

SOBRE LA FECHA DE LA PRIMERA REPRESENTACIÓN
CONOCIDA DE *LA HIJA DEL AIRE*:
UNA REVISIÓN CRÍTICA¹

ON THE DATE OF THE FIRST PERFORMANCE OF *LA
HIJA DEL AIRE*: A CRITICAL REVIEW

Clara Monzó Ribes

<https://orcid.org/0000-0001-9009-3666>

Universitat de València

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Avda. de Blasco Ibáñez, 32

46010 València

ESPAÑA

Clara.Monzo@uv.es

Resumen. Las primeras noticias que documentan la presencia en escena de esa gran tragedia calderoniana que es *La hija del aire* dan cuenta de dos funciones distintas, separadas una década en el tiempo y circunscritas a coordenadas escénicas bien diferentes: mientras que una de ellas tuvo lugar en las tablas de la Montería sevillana en 1643, la otra se llevó a cabo en palacio, ante Felipe IV y la familia real, en el año de 1653. Tal vez porque esta última salió antes a la luz, en el panorama crítico actual conviven todavía ambas fechas, las dos proclives a citarse como fecha de primera representación conocida. Frente a una recepción algo confusa, estas páginas se proponen revisar y ordenar las fuentes, además de analizar aquellos mecanismos dramáticos que conectan texto y escena a través de las acotaciones, a fin de indagar en los entresijos de este fenómeno de simultaneidad.

Palabras clave. Calderón; *La hija del aire*; primera representación; acotaciones.

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto «Sound and Meaning in Spanish Golden Age Literature» (FWF, Austrian Science Fund, P32563-G), dirigido por Simon Kroll, a quien agradezco su atenta lectura, y se beneficia además de la Ayuda I+D+i PID2019-104045GB-C51 otorgada por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033 y por «FEDER Una manera de hacer Europa». Mi agradecimiento también a Paula Casariego y, en especial, a Fernando Rodríguez Gallego, así como a los atentos revisores anónimos de este artículo.

Abstract. The first news documenting the presence in stage of that great Calderonian tragedy which is *La hija del aire* show the existence of two different performances, separated in time by a decade and circumscribed to quite different staging contexts: Whereas one of them took place in the Sevillian Montería in 1643, the other one was performed in the palace before Felipe IV and the royal family in 1653. Maybe because the latter came earlier to light, in the current critical scene still co-exist both dates, the two of them inclined to be cited as the date of the first known performance. Facing a somewhat confusing reception, these pages propose a revision and reordering of the sources, along with the exploration of dramatic mechanisms connecting text and scene through stage directions, in order to investigate the intricacies of this phenomenon of simultaneity.

Keywords. Calderón; *La hija del aire*; first performance; stage directions.

Diez años antes de que, en 1653, Felipe IV y su séquito asistiesen a la representación de *La hija del aire* tras los muros de palacio, la Montería sevillana contempló las estridencias de la emperatriz Semíramis a cargo de la compañía del autor de comedias Manuel Vallejo. Sin embargo, estas funciones de Sevilla de 1643 tardaron algún tiempo en salir a la luz. En los vaivenes de la recepción crítica, de hecho, esta datación parece resistirse todavía a consolidarse en citas, prólogos y notas como fecha de primera representación conocida. Por ello, estas páginas plantean un estado de la cuestión y una revisión de las causas que han motivado, y aún motivan, la simultaneidad de fechas. Una vez trazado este panorama, se cederá la voz al propio texto de la tragedia, cuyas acotaciones y planteamiento escénico tendrán, tal vez, algo que decir sobre el tablado en que cobraron vida.

REVISIÓN DEL PANORAMA CRÍTICO Y PESQUISA DOCUMENTAL

Habida cuenta de la fortuna de que ha gozado *La hija del aire* en el canon de Calderón de la Barca, tal vez resulte útil emprender un rastreo de las razones y los vehículos de difusión que han contribuido al manejo simultáneo de los años de 1643 y 1653 como fechas de primera representación conocida. Huelga decir que tal coexistencia no responde a un desacuerdo entre dos posicionamientos antagónicos que divida a los estudiosos en defensores y detractores, sino que es consecuencia de un proceso de recepción un tanto confuso, quizá resultado de una cierta inercia. Empecemos entonces por revisar, por separado,

las circunstancias en que se documentaron cada una de las fechas para trazar, más adelante, una reordenación del panorama crítico.

En su artículo de 1961 «Some Early Calderón Dates», Shergold y Varey compartían la información que se mencionaba en las *cuentas del secretario de la cámara* del Archivo del Palacio Nacional acerca de las distintas funciones que se habían representado ante los reyes a lo largo del XVII². Entre ellas, constaban la primera y la segunda parte de *La hija del aire*, que la compañía de Adrián López llevó a escena en palacio, en Madrid, los días 13 y 16 de noviembre de 1653³. La aproximación de Shergold y Varey al Archivo de Palacio no respondía a la voluntad de fijar fechas de estreno, sino a la de acotar periodos probables de composición; en sus propios términos: «in many instances it represents the earliest known reference to a particular text and thus provides a *terminus ad quem* for its date of composition, where this is not known»⁴. Las cifras *ante quem* o *ad quem* conminan a moverse con cautela entre fechas orientativas, sujetas a futuras actualizaciones. De ahí la conveniencia de hablar de *primera representación conocida* antes que de año de *estreno*.

Así pues, a partir de los datos documentados por Shergold y Varey, 1653 es la fecha que se citará en la bibliografía posterior, y aparecerá, por ejemplo, tanto en dos de las ediciones modernas de la obra, la de Gwynne Edwards⁵ y la de Ruiz Ramón⁶, como en el clásico trabajo de Frolidi «La gran comedia de *La hija del aire*»⁷, más adelante.

