

# Prosas y versos de Tirso de Molina



*Tirso de Molina*

BLANCA OTEIZA (ED.)



## DEL AQUILES DE TIRSO AL DE CALDERÓN

*Enrique Rull*

*Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)*

Dejando aparte las fuentes inspiradoras de los textos tirsianos<sup>1</sup> y de Calderón que se pueden hallar en numerosos tratados y textos poéticos, estudiados por varios críticos y en los que no vamos a entrar ahora<sup>2</sup> y que se remontan a Homero y Ovidio, Estacio y seguramente las versiones de las historias mitológicas más modernas de Boccaccio, Natal Comite y otros tratadistas, incluso más cercanos como Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria para el caso de Calderón, tanto un autor como otro elaboran sus adaptaciones con unos caracteres novelescos y dramáticos completamente nuevos, puesto que la historia original no deja de ser anecdótica y sin encarnadura literaria prominente, salvo quizá en el texto inacabado de Estacio. Ya Apolodoro en su *Biblioteca* la resume así mejor que nadie, aunque sea de manera excesivamente sucinta:

Cuando Aquiles tuvo nueve años, Calcante declaró que Troya no podría ser tomada sin él. Tetis, sabiendo que perecería si participaba en la guerra, lo vistió de mujer y se lo confió a Nicomedes como una muchacha. Criado allí, Aquiles yació con Deidamia, hija de Nicomedes, y engendró un hijo, Pirro, llamado más tarde Neoptólemo. Odiseo,

<sup>1</sup> Para la comedia tirsiana, véase Enrique Duarte y Luis Galván, 2008. Citaré por la edición de Palomo, 1971.

<sup>2</sup> Véase un resumen de ellos en Alvarado, 2013, pp. 46 y ss.

denunciada la presencia de Aquiles en casa de Nicomedes, lo buscó allí y lo descubrió mediante el son de una trompeta. Así es como Aquiles fue a Troya<sup>3</sup>.

En sustancia este es el punto básico, la anécdota podríamos decir, que sirve a los dramaturgos para desarrollar unas historias muy diferenciadas la una de la otra, como ahora veremos.

Tirso frecuentó muy poco el tema mitológico y esto se echa de ver incluso en esta obra del *Aquiles*<sup>4</sup>, quizá única en el género tirsiano de la comedia mitológica, en la que lo de menos es el aspecto clásico de la fidelidad a las fuentes y al espíritu de los textos antiguos y lo que más importa es el juego escénico, los elementos cómicos que lo rodean y los avatares que se producen por el disfraz del protagonista, es decir todos elementos definatorios del género comedia. A su vez, lo que caracteriza al texto tirsiano es una estructura abierta, ya que la obra queda inacabada, anunciándonos una segunda parte, que parece no se llevó a cabo nunca; pero esto significa que los aspectos graves que podrían haberse tratado en esta, tal como parecía indicarse por el desarrollo de la acción, no llegaron a realizarse jamás. Tirso desde el principio opta por un enfoque visual que a veces roza lo cómico y aun lo grotesco. El tema, sobre todo desde el punto de vista escénico, no solo daba para ello, sino que un esencial hombre de teatro como era Tirso, no podía desdeñar estos aspectos que tan bien iban con su específico temperamento para la comedia. La historia de un Aquiles vestido de mujer podría ser un elemento de equívocos interiores o exteriores. Tirso se fijó en ambos pero dando relevancia visual a lo grotesco en ocasiones, acerca de la circunstancia exterior.

El Mercedario plantea la historia estableciendo un precedente y paralelo de Aquiles con Ulises. Según estos, el otro héroe de la guerra de Troya del lado griego, Ulises, inicia el aspecto de la negativa del héroe para no ir a la guerra, pero también introduce la cuestión cuasi-paródica del tema, que ya desde el arranque de la comedia hace su aparición en este episodio inicial. Sin embargo el tono llama a equívoco, pues comienza con unas silvas un tanto solemnes y cultistas en un diálogo entre Ulises y Nicandro acerca

<sup>3</sup> Apolodoro, ed. 2001, p. 185.

