, las desviaciones de la crítica, la importancia del honor como principio de autoridad basado en las apariencias y, especialmente, la mezcla de elementos trágicos y cómicos, una combinación en el que se debe diferenciar entre rasgos esenciales (que determinan el modelo) y secundarios (que no transforman el molde general), según muestra con el complejo caso de *No hay cosa como callar*, que entiende como drama trágico pese a que emplee elementos propios de la comedia de capa y espada.

- «El honor calderoniano en las comedias de capa y espada», *Romanische Forschungen*, 125.3, 2013c, pp. 331-352.

En un nuevo asedio a los tópicos que entorpecen la interpretación crítica, Arellano revisa en esta ocasión la supuesta importancia universal del tratamiento serio del honor en toda la producción calderoniana. Según defiende, en esta cuestión no se han tenido en cuenta las diferencias genéricas, pues algunas especies dramáticas también permiten el tratamiento cómico del honor. Es decir: «conviene evitar las generalizaciones de tipo ideológico o temático desarraigados de los criterios dramáticos de funcionalidad en el marco de un género determinado» (pp. 333-334), porque predominan los imperativos artísticos, según se comprueba en el caso de la comedia de capa y espada, que ha dado pie a numerosos juicios serios y «tragedizantes» cuando se aprecian muchos elementos cómicos.

- «Emblemas en los autos sacramentales de Calderón. Coordenadas de inserción dramática», en *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de*

la representación, ed. A. Martínez Pereira, I. Osuna y V. Infantes, Madrid, Turpin / Sociedad Española de Emblemática, 2013d, pp. 13–31.

Del caudaloso mar de motivos emblemáticos que recorren la literatura del Siglo de Oro, Arellano analiza el manejo calderoniano de los emblemas, que se rige por tres criterios principales: la sistematización en redes estructuradas de motivos, la adaptación al contexto según una lectura guiada por la Biblia y los padres de la Iglesia y la elaboración ingeniosa siguiendo las formas de la agudeza estudiadas por Gracián. En este repaso se estudian, ilustrados con riqueza de ejemplos, los sistemas de la flora, la fauna, la mitología, el vestuario y los símbolos del universo celeste, las fuerzas del mal y el mundo del hombre.

- «La flora simbólica en los autos sacramentales de Calderón», *Neophilologus*, 97.2, 2013e, pp. 315–332.

Entre las muchas constelaciones expresivas de que se vale Calderón en la construcción de sus autos, Arellano se dedica en esta ocasión al sistema de la flora en su sentido simbólico. Diferencia de entrada entre ocurrencias didácticas a menudo ligadas al mundo emblemático, con sentidos que se aplican al bien o al mal, y otros usos más sencillos en los que la planta expresa la exaltación o el triunfo, con especializaciones con el tema mariano, imágenes cristológicas o eucarísticas, etc.

- «El texto de los entremeses de Calderón. Problemas ecdóticos y hermenéuticos», *Romance Quarterly*, 60.1, 2013f, pp. 12–29.

Tras las varias ediciones que ha merecido el teatro breve de Calderón, Arellano repasa la situación del texto de los entremeses y otras piezas cómicas, tanto en su vertiente ecdótica como hermenéutica. Así pues, se detalla el estado actual de los entremeses calderonianos desde las dificultades de atribución y transmisión textual hasta la importancia de la interpretación como herramienta de fijación del texto en una galería de ejemplos selectos.

- «No hay cosa como callar de Calderón: honor, secreto y género», en *Varia lección de teatro áureo*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, *RILCE*, 29.3, 2013g, pp. 617–638.

En otra vuelta de tuerca a la polémica comedia *No hay cosa como callar*, Arellano replantea su estatuto taxonómico a partir de cinco puntos fundamentales: si se atiende a las convenciones genéricas, se ve que se trata de un drama serio (con sus rasgos esenciales), por más que ciertos elementos secundarios la acerquen a la comedia de capa y espada (presente en algunos rasgos secundarios); el manejo del tiempo dramático no se relaciona con la verosimilitud o la organización estructural de la trama, sino con «la incitación psicológica u emotiva que facilite la empatía del espectador» con Leonor (p. 621); la cualidad aparente del enredo; la estrategia del silencio y el secreto impuesto por el código del honor no es una vic-

toria sino muestra de resignación; y el desenlace, poco feliz tras la capa de *happy end* pues la el matrimonio se basa en el deseo de reparación.

BARONE, L., «La figura del gracioso en las comedias serias de Calderón», en «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, ed. C. Mata Induráin, A. J. Sáez y A. Zúñiga Lacruz, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, pp. 23-34. [Biblioteca Áurea Digital del GRISO, 17.]

En sintonía con su tesis doctoral (*La figura del «gracioso» nel teatro di Pedro Calderón de la Barca / El gracioso en los dramas de Calderón*, ambos aparecidos en 2012), este trabajo de Barone analiza la construcción del personaje del donaire en la dramaturgia seria de Calderón. Así, considera que se trata de un personaje «proteico [...], versátil y polifuncional, una figura muy compleja y articulada que lleva al escenario el principio de una autonomía innovadora que se presenta [...] como original reelaboración y evolución de la tradicional codificación cómica del papel risible, y [...] como ingeniosa experimentación de las posibilidades expresivas relacionadas con el desbordamiento de la comicidad en los territorios de lo trágico, a veces llegando incluso al absurdo existencial que representa la versión moderna de lo trágico» (p. 26).

BARRAGÁN, R., «Lo poético burlesco como recurso teatral en *No hay burlas con el amor*», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 15-30.

Como poetas, los dramaturgos conocían los códigos de la poesía burlesca, que empleaban en la construcción del discurso cómico. A partir de esta premisa, Barragán analiza el caso paradigmático de *No hay burlas como el amor*, de esencia eminentemente lúdica. Dentro de la «doble textualidad», se examinan los recursos burlescos empleados en el texto dramático y su reflejo en el texto espectacular, que culmina en la risa.

BRAIN, C., «Juan Everardo Nithard, protagonista de *La estatua de Prometeo* de Calderón de la Barca», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 31-47.

En el marco de la polémica despertada en torno al teatro de corte de Calderón, por las lecturas que ven críticas políticas ocultas en los textos, y en concreto con la propuesta de Greer sobre *La estatua de Prometeo*: frente a la relación de Prometeo con don Juan José de Austria que definiendo, Brain presenta una visión alternativa que vincula al héroe con el válido Nithard, para así poder conciliar el mensaje crítico con la posición propia de la reina acerca de los acontecimientos en curso.

CAMPBELL, Y., «El amor al uso en *Mañanas de abril y mayo*», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 49-60.

Por mucho que la dimensión lúdica domine en *Mañanas de abril y mayo* y que el «amor al uso» pueda entenderse como una convención dramática, Campbell se vale de los argumentos esgrimidos por ciertos moralistas para plantear que en realidad la comedia, en tanto signo de su tiempo, «canaliza los conflictos jerárquicos entre el hombre y la mujer del período» (p. 50) y en especial sobre el problema de la elección matrimonial, según se aprecia en la caracterización del personaje de doña Clara.

CANCELLIERE, E., «Amor y Psique. Hermenéutica de una fábula de las Artes figurativas al teatro de Calderón», en *Fiestas calderonianas*, coord. A. Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013, pp. 21-48.

Este trabajo se dedica a la construcción de la fábula argumental de *Ni amor se libra de amor*, mediante el estudio de la tradición del mito de Psique y Cupido, y especialmente del examen de las tres estrategias fundamentales que emplea Calderón: la relación con las taxonomías icónicas de las artes figurativas y plásticas, el metateatro que reelabora el asunto y, por fin, el camino hermenéutico y filosófico desde Platón hasta el hermetismo.

CASTELLS, R. E., «La evolución de la monarquía musulmana en *El príncipe constante*», *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 1.2, 2013, pp. 31-50. [En red.]

Si normalmente la lupa crítica se centra en el príncipe don Fernando, Castells se centra en la otra figura más importante del poder: su enemigo y captor, el rey de Fez, que evoluciona desde la cortesía cuando espera sacar réditos de su rehén a la tiranía y la crueldad posteriores. La teoría de la perspectiva (de Kahneman y Tversky) es la herramienta escogida para explicar esta transformación hacia «un comportamiento aparentemente paradójico o hasta incoherente» (p. 36). Además, concluye que la comedia «presenta la dicotomía entre una vida basada en la devoción espiritual y otra disipada en un enfoque netamente mundano» (p. 48).

