

**BIBLIOGRAFÍA ANOTADA
SOBRE
EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
(1987)**

por José María RUANO DE LA HAZA
(Universidad de Ottawa)

Nota previa

Por segunda vez, *Criticón* publica una versión castellana* del estudio bibliográfico realizado cada año por José María Ruano de la Haza sobre las publicaciones relativas a la literatura dramática del Siglo de Oro (1490-1700).

Criticón desea expresar su agradecimiento al comité de la Modern Humanities Research Association de Gran Bretaña por permitirle publicar esta traducción de un trabajo que apareció originalmente en inglés en *The Year's Work in Modern Language Studies*, vol. 49 (1987), 1988, pp. 317-341.

Por otra parte, el autor de esta Bibliografía quedará muy agradecido a los estudiosos del drama español del Siglo de Oro que, para facilitar su labor, le envíen separatas o fotocopias de los artículos que publiquen en el futuro (sobre todo si éstos aparecen en Actas, Homenajes o en revistas académicas de poca difusión en Norteamérica) a la siguiente dirección :

Profesor J. M. Ruano de la Haza
Department of Modern Languages and Literatures
University of Ottawa
Ottawa, Ontario, K1N 6N5
CANADA.

* La preparación de la versión castellana de este estudio corrió, como la primera vez