<sup>4</sup> Palomo, 1971.

de la guerra de Troya y de su necesidad de marchar a ella tras despedirse de Penélope y Telémaco. Tanto Nicandro como Telémaco le instan a que no vaya. En estas escenas iniciales se ve a Ulises azotándose y diciendo necedades y disparates absurdos para hacerse el loco y no tener que ir, aunque Palamedes indica, por si el espectador no estaba avisado, que todo es ficción y engaño, pues Ulises es cauteloso y finge locura. Al igual que esto, aparece luego sembrando sal, aunque Palamedes para mostrar que no está loco le dice que es bueno regar el campo con la sangre de su hijo a lo que este se niega descubriéndose la verdad y restaurándose el honor de Ulises con esta argucia salomónica. Un Ulises, como se ve, no tan listo como asevera la tradición. Paralelamente Aquiles aparece con Quirón, quien por mediación de Tetis trata de educarlo como es debido, ya que se crió en unos montes en estado salvaje. Aquiles encuentra en los montes a Deidamia y se enamoran, pero ella tiene que obedecer a su padre Licomedes y casarse con otro. Mientras, Aquiles sale llorando por haber perdido a Deidamia, no obstante, su madre, Tetis, le asegura que la recobrará para él. Garbón es un gracioso que dice disparates y groserías. Cuando Aquiles pierde de vista a Deidamia, y pregunta a Garbón dónde está, este le contesta que está haciendo «cierta necesidad / que él no puede hacer por ella» (I, vv. 934-935) y cuando el héroe insiste, le dice que se está atando una liga o si no que estará «espulgándose» (I, v. 945). O referencias fáciles al nombre de Tetis por la «Reina Tetas» (II, v. 354). O el chiste tan socorrido de «Nicomedes, Nicenades» (II, vv. 330-331). Como se ve, ejemplos todos que sin duda pueden provocar hilaridad.

Aquiles, vestido con tocas y sayas, y calzado con chapines, aprende de su madre a hacer reverencias femeniles para cuando visite al rey. En una de estas «*Cáese de los chapines*» (II, acot. v. 144), lo que debía ser una situación especialmente jocosa y que daría mucho juego escénico. Así disfrazado, Aquiles, se presenta con el nombre de Nereida ante Nicomedes y Lisandro y por supuesto Deidamia, quien no parece reconocerle. Mientras tanto Ulises ha ido a la corte vestido de mercader sospechando que Aquiles puede estar allí encubierto. El colmo de la situación equívoca se alcanza cuando Lisandro, el pretendiente de Deidamia, muestra tal admiración por la belleza de Nereida (Aquiles) que termina por

declararse a él, a lo que este contesta: «Oh, mal haya / el disfraz e infame saya / que me afrenta y afemina» (II, vv. 586-588), mientras le estruja la mano hasta hacerle gritar de dolor y le golpea con la espada de esgrima. Pero la situación del equívoco, con ribetes homosexuales, se produce, sobre todo, cuando Aquiles se declara a Deidamia sin revelar que es hombre. Aquiles decide someterla a un juego femenino que consiste en simular que están las dos enamoradas y así declararse de forma fingida. Es un juego de equívocos sexuales realmente sugestivo y encantador. Al final termina por revelar su identidad. Mientras Deidamia peina los cabellos a Aquiles y le hace unas trenzas (III, v. 276), una voz canta la leyenda del afeminamiento de Hércules lo que hace que Aquiles se revuelva reaccionando al verse en situación similar; reacción que llega al límite cuando en un espejo se ve vestido de mujer, entonces, en ese momento, Ulises ha hecho tocar alarma a los gritos de viva Grecia y muera Troya. Acuden todos, Aquiles se viste de hombre y Ulises le reprocha que se haya dejado arrastrar por Cupido. Entonces la acción de la comedia da un giro inesperado. Deidamia sigue a Aquiles al campo de batalla, pero este ha conocido a Policena de la cual se siente atraído ante los celos de Deidamia. Héctor desafía a Aquiles. Y bruscamente acaba la obra. Se anuncia una segunda parte que probablemente, como hemos dicho, nunca se escribió que se sepa. Es difícil juzgar el valor de una obra que ha quedado incompleta en la intención del autor, aunque haya una parte acabada.