CASTRO RIVAS, J., «“Oh, católica, oh grande monarquía”»: la jura del príncipe Baltasar Carlos en Mira de Amescua y Calderón de la Barca», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. M. Insúa y F. K. E. Schmelzer, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013a, pp. 55-66. [Biblioteca Áurea Digital del GRISO, 18.]

En un marco de dificultades diversas, la jura del príncipe Baltasar Carlos cobraba una singular importancia que tuvo su reflejo en las letras del momento. Así, Castro Rivas se concentra en el estudio de dos de las calas más significativas: el auto sacramental *La jura del príncipe* de Mira de Amescua y la comedia *La banda y la flor* de Calderón, recurriendo para ello a las noticias transmitidas en las crónicas oportunas. Entre otras cuestiones, esta comparación permite apreciar el diferente tratamiento de un

suceso histórico en dos moldes genéricos diferentes y los modos de inserción escogidos por cada dramaturgo.

- «Secreto y silencio en *La banda y la flor* de Calderón de la Barca», en «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, ed. C. Mata Induráin, A. J. Sáez y A. Zúñiga Lacruz, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013b, pp. 65-77. [Biblioteca Áurea Digital del GRISO, 17.]

Si el secreto y el silencio se dan la mano con el amor y el honor en la comedia nueva, el secreto de amor es el verdadero eje de la intriga de algunos ejemplos selectos, como *La banda y la flor*. En este caso, la trama y la comicidad se organizan en torno a los amores de las hermanas Lísida y Clori por el galán Enrique, un triángulo donde la dinámica del secreto amoroso, con sus confusiones y lances derivados, activa el enredo que se cierra en final feliz.

- CASTRO RODRÍGUEZ, M.^a L., «Laurencia e Isabel: dos mujeres deshonradas del teatro del Siglo de Oro, dos aproximaciones al honor y la justicia», en *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. XV Congreso de la AITENSO (Québec, 5-8 de octubre de 2011)*, ed. E. I. Deffis, J. Pérez Magallón y J. Vargas Luna, Puebla / Montréal / Québec, El Colegio de Puebla / McGill University / Université Laval, 2013, pp. 149-165.

A partir de la configuración de los personajes femeninos y sus reacciones ante su violación, Castro Rodríguez establece una comparación en el tratamiento del honor y la justicia en *Fuente Ovejuna* y *El alcalde de Zalamea*. Si comparten su carácter de mujeres desdenosas que son afrentadas por un poderoso, Laurencia es más activa mientras Isabel queda al amparo de su padre. Así pues, Calderón mantiene el esquema social inalterado mientras Lope presenta una serie de inversiones de papeles.

- CAZÉS GRJ, D., «Construcción de la mentira sobrenatural en *La dama duende* y *El galán fantasma*», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 61-73.

Junto a otra serie de elementos, *La dama duende* y *El galán fantasma* comparten la configuración de una mentira sobrenatural por la que la naturaleza y la identidad de los protagonistas se presenta de tal modo que el resto de personajes los toman por seres sobrenaturales, pero a diferencia de otros casos no se trata de un engaño intencional sino del resultado involuntario, surgido de las circunstancias en las que se desarrolla la actuación clandestina. Cazés Gryj analiza el uso de los elementos dramáticos, espectaculares e indiciales para crear esta percepción.

- CHAVES, T., «Algunos modelos escénicos e iconográficos en tres escenográficas para la Fábula de Andrómeda y Perseo según Pio di Savoia, Corneille y Calderón de la Barca», en *Fiestas calderonianas*, coord. A. Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013, pp. 49-81.

Primeramente, Chaves reconstruye la fortuna espectacular de la fábula de Andrómeda y Perseo en los escenarios de las cortes europeas, con sus rasgos y diferencias (genéricas, entre otras) más notables, para en un segundo momento relacionar estas calas previas con las *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón. Se demuestra así que el poeta y Baccio del Bianco conocían la *Andromède* de Pierre Corneille y otros antepasados italianos, más los grabados escenográficos.

- CRUICKSHANK, D. W., «Una carta casi desconocida de Calderón de la Barca, y *El templo de Palas* de Francisco de Avellaneda», en *Fiestas calderonianas*, coord. A. Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013, pp. 83-96.

A partir de una carta poco conocida de Calderón a Avellaneda y el análisis de uno de los tomos de comedias sueltas que alberga la British Library (T.1737) que contiene la única edición conocida de *El templo de Palas* del mencionado ingenio, Cruickshank examina tanto el grado de amistad que unía a Calderón y Avellaneda como el valor de esta pieza. Y, según se desprende de su estudio, no solamente sus lazos debían de ser profundos, al punto de que Avellaneda prestaba a Calderón el borrador de su *opera magna*, que este no había podido acudir a presenciar sobre la escena.

- CUÑADO LANDA, J. A., «*El príncipe constante* y la fiesta barroca», en «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, ed. C. Mata Induráin, A. J. Sáez y A. Zúñiga Lacruz, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, pp. 119-130. [Biblioteca Áurea Digital del GRISO, 17.]

Desde sus primeros pasos por las tablas en 1629, en la vida dramática de *El príncipe constante* destaca una representación que tuvo lugar en Freñegal (Badajoz) en 1658 con motivo de las celebraciones por el nacimiento del infante Felipe Próspero, evento del que se da cuenta en una relación manuscrita del festejo al completo (conservado tanto en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla como en la Real Academia de la Historia). En esta ocasión, la comedia calderoniana estuvo acompañada de la pieza *No hay contra el honor poder*, con dos loas escritas *ex profeso* y otros aderezos festivos para un evento que, como recuerda Cuñado Landa, pretendía exaltar el poder de los Habsburgo.

- DE ARMAS, F. A., «Conjunciones, cometas y conflictos: astrología y poder en Cervantes, Lope de Vega y Calderón», en *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, A. Feros y J. M. Usunáriz, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013a, pp. 75-95.

El reflejo literario de la compleja relación entre astrología y poder en el Siglo de Oro es el centro de este ensayo. De Armas analiza cómo tres textos se hicieron eco del presunto poder profético de la astrología en un

período que va de 1603 a 1605, que comprende tres importantes eventos astronómicos: si en *La desdichada Estefanía* Lope transmite la renovación de la religión cristiana y la controversia en torno a la expulsión de los moriscos, *La gitanilla* cervantina revela «la ambigüedad de los signos celestiales aun cuando parecen ser utilizados para alabar a los reyes y la corte» (p. 89), Calderón en *La vida es sueño* recrea el mítico conflicto entre Saturno y Júpiter que indica, a su vez, la sucesión de Felipe III por Felipe IV. Concluye de Armas: «la astrología era un sistema que se prestaba tanto a alabar el poder como a cuestionarlo, a encarcelar al ser humano y al mismo tiempo a permitir que este abriera su inteligencia a todas las posibilidades del universo» (p. 92).

- «Timantes y la pintura que habla en *El mayor encanto, amor*», en *Fiestas calderonianas*, coord. A. Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013b, pp. 97-113.

La función del pintor Timantes, que aparece en apenas una veintena de versos, constituye la clave principal desde la que de Armas ofrece una nueva lectura de *El mayor encanto, amor*: esta «figura que pinta la escena [...] es un tributo velado, un parangón y competencia con la escenografía de Cosimo Lotti», al tiempo que vale para reflexionar sobre los modos de pintar, la representación del poder y el papel de lo trágico y lo heroico en una comedia de espectáculo (101).

- DEFFIS, E. I., «*Le magicien prodigieux* (2008) de Philippe Soldevila, un ultraje respetuoso», en *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. XV Congreso de la AITENSO (Québec, 5-8 de octubre de 2011)*, ed. E. I. Deffis, J. Pérez Magallón y J. Vargas Luna, Puebla / Montréal / Québec, El Colegio de Puebla / McGill University / Université Laval, 2013, pp. 339-355.

Mediante una serie de estrategias de adaptación, Philippe Soldevila reelabora *El mágico prodigioso* calderoniano para lograr «una caricatura paródica y cargada de ironía con innumerables alusiones al contexto cultural franco-hablante contemporáneo» (p. 339). Según declara el propio autor, lleva a cabo un «respectueux outrage» o ultraje respetuoso con el que se ubica a caballo entre el respeto al original y la transgresión de acuerdo a sus designios artísticos.

