



SUMARIO ANALÍTICO / ABSTRACTS

IGNACIO ARELLANO, «*El árbol del mejor fruto* de Calderón y la leyenda del árbol de la cruz. Contexto y adaptación».

«*El árbol del mejor fruto* of Calderón and the legend of the tree of the cross. Context and adaptation».

Se trata de un análisis del auto sacramental *El árbol de mejor fruto* y de todos los elementos que lo constituyen. El artículo está distribuido en tres apartados en los que se analizan a) los motivos y leyendas que utiliza Calderón para la construcción del argumento del auto sacramental y las fuentes de las que proceden esos motivos; b) el motivo del árbol de la cruz en otras obras del Siglo de Oro (Tirso de Molina o Valdivielso) y especialmente en los autos sacramentales de Calderón *La humildad coronada de las plantas*, *La lepra de Constantino*, *Primero y segundo Isaac*; *Primer refugio del hombre*, *La redención de cautivos*, *El jardín de Falerina* y especialmente la comedia *La sibila de oriente*; c) la estructura del auto *El árbol de mejor fruto* teniendo en cuenta la métrica y los bloques argumentativos.

This article analyses the sacramental play *El árbol de mejor fruto* trying to discover the sources used by Calderón and the structure of the play. The study is organised in three sections. The first one deals with motifs and legends that inspired Calderón to write this play, making an extend reference to authors and sources where the author could have found them. The second part studies the motif of the tree of the Christian cross that is very common in Spanish Golden Age theatre. Arellano examines different works but he especially pays attention to the sacramental plays *La humildad coronada de las plantas*, *La le-*

pra de Constantino, Primero y segundo Isaac, Primer refugio del hombre, La redención de cautivos and *El jardín de Falerina*. There is also a detailed comparison between *El árbol de mejor fruto* and the comedia *La sibila de oriente*. The third section examines the structure of this auto sacramental, attending to the metric form and the argument.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *El árbol del mejor fruto*, auto sacramental, leyenda del árbol de la cruz / Calderón, *El árbol del mejor fruto*, allegorical plays, legend of the tree of the cross.

YSLA CAMPBELL, «Las versiones de Zaragoza y Madrid de *La vida es sueño*: continuidad y ruptura».

«Zaragoza's and Madrid's versions of *La vida es sueño*: continuity and break».

Este trabajo propone un estudio comparativo de las versiones de Zaragoza y Madrid de *La vida es sueño* con el objetivo de analizar la relación de continuidad o ruptura en los planteamientos político-filosóficos referentes al maquiavelismo, el tacitismo y el neoestoicismo. El análisis de las variantes en ambos textos quiere demostrar cómo las alteraciones no responden tanto a los cambios político-filosóficos experimentados en el momento de sus redacciones, como a una mayor afinación en el paso del mundo particular español hacia la coherencia y el universalismo.

This article suggests a comparative study of Zaragoza's and Madrid's versions of *La vida es sueño*, aiming at analyzing the continuity or break in the political and philosophical approaches regarding maquiavelism, tacitism and neoestoicism. The analysis of the variants in the two texts demonstrates how alterations are not due to political and philosophical changes of the times in which they were written so much as to a greater tuning in the drift of the Spanish world towards coherence and universalism.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *La vida es sueño*, maquiavelismo, tacitismo, neoestoicismo / Calderón, *La vida es sueño*, maquiavelism, tacitism, neoestoicism.

FREDERICK DE ARMAS, «La imagen de Dánae en *El mágico prodigioso* de Calderón: Terencio, San Agustín y fray Manuel de Guerra y Ribera».

«The image of Danae in *El mágico prodigioso* of Calderón: Terence, Saint Augustine and fray Manuel de Guerra y Ribera».

Análisis de *El mágico prodigioso* como comedia de santos de Calderón que sube al tablado el choque entre paganismo y cristianismo, con especial atención al juego de écfrasis derivado de explotar la imagen de Dánae como símbolo de erotismo y lascivia jupiterina. Calderón reutiliza en el texto el motivo de Dánae, citado por tratadistas clásicos y modernos (Terencio, San Agustín, fray Manuel de Guerra) y grabado en la memoria colectiva gracias al cuadro que Tiziano pintó para Felipe II.

Analysis of *El mágico prodigioso* as a comedy of saints of Calderón which portrays the clash between paganism and Christianity, focused especially on the *ecfrasis* that results from using the image of Danae as a symbol of the erotic and jupiterian lechery. In the text, Calderón reuses Danae motif which had been quoted by classical and modern authors (Terence, Saint Augustine, fray Manuel de Guerra) and recorded into collective memory thanks to the painting Tiziano painted for Felipe II.