Los valores que vemos aquí son de forma prevalente cómicos y de situaciones semi-humorísticas, y no vemos el sentido heroico que acompañaría con toda probabilidad a la segunda parte de la acción si esta se hubiera completado. La trama tal como está concebida queda no solo incompleta sino incongruente con la historia de los amores de Aquiles y Deidamia, pues los celos que se introducen al final entre esta última y Policena no forman parte ni de la historia principal narrada, ni del espíritu del personaje, enamorado de Deidamia sin vacilación. Solo se explican porque Tirso tuviera en mente un desarrollo cierto de esa segunda comedia de la cual formaría parte con todo su sentido. Si esta obra se representase hoy día habría sin duda que adaptarla en estos últimos versos o con más precisión acabarla cuando se revela la identidad de Aquiles por la música de guerra. Por otra parte, Tirso, acudiendo a sus infinitos recursos cómicos, ha ela-

borado una comedia llena de episodios jugosos y llenos de atractivo que en escena serían aun hoy de una gracia y un espíritu escénico lleno de sugerencias atrevidas y picantes. Recordemos, por ejemplo, que cuando Aquiles muestra su confianza con Deidamia como prima suya con el nombre de Nereida, Lisandro, celoso, señala las costumbres de las dos supuestas damas describiendo las atenciones de Deidamia con Nereida:

Ella la viste, la toca,  
 la adorna, peina y regala  
 en el estrado, en la sala;  
 por manos, ojos y boca,  
 [...]
 su lado ocupa en la mesa,  
 su lado usurpa en la cama.  
 Siempre abrazadas, por Dios. (III, vv. 33-41)

Doña Blanca de los Ríos, cuya ceguera por Tirso es ya legendaria, no lo estuvo tanto como para justificar ese final que cambia el tono y hasta género de la obra, pero sí lo estuvo una vez más cuando le parecía una virtud «el fuerte cuño español» de Aquiles, que además según ella «presagia a Segismundo», añadiendo «además algo que no abunda en Lope ni en Calderón: [el carácter], la psicología de concreción y reciedumbre simbólica» (1946, I, p. 1901). Dejando aparte la idea de carácter y de concreción simbólica que parecen contradictorios, el lector desprejuiciado puede, tras una lectura atenta de la comedia, observar dónde está ese carácter que le atribuye la autora al personaje de Aquiles, que no es ni la sombra de sus orígenes ni un personaje acabado en ningún aspecto que podamos considerar como no sea el grotesco (hoy se vería así al menos, los ejemplos que hemos dado pueden atestiguarlo). Pero dejando de lado las veleidades un tanto anticuadas de la ilustre autora, la obra de Tirso se mantiene viva en otros aspectos que hemos tratado de señalar como son los referentes al humor escénico y al enredo de situaciones y personajes.

La comedia calderoniana *El monstruo de los jardines*, o como su editora moderna prefiere *La dama y galán Aquiles*<sup>5</sup>, tiene otro tono y

<sup>5</sup> Véase Alvarado, 2013, edición por la que citaré. Aquí mantenemos el nombre clásico de *El monstruo de los jardines* que el autor prefirió para su edición

otra estructura. A Valbuena Briones, entre otros, no se le escapó la relación entre los dos autores y obras, si bien matizó que «comparados los Aquiles de una y otra pieza, el de Tirso aparece como un bosquejo tosco de características brutales muy distante de la cortesanía y quizá también del *manierismo* elegante, del protagonista calderoniano»<sup>6</sup>. Por el contexto, creemos que Valbuena interpreta *manierista* a la manera pictórica de Rubens en el cuadro *Achilles entre las hijas de Lycomedes* que se conserva en el Museo del Prado y al que el crítico se refiere poco antes. Las páginas que escribió Valbuena sobre esta obra concreta de Calderón, como veremos luego, nos siguen pareciendo enormemente acertadas. Cuando señalamos lo de «otro tono y otra estructura» para la obra del autor de *La vida es sueño*, no lo hacemos dejando caer una frase más o menos oportuna, lo hacemos con plena conciencia de lo que afirmamos. Ya el comienzo de la obra es de un efecto dramático notable aunque sea un tópico utilizado por Calderón en muchas ocasiones. Nos referimos a una tormenta en el escenario seguida de un naufragio. Es un impacto en la atención del espectador, pero Calderón no acaba ahí su sentido del espectáculo sino que nos lleva rápidamente a otra situación, si no tan intensa, sí más asombrosa: los protagonistas hasta ahora (Lidoro y Libio) se encuentran al llegar a tierra con el lamento de un hombre que clama «¡Ay mísero de mí! ¡Ay, infelice!» (esta sí que es una referencia a *La vida es sueño*). Se trata de Aquiles, que yace encerrado en una roca. Cuando Lidoro encuentra a su criado Danteo, le narra sus desgracias que acabaron con el naufragio el cual se nos describe nuevamente, esta vez de palabra. Insisto en estos detalles porque forman parte sustancial de lo que hemos llamado el «tono» de la obra: espectáculo, asombro, admiración, tensión dramática. Esto es lo que la diferencian de la comedia tirsiana. Pero el autor parece no sentirse satisfecho a la hora de acumular horrores y pronto tendremos un terremoto que deja a todos confundidos y ahora a Ulises espantado: ha salido del templo al oír la voz de Marte, quien ha dicho:

Troya será destruida  
y abrasada por los griegos,

canónica de la *Cuarta parte de comedias nuevas* de 1672 con prólogo de él mismo y al que hace referencia en varios lugares del texto.

<sup>6</sup> Valbuena Briones, 1965, p. 387.



si va a su conquista Aquiles  
 a ser homicida de Héctor.  
 Aquiles, humano monstruo  
 de aquestos montes... (vv. 422-427)

Antes nos hemos enterado por Danteo que Peleo forzó a Tetis y esta destruyó cuanto pudo dejando una cueva cerrada con un peñasco de donde salen «quejas, ansias y lamentos» (v. 359). Por otra parte, Deidamia, la hija del rey nos dice que odia a los hombres y que su padre quiere casarla con uno. Mientras duerme Deidamia, Aquiles, que ha salido de la cueva cubierto de pieles, la ve e inmediatamente se siente subyugado por su belleza. Corre el rumor de que Deidamia está en los brazos de una fiera, mientras Aquiles, temeroso de su madre Tetis, regresa a la gruta. Es imposible acumular tantos episodios asombrosos en un acto. Que Aquiles es un nuevo Segismundo está fuera de toda duda, como ha visto cualquier lector o crítico de la obra. Lo mismo podríamos decir de su relación con Deidamia, que sería una nueva Rosaura.

En el segundo acto, Tetis revela a este su identidad y le aconseja que si quiere conquistar a Deidamia que se disfrace de dama y se haga pasar por Astrea, la prima de aquella que pereció en el naufragio referido. Con ello le libraré de su fatal destino (morir en la guerra de Troya) y conquistar su propia felicidad. Es lo que hará Aquiles mientras Ulises le busca para que vaya a la guerra. La princesa, que tiene que casar con Lidoro, se lamenta de su destino ante su prima (Aquiles). Todo esto, que en Tirso era desmenuzado parsimoniosamente con detalles familiares y ridículos, en Calderón está reducido sobriamente y nunca tenemos detalles caricaturescos de su disfraz, ni chistes groseros. Aquiles se ha confesado a Deidamia y no tarda en aparecer vestido como galán, quien se enfrenta con Lidoro por el amor de ella. Mientras, Ulises, disfrazado de mercader, ofrece joyas a Astrea, pero Aquiles, en lugar de aceptarlas, se fija en unas armas que muestra el mercader y se apropia de ellas. Cuando Aquiles se revela como hombre y se tiene que despedir de la corte y de sus afectos dice:

Adiós, teatro funesto  
 donde mi primer amor  
 representó sus afectos;

adiós, bastardos adornos,  
de mi cautela instrumento;  
adiós, flores; adiós, fuentes;  
adiós, Deidamia. (vv. 3200-3206)

Estos versos de despedida recuerdan irremediabilmente a los conmovedores de Cervantes en el prólogo del *Persiles*, autor tan querido de Calderón. Y precisamente a partir de aquí ya se plantea el dilema de la elección entre el amor y el deber. Naturalmente el dramaturgo adereza esta terrible disyuntiva con músicas opuestas en una larga escena en la que prevalece el espíritu heroico, y Aquiles decide marchar a la guerra movido, como dice, de un lado, por el compromiso de Deidamia con Lidoro, y de otro, salvar su vida del destino fatal del hado. La tensión de la escena es máxima cuando vacila y, ora desea salvar su amor, ora su honor. El conflicto concluye con la llegada de Tetis «*sobre un caballo marino, en ondas de mar*» (v. 3335 acot.) quien dice la circunstancia de su hijo obteniendo este el perdón del rey, la renuncia de Lidoro y la mano de Deidamia.