- DÍEZ BORQUE, J. M.^a, «Encuentros-desencuentros del teatro de corral y de palacio», en *Fiestas calderonianas*, coord. A. Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013, pp. 115-126.

Entre las diferencias que separan el teatro de corral y de palacio, Díez Borque analiza sus respectivos conceptos de espectaculares y el intercambio de títulos que se produce entre ambos espacios (especialmente de corral a palacio, pues las piezas mitológicas no suelen pasar al teatro comercial), para centrarse finalmente en los excesos económicos que

caracterizaban las celebraciones dramáticas de palacio, con las protestas produjeron estos excesos en una etapa de crisis.

DUARTE, J. E., «El poder y la razón de Estado: reacción católica a Maquiavelo en el auto sacramental *A Dios por razón de Estado* de Calderón», en *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*, ed. J. M.^a Usunáriz y E. Williamson, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 133-156.

El paradójico título del auto *A Dios por razón de Estado* de Calderón da pie a que Duarte trace un recorrido por la historia y el significado del concepto político de la «ragion di Stato» desde *Il principe* de Maquiavelo hasta su recepción hispánica, en la que destaca una fuerte oposición desde posturas católicas. En este contexto, el auto calderoniano participa del ideal antimachiavelista cristiano para defender unas directrices políticas que no olviden la religión.

EGIDO, A., «“¡Ay, mísero de mí! ¡Ay, infelice!”: apuntes sobre *La vida es sueño*», en *Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, ed. M. Cunningham, G. Magnier y A. Ward, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4-5, 2013, pp. 535-549.

La exclamación que abre el primer monólogo de Segismundo, según la exégesis de Egado, «contenía ya, *in nuce*, una buena parte del asunto de la obra» (p. 536). Así se aprecia en su completo estudio del significado de este lamento de miseria e infelicidad, que a través de una tupida red de referencias clásicas (literarias y retóricas) avisa de la desgracia heredada por Segismundo y su relación con un padre severo, al tiempo que presenta una nueva lectura del par *miseria / dignitas hominis* en relación con la libertad del conocimiento. En este contexto, el final de la comedia «resulta menos paradójico de lo que aparenta» (p. 547).

ESCUADERO BAZTÁN, J. M., «Dislocaciones genéricas calderonianas. El llamativo caso de *No hay cosa como callar*», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 75-93.

El recordatorio de las líneas críticas fundamentales en torno a la comedia *No hay cosa como callar* permite a Escudero centrarse en un aspecto fundamental de la comedia: su discutido estatuto genérico, verdadero caballo de batalla de buena parte de los trabajos dedicados a su estudio, que oscilan entre adscribirla a la comedia, al drama serio y la indecisión. En este caso, se emplea el modelo de la comedia de capa y espada para comprobar el grado de cumplimiento de sus semas constitutivos por parte de esta pieza: las unidades dramáticas de tiempo y lugar, la inverosimilitud de la trama con tendencia a la reducción de personajes y la densificación de relaciones; y la ruptura del decoro, para concluir que los elementos de capa y espada no otorgan sentido al conjunto del texto, que queda alejado de la risa.

- y B. OTEIZA, «El laberinto, motivo sacramental en Tirso y Calderón», en *Fiestas calderonianas*, coord. A. Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013, pp. 127-145.

Entre los muchos espacios dramatizados en el género sacramental, Escudero y Oteiza abordan la construcción y el sentido del laberinto, símbolo teratológico ligado al mal y enraizado en diversas fuentes mitológicas. Su perspectiva abarca desde *El laberinto de Creta* de Tirso de Molina hasta *El laberinto del mundo* de Calderón, en un camino que puede entenderse como «un proceso de estilización y de compleja orquestación, una reescritura en parte conceptual» (pp. 127-128).

- FARRÉ, J., «Convenciones del género de capa y espada en la década de 1630: *El doctor Carlino*, de Antonio de Solís», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013a, pp. 95-109.

Si en su tiempo ya existía una conciencia sobre las convenciones del género de capa y espada, es lógico que en la evolución del modelo se encuentre una mecanización de sus recursos y, después, una inversión paródica, fenómeno que tiene lugar en *El doctor Carlino* de Solís. Con la estilización del ingenio al frente, Farré examina la experimentación de Solís con nuevas fórmulas dramáticas, especialmente con el personaje del falso médico gongorino, el tratamiento del espacio y el tiempo y la generalización del agente cómico.

- «La mecánica imprecisa de las loas palaciegas de Calderón», en *Fiestas calderonianas*, coord. A. Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013b, pp. 147-161.

Los tradicionales estudios sobre el teatro breve de Calderón han tendido a esquinar sus loas por su supuesta usencia de graciosidad, cuando poseen un interesante valor documental y espectacular. En este caso, Farré analiza dos de las loas mitológicas de Calderón: las que preceden a *Los tres mayores prodigios* y *El golfo de las sirenas*, que reúnen algunos rasgos singulares, derivados de la constante experimentación dramática del poeta con nuevas formas argumentales y escénicas.

- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., «Capa y espada en las fiestas mitológicas de Calderón», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013a, pp. 133-147.

La comedia de capa y espada y la fiesta mitológica están relacionadas por el enredo, pero Fernández Mosquera mantiene que es más significativo comprobar su cercanía más allá de esta base común. Así, señala el uso que hace la comedia mitológica de elementos propios de capa y espada, con los que busca crear ritmo dramático, verosimilitud y cercanía al espectador; asimismo, explica que la comedia de capa y espada educó al espectador cortesano y al dramaturgo a entender mejor el género de las fiestas.

- «Entremeses empotrados en comedias: un ejemplo en *La señora y la criada* de Calderón», en *Varia lección de teatro áureo*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, *RILCE*, 29.3, 2013b, pp. 654-668.

Los entremeses embebidos en comedias son escenas de relativa larga extensión que se integran en piezas mayores que «por tema, estructura y acción dramática tienen una relación directísima con el entremés u otras piezas del teatro corto» (p. 655). Su uso por parte de Calderón constituye una nueva marca de su afán reescritural y, por otro lado, aporta una serie de valores específicos a las comedias mitológicas y palatinas en las que se inserta: entre ellos, adhiere estos textos a la dimensión cómica y completa la caracterización del resto de personajes. Como prueba Fernández Mosquera con los tres momentos entremesiles de *La señora y la criada*, estas escenas pueden funcionar aisladamente, pero solamente adquieren pleno sentido (estructural y semántico) dentro del contexto para el que fueron compuestas.

- FERRER VALLS, T., «Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación», en *Fiestas calderonianas*, coord. A. Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013, pp. 163-189.

En esta nueva acometida al teatro cortesano previo al reinado de Felipe IV, Ferrer Valls hace balance de las aportaciones de la crítica y el extenso reguero de noticias (cartas, documentos, relaciones, etc.) sobre este drama de espectáculo, que constituye el «telón de fondo» necesario para entender «la eclosión teatral y espectacular que tuvo lugar en las fiestas de Lerma de 1617» (p. 178) y más adelante, una renovación en la que las relaciones con Italia también tienen mucho que ver. Asimismo, esta mirada contextual permite comprender la poética de Lope, que presentan una serie de rasgos comunes: tema mitológico-cortesano, decorados lujosos, abundancia de efectos especiales, uso de música y canto, etc.

- GARCÍA ABAD, P., «Consideraciones en torno a la presencia de la prisión en el teatro de Calderón de la Barca», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 149-162.

En la apariencia de las prisiones en el teatro calderoniano García Abad establece una diferencia inicial entre cárceles reales y metafóricas, para después establecer una tipología (torres, calabozos, grutas, cuevas, etc.) y caracterización de este espacio de encierro. A través de este análisis se concluye que la recurrencia de la cárcel expresa la preocupación de Calderón por la libertad del hombre.

- GARCÍA CRUZ, A., «De Pedro Calderón de la Barca a Pedro Lanini: la reelaboración de los espacios en la comedia burlesca *Darlo todo y no dar nada*», en *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. XV Congreso de la AITENSO (Québec, 5-8 de octubre de 2011)*, ed. E. I. Deffis, J. Pérez

Magallón y J. Vargas Luna, Puebla / Montréal / Québec, El Colegio de Puebla / McGill University / Université Laval, 2013, pp. 357-375.