PALABRAS CLAVES: Mito de Dánae. Erotismo. Écfrasis. Choque de imágenes. Paganismo. Cristianismo / Myth of Danae, the erotic, *ecfrasis*, imagery clash, paganism, Christianity.

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO, «La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón».

«The silva: a key metrical form in the dramatic works of Calderón».

Calderón combina elementos heredados con otros originales, al tiempo que se aprecia una tendencia a la simplificación en su práctica versificatoria. Su análisis se centra en diez obras de Calderón escritas entre 1628 y 1652, un auto sacramental y nueve comedias (*La vida es sueño*, *El príncipe constante*, *La dama duende*, *La cena del rey Baltasar*, *El médico de su honra*, *Los cabellos de Absalón*, *El mágico prodigioso*, *El alcalde de Zalamea*, *La cisma de Ingalaterra*, *El mayor monstruo del mundo* y *A secreto agravio, secreta venganza*) que incluyen la silva. Los ejemplos aducidos (al final se añade como anexo un cuadro a modo de resumen con fechas, porcentajes, etc.) sirven para mostrar la estrecha relación existente en esas piezas entre el contenido dramático y la forma métrica silva, que se usa en momentos muy importantes del

conflicto dramático, en escenas en las que los personajes experimentan sentimientos negativos y sufrimiento emocional y físico.

Calderón combines inherited elements together with original ones, and in his versification he tends to simplification. The author's analysis focuses on ten works of Calderón written between 1628 and 1652, an auto sacramental and nine comedies (*La vida es sueño*, *El príncipe constante*, *La dama duende*, *La cena del rey Baltasar*, *El médico de su honra*, *Los cabellos de Absalón*, *El mágico prodigioso*, *El alcalde de Zalamea*, *La cisma de Ingalaterra*, *El mayor monstruo del mundo* y *A secreto agravio, secreta venganza*) that include the silva. The examples (at the end there's a summary chart with dates, percentages, etc.) are useful to show the close relation those works bear between dramatic content and the silva metrical form, which is used at important moments of the dramatic conflict, in scenes where the characters go through negative feelings and emotional or physical suffering.

PALABRAS CLAVE: Calderón, métrica, silva / Calderón, dramatic versification, silva.

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA, «Los textos de la *Segunda parte* de Calderón».

«The texts of the *Segunda parte* of Calderón».

El artículo se ocupa de discutir la validez de los textos que componen la *Segunda parte* de comedias de Pedro Calderón de la Barca, a partir de trabajos previos sobre cada texto en específico llevados a cabo por el Grupo Calderón de la Universidad de Santiago de Compostela (GIC). El análisis detenido de textos como *El mayor encanto, amor*, *El médico de su honra* o *El mayor monstruo* lleva a afirmar que, en general, los textos de la *Segunda parte* deben ser manejados como base para la edición de comedias calderonianas, si bien existe desequilibrio entre la cantidad de errores presentes en el texto de unas comedias frente a otras.

The article discusses the validity of the texts that make the *Second part* of the comedies of Calderón de la Barca on the basis of previous works by the Grupo Calderón de la Universidad de Santiago de Compostela (GIC) that focused on one particular text each. A thorough analysis of texts such as *El mayor encanto, amor*, *El médico de su honra* or *El mayor monstruo* leads to state that, in general, the texts of the *Second part* should be used as basis texts for the edition of caldero-

nian comedies, even though there is, in fact, a disequilibrium between the number of mistakes the texts of the comedies have.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *Segunda parte de comedias*, ecdótica, edición / Calderón, *Second part of comedies*, ecdotic, edition.

LAURETTE GODINAS, «Calderón en el laberinto textual: *intentio* y *dispositio* en las variantes de la tradición».

«Calderón in the textual labyrinth: *intentio* and *dispositio* in the variants of the tradition».

Debido al proceso de la difusión de las comedias auriseculares en general y las de Calderón en particular, el lector se encuentra con varias versiones del mismo texto y puede adquirir una idea falseada del texto. Son variaciones que se presentan entre el manuscrito y las versiones impresas, en los distintos manuscritos entre sí, o entre las distintas versiones impresas. Esos cambios pueden manifestarse tanto en el contenido (*intentio*) como en la forma externa del texto (*dispositio*). El trabajo del crítico, pues, será el de establecer una jerarquía de los testimonios para la elección del texto base y de los procedimientos de rescate de la variación textual.