La concepción de la obra calderoniana responde a la grandiosidad del tema. Aquí apenas ha lugar al humor en los criados Libio y Danteo que son más bien cómplices de sus amos y segundos de sus avatares. Aquiles, aunque salvaje, no pierde nunca la dignidad heroica, y lo mismo en su amor que en su honor se muestra decidido, prudente y sabio. El estilo responde perfectamente a esa concepción con versos sonoros y situaciones extremas como hemos visto, preferentemente en la primera jornada. En las otras jornadas la tensión es más profunda e íntima cuando se plantea sobre todo la duda de la acción. El valor de los opuestos alcanza en la obra una dimensión trágica. Por un lado el deber, por otro la apariencia, lo femenino y lo masculino enfrentados, que algunos han querido ver como la doble faz del héroe, tal dice Hugue Didier cuando afirma en un sugestivo estudio sobre lo femenino en Calderón<sup>7</sup> «Aquiles es Astrea y Astrea es Aquiles» lo mismo que la dualidad Segismundo-Rosaura, solo que aquí formando una unidad indestructible. No estoy muy convencido de que «acudamos a lo eterno: a lo femenino», que da título a su trabajo, sea la conclusión calde-

<sup>7</sup> Didier, 2001, p. 58.

roniana. Más bien Calderón a lo que acude siempre es al sentido de responsabilidad y a vencer al destino con una decisión prudente, como en *La vida es sueño*. El paralelo con esta obra puede iluminar el sentido del Aquiles, pero también tergiversar su originalidad. Calderón más que ilustrar un problema moral, que lo hace, quiere ante todo hacer una obra de teatro que conmocione al espectador con mil recursos de la acción y elementos de tensión, reforzados por unos versos y una música que abrace las dos circunstancias más extremas y opuestas de la vida: el amor y la guerra. Y lo hace tratando de conciliar lo más difícil: la armonía entre ellos. Creo que no hay extremo que bascule hacia un lado u otro. Su habilidad para lograr esa armonía es perfecta. Y si el tono de la obra del que hablábamos es heroico, la composición es un prodigio de perfección. Decía Valbuena que «la estructura de *El monstruo de los jardines* es muy superior a la de su antecedente»<sup>8</sup>, lo que es tan obvio que resulta increíble que doña Blanca de los Ríos afirmase: «Y Calderón, que pisaba siempre sobre las huellas de Tirso, en su imitación del *Aquiles*, en *El monstruo de los jardines*, quedó como en sus otras reproducciones y aun plagios de Téllez, inferior a su modelo»<sup>9</sup>, aunque no da ninguna razón de por qué cree que es así. Un reproche que se suele hacer al teatro mitológico de Calderón es el de que la utilización de los recursos formales va en detrimento de su contenido. Creemos que esto no es cierto. Más bien lo que hace Calderón en su teatro mitológico es potenciar ese contenido con el refuerzo de los recursos formales, verbo y música, más escenografía. La representación que se hizo en Almagro (año 2000) de esta obra con esos aderezos lo demostró, convirtiendo en una verdadera obra de arte lo que en realidad ya lo era sobre el papel. Pero además Calderón renueva el esquema inicial de *Eco y Narciso* (similar por otra parte al de *La vida es sueño*): el hijo yace preso por designio de la madre que no quiere romper el vínculo umbilical, como ya vieron entre otros Parker y Neumeister<sup>10</sup>. Esto, que podría parecer común recurso rutinario, en cada obra tiene un matiz diferente. Cuando Aquiles llega a la pubertad rompe la roca que cubre su encierro (es decir rompe desde el punto de vista

<sup>8</sup> Valbuena, 1965, p. 387.