Pese a los muchos avances en el conocimiento de las entrañas de la comedia burlesca, García Cruz mantiene que falta por conocer las funciones y los elementos del espacio en este género. Darlo todo y no dar nada es una pieza de «estructura de imitación fiel» (p. 359) que parodia la comedia homónima de Calderón y que, entre otros recursos, aprovecha el espacio (enunciativo y enuncivo) para dar pie a burlas, chistes verbales y situaciones cómicas.

GARROT ZAMBRANA J. C., «Calderón en tiempos de Carlos II: el poeta cortesano ante el poder político», en *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*, ed. J. M.^a Usunáriz y E. Williamson, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 25-42.

En un repaso de las relaciones que establecen algunos autos sacramentales de Calderón con el poder, Garrot Zambrana revisa ciertas lecturas críticas y defiende la cercanía del poeta a Olivares, porque, entre otras cosas, parece caer en desgracia tras la guerra de Cataluña. Tras esto, mantiene que *El santo rey don Fernando*, *El indulto general* y *El cordero de Isaias* contienen algunas posibilidades de crítica, cifradas en reticencias, silencios y reinterpretaciones de hechos históricos.

GONZÁLEZ PÉREZ, A., «Calderón y la multiplicidad espacial en comedias de capa y espada», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 163-182.

Dada la importancia del espacio en la concepción y representación del teatro, González Pérez se concentra en el estudio de la multiplicidad espacial, que se entiende como el «manejo de espacios simultáneos que permiten desde una simple circuntancia ingeniosa, hasta juegos espaciales complejos» (p. 167). Se examina la puerta alacena de *La dama duende*, el pasadizo de *El galán fantasma*, etc., a través de los que se entiende la especificidad de la comedia de capa y espada.

GREER, M. R., «Los reflejos del poder: *Eco* y *Narciso* de Calderón frente a *Las meninas* de Velázquez», en *Fiestas calderonianas*, ed. A. Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013a, pp. 191-211.

El drama *Eco* y *Narciso* fue estrenado con ocasión del cumpleaños de la princesa Margarita, circunstancia en la que Calderón establece una serie de paralelismos entre la joven ninfa y la infanta. Greer acude al denso tapiz significativo de *Las meninas* de Velázquez para mantener que Calderón presenta una lección a los poderosos: más estrictamente, se trata de «una advertencia del peligro de criar a los infantes en el ámbito reducido del palacio, [...] poco preparados para el mundo de obligaciones que deberán afrontar» (p. 203).

- «The Weight of Law in Calderón», en *Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, ed. M. Cunningham, G. Magnier y A. Ward, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4-5, 2013b, pp. 651-678.

La exploración del peso de la ley (con sus muchas variantes) en una serie de personajes y obras de Calderón que lleva a cabo Greer aporta una lectura de sumo interés sobre la representación del sujeto en la temprana modernidad: así, mediante el estudio de *La vida es sueño* (comedia y auto), *Judas Macabeo*, *El alcalde de Zalamea*, *El pintor de su deshonra* y *El Tuzaní de la Alpujarra* revela el amplio abanico de significados de la ley, mientras *Luis Pérez el gallego*, *El postrer duelo de España* y *Primero soy yo* dramatizan el conflicto entre la ley y la afirmación del individuo, a la vez que según Greer *El postrer duelo de España* funciona «as a kind of conclusion to [...] *Luis Pérez*» (p. 676), según aprecia a través de la continuación escrita por Anero Puente, en la que se mezclan las tramas de ambas piezas.

- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, L., «De arboles y solimanes: la polémica de los afeites femeninos en el Teatro del Siglo de Oro. Estudio de *Las armas de la hermosa* de Calderón de la Barca», en *Lope de Véga y el teatro clásico español: nuevas estrategias de conocimiento en humanidades*, dir. J. Oleza, *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7, 2013, pp. 395-405. [En red.]

Dentro de los diferentes edictos y polémicas sobre los afeites femeninos, Hernández González analiza *Las armas de la hermosa* de Calderón como una aportación a las disposiciones de su tiempo desde un tema clásico, en un distanciamiento intencionado de los hipotextos clásicos para reivindicar el legítimo uso de las mujeres de sus «armas» para intervenir en los acontecimientos políticos y sociales de su época.

- HERNANDO MORATA, I., «El blog *Calderón en red*», en *Lope de Véga y el teatro clásico español: nuevas estrategias de conocimiento en humanidades*, dir. J. Oleza, *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7, 2013a, pp. 571-577. [En red.]

El objeto de este trabajo es presentar el blog *Calderón en red*, en el que Hernando Morata cataloga, recopila y ordena la bibliografía primaria del poeta, de modo que ofrece un acceso rápido a los diferentes testimonios de la producción dramática de Calderón y facilita así el trabajo de la crítica. Se incluyen unas instrucciones básicas para el correcto uso de esta herramienta informática.

- «Notas sobre la antroponimia cómica en Calderón», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (11-15 de julio de 2011)*, dir. A. Bègue y E. Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013b, pp. 901-909. [CD-Rom.]

El estudio de Hernando Morata sobre la antroponimia significativa se centra en los nombres de los graciosos calderonianos: si en algunos el vínculo entre apelativo y cualidad es directo, otros prefieren la metonimia, y

unos terceros buscan despertar la risa y los juegos de palabras. En esta línea, se estudian las deformaciones jocosas de personajes de la Antigüedad, etc. Y, en otro orden de cosas, también se ofrecen algunas notas sobre los nombres femeninos que dan pie a juegos verbales de retórica amorosa.

HIGASHI DÍAZ, O. A., «La *carta* y el *papel* en la comedia de capa y espada de Calderón: género, enredo y suspenso», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 183-198.

Por medio del estudio de la función de cartas y papeles en la comedia de capa y espada de Calderón del período entre 1627 y 1635 se intenta mostrar que se trata de un recurso significativo, que confiere identidad al género en cuestión y que madura progresivamente en el tiempo, al punto de convertirse en eje fundamental de piezas como *Con quien vengo, vengo* o *No hay burlas con el amor*.

IGLESIAS FEIJOO, L., «La tragedia nueva y sus problemas. En torno a *El médico de su honra*, de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, ed. C. Couderc y H. Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 239-247.

Una serie de reflexiones sobre el «arte nuevo de hacer tragedias» del Siglo de Oro y algunos planteamientos críticos (la búsqueda de símbolos y mensajes cifrados, la lectura de los personajes como si fuesen personas, la pérdida de vista del contexto, el excesivo apego a las normas clásicas, etc.) sirve a Iglesias Feijoo como marco para, de la mano de *El médico de su honra* y la masa crítica que rodea a la comedia, incidir en la necesidad de leer las tragedias áureas como arte dramático que solo puede entenderse en sus coordenadas.

— e I. HERNANDO MORATA, «Dualidad y paralelismos en *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, de Calderón», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 111-131.

El repaso del significado de la expresión «caballero de capa y espada» y su salto al concepto dramático, una nueva insistencia en su sentido cómico y algunas precisiones sobre la datación de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, deja paso al análisis de Iglesias Feijoo y Hernando Morata del sistema de dualidades y paralelismos (en argumento, estructura, personajes, espacio y diálogos) de la comedia, que permite comprender mejor su construcción.

— y A. VARA LÓPEZ, «De luces, sombras y asombros: una lectura de *La estatua de Prometeo*», en *Fiestas calderonianas*, ed. A. Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013, pp. 213-233.

Este trabajo de Iglesias Feijoo y Vara López recupera el lenguaje dramático de las comedias mitológicas de Calderón entendiéndolo que en ellas se concentra «una gama de modos poéticos, metafóricos y simbólicos que parecen el resultado de un especial esmero» (p. 214). Aunque este cuida-

do se puede relacionar con el público de palacio, parece que las piezas mitológicas contienen un lenguaje más elevado, «como si hubiera querido elevar unos grados el artificio de su ingenio» (p. 214). De acuerdo con esto, se analiza el arsenal retórico de *La estatua de Prometo*, con especial atención al choque de contrarios basado en el contraste, la dualidad y la simetría que buscan causar sorpresa y suspensión.

IGLESIAS IGLESIAS, N., «¿*El diablo está en Cantillana* de Vélez de Guevara, fuente de *El galán fantasma* de Calderón de la Barca?», en *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. XV Congreso de la AITENSO (Québec, 5-8 de octubre de 2011)*, ed. E. I. Deffis, J. Pérez Magallón y J. Vargas Luna, Puebla / Montréal / Québec, El Colegio de Puebla / McGill University / Université Laval, 2013a, pp. 565-579.