Algún tiempo después, en 2002, llega a las prensas «The Significance of Fortuna in Calderón's *La hija del aire*», en cuyas páginas Don W. Cruickshank realiza la siguiente afirmación: «We do not know exactly

² Shergold y Varey recogían y contrastaban, además, las discrepancias entre dos fuentes: por un lado, el escrutinio que en 1871 Cruzada Villaamil hiciese de estas *cuentas*; por otro, la lista elaborada por Rennert en 1907, en la que se desglosaban, además de los resultados de Cruzada Villaamil, toda una serie de obras representadas ante los monarcas entre los años 20 y 50 del siglo XVII. Los datos de Villaamil fueron apareciendo en números sucesivos del periódico decimonónico *El Averiguador* a lo largo de 1871.

³ Desconozco si cada día se representó, respectivamente, una de las partes o si, en cambio, ambas se representaron conjuntamente.

⁴ Shergold y Varey, 1961, p. 274.

⁵ Edwards, 1970.

⁶ Ruiz Ramón, 2009 [1987]. Existe una edición crítica más reciente a cargo de Baztán Salaverri (2005), pero se trata de una tesis doctoral de acceso restringido, conque su consulta no me ha resultado posible.

⁷ Frolidi, 2003a.

when *La hija del aire* was written, but Sureda (128-29n) has published details of performances in Seville in January 1643, which suggests composition no later than the end of 1642»⁸. El trabajo de Suréda al que remite Cruickshank es un artículo de 1983. Al volver sobre este último texto, se observa que Suréda, a su vez, atribuye el descubrimiento a otro investigador: Jean Sentaurens. La fuente original se halla, entonces, en los dos tomos de *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIIème siècle* que Sentaurens publica en 1984⁹. En ellos, se recogen los frutos de las pesquisas que llevó a cabo en el Archivo del Alcázar de Sevilla, cuyos documentos le permitieron recuperar, junto con el repertorio de comedias, un listado cronológico de aquellas compañías que pisaron las tablas del corral hasta finales del Siglo de Oro. La información correspondiente a *La hija del aire* queda registrada, en concreto, en el legajo 231. La enumeración de Sentaurens es concisa, pero aporta los datos fundamentales que conciernen a la representación; sabemos, así, que el autor Manuel Vallejo escenificó las dos partes de la obra entre enero y febrero de 1643¹⁰. A partir de estas noticias es Suréda quien afina las fechas: la primera se representó el 15 de enero de 1643, y la segunda, al día siguiente. Parece que se representó de nuevo, en su totalidad, el 13 de febrero del mismo año¹¹.

De acuerdo con los datos expuestos, es posible deducir que, aunque las funciones de Sevilla se localizaron en torno a 1983, este hallazgo documental no parece haber alcanzado visibilidad en el panorama crítico hasta la publicación del artículo en 2002 de Cruickshank, que continúa haciéndose eco de esta datación temprana en sus publicaciones

⁸ Cruickshank, 2002, p. 373.

⁹ En el momento en que se publica el artículo de Suréda, permanecía todavía inédita la obra de Sentaurens, que le adelantó los detalles del hallazgo a título personal. Así, Suréda relata en nota al pie cómo Sentaurens «tuvo la amabilidad de comunicarnos posteriormente el documento que permite establecer la existencia de varias representaciones de *La hija del aire* en Sevilla el año de 1643» (Suréda, 1983, pp. 128-129). Esta circunstancia explica por qué la fecha de edición de la fuente original es un año posterior a la de Suréda.

¹⁰ Sentaurens, 1984, p. 1100.

¹¹ Suréda, 1983, p. 129, nota 1. No deja de llamarme la atención este fenómeno. En su artículo, Suréda asegura que «Todos los detalles sobre el particular podrán leerse en la tesis de Jean Sentaurens (publicación prevista para fines de 1984)» (1983, p. 129, nota 1). Sin embargo, cuando finalmente estos tomos salgan a la luz, Sentaurens ha optado por una clasificación basada en periodos temporales más laxos, y omite la información específica que había adelantado Suréda.

posteriores. Por ejemplo, en el prólogo a su edición de *La hija del aire* de 2007 vuelve sobre la cuestión y sintetiza los puntos clave: «Durante muchos años, la primera representación conocida de la obra fue la que se hizo de ambas partes en Madrid, ante la Corte, en noviembre de 1653». Pero añade: «un reciente descubrimiento nos revela que ambas partes se representaron en Sevilla en enero de 1643»¹². Por su parte, tanto el *DICAT* como *Calderón Digital* dan cuenta de la función de 1643 y señalan a Sentaurens como autor del descubrimiento¹³. Ante la solidez de estos avales, se diría que contamos con los ingredientes necesarios para actualizar aquella fecha que documentaron Shergold y Varey y establecer 1643 como el año de la primera representación conocida.

Con todo, si nos situamos frente a las tendencias dominantes en los estudios sobre la obra a lo largo de los últimos años, no es difícil comprobar que su consolidación se enfrenta todavía a algunas reticencias. Al contrario —retomaré este asunto un poco más adelante— el montaje de palacio parece gozar de cierta preferencia. Sin ir más lejos, en el cuaderno pedagógico que la Compañía Nacional de Teatro Clásico elaboró en 2019 con motivo del reciente montaje de la obra¹⁴, Soria y García-Pomareda ofrecen la siguiente presentación de la obra calderoniana:

La hija del aire, drama de rasgos mitológicos, es una extensa comedia escrita en dos partes, cada una con tres jornadas, cuya fecha de composición se desconoce aunque sí sabemos que sus dos partes se representaron sucesivamente y por primera vez los días 13 y 16 de noviembre de 1653 en el Real Coliseo de Madrid ante los reyes Felipe IV y Mariana de Austria y una nutrida representación de la Corte¹⁵.

¹² Cruickshank, 2007, p. XXI. El editor no llega a desvelar la fuente de este descubrimiento. Doy por hecho que se refiere al trabajo de Suréda (1983) o a su artículo de 2002, sin duda más reciente.

¹³ Remito a la ficha de la obra: <<http://calderondigital.unibo.it/record/48>>.