<sup>9</sup> De los Ríos, 1946, I, p. 1902.

<sup>10</sup> 1991, p. 119 y 2000, p. 209, respectivamente.

psicoanalítico con el ónfalos que le une a la madre y va a buscar a la mujer, que halla en Deidamia). Al final la armonía del cosmos rota por su huida queda restaurada por la aparición de Tetis, quien une los opuestos amor-guerra. Como ha dicho muy acertadamente Neumeister:

Una vez más vemos cómo Calderón reinterpreta el mito de la Antigüedad hasta llegar a su sustancia [...]. Ciertamente el descubrimiento (por medio de la artimaña de Ulises) conduce a Aquiles al camino hacia Troya, pero al mismo tiempo le facilita la mujer amada, quien en el mito sólo habría significado deshonra sin fama. Todavía en Tirso de Molina, el drama de Aquiles concluye consecuentemente con la infidelidad del héroe, quien de esta manera se desprende de la atención de la mujer. Calderón en cambio, asigna al amor un papel que permite el enlace con la fama en la guerra y, lo que es más, se vuelve condición previa para ella. Sólo con la declaración de su amor hacia Deidamia, Aquiles se hace digno de ir a Troya; el amor —entendido cristianamente— deviene poder de la historia universal<sup>11</sup>.

Dejando aparte la idea de que Tirso concluye de esa manera (puesto que su conclusión es solo temporal) hay que reconocer lo que adelantábamos antes de la perfección formal y de sentido de la obra calderoniana, que con extrema habilidad ha conseguido la armonización de los opuestos, que, por otra parte, redondea, si ello es posible, con esta afirmación del amor, presente en casi todas sus obras dramáticas de tema mitológico especialmente.

La obra de Tirso parte de otros presupuestos muy distintos. Tirso tiene que jugar con la falta de elementos escenográficos, y tiende no tanto a la vena heroica como a la irónica y humorística. Es otro concepto y otro punto de vista, ni inferior si superior. Hay que juzgar su obra desde una perspectiva temporal y hay que tener en cuenta que se trata de una obra inacabada y por tanto incompleta formalmente. Si la consideramos como una unidad completa, el texto mismo nos desengañará haciendo ver que la incongruencia estructural es solo el ardid para justificar una continuación. Cómo habría sido el *Aquiles* de Tirso si este lo hubiera concebido como una unidad absoluta en un convencional juego de tres actos sin más, es algo que se escapa a nuestro posible juicio actual, mas no

<sup>11</sup> Neumeister, 2000, p. 209.

se puede dudar de la perfección estructural de las obras de Tirso, de las que tenemos un enorme caudal de las mismas. Si bien el *Aquiles* no deja de ser un tanteo digno y precursor, con sus valores peculiares específicos de carácter escénico, no halla sin embargo la lógica culminación formal y de significado más que en el drama calderoniano *El monstruo de los jardines*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Apolodoro, *Biblioteca*, Madrid, Gredos, 2001.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La dama y el galán Aquiles (El monstruo de los jardines)*, ed. Tatiana Alvarado Teodorika, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Didier, Hugues, «Acudamos a lo eterno: a lo femenino», en *Archivum Calderonianum*, tomo 9, *Duodécimo coloquio anglogermano sobre Calderón de la Barca*, Stuttgart, Franz Steiner, 2001, pp. 41-59.
- De los Ríos, Blanca (ed.), Tirso de Molina, *El Aquiles*, en *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, I, 1946, pp. 1887-1947.
- Duarte, J. Enrique y Luis Galván, «Mecanismos y estructuras en *El Aquiles* de Tirso», en *Grande inventor de quimeras. Los mundos dramáticos de Tirso de Molina*, ed. Blanca Oteiza, Soria, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2008, pp. 21-36.
- Neumeister, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Palomo, María del Pilar, *El Aquiles*, en *Obras de Tirso de Molina*, VI, Madrid, BAE, Atlas, 1971, pp. 9-58.
- Parker, Alexander A., *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Tirso de Molina, *El Aquiles*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I, pp. 1887-1947.
- Valbuena Briones, Ángel, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.







Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos



Universidad  
de Navarra



GRISO

Grupo de Investigación  
Siglo de Oro