Luego de un repaso de la tradición folclórica y literaria previa sobre el fantasma como amante secreto que puede estar tras *El galán fantasma* calderoniano, Iglesias Iglesias propone un diálogo más detenido con *El diablo está en Cantillana* de Vélez de Guevara, que vendría a sumarse a otros contactos entre ambos ingenios. Si los datos externos avalan esta relación, la comparación de temas (disfraz de fantasma, abuso de poder del rey y el duque...) y escenas concretas (queja de los galanes, reacción atónita de las damas ante el fantasma...) refuerza la hipótesis de que uno de los hipotextos principales de Calderón sea esta comedia veleciana, que reformula a su antojo.

— «El jardín minado de *El galán fantasma*», *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 1.2, 2013b, pp. 51-76. [En red.]

El centro de la dinámica dramática de *El galán fantasma* de Calderón es el jardín, espacio muy caro a los dramaturgos auriseculares. Desde sus orígenes en la Antigüedad, Iglesias Iglesias explora la extensa panoplia de sentidos simbólicos del jardín (de espacio de conflicto y confusión a, por el contrario, lugar de deleite, reflexión melancólica o refugio), para centrarse después en la mina, pasaje secreto que adquiere una finalidad amorosa a partir de su esencia bélica.

LOBATO, M.^a L., «“Minotauro de Pasife”: la mezcla de lo trágico y lo cómico en *El castigo sin venganza* de Lope y *El médico de su honra* de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, ed. C. Couderc y H. Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013a, pp. 217-228.

Tragicomedias de final trágico, coincidencia temporal y de público y asunto (lucha entre realidad y apariencia) son tres características que unen *El castigo sin venganza* de Lope y *El médico de su honra* calderoniano. Aquí, sin embargo, Lobato se centra en la combinación de la vertiente trágica con la cómica mediante el análisis de los episodios cómicos presentes en las dos comedias mencionadas, para lo que diferencia entre el funciona-

- miento del gracioso en el macrotexto (su papel de mediador en la tragedia áurea) y el microtexto (las actuaciones en títulos determinados).
- «Villancicos de Calderón de la Barca para la beatificación de Rosa de Santa María (1668)», en *Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, ed. M. Cunningham, G. Magnier y A. Ward, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4-5, 2013b, pp. 735-749.

En este trabajo, Lobato estudia los villancicos que compuso Calderón para las fiestas madrileñas que cantaban la beatificación de Rosa de Santa María, la primera santa americana, recogidos en la relación *Rasgo breve, disceño corto del religioso culto...* (1668). Los dos poemas de Calderón («¿Habrá quien a una duda me dé respuesta?» y «Por qué si el lirio es amor») abren la sección dedicada a los «Villancicos y letras» y constituyen un juego retórico organizado en réplica y contrarréplica en torno al nombre divino adoptado por la santa, con diversos juegos sobre las flores y su simbolismo.

- MONCUNILL BERNET, R., «El demonio en los autos sacramentales de Calderón», en *Figuras del mal y personajes perversos en el teatro europeo*, ed. J. G. Maestro, *Theatralia*, 14, 2013a, pp. 63-77.

Apoyado en la Biblia y la literatura patristica, Calderón da forma en bastantes autos sacramentales a la figura del demonio, agente del mal que se encarga de tentar al hombre y hacerlo caer en la tentación. En diálogo con Arellano, Cilveti o Parker, Moncunill examina la función de este personaje maligno en *El segundo blasón del Austria, La primera flor del Carmelo* y otras piezas sacramentales calderonianas.

- «Poder y perdón en los autos sacramentales de Calderón», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. M. Insúa y F. K. E. Schmelzer, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013b, pp. 143-166. [Biblioteca Áurea Digital del GRISO, 18.]

La visión de Calderón sobre el perdón ofrece, a decir de Moncunill Bernet, un mensaje optimista que contrasta con las tesis luteranas en el debate sobre naturaleza y gracia, libertad y pecado original. En este sentido, resulta fundamental el concepto de libre albedrío y, después, de la necesidad de arrepentimiento para recibir la misericordia divina.

- MOYA GARCÍA, M^a, «Bodas reales en una comedia de Calderón: a propósito del estudio de las nupcias de Mariana de Austria y Felipe IV en *Guárdate del agua mansa*», en «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, ed. C. Mata Induráin, A. J. Sáez y A. Zúñiga Lacruz, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, pp. 303-314. [Biblioteca Áurea Digital del GRISO, 17.]

Buena muestra de la importancia de los matrimonios reales es su recurrencia en las relaciones festivas, que podían correr de forma independiente o en el seno de obras mayores como en la comedia calderoniana

Guárdate del agua mansa: en esta pieza, fruto de la auto-reescritura de *El agua mansa*, se añaden tres relaciones sobre el matrimonio de Mariana de Austria y Felipe IV, unos pasajes en los que —a decir de Moya García— Calderón no se detiene en los detalles y se limita a aprovechar «el enlace como pretexto para poner de manifiesto las cualidades de la corona española y de sus monarcas» (p. 312).

MÚJICA, B., «Wisdom on Stage: The Evolution of *Sabiduría* in Calderón's *autos sacramentales*», en *Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, ed. M. Cunningham, G. Magnier y A. Ward, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4-5, 2013, pp. 787-806.

Según demuestra Mújica, la recurrencia de la figura de Sabiduría en los autos sacramentales encierra una evolución tanto en su caracterización como en sus funciones: asentado firmemente en la tradición clásica y bíblica, en algunos autos aparece como una dama ataviada con plumas de colores o flores (*Los misterios de la misa*, *La protestación de la fe*), su significado entra en la Trinidad en *¿Quién hallará mujer fuerte?* y la complejidad crece en la segunda versión de *La vida es sueño* donde, revestido como galán y peregrino, «embodies not onlu Wisdom in all its manifestations, but also power and love» (p. 805). Así, evidencia el desarrollo poético y teológico de Calderón a lo largo de su carrera como dramaturgo sacramental.

NEUMEISTER, S., «*El mayor encanto, amor*, de Calderón: aspectos lúdicos», en *Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, ed. M. Cunningham, G. Magnier y A. Ward, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4-5, 2013, pp. 807-819.

Junto al atractivo de ser la primera fiesta mitológica de Calderón y el debate crítico sobre su mensaje, Neumeister subraya que *El mayor encanto, amor* desempeña una importante función de entretenimiento del público de palacio: así, destaca «el “genio libre del juego” de un drama que logró captar la atención de un público cortesano sin molestarlo por interpretaciones demasiado pesadas de tipo laudatorio, político-moral o alegórico» (p. 809), para lo que se vale de la tradición de los juegos de sociedad (en los debates sobre disimular y fingir, o los valores guerreros). El resultado final es una «utopía político-moral» que parece confirmar los valores vigentes de la corte española (p. 817).

ONTIVEROS, A., «*El agua mansa* y la reescritura en la comedia de capa y espada de Calderón», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 199-209.

El agua mansa es una reescritura de *Cada loco con su tema* de Hurtado de Mendoza, según Ontiveros, quien estudia los cambios centrales que introduce Calderón desde el hipotexto, centrándose en la diferente caracterización de los personajes femeninos. Esto tiene implicaciones para

la composición de la comedia, al punto de que se vuelven el eje que estructura las acciones.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., «Variedades de la tragedia en el universo de la comedia española», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, ed. C. Couderc y H. Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 143-158.

El repaso por la maraña de conceptos en torno a los conceptos de comedia y tragedia en el teatro áureo desde la perspectiva de los poetas del momento y del clasicismo, permite a Pedraza Jiménez revisar algunas ideas sobre la justicia poética y trazar un repaso de la evolución del género entre 1560 y 1640, eslabonado en cinco etapas: la superación del senaquismo dramático (*El marqués de Mantua* y *Los comendadores de Córdoba* de Lope), la tragedia cronística (*Peribáñez y el comendador de Ocaña*, entre otras), la tragedia teológica (*El condenado por desconfiado* atribuida a Tirso y *La devoción de la cruz* de Calderón), la tragedia compleja de la década de 1630 (*El castigo sin venganza* y la producción del joven Calderón) y la tragedia experimental (con Rojas Zorrilla a la cabeza).