¹⁴ Los números de la colección de Cuadernos Pedagógicos que la CNTC acostumbra a editar a propósito de sus montajes constan de un estudio introductorio y de diversas entrevistas. Configuran así una imagen global del montaje que abarca tanto el texto como el vestuario o el planteamiento espacial de la escena.

¹⁵ Soria y García-Pomareda, 2019, p. 17.

Es sintomático, por lo tanto, que un organismo de la talla de la CNTC, que temporada tras temporada allana el camino al calado cultural de los clásicos, se haga eco todavía de las funciones de 1653 y no de las de 1643. Tal y como adelantaba, cabe buscar las razones que justifican esta circunstancia en los vaivenes de un proceso de transmisión que se ha cimentado sobre un canon bibliográfico cerrado, y cuya autoridad se ha mantenido impermeable con el paso de los años; pero también en un proceso natural por el que determinados datos se integran, como es el caso, en el acervo de los saberes comunes. No puede perderse de vista, a estos efectos, el papel que desempeñan las instituciones y los principales focos de difusión editorial, que franquean el paso desde los confines de lo académico a las llanuras de la divulgación. Por lo que respecta a *La hija del aire*, los textos en los que coinciden tanto el visitante primerizo como el avezado filólogo son, a mi juicio, fundamentalmente dos: por un lado, la edición de Ruiz Ramón para Cátedra en 1987 y, por otro, el mencionado estudio de Frolidi de 2003¹⁶, fácilmente accesible desde Cervantes Virtual.

El análisis tanto de los puntos en común como de las divergencias que presentan ambos trabajos pone al descubierto un esquema de recepción doble, atravesado por intertextualidades y por la pervivencia de determinadas consideraciones, no siempre exactas. El artículo de Frolidi se abre con estas líneas: «*La hija del aire*, en sus dos partes, fue representada en noviembre de 1653 en el Coliseo de Madrid por la Compañía de Adriano López ante la presencia de los soberanos, Felipe IV y Mariana de Austria, y de un amplio número de cortesanos»¹⁷. A tenor de las similitudes, es probable que la CNTC se haya basado directamente en Frolidi a la hora de documentar la contextualización de la obra¹⁸. Tanto Ruiz Ramón¹⁹ como Edwards²⁰ difieren en la cuestión espacial con respecto a Frolidi, pues sitúan la comedia en el Palacio Real. Dado que los datos que transcriben Shergold y Varey

¹⁶ Frolidi, 2003a.

¹⁷ Frolidi, 2003a, p. 145.

¹⁸ Aquí Frolidi no emplea explícitamente los términos de «primera representación», pero sí lo hará en otro lugar del mismo año, en el que se reafirma también con respecto al Coliseo (2003b, p. 319). Recientemente, además de la CNTC, también Fernández (2020, p. 403) concuerda con el investigador italiano.

¹⁹ Ruiz Ramón, 2009 [1987], p. 49.

²⁰ Edwards, 1970, p. xx.

especifican, únicamente, que el espectáculo tuvo lugar «en Palacio»²¹, quizá quepa achacar la apuesta del hispanista italiano por el Coliseo del Buen Retiro a una interpretación particular²².

Compongamos ahora un breve cuadro diacrónico. De entre los autores citados, a Edwards le habría resultado imposible tener acceso a la noticia de las funciones de Sevilla, puesto que en 1970 (año de su edición) faltarían todavía casi quince años para que se publicase la investigación documental de Sentaurens, recogida por Suréda. Por coincidencia de fechas sí pudo hacerlo Ruiz Ramón y, sobre todo, Frolidi; así, hemos de dar por sentado, una vez más, que los nuevos datos se dieron a conocer solo a través de Cruickshank en 2002. El mismo Cruickshank tardaría algún tiempo en incorporarlos, pues en un artículo suyo de 1983 citaba todavía la representación en Madrid de 1653. A esta incompatibilidad cronológica se suma el hecho de que la edición de referencia de *La hija del aire*, objeto de exitosas reediciones, sea la de Ruiz Ramón.

Por otra parte, conviene tener presente la controversia que suscita el año de impresión de la comedia, así como las conclusiones que alumbra en relación a la del estreno. Las dos partes de la tragedia llegan a las prensas de forma conjunta en la *Tercera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, a costa de Domingo Palacio y Villegas) en el año de 1664²³. No obstante, en 1650 la segunda había aparecido incluida en un volumen facticio que llevaba por título *Parte cuarenta y dos de comedias de diferentes autores* (Zaragoza, Juan de Ybar); un texto no desprovisto de polémica, pues se le otorgaba la autoría a Enríquez Gómez²⁴. Con severo juicio examinaba Edwards la factura del volumen: «[...] it was a rushed job. The text of *La hija del aire* was certainly not taken directly from Calderon's manuscript: more probably it was copied from another text on which the publisher had

²¹ Shergold y Varey, 1961, p. 278.

²² Por otra parte, Frolidi no esclarece en los dos artículos que manejamos (2003a; 2003b) cuál es la fuente bibliográfica a la que acude para instituir el Coliseo del Buen Retiro como lugar de representación.

²³ Del mismo año data otra edición de esta *Tercera parte*. La relación entre ambas ha sido desgranada por Wilson (1962) y Cruickshank (1970).

²⁴ La posible autoría de Enríquez Gómez encontró en Rose (1976) una defensora, cuya postura fue refutada con solidez por estudiosos como Cruickshank (1984) o Wooldridge (1995 y 2001).

laid his hands»²⁵. Independientemente de los descuidos que exhibiese la suelta de Zaragoza —o, al contrario, tal vez precisamente debido a sus yerros—, si en la época circulaba ya una versión de la segunda parte de la obra procedente de una línea de transmisión distinta a la del manuscrito, se antoja improbable que *La hija del aire* no se estrenase hasta tres años después.