Due to the circulation process of the Golden Age comedies in general and those of Calderón in particular, the reader encounters different versions of the same text by which he may acquire an erroneous idea of the text. The variations appear between the manuscript and the printed versions, among the different manuscripts themselves or the later printed versions. They are expressed either in the content of the text (*intentio*) or in its external form (*dispositio*). The critic's work, then, must be that of establishing a hierarchy among the different testimonies in order to get to the base text.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *intentio*, *dispositio*, edición, variantes / Calderón, *intentio*, *dispositio*, edition, variants.

AURELIO GONZÁLEZ, «Estructura dramática de *Mañana será otro día* de Calderón».

«Dramatic structure of *Mañana será otro día* of Calderón».

El artículo muestra que una obra debe tener un sistema de relaciones que se establece entre las distintas partes y elementos para que el texto literario tenga un funcionamiento teatral y pueda ser representado en un escenario. Aurelio González afirma que la multiplici-

dad de relaciones que hay en esta obra permite una intriga compleja con el recurso del «enredo», tan apreciado por el público de las comedias áureas. La estructuración dramática del texto literario es fundamental para la creación espacial ya que la obra de teatro se concibe como un texto destinado a la representación de acuerdo con las convenciones escénicas de su tiempo.

A work should have a relation system between the different elements and parts of it in order for the literary text to have a theatrical functioning and that it can be performed on stage. After studying Calderón's works, González states that the relations' multiplicity present in this work allows for a complex intrigue, besides that in the *capa y espada* theme the «enredo», loved by the Siglo de Oro comedy public, can be easily and effectively used. The dramatic structuring of the literary text is essential for the spatial creation, as the theatrical piece is conceived as a text destined to a performance that responds to the scenic conventions of its time.

PALABRAS CLAVES: Calderón, *Mañana será otro día*, enredo, *capa y espada*, intriga / Calderón, *Mañana será otro día*, plot, cloak and sword comedy, intrigue.

SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA, «La trama secundaria de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*».

«The secondary plot of *Casa con dos puertas, mala es de guardar*».

Este artículo revisa la relación entre la trama principal y la línea argumental secundaria en la comedia calderoniana *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Se centra en la imbricación de la historia central, los amores de los protagonistas, Marcela y Lisardo, y la relación sentimental de Laura y Félix, que se da en un segundo plano. El autor llega a la conclusión de que la línea de acción secundaria tiene una estructura dramática más compleja que la primera. Destaca así el desarrollo más dinámico de esta trama, la presencia de más elementos de ambigüedad y contradicción en el comportamiento de los personajes, la mayor complejidad del enredo producido por los celos, y, por último, un mayor número de expectativas dramáticas. González García vincula la riqueza constructiva de la pieza, en la que lo secundario pasa a ocupar el primer plano, con uno de los rasgos centrales de la estética manierista, el descentramiento del motivo principal.

This article studies the relation between the main and the secondary plot in Calderón's comedy *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. The critic analyzes the connection between the main story line of Marcela and Lisardo and the second one, the one of Laura and Félix. González García concludes that the secondary plot shows a more complex structure than the main one: more dynamism and ambiguity in the characters' behaviour and more complexity in the jealousy motif. The author relates this comedy, in which the secondary plot it is not something supplementary but an important part of the dramatic system, with the mannerist aesthetics.

PALABRAS CLAVES: Calderón, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, comedia de enredo, estructura dramática, acción secundaria, motivo de amor y celos / Calderón, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, intrigue, dramatic structure, secondary plot, love and jealousy motif.

MARGARET R. GREER, «La mano del copista: Diego Martínez de Mora interpreta a Calderón».

«The hand of the copyist: Diego Martínez de Mora interprets to Calderón».

El objetivo de este artículo es considerar, en la cadena de manos y ojos que intervienen en un texto calderoniano, a un copista particular: Diego Martínez de Mora y de esta manera resolver qué uso se debe hacer de los manuscritos de Calderón transmitidos por este copista, para comprender la relación entre este «tratante de comedias», las compañías teatrales y Calderón.

The aim of this article is the consideration of the work of Diego Martínez de Mora, a copyist who is one of the links in the large chain of calderonian texts'copies. Through the careful consideration of the documents copied by Martínez de Mora, it is possible to understand the relationship between him, the theatre companies and Calderón.

PALABRAS CLAVE: Calderón, Martínez de Mora, copistas, proyecto «Manos teatrales» / Calderón, Martínez de Mora, copyists, «Manos teatrales» project.

ALEJANDRO HIGASHI, «Metáfora, puesta en escena y público en Calderón».

«Metaphor, escenification and public in Calderón».