- QUINTERO, M.^a C., «The Things They Carried: Sovereign Objects in Calderón de la Barca's *La gran Cenobia*», en *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*, ed. M. E. Barnard y F. A. de Armas, Toronto, University of Toronto, 2013, pp. 80-98.

Asentada la importancia que los objetos adquieren sobre las tablas áureas y los asuntos políticos en las comedias del momento, Quintero analiza tres eventos en *La gran Cenobia* en los que ciertos artilugios «transform the action on the stage and even seem to compete with the characters for the attention of the spectator» (p. 82). Son: el encuentro de Aureliano, vestido de pieles, de una corona y un cetro en una rama, muestra de la «mutability and arbitrariness of power» (pp. 85-86); la importancia de los libros —y otros papeles— en la caracterización de *Cenobia* y en el desarrollo de la acción; y la entrada triunfal de Aureliano en un carro triunfal al que sigue, encadenada, *Cenobia*.

- RODILLA LEÓN, M.^a J., «Naves negras y naves blancas, “dos fortunas tan contrarias”». Sobre *La nave del mercader* de Calderón de la Barca», en *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. XV Congreso de la AITENSO (Québec, 5-8 de octubre de 2011)*, ed. E. I. Deffis, J. Pérez Magallón y J. Vargas Luna, Puebla / Montréal / Québec, El Colegio de Puebla / McGill University / Université Laval, 2013, pp. 137-148.

La simbología del auto *La nave del mercader* de Calderón combina dos recursos fundamentales: la terminología mercantil, relacionados con la base bíblica y actuales en la época; y la alegoría marina, que en este texto abarca la nave blanca de la Iglesia y su antagonista negra junto a la tradición

de las dos fortunas, «metáfora política y religiosa que estructura toda la obra y la dota de singularidad» (p. 147).

- RODRÍGUEZ VALLE, N., «Capas terciadas y espadas desenvainadas en algunas comedias de Calderón», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 211-228.

En la comedia de capa y espada aparecen capas y espadas como elementos reales y componentes del lenguaje metafórico, que construye a partir del imaginario popular y culto. De este modo, en algunas comedias Calderón sublima las convenciones y los tópicos al convertirlos en palabra.

- RODRIGUES VIANNA PERES, L., «Las obras breves en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, de Calderón de la Barca. El entremés de *La Tía*», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. M. Insúa y F. K. E. Schmelzer, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013a, pp. 183-198. [Biblioteca Áurea Digital del GRISO, 18.]

La representación de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* estuvo acompañada por el varias piezas breves de Calderón (la loa y el entremés *La Tía*), Alonso de Olmedo (el baile Las flores) y Pablo Polope (*El labrador gentilhombre*, sainete). De este panorama, Rodrigues Vianna se detiene en el comentario de la risa que genera el entremés a partir de las ideas de Bergson (*Le Rire*).

- «Pintar retratos: de dramas y comedia de Calderón de la Barca y los retratos de Velázquez en Roma», *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. XV Congreso de la AITENSO (Québec, 5-8 de octubre de 2011)*, ed. E. I. Deffis, J. Pérez Magallón y J. Vargas Luna, Puebla / Montréal / Québec, El Colegio de Puebla / McGill University / Université Laval, 2013b, pp. 377-393.

Debido a la natural afición de Calderón al arte de la pintura, Rodrigues Vianna relaciona los diversos retratos reales que se conocen de la década de 1620 con las pinturas con palabras que Calderón disemina en *El príncipe constante*, *Darlo todo y no dar nada* y *El conde Lucanor*, comedias en las que ciertas escenas pueden leerse como cuadros barrocos.

- RODRÍGUEZ-GALLEGO, F., «Calderón ríe: a propósito de una nueva edición de *La dama duende* (artículo-resena)», *Criticón*, 117, 2013a, pp. 197-207.

La nueva edición de *La dama duende* realizada por Pérez-Magallón merece algunas apostillas de Rodríguez-Gallego, que señala de modo muy completo los aciertos y deméritos de este trabajo: según señala, esta edición destaca por sus apuestas interpretativas y su profusa anotación, ya que no aporta novedades textuales sustanciales; asimismo, en ocasiones se mueve en un difícil equilibrio entre el rechazo de las lecturas tragedizantes de la comedia y la reivindicación de un cierto sentido serio.

- «La labor editorial de Vera Tassis», *Revista de Literatura*, 75, 150, 2013b, pp. 463-493.

A la presentación de las relaciones de Vera Tassis con Calderón y del proyecto que emprende a la muerte del poeta, Rodríguez-Gallego se adentra en la polémica levantada en torno a la tarea editorial de Vera Tassis, blanco de numerosos dardos críticos desde su tiempo, que se han compensado en fechas recientes gracias a un demorado examen de sus intervenciones. Tras esto, se comentan las aportaciones críticas más relevantes y se ofrecen algunas reflexiones sobre el alcance del trabajo de Vera Tassis, que no solo afecta a cuestiones ecdóticas sino también de autoría o del complejo fenómeno de la reescritura.

- RODRÍGUEZ GARCÍA, E., «Comedias sobre las amazonas en el teatro español del siglo XVII», en *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. XV Congreso de la AITENSO (Québec, 5-8 de octubre de 2011)*, ed. E. I. Deffis, J. Pérez Magallón y J. Vargas Luna, Puebla / Montréal / Québec, El Colegio de Puebla / McGill University / Université Laval, 2013, pp. 167-194.

A pesar de algunas apariciones más o menos relevantes, la figura de las amazonas no cobra fuerza dramática hasta la llegada de Lope, que las saca a escena en una tríada de comedias: *Las justas de Tebas*, *Las grandezas de Alejandro* y *Las mujeres sin hombres*. Esta trayectoria prosigue con Tirso y *Las amazonas en las Indias*, y Rodríguez García descarta la atribución calderoniana de *Las amazonas*, que en realidad es *Las amazonas de Scitia* de Solís, comedia que gozó de singular fortuna en versiones y pliegos sueltos. Y, poco antes de la llegada de los Borbones y el destierro de estos personajes, se conoce *Las amazonas de España y prodigio de Castilla* de Juan del Castillo.

- RUANO DE LA HAZA, J. M.^a, «Entre Don Pedro Calderón y Don William Cruickshank», en *Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, ed. M. Cunningham, G. Magnier y A. Ward, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4-5, 2013, pp. 461-472.

Este trabajo constituye una evaluación de la biografía de Calderón compuesta por Cruickshank (*Don Pedro Calderón* [2009], traducida como *Calderón de la Barca: su carrera secular* [2011]). Ruano comenta los aciertos de «una de las aportaciones más significativas al estudio de su teatro secular publicadas en las últimas décadas» (p. 472), al tiempo que discute algunos detalles a propósito de los lazos entre realidad y ficción, y ciertas lecturas políticas.

- RUBIERA, J., «“De un efeto dos venganzas”: capa y espada en la comedia de santos calderoniana», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 229-242.

Junto al género de la comedia y espada se dan una serie de «lances de capa y espada», esto es, escenas marcadas por una serie de rasgos (rivalidad amorosa, ambiente urbano, presencia del amor, *quid pro quo*, etc.). Rubiera estudia la presencia de estos paradigmas en las cinco comedias hagiográficas de Calderón (*El purgatorio de san Patricio*, *El mágico prodigioso*, *Las cadenas del demonio*, *Los dos amantes del cielo* y *El José de las mujeres*), en un proceso en el que se transforman algunos de los rasgos característicos: así, los lances pierden su carácter lúdico y proceden de agentes divinos o infernales.

RUIZ LLUCH, M.^a R., «Focas: anatomía de un tirano. En la vida todo es verdad y todo mentira de Calderón», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. M. Insúa y F. K. E. Schmelzer, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, pp. 215-229. [Biblioteca Áurea Digital del GRISO, 18.]

Dado que la crítica suele centrarse en la figura de Heraclio en la comedia *En la vida todo es verdad y todo mentira*, Ruiz Lluch defiende la centralidad de Focas en la acción como vértice principal de un triángulo que completan los jóvenes Heraclio y Leonido. En concreto, Focas se caracteriza por una tiranía tanto de origen como de actuación que conduce finalmente a su muerte (tiranicidio), en una reflexión sobre los abusos de poder que se estudian en relación con la tratadística de *ars gubernandi*.