Este mismo razonamiento levantó las sospechas de Edwards, a cuyos ojos la de Zaragoza aparecía como una copia demasiado temprana. Así, en lugar de considerar la existencia de una posible representación anterior a 1653 —recordemos que la de 1643 tardaría aún casi dos décadas en salir a la luz—, cuestionó la autenticidad de la datación: «It would be far more logical to imagine this text deriving from the performance of 1653 or from a slightly later one, and to attribute the date of composition to just before that year»²⁶.

Aunque no me detendré aquí en las teorías acerca del periodo de composición, a raíz de las consideraciones anteriores puede decirse que Hilborn no iba desencaminado cuando propuso fechar la comedia en 1637 a partir de criterios métricos²⁷. Sea como sea, esta precoz datación, sumada a la existencia de la publicación de la segunda parte en 1650, añade un peldaño de distanciamiento entre la primera representación y aquella a la que asistió Felipe IV en palacio. Si bien, tal y como decíamos en páginas anteriores, el propósito de Shergold y Varey no era otro que documentar y compartir los datos con respecto a las representaciones que se mencionaban en los Archivos de Palacio, lo cierto es que, al cabo, 1653 es la fecha que aparece con mayor frecuencia en la bibliografía contemporánea.

En este sentido, entre los trabajos dedicados a *La hija del aire* que se han consultado para la ocasión, y cuya fecha de publicación es posterior a la del artículo de Cruickshank de 2002²⁸, tan solo Cervo Vázquez alude explícitamente a 1643 en términos de «primera

²⁵ Edwards, 1970, p. XXI.

²⁶ Edwards, 1970, p. XXI.

²⁷ Hilborn, 1948, p. 303.

²⁸ Para este breve estado de la cuestión se han consultado un total de veinticuatro contribuciones, publicadas entre 2002 y 2020 —distintas de las citadas en las páginas anteriores—, de las cuales ocho no mencionan la fecha de representación y, por lo tanto, no se han incluido en el análisis.

representación»²⁹. Otros tres autores hacen referencia tanto a 1643 como a 1653: así, Rubiera se hace eco de ambas fechas³⁰, y menciona a Sentaurens como descubridor de las representaciones sevillanas; Güntert nombra la de palacio como «primera representación», pero habla en nota, a través de Cruickshank, de las funciones de 1643³¹; Sáez, por su parte, opta por la siguiente fórmula: «Después de representarse en Sevilla en 1643, las dos partes de *La hija del aire* se llevaron a palacio en 1653»³². Gilbert incluye 1653 en los títulos de sus trabajos de 2011 y 2014³³; en cambio, en otro publicado en 2017, remite ya al artículo de Güntert del mismo año, que toma como referencia para ilustrar la convivencia de ambas fechas³⁴. Los artículos restantes aluden únicamente, de una forma u otra, a 1653. Me refiero a Frolidi³⁵, Santiesteban Oliva³⁶, Walthaus³⁷, Carreño Rodríguez³⁸, Lauer³⁹, García⁴⁰, Guirao

²⁹ Cuervo Vázquez, 2020, p. 402. De acuerdo con su apartado bibliográfico, parece basarse en Gilbert, 2017.

³⁰ «Sabemos con seguridad que fueron representadas en noviembre de 1653 en el Palacio Real de Madrid, pero también hay noticias de que se representaron en Sevilla en enero de 1643» (Rubiera Fernández, 2005, p. 228).

³¹ «Cruickshank da noticia de representaciones tempranas de *La hija del aire* (Sevilla, 1643)» (Güntert, 2017, p. 177).

³² Sáez, 2015, p. 176.

³³ Los títulos son, respectivamente, «Para un reexamen de la noción de ambición en la primera parte de *La hija del aire* de Calderón (1653)» (Gilbert, 2011) y «La violencia en *La hija del aire* (1653): otra lectura del personaje de Semíramis» (Gilbert, 2014).

³⁴ Gilbert, 2017, pp. 4-5, nota 5.

³⁵ Como se ha citado anteriormente, Frolidi habla de «la primera representación en el Coliseo» (2003b).

³⁶ Santiesteban Oliva, 2003. En su caso, habla de 1653 como fecha de composición y no de representación: «El problema que presenta Calderón es de suma importancia, no sólo para nosotros, sino para el mismo don Pedro, quien pasó gran parte de su vida dándole vueltas al asunto: en 1635 escribe *La vida es sueño*, y en 1653 *La hija del aire*, y en 1674 *El monstruo de los jardines*» (2003, p. 315).

³⁷ «La fecha de composición de las dos partes de *La hija del aire* es todavía incierta; no obstante, las dos partes fueron representadas en noviembre de 1653» (Walthaus, 2006).

³⁸ Basándose en Shergold y Varey, sostiene que «las dos partes de *La hija del aire* fueron representadas en palacio ante el rey Felipe IV en noviembre de 1653» (Carreño Rodríguez, 2009, p. 51).

³⁹ «Tenemos constancia de la función “en palacio” del 13 y 16 de noviembre de 1653» (Lauer, 2010, p. 202).

⁴⁰ Incluye la fecha entre paréntesis, junto al título de la obra (García, 2017).

Silvente⁴¹, Fernández⁴², además de a una retrospectiva de los montajes históricos de la obra publicada en *El Foco* y que firma el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)⁴³. Aunque no cita la fecha, Güell afirma que se trata de una obra «en apariencia escrita para representaciones palaciegas»⁴⁴.

Por último, como apunte escénico, aun con las suposiciones de Hilborn⁴⁵, que dató la comedia en 1637, no conservamos noticias que permitan localizar el rastro de Semíramis en los tablados con anterioridad a 1643. El seguimiento de los avatares biográficos del autor Manuel Vallejo —o Manuel Álvarez de Vallejo⁴⁶— muestra que las obras de Calderón habían nutrido el repertorio de su compañía en más de una ocasión. De acuerdo con los registros de *CATCOM*, Vallejo estrenó, al menos, tres títulos más de don Pedro: dos en Sevilla —*La niña de Gómez Arias* (1642)⁴⁷, *Mañana será otro día* (1641; 1642)— y uno presumiblemente en Madrid —*La banda y la flor* (1632)⁴⁸—. No era, desde luego, ajeno a los círculos teatrales de la época. Si bien la actividad principal de la compañía se desarrolló en localidades andaluzas, con Sevilla como núcleo, consta la presencia de Vallejo en Madrid en repetidas ocasiones durante el primer tercio de la década de los 30⁴⁹.