Alejandro Higashi revisa en su artículo los mecanismos desde los cuales un autor como Calderón conseguía escenificar una metáfora y propiciar una sugerente interpretación escénica del texto poético para alentar en el público la construcción del sentido y una comprensión coherente con el tejido histórico. Para lograrlo, Calderón aprovechaba las herramientas del lenguaje, de la representación y los recursos textuales y escénicos.

Alejandro Higashi studies the mechanisms by which an author like Calderón was able to perform a metaphor on scene and favour a scenic interpretation of the poetic text in order to stimulate in the public the construction of the meaning and a coherent comprehension associated with the historical weavings. To attain it, Calderón takes advantage of the tools of the language, the performance and the textual and scenic resources.

PALABRAS CLAVE: Calderón, metáfora, texto, puesta en escena, público / Calderón, metaphor, text, scenification, public.

LUIS IGLESIAS FEIJOO, «Calderón en la escena y en la imprenta: para la edición crítica de *El príncipe constante*».

«Calderón in the scene and in the printing: for a critical edition of *El príncipe constante*».

Debido a la suspensión en la concesión de licencias para imprimir comedias y novelas, las obras calderonianas vivieron varios años sobre las tablas antes de poder estamparse en letra impresa. Levantada ya la prohibición, los avatares que sufrieron en este periodo (diferentes representaciones que generaban diferentes copias del texto según la compañía que lo poseyera, atribuciones falsas, etc.) perjudicaron la labor de recuperación de las comedias por parte del poeta y, en algún caso, mermaron la calidad del texto finalmente impreso. Este hecho se constata aquí a partir del caso particular de *El príncipe constante*, obra que cierra la *Primera parte de comedias* (1636) de don Pedro Calderón. Se trata de una edición descuidada, que dificulta la labor del editor actual, que deberá recurrir a otros testimonios fiables para subsanar los errores de la edición y ofrecer así al lector, en última instancia, un texto lo más cercano posible a la hipotética última voluntad del poeta.

Due to the banning of printing permissions for comedies and novels, the calderonian works lived various years on stage rather before being able to be printed. With the banning over, the vicissitudes that

they went through during this period, that is, different performances that lead to different copies of the text depending on the company that had it, erroneous attributions, etc., harmed the poet's comedies recovery work and, in some cases, diminished the quality of the final printed text. This is seen in the case of *El príncipe constante*, which closes the *Primera parte de comedias* (1636) of Calderón. It is an untidy edition which makes the current editor's work difficult; he will have to turn to other reliable testimonies to rectify the edition's mistakes in order to provide the reader with a text that is as close as possible to the poet's hypothetical will.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *El príncipe constante*, imprenta, edición crítica / Calderón, *El príncipe constante*, printing, critical edition.

BEATRIZ MARISCAL HAY, «Observaciones sobre la recepción de *Fineza contra fineza* de Calderón: representación y lectura».

«Observations on the reception of *Fineza contra fineza* of Calderón: representation and reading».

El significado de *Fineza contra fineza* de Calderón, cuya recepción comienza en 1671, varía para los que sólo la leyeron y para aquellos que la vieron representada. Este trabajo contrasta las diversas recepciones tomando como base las representaciones palaciegas de 1671 y 1717 y un ejemplo de 1672 del texto leído. Acciones que tienen importancia escénica son sólo incidentales en la intriga narrativa y, a su vez, en lo dramático no se destaca el mito, esencial para el texto poético narrativo. Mientras que la representación se orienta a exaltar a los monarcas, la obra leída sería una historia de actos de valor y de amor iniciada con una casualidad.

The meaning of Calderón's *Fineza contra fineza*, —the reception of which begins in 1671—, varies among those who read it and those who attended its theatrical representation. This work contrasts the different receptions on the basis of two representations at palace, in 1671 and 1717, and an example of the read text of 1672. Actions that are considered important for the dramatic text are only incidental for the narrative plot. Meanwhile, the myth isn't highlighted in the representation whereas for the written text it is essential. If the representation aims at eulogizing the monarchs, the read work would be a story of courage and love that started by chance.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *Fineza contra fineza*, recepción, texto leído / Calderón, *Fineza contra fineza*, reception, read text.

FERNANDO RODRÍGUEZ GALLEGO, «Sobre el texto de *El mayor encanto, amor*: a propósito de un manuscrito de 1668».

«On the text of *El mayor encanto, amor*: a manuscript of 1668».