RULL, E., «Escenificación de la violencia en los autos bíblicos de Calderón», en *Violencia en escena y escenas de violencia*, ed. I. Arellano y J. A. Martínez Berbel, New York, IDEA, 2013, pp. 185-196.

En los autos de Calderón, como bien explica Rull, se da la paradoja de que no aparentan ser muy propicios a la violencia pero el poeta sabe explotar los lances violentos del Antiguo Testamento. En efecto, Calderón combina la fidelidad al hipotexto bíblico al tiempo que amplifica el horror de ciertos pasajes para sacar rédito dramático. Rull establece una tipología en seis puntos: 1) violencia divina, ejecutada por emisarios de Dios; 2) violencia religiosa, que enfrenta a seguidores de diversas creencias; 3) violencia militar, entre ejércitos o facciones; 4) violencia institucional de un organismo de poder; 5) violencia natural (terremotos, por ejemplo); y 6) violencia particular, entre individuos.

SÁEZ, A. J., «Algo más sobre Calderón y Shakespeare: una mirada a *La devoción de la cruz*», en *«Festina lente»*. *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, ed. C. Mata Induráin, A. J. Sáez y A. Zúñiga Lacruz, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013a, pp. 415-430. [Biblioteca Áurea Digital del GRISO, 17.]

En el marco de los diálogos entre la comedia áurea española y el teatro isabelino inglés, este trabajo pretende, primeramente, hacer un repaso crítico sobre el estado de la cuestión de la comparación entre Calderón y Shakespeare, para en un segundo momento llevar a cabo un examen

de dos estudios que vinculaban con escaso acierto *La devoción de la cruz* con *Romeo y Julieta* y *El rey Lear*, ya que los contactos son más bien reducidos y, en todo caso, merecen una evaluación más demorada.

- «De Edipo y sus variantes: en torno a las fuentes de *La devoción de la cruz* de Calderón», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (11-15 de julio de 2011)*, dir. A. Bègue y E. Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 1111-1119. [CD-Rom.]

De entre el mosaico de ingredientes de diferente signo y procedencia que componen *La devoción de la cruz*, la crítica ha prestado especial atención a la leyenda de Edipo, asunto que se revisa en este trabajo: después de indagar en las vías de posible contacto entre el mito y Calderón, se examinan los rasgos que comparte la historia edípica con los avatares de Eusebio y Julia en la comedia, para a continuación considerar la importante relación que se establece con el paradigma del salvaje en la dramaturgia áurea; por último, se repasan las interpretaciones biografistas que creen que la base se halla en ciertos episodios de la vida del poeta.

- «*El niño diablo* de Vélez de Guevara y algunas comedias de Calderón (artículo-resena)», *Criticón*, 117, 2013c, pp. 209-219.

A partir del comentario crítico de la edición de *El niño diablo* de Vélez de Guevara, Sáez analiza las posibles relaciones intertextuales que presenta esta comedia con la dramaturgia calderoniana: en el marco de las conocidas relaciones entre este dramaturgo y Calderón, se pueden establecer una serie de conexiones con *La devoción de la cruz* y *Las tres justicias en una y*, en otro nivel de importancia, con *El José de las mujeres*, entre otras piezas.

- «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 61.2, 2013d, pp. 603-623.

Merced a su inmensa fuerza dramática, el incesto aparece en textos muy diversos de todos los tiempos. Sáez pasa revista a la presencia y función del motivo en la comedia áurea (con especial atención a Calderón). Se establece una tipología con cuatro modalidades básicas según los parámetros de consumación y parientes implicados (padres e hijos, entre hermanos), y después se analizan algunas constantes de la representación dramática del incesto: el conflicto entre el deseo amoroso y la voz de la sangre que advierte del parentesco (con los ecos edípicos de la mano), la ocasional relación con la religión o el mundo político, las diferencias marcadas por el género y el límite del decoro, entre otras cuestiones.

- «Los Cuatrocientos milagros de la cruz (1600) de Jaime Bleda: ¿libro de cabecera de Calderón?», *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 1.1, 2013e, pp. 103-118. [En red.]

Si la evocación y representación de milagros no precisa de ninguna fuente precisa (más allá de la Biblia), en ocasiones se pueden hallar significativas coincidencias entre algunos tratados y ciertas comedias. Es el caso de una relación de Eusebio en *La devoción de la cruz*, en la que los portentos referidos se pueden relacionar con los *Cuatrocientos milagros de la cruz* de Jaime Bleda, según estudia Sáez. De este modo, además, se conoce algo más sobre las lecturas de Calderón y de su modo de trabajo.

- «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Critición*, 117, 2013f, pp. 159-176.

Tanto el modelo de la intertextualidad como el mecanismo de la reescritura constituyen dos fenómenos de suma importancia en el teatro áureo que, sin embargo, en ocasiones no se deslindan debidamente. Por ello, Sáez establece unas coordenadas teóricas que permitan aprovechar ambos conceptos en la exégesis, según trata de mostrar con el estudio de las relaciones entre la comedia *No hay cosa como callar* de Calderón que, pese a lo que suele decirse, no enlaza con el mito de don Juan más que remotamente, mientras que deriva con claridad de *La fuerza de la sangre* cervantina, en una relación de reescritura o, si se prefiere, de fuerte intertextualidad.

- «Una refundición calderoniana del siglo XIX: *La devoción de la cruz*, por M. Z.», en *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. XV Congreso de la AITENSO (Québec, 5-8 de octubre de 2011)*, ed. E. I. Deffis, J. Pérez Magallón y J. Vargas Luna, Puebla / Montréal / Québec, El Colegio de Puebla / McGill University / Université Laval, 2013g, pp. 395-408.

Las refundiciones son una vía esencial de la recepción de Calderón en el siglo XIX, cuando se rescatan numerosas comedias áureas gracias al influjo romántico. En este trabajo, Sáez estudia el caso de una refundición manuscrita de *La devoción de la cruz*, custodiada en la Biblioteca Histórica de Madrid (signatura Tea 1-2-11) y en cuya última página se fecha en «Madrid, 20 de setiembre de 1876»: firmada por un misterioso «M. Z.» que resulta ser el dramaturgo y periodista Marcos Zapata, este drama «heroico-religioso» es una adaptación del drama calderoniano a los gustos de la época y constituye la única representación de esta comedia documentada entonces en España.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., «Espectáculo y construcción espacial en los autos de Pedro Calderón de la Barca: *La cena del rey Baltasar*», *Tintas: Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 3, 2013, pp. 9-22. [Disponible en red.]

Guiado por la relevancia que el propio Calderón otorgaba a sus autos sacramentales, Sánchez Jiménez lleva a cabo un examen de la construcción espectacular y espacial de *La cena del rey Baltasar*, de fecha temprana. Luego de recordar con brevedad las condiciones habituales de

representación de la dramaturgia sacramental, se analizan los elementos escénicos del auto (*atrezzo*, carros y tramoya) en diálogo con un trabajo clásico de Varey, para después comentar las funciones de la música, el vestuario y el uso de los espacios escénico y dramático.

STROSETZKI, C., «Le siècle d'Or et la portée idéologique du théâtre espagnol», en *Un Calderón de capa y espada*, coord. J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 243-257.

Frente a la teoría de Maravall sobre la función propagandística del teatro español del siglo XVII, sin que importe el ingrediente religioso, Strosetzki lleva a cabo una revisión que corrige algunas ideas: primero, los modelos y las reflexiones políticas son de corte racional y no emocional; segundo, explica la dimensión ética y pedagógica de estos textos; y tercero, se analiza el complejo tratamiento de los sujetos religiosos.

SUÁREZ MIRAMÓN, A., «Rebeldía y violencia en *Luis Pérez el gallego*», en *Violencia en escena y escenas de violencia*, ed. I. Arellano y J. A. Martínez Berbel, New York, IDEA, 2013, pp. 209-222.

La clave de la violencia en Calderón se encuentra en su concepto de justicia, según Suárez Miramón, y en concreto con el enfrentamiento probabilista entre conciencia y norma. En este sentido, el drama *Luis Pérez el gallego* representa bien el rendimiento dramático de este conflicto, que se relaciona con la amistad entre el protagonista y otros personajes, y permite que el poeta experimente con un amplio catálogo de hechos violentos.