⁴¹ Parte de la edición de Ruiz Ramón y afirma que la obra fue «estrenada en el Palacio Real de Madrid ante Felipe IV en 1653» (Guirao Silvente, 2020, p. 57).

⁴² «*La hija del aire* se estrenó en 1653 durante el 13 y 16 de noviembre, por la compañía de Diego Osorio en el Real coliseo de Madrid» (Fernández, 2020, p. 403).

⁴³ «La obra, monumental, en dos partes —la primera se estrenó el 13 de noviembre de 1653 y la segunda el 16 de noviembre, en palacio y ante el rey Felipe IV» (CDAEM, «Estrenos con historia. *La hija del aire*»).

⁴⁴ Güell, 2004, p. 977.

⁴⁵ Hilborn, 1948.

⁴⁶ No debe confundirse con su hijo Manuel Vallejo *el Mozo*, cuyo periodo de actividad es posterior.

⁴⁷ La primera representación madrileña que se registra en *CATCOM* de esta obra data de 1660.

⁴⁸ Por el rango de fechas, pudo también haberla llevado a escena el autor Francisco López. En 1632 él y Vallejo «eran los encargados de representar las fiestas del Corpus de Madrid de ese año y los únicos que tenían permiso para representar en los corrales entre Pascua y el Corpus» (*CATCOM*).

⁴⁹ Con fecha de febrero de 1640 se conserva un documento que apunta, de acuerdo con Bolaños (1997-1998, p. 47), a que el autor trabajó en el Coliseo durante los primeros meses de aquel año. Las documentadas en *CATCOM* son en su mayoría representaciones particulares realizadas en palacio en presencia de los reyes, aunque se especula que *El castigo sin venganza* se llevó a las tablas del corral en 1632, año en que

Entablase o no conocimiento con el dramaturgo en la Corte, lo cierto es que, por cuenta de otras compañías, son más comedias de Calderón las que tienen en la Montería su primer espacio de representación documentado, como *Mañanas de abril y mayo* (1640, Antonio de Rueda) o *Los cabellos de Absalón* (1641, Pedro Cobaleda, Francisco Vélez de Guevara y Francisco Álvarez de Vitoria).

LO QUE EL TEXTO REVELA DE LA ESCENA

Más allá de los pormenores de la indagación filológica, el establecimiento de una u otra fecha acarrea repercusiones en el espacio escénico y, por lo tanto, en la planificación dramaturgica de la obra. Poner el foco en el texto permitió a Rubiera realizar la siguiente apreciación: «De la lectura de las acotaciones se deduce además que era comedia perfectamente representable en el corral, ya que no requiere gran aparato escenográfico propio de otras comedias escritas para la corte»⁵⁰. En efecto, desde el punto de vista de la puesta en escena, *La hija del aire* no se amolda a las características del Coliseo del Buen Retiro. Esto explicaría por qué Frolidi⁵¹ —quien, recordemos, apostaba por este último espacio— no encontró noticias sobre la intervención en el montaje de Baccio del Bianco, que sí había participado apenas un año antes en el de *La fiera, el rayo y la piedra*⁵².

Vallejo se encargó, junto a la compañía de Francisco López, de los entretenimientos del Corpus. Sobre la fecha de estreno de esta última obra, la actividad profesional de Vallejo y su relación con Lope, consúltese el reciente artículo de García-Reidy, Valdés Gázquez y Vega García-Luengos (2021).

⁵⁰ Rubiera Fernández, 2005, p. 228. Güell también consideraba *La hija del aire* una «comedia en dos partes tripartitas en apariencia escrita para representaciones palaciegas, aunque sin efectos especiales, y que, como *La vida es sueño*, podía representarse en corrales» (2004, p. 977).

⁵¹ Frolidi, 2003a.

⁵² La contradicción entre una fecha de composición temprana, en torno a la década de los 40, y una posible fecha de estreno fijada más de diez años después llevó a Frolidi a proponer que la versión conocida de *La hija del aire* podría ser producto de una reescritura, al objeto de adaptarla a un espacio escénico palaciego: «Se puede incluso pensar que, compuesta años antes, la tragedia fuese reelaborada por el poeta ante la inminencia de la primera representación en el Coliseo como gran espectáculo de Corte» (2003b, p. 319).

No deja de ser cierto que, como era práctica habitual, la obra podía adaptarse a distintas coordenadas con motivo de sucesivas representaciones. Así lo ilustra por ejemplo Pedraza: «[...] son numerosas las comedias escritas específicamente para palacio, pero que no difieren sustancialmente de las escenificadas en los corrales. [...] Es siempre la documentación externa la que nos revela o nos confirma si se trata de un encargo palaciego o de una creación comercial»⁵³. Por otra parte, la materia mítica de la que bebe el trasfondo de *La hija del aire* se aleja de esa rica mitología olímpica que caracteriza los grandes proyectos cortesianos de Calderón, cuya verificación escénica precisaba la intervención de curtidos escenógrafos.

De hecho, si volvemos la vista a la función de 1653 y nos ceñimos a aquel apunte que proporcionaban Shergold y Varey, que situaba a Semíramis «en palacio»⁵⁴, cabría buscar concordancias escénicas con una obra como la burlesca *Céfalo y Pocris*⁵⁵, representada en el Salón Real —o Salón de Reinos—, y que requería del uso de tramoya elemental. De acuerdo con Maestre, este espacio tenía capacidad para albergar tabladros de hasta 34 metros de longitud⁵⁶, unas medidas que exceden notablemente las del tablado de la Montería, de tres metros de profundidad y algo menos de 7 metros de longitud, según la reconstrucción virtual que ha llevado a cabo el Grupo de Investigación Teatro del Siglo de Oro⁵⁷. Las dimensiones del corral se acercan algo más a espacios como el Salón Dorado del alcázar, con un escenario que medía 8 m por 6 m de profundidad, ubicado a 87 cm de altura con respecto al suelo de la sala rectangular⁵⁸.