Centrándose en el manuscrito de *El mayor encanto*, fechado en 1668, este artículo plantea algunas curiosidades y problemas del mismo. Este testimonio está repartido entre la Hispanic Society of America (dos primeras jornadas), y la BNE (tercera jornada), con el valor añadido de que en el último acto tiene versos finales autógrafos de Calderón. El autor reconstruye el proceso de separación de las jornadas, y analiza exhaustivamente las variantes de las tres manos presentes en el manuscrito, en relación con la *princeps*, para concluir que las dos manos no autógrafas tienen en cuenta el texto de la *princeps*, aunque con desviaciones y correcciones varias.

Focusing on the manuscript *El mayor encanto* of 1668, it shows some of its curious aspects and problems. This testimony is divided between the Hispanic Society of America (two first days) and the BNE (third day), with the added value that in the last act it has autograph final verses by Calderón. The author reconstructs the days' division process and thoroughly analyses the variants of the three hands that appear in the manuscript in relation to the *princeps*, concluding that the two non autograph hands take into account the *princeps* text, though with various deviations and corrections.

PALABRAS CLAVE: Calderón, autógrafo, crítica textual, *El mayor encanto, amor* / Calderón, autograph, textual criticism, *El mayor encanto, amor*.

JUAN LUIS SUÁREZ Y GRACIELA MANJARREZ, «La intención editorial de Calderón y la edición de las comedias de la *Cuarta parte*».

«The publishing intention of Calderón and the edition of the comedies of the *Cuarta parte*».

El artículo se centra en el análisis de la intención editorial de Calderón a la hora de publicar la *Cuarta parte* de sus comedias. La edición impresa de estos textos teatrales supuso un salto cualitativo en cuanto a su repercusión social (una mayor y diferente socialización de los textos de Calderón) y también en cuanto al papel desarrollado por

el autor que asume en este momento, además, un rol como editor, algo que resulta especialmente importante de cara a una edición crítica actual. Al margen de las razones económicas que pudieron haber impulsado a Calderón, las ediciones de 1672 y 1674, junto con la de Vera Tassis de 1688, nos aportan la intención editorial del autor español a la hora de fijar los textos, a pesar de que los numerosos errores que aparecen en las ediciones de 1672 y 1674 y las intervenciones de Vera Tassis en la de 1688 generen problemas al editor moderno.

The article focuses on the analysis of Calderón's editorial intention when publishing the *Cuarta parte* of his comedies. The printed edition of these theatrical texts meant a qualitative change in terms of its social repercussion (a greater and different socialization of Calderón's texts) and the role of the author who now takes on an editor role as well, which is very important regarding a current critical edition. Leaving aside the economical reasons that might have moved Calderón, the 1672 and 1674 editions together with Vera's of 1688 provide us with the Spanish author's editorial intention at the time of fixing the texts, even though the numerous errors of the 1672 and 1674 editions and the interventions of Vera Tassis in the one from 1688 cause problems to the modern editor.

PALABRAS CLAVE: Calderón, *Cuarta parte*, crítica textual, Vera Tassis / Calderón, *Cuarta parte*, textual criticism, Vera Tassis.

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO, «Entremés de *La franchota* como texto espectacular».

«The entremés of *La franchota* as a spectacular text».

La composición de los textos dramáticos auriseculares tiene por fin su puesta en escena, de modo que algunos elementos textuales presentes en ellos los dirigen hacia una determinada escenificación. El entremés de *La franchota* cuenta en su texto, por un lado, con la presencia de personajes que, cuando representados, pueden ser fácilmente reconocidos por los espectadores por medio de su vestuario y de los objetos propios de su oficio; y, por otra parte, con la de personajes extranjeros, cuyo modo de hablar, además de caracterizarlos como tales, posee una función cómica y burlesca. Las canciones y los bailes exigen la participación de los músicos en el espectáculo teatral. Y tienen también un importante papel las acotaciones y didascalias implícitas respecto al espacio representado y al movimiento escénico, y los

cambios métricos, que marcan los distintos momentos y escenas de la construcción dramática.

The composition of the dramatic texts of the Golden Age aims at their on stage performance, and so, some of their textual elements direct them towards a particular staging. The play *La franchota* has, on one hand, characters which, when performed, can be easily identified by the spectators by means of their clothes and typical objects of their job. On the other hand, it has foreigners characters whose manner of speech, besides characterizing them as such, has an important comical and burlesque function. The songs and dances require the musicians' presence on the show. Another important role is that of the implicit statements and *didascalias* regarding the represented space and scenic movement, together with the metric changes that mark the different moments and scenes of the dramatic construction.

PALABRAS CLAVE: *entremés*, representación, escenificación, caracterización, texto espectacular / *entremés*, comic plays, performance, staging, characterization, spectacular text.