TRAMBAIOLI, M., «A vueltas con la fiesta teatral del Barroco español: modelos, normas y rasgos», en *Fiestas calderonianas*, coord. A. Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013a, pp. 235-252.

Este trabajo comienza reclamando la necesidad de considerar esta especie dramática en su contexto histórico-cultural. Para ello, Trambaioli analiza algunas de sus normas y rasgos principales: su condición de circuito de comunicación dramática, la importancia del metateatro, el carácter ocasional que poseen y su condición cómica. Tras esto, traza ciertas diferencias entre los modelos de Lope y Calderón que, con sus innovaciones, se corresponden con el itinerario general del género.

— «La fiesta teatral cortesana de la España barroca y el género trágico», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, ed. C. Couderc y H. Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013b, pp. 257-266.

Inspirada por la revisión del paradigma de la tragedia áurea, Trambaioli revisa en este trabajo si la fiesta mitológica puede entenderse desde las pautas trágicas: para empezar, el teatro cortesano desciende de la «pastorale drammatica» o égloga representable que constituye una alternativa al dueto comedia-tragedia y se perfecciona con sucesivas tentativas de Lope (*Adonis y Venus, El premio de la hermosura...*), y luego Calderón (*Los tres*

mayores prodigios, *El golfo de las sirenas...*) «lleva [...] a las últimas consecuencias dramáticas algunas consecuencias del teatro cortesano lopeveguesco» (p. 264). De este modo, acaba preguntándose si resulta oportuno referirse a la comedia cortesana seria o, más bien, se tiene que destacar «el nivel de significados filosóficos» que se insertan en las fiestas a la vez que se evalúa «el espectáculo por lo que es, es decir, una diversión de palacio» que se aprovecha lúdicamente de lo trágico (p. 266).

TROPÉ, H., «La ironía en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, y *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, ed. C. Couderc y H. Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 207-216.

La importancia de la ironía trágica, de las zonas poco accesibles del mensaje trágico constituye el punto de partida de Tropé, que se dedica a estudiar los recursos del «engañar con la verdad» y la ironía verbal de los personajes, la ironía trágica y la ironía del destino (o sofoclea) en *El castigo sin venganza* y *El médico de su honra*, una pervivencia de conceptos clásicos que resulta llamativa.

ULLA LORENZO, A., «La actividad teatral de un dramaturgo cortesano en tiempos de luto (1665-1671): Calderón y Pseudo Matos Fragoso», en *Fiestas calderonianas*, coord. A. Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013, pp. 253-274.

Aunque es cierto que la actividad de Calderón se reduce al teatro de corte y sacramental en 1650-1665 y 1671-1680, Ulla Lorenzo aclara que la situación era diferente durante el período de luto por la muerte de Felipe IV (1665-1671). En efecto, durante esta etapa de prohibición de representaciones teatrales den Madrid, el poeta «acometió [...] un importante programa de recuperación y reescritura de textos antiguos, bien para la representación, bien para la imprenta» (p. 256). Y en este proceso contó con la colaboración del copista Pseudo Matos Fragoso, especialmente para textos destinados a ser llevados a las tablas por las compañías de Manuel Vallejo y Antonio de Escamilla.

VARA LÓPEZ, A., «Desde Barclay hasta Calderón: la construcción de la figura del gracioso en *Argenis y Poliarco*», *Atalanta: revista de las letras barrocas*, 1.1, 2013, pp. 5-24. [En red.]

La adaptación de una novela al esquema dramático conlleva multitud de cambios, pero quizá ninguno sea tan sobresaliente como la creación de la figura del donaire: en efecto, según explica Vara López, se trata de una de las mayores aportaciones de Calderón a su hipotexto (la *Argenis* de John Barclay), que en esta ocasión construye mediante la condensación de todas las notas cómicas en el personaje de Gelanor.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «Juegos y pasatiempos con colores en el teatro español del siglo XVII», en *Golden-Age Essays in Honour of Don W.*

Cruickshank, ed. M. Cunningham, G. Magnier y A. Ward, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4-5, 2013, pp. 845-870.

En unas páginas destinadas a desbrozar un catálogo de los juegos con colores en el teatro áureo, sus relaciones y evolución, Vega García-Luengos diferencia entre los pasatiempos escénicos y verbales, que a su vez pueden dividirse en *disputationes* sobre colores y en asociaciones de conceptos, por lo general dentro de un marco cortesano. No falta espacio para el caso de Calderón: así, se ofrecen tres ejemplos de la *disputatio* sobre colores en *La banda y la flor*, y las loas de *La lepra de Constantino* y *Los misterios de la misa*, para posteriormente comentar el auto *La primer flor del Carmelo* como muestra del juego asociativo sobre los colores y su significado.

VÉLEZ SAINZ, J., «El Rey-Sol como recurso dramático y escénico en el teatro de corte de Felipe IV a partir de la loa a *Fieras afemina Amor*», en *Fiestas calderonianas*, coord. A. Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, Vol. extra 1, 2013, pp. 275-294.

La imagen de Felipe IV como Rey Planeta aparece en varios ejemplos de la producción dramática cortesana, desde Lope a Calderón. Como explica Vélez Sainz, estas reverberaciones de un motivo de origen mítico (pero con vertientes novelescas y cosmológicas) se enmarca dentro de una corriente de propaganda propia de los Habsburgo que reaparece en la loa de *Fieras afemina amor*: pese a que Apolo no es protagonista de ninguno de los dos textos, la isotopía emblemática del rey solar contribuyen a todos los aspectos (*ergon* y *paregon*) de la fiesta cortesana.

ADDENDA 2012

A toro pasado, tuve noticia —o el esperado acceso— de un puñado de referencias calderonianas correspondientes al año 2012, que consigno, junto con mis disculpas a sus responsables, a continuación:

COUDERC, C., «“No es ahora tiempo de risa”: l'élément comique dans El médico de su honra de Calderón», en *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours : du texte à la mise en scène (Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012)*, ed. M. Torres y A. Ferry, *Actes de colloques et journées d'étude*, 7, 2012, pp. 1-15. [En red.]

ERDOCIA CASTILLEJO, C., *La loa sacramental de Calderón de la Barca*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012. [Publicado en 2013]

GARCÍA-BRYCE, A., «From the Beautiful to the Sublime in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Bulletin of the Comediantes*, 64.2, 2012, pp. 45-64.

- GARROT ZAMBRANA, J. C., «Elementos cómicos y patéticos en Calderón: *El Tuzaní de la Alpujarra*», en *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours : du texte à la mise en scène (Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012)*, ed. M. Torres y A. Ferry, *Actes de colloques et journées d'étude*, 7, 2012, s.p. [En red.]
- GÓMEZ JIMÉNEZ, M., «Innovaciones al mito de Pandora en La estatua de Prometeo, de Calderón», en *Nuevas líneas de investigación en literaturas hispánicas*, ed. C. Marías Martínez y S. Sánchez Bellido, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, 2012, pp. 115-126. [En red.]
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, L., «Fuentes clásicas en el teatro de Calderón de la Barca (estudio de *Las armas de la hermosura*)», en *Nuevas líneas de investigación en literaturas hispánicas*, ed. C. Marías Martínez y S. Sánchez Bellido, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, 2012, pp. 105-113. [En red.]
- HIDALGO, J. M., «La ambigüedad interpretativa de *El alcalde de Zalamea*», *Bulletin of the Comediantes*, 64.2, 2012, pp. 65-82.
- PASCUAL BARCIELA, E., «A propósito de la anagnórisis en una comedia mitológica temprana de Calderón: *El mayor encanto, amor*», en *Nuevas líneas de investigación en literaturas hispánicas*, ed. C. Marías Martínez y S. Sánchez Bellido, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, 2012, pp. 89-103. [En red.]
- PESTRE DE ALMEIDA, L., «De Fes à Loreto, en passant par Malte, avant le départ vers les Indes ou Le trajet d'un prince marroccain converti, selon Calderón de la Barca», *Riviste dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 8, 2012, pp. 35-49.
- TELLO GARCÍA, E., «El rey que fue animal: sobre la invención del otro en Calderón, Dostoievski y Coetzee», *Romance Quarterly*, 59.4, 2012, pp. 211-226.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «Sobre los colores que se ven y se oyen en la comedia nueva», en *Les Coleurs dans l'Espagne du Siècle d'Or. Écriture et symbolique*, ed. Y. Germain y A. Guillaume-Alonso, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, pp. 159-186.