En cualquier caso, el mejor modo de tratar de corroborar la circunscripción espacial de la obra no es otro que volver al ejercicio de

⁵³ Pedraza Jiménez, 1998, p. 76.

⁵⁴ Shergold y Varey, 1961, p. 278.

⁵⁵ Remito a la edición de Arellano, con introducción de Cancelliere, 2013.

⁵⁶ Maestre, 1991.

⁵⁷ Pueden consultarse al detalle las características específicas del corral, junto a imágenes y una exposición del proceso reconstructivo, en Bolaños y otros, 2016.

⁵⁸ Maestre, 1991. Hay constancia, no obstante, de montajes en los que se emplearon simultáneamente hasta tres escenarios, de forma que se compensaba la necesidad de operar cambios espaciales. Al menos en dos obras de Calderón se recurrió a este sistema: *La fábula de Dafne* (1635) y *Los tres mayores prodigios* (1636). Esta última se representó en uno de los patios del Retiro con motivo de la fiesta de San Juan (Brown y Elliott, 2003 [1980], p. 214).

la lectura y rastrear las pistas a través del verso y las acotaciones. Sin necesidad de profundizar en las implícitas, las acotaciones explícitas revelan un mapa que divide el espacio escénico en dos mitades, separadas por un eje de simetría, o *línea de división* en términos de Ruiz Ramón⁵⁹. Así, la interacción con los condicionantes arquitectónicos fijos determina el trazado del esquema coreográfico, que emerge en el plano textual a través de ciertas acotaciones que se repiten a lo largo de la comedia, codificadas bajo la forma *por una parte y por otra parte*, o el término *lado*: «*Vuelve a salir herido, cayendo, y con él Licas y Friso; por otra parte, Semíramis*»⁶⁰; «*Vase Lisías, quedan Astrea y Libia, y, por distintos lados, salen Friso y Licas*»⁶¹.

Las salidas y entradas, por lo tanto, se realizan empleando las puertas como punto único de acceso al tablado, que los actores ocupan sobre el eje horizontal: «*Vase, y salen Menón y Nino por otra puerta, y gente*»⁶²; «*Un clarín y salen Licas por una puerta, y Friso por otra*»⁶³; «*Con chirimías, todo el acompañamiento detrás de Ninias, vestido de camino, y a la puerta por donde entra estará Lidoro con cadena*»⁶⁴; «*Salen por una puerta Libia y Astrea y, por otra, Ninias, solo*»⁶⁵; «*Salen Friso, por una parte, y, por otra, Licas*»⁶⁶.

Esta disposición bifocal dota al espectador de un punto de vista simultáneo, que alcanza su máximo aprovechamiento en el dibujo escénico inicial de *La hija del aire*. La maestría dramaturgica de Calderón y su dominio de los significados dramáticos de la música permiten configurar el espacio ficcional, en conexión simbólica con la construcción psicológica de los personajes. Dentro, Menón, Lisías y su séquito reciben al rey a su llegada a Ascalón. Distribuidos a cada lado del escenario en sendos escuadrones, emiten sonidos contradictorios que combinan, respectivamente, el hondo golpeteo de las cajas con la melodía cantada y los vítores. Entre la cacofonía bélica y la armonía

⁵⁹ Ruiz Ramón, 2009 [1987], pp. 19-20.

⁶⁰ Calderón, *La hija del aire*, II, v. 564 acot. Cito de acuerdo con la edición de Ruiz Ramón, 2009 [1987]. En los ejemplos de acotaciones, distingo en números romanos entre la primera (I) y la segunda parte (II).

⁶¹ Calderón, *La hija del aire*, II, v. 3054 acot.

⁶² Calderón, *La hija del aire*, I, v. 1305 acot.

⁶³ Calderón, *La hija del aire*, II, v. 39 acot.

⁶⁴ Calderón, *La hija del aire*, II, v. 1024 acot.

⁶⁵ Calderón, *La hija del aire*, II, v. 1717 acot.

⁶⁶ Calderón, *La hija del aire*, II, v. 2436 acot.

melódica, Semíramis reclama la atención de Tiresias desde su cueva: «*Ha de haber una puerta de una gruta al lado izquierdo, y dentro den golpes, y dice Semíramis dentro*»⁶⁷. De acuerdo con esta última acotación, los nichos son susceptibles de albergar escenografía, instalada en la fachada sobre las puertas.

En el corral, dadas las dimensiones del escenario, la profundidad no es física sino recreada, una tarea que recae sobre los recursos sonoros y el juego entre el espacio *ad oculos* y el *dentro*, que muta y se multiplica en la imaginación del espectador por medio del sonido. Al contrario sucedía en el modelo a la italiana, cuyo rastro —aun en las comedias mitológicas de menor complejidad técnica— se percibe en acotaciones como «*Lejos Liríope*»⁶⁸, así como, claro, en el uso de bastidores laterales en los espectáculos de mayor aparato: «*Habiéndose entrado los dos, Andrómeda y Perseo, en el primer claro de los bastidores (desde cuya mayor altura aún no había empezado a declinar la línea de la perspectiva), se vieron en el aire [...]*»⁶⁹.

Asimismo, tanto en la primera como en la segunda parte, la acción se desarrolla fundamentalmente en el nivel del tablado, y solo en escenas puntuales se hace uso del primer corredor, como en la escena que abre la jornada segunda de la segunda parte: «*Suenan chirimías y atabalillos. Sale en lo alto del teatro, con un estandarte, Licas, y por lo bajo salen Friso y Flavio*»⁷⁰. O, más adelante, cuando Flora lanza un papel secreto a Friso desde la ventana de las damas: «*Flora en lo alto*»⁷¹. De los versos que pronuncia Chato hacia el final de la obra, puede deducirse que Semíramis cae, herida de muerte y en atuendo masculino, por un monte que conecta el primer corredor con el tablado: «*Ya no me tiendo, / porque por aqueste monte / bajar despeñado veo / un hombre, y no es bien quitarle / que él haga el papel del muerto*»⁷².

Además del uso de la cueva o el monte, se detecta la intervención de apariencias como estrategia reveladora, en clave simbólica, de la

⁶⁷ Calderón, *La hija del aire*, I, v. 13 acot.

⁶⁸ Calderón, *Eco y Narciso*, v. 442 acot. Este tipo de acotación, que evidencia la profundidad, se documenta también en escenarios complejos, como los del auto sacramental: «*Descúbrense en lo lejos del peñasco una perspectiva de ondas y despierta el Día Segundo*» (*El divino Orfeo*, v. 115 acot.).

⁶⁹ Calderón, *Andrómada y Perseo*, v. 103 acot. Modernizo la ortografía.

⁷⁰ Calderón, *La hija del aire*, II, v. 1183 acot.

⁷¹ Calderón, *La hija del aire*, II, v. 1651 acot.

⁷² Calderón, *La hija del aire*, II, vv. 3227–3231.

autoridad en persistente ascenso de la emperatriz: «*Descúbrese el trono y en él, sentados, Nino y Semíramis; Irene, Arsidas y gente*»⁷³. Estas imágenes, encaminadas a mover los afectos del espectador, conviven con una función práctica del paño o cortina, que proporciona un socorrido escondrijo a los personajes: «*Escóndese, y sale Nino y Menón*»⁷⁴. No obstante, frente a la evidencia visual de los decorados, el poder evocador de los recursos sonoros y musicales refuerza el peso que recae sobre el decorado verbal, esencial en el proceso de construcción del espacio ficcional e inherente al funcionamiento espectacular de los corrales.

Finalmente, si atendemos a las acotaciones explícitas, pero también al esquema coreográfico general, así como al planteamiento de entradas y salidas, al uso limitado de la verticalidad y a la ausencia sustancial de tramoya, podemos concluir que la obra responde a las convenciones y expectativas de un modelo escénico que, como mínimo, coincide con el del corral de comedias. *La hija del aire* bien pudo adaptarse, una década después, para deleitar los ojos exigentes de Felipe IV y la familia real. Igualmente, no podemos determinar cómo era la versión original del texto de la tragedia ni su grado de distanciamiento con respecto al que conservamos. Lo que sabemos, sin embargo, es que este texto proporciona una información sobre la puesta en escena que se suma a aquella noticia de representación en la Montería de Sevilla y al hecho de que exista un testimonio de la segunda parte de la obra publicado en 1650, tres años antes de la función en palacio.

Aunque en la historia de la recepción de la obra, por distintos motivos, el hallazgo de Sentaurens no haya logrado asentarse con firmeza, no hay motivos para desatenderlo; de modo que 1643 es, al cabo, el año que habría de citarse como fecha de primera representación conocida de *La hija del aire*.

BIBLIOGRAFÍA

BAZTÁN SALAVERRI, Uxue, «*La hija del aire*» (primera y segunda parte) de Pedro Calderón de la Barca. Estudio, edición y anotación de las dos comedias, Tesis doctoral, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005.

⁷³ Calderón, *La hija del aire*, II, v. 3246 acot.

⁷⁴ Calderón, *La hija del aire*, I, v. 3458 acot.

- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Lorenzo Hurtado y el año dramático sevillano de 1640-1641», *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 4-5, 1997-1998, pp. 43-60.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, Mercedes de los Reyes Peña, Vicente Palacios y Juan Ruesga Navarro, «El corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del edificio y de su dispositivo escénico», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 17, 2016, pp. 8-29.
- BROWN, Jonathan, y John H. ELLIOTT, *Un palacio para el Rey. El buen retiro y la corte de Felipe IV*, Taurus, Madrid, 2003 [1980]
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perseo*, ed. Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Céfalo y Pocris*, ed. Ignacio Arellano, introducción Enrica Cancelliere, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2013.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Eco y Narciso*, ed. Ángel Valbuena Briones, en *Obras completas*, t. I, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 1903-1940.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino Orfeo*, ed. José Enrique Duarte, Kassel / Pamplona, Edition Reichenberger / Universidad de Navarra, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La hija del aire*, ed. Edwards, Gwynne, London, Tamesis Books, 1970.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La hija del aire*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 2009 [1987].
- Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*, dir. Fausta Antonucci, <<http://calderondigital.unibo.it>>.
- CARREÑO RODRÍGUEZ, Antonio, «Libertad, destino y poder en *La hija del aire* de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 51-73. Disponible en <<https://hdl.handle.net/10171/27431>>.
- CATCOM. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, dir. Teresa Ferrer Valls, <<http://catcom.uv.es>>.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA, «Estrenos con historia. *La hija del aire*», *El Foco*, 14 de mayo de 2019, disponible en <https://www.teatro.es/el_foco/la-hija-del-aire>.
- CRUICKSHANK, Don W., «The Printing of Calderón's *Tercera Parte*», *Studies in Bibliography*, 23, 1970, pp. 230-251.
- CRUICKSHANK, Don W., «The Second Part of *La hija del aire*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 1984, pp. 286-294.
- CRUICKSHANK, Don W., «The Significance of Fortuna in Calderón's *La hija del aire*», en «Never-ending Adventure». *Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter N. Dunn*, ed. Edward H. Friedman y Harlan G. Sturm, Newark, Juan de la Cuesta, 2002, pp. 351-376.

- CRUICKSHANK, Don W., «Introducción», en *Calderón de la Barca, Comedias, III*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. XXI-XXIII.
- CUERVO VÁZQUEZ, Ana Elisabeth, «Monarquía y razón de Estado en Calderón de la Barca», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 8.1, 2020, pp. 393-410. DOI: <<https://doi.org/10.13035/H.2020.08.01.27>>.
- DICAT. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* [base de datos en DVD], dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- EDWARDS, Gwynne, «Introduction», en Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, London, Tamesis Books, 1970, pp. XIII-LXXXIII.
- FERNÁNDEZ, Esther, «*La hija del aire* y las grietas de la modernidad. *La hija del aire* de Calderón de la Barca, dirección de Mario Gas, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Teatro de la Comedia, 31 de mayo de 2019)», *Anuario Calderoniano*, 13, 2020, pp. 403-407. Disponible en <<https://hdl.handle.net/10171/61913>>.
- FROLDI, Rinaldo, «La gran comedia de *La hija del aire*», en *Teatro Calderoniano sobre el tablado. XIII Coloquio Anglogermánico sobre Calderón*, ed. M. Tietz, Verlag/Stuttgart, Franz Steiner, 2003a, vol. 1, pp. 145-162.
- FROLDI, Rinaldo, «La legendaria reina de Asiria en Virués y Calderón», *Critición*, 87-88-89, 2003b, pp. 315-324.
- GARCÍA, Ignacio, «*La hija del aire* de Pedro Calderón de la Barca», *Nueva revista*, 27 de abril de 2017, <<https://www.nuevarevista.net/arte/la-hija-del-aire-calderon-de-la-barca/>>.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, Ramón Valdés Gázquez y Germán Vega García-Luengos, «Una nueva edición (*¿princeps?*) de *El castigo sin venganza*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 27, 2021, pp. 270-329.
- GILBERT, Françoise, «Para un reexamen de la noción de ambición en la primera parte de *La hija del aire* de Calderón (1653)», en *Calderón, del manuscrito a la escena*, eds. F. de Armas y L. García Lorenzo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 305-332.
- GILBERT, Françoise, «La violencia en *La hija del aire* (1653): otra lectura del personaje de Semíramis», en *La violencia en el teatro de Calderón. XVI Coloquio anglogermánico sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, pp. 251-266.
- GILBERT, Françoise, «Del deseo de homenaje a la pasión del mando: los mecanismos de la ambición de Semíramis en la primera parte de *La hija del aire* de Calderón», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 4, 2017, pp. 1-40.
- GÜELL, Mónica, «Usos dramáticos de la versificación de *La hija del aire* de Calderón», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 977-992.

- GUIRAO SILVENTE, María Mercedes, «Dos personajes destruidos por la ambición: *Macbeth* y *La hija del aire*», *Epos. Revista de filología*, 36, 2020, pp. 55-74.
- GÜNTERT, Georges, «Primera y segunda parte de *La hija del aire*: significación y coherencia interna», en *Teatro y Siglo de Oro. Homenaje a Maria Grazia Profeti*, ed. Jesús G. Maestro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 177-200.
- HILBORN, Harry W., «Calderon's *quintillas*», *Hispanic Review*, 16, 1948, pp. 301-310.
- LAUER, A. Robert, «La puesta en escena de *La hija del aire*, de Calderón, en El Chamizal National Memorial (2003)», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29.1, 2004, pp. 201-211.
- MAESTRE, Rafael, «Escenotecnia de los salones dorados: el del Alcázar, el del palacio del Buen Retiro», en *Espacios teatrales del Barroco español: calle, iglesia, palacio, universidad*, ed. José María Díez Borque, Kassel, Edition Reichenberger, 1991, pp. 185-197.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, pp. 75-104.
- ROSE, Constance H., «Who Wrote the Segunda parte of *La hija del aire*?», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 54.3, 1976, pp. 797-822.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, «Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 225-249.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «Introducción», en Pedro Calderón de La Barca, *La hija del aire*, Madrid, Cátedra, 2009 [1987], pp. 9-50.
- SÁEZ, Adrián J., «De la privanza en Calderón: *Los cabellos de Absalón* y *La hija del aire*», *Bulletin of Spanish Studies*, 92.2, 2015, pp. 167-177.
- SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor, «Paralelismos monstruosos calderonianos: Segismundo, Semíramis, Aquiles; monstruos de *La vida es sueño*, *La hija del aire*, *El monstruo de los jardines*», en *Estudios de teatro áureo: texto, espacio y representación*, ed. Aurelio González, Serafín González García, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lillian von der Walde Moheno, México, Universidad Autónoma Metropolitana / El Colegio de México / AITENSO, 2003, pp. 307-315.
- SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVII^{ème} siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vols.
- SHERGOLD, Norman D., y John E. Varey, «Some Early Calderón Dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38.4, 1961, pp. 274-286.
- SORIA, Julieta, y Julieta GARCÍA-POMAREDA, «Claves para entender mejor *La hija del aire*», en «*La hija del aire*» de Calderón de la Barca, ed. Mar Zubieta, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Cuadernos Pedagógicos, 64), 2019, pp. 14-21.

- SURÉDA, Francis, «Algunas tragedias del Siglo de Oro ante el público valenciano del xviii», *Criticón*, 23, 1983, pp. 118-132.
- WALTHAUS, Rina «“Mi bien un breve sueño ha sido apenas”»: fortuna en *La gran Semíramis* de Virués y en *La hija del aire* de Calderón», en *El siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses universitaires du Midi / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 1103-1113.
- WILSON, Edward M., «On the *Tercera Parte* of Calderón — 1664», *Studies in Bibliography*, 15, 1962, pp. 223-230.
- WOOLDRIDGE, John B., «The *Segunda parte* of *La hija del aire* is Calderón's», *Bulletin of the Comediantes*, 47.1, 1995, pp. 73-94.
- WOOLDRIDGE, John B., «*Quintilla* Usage in Antonio Enríquez Gómez: More Evidence against his Authorship of the Second Part of *La Hija del Aire*», *The Modern Language Review*, 96.3, 2001, pp. 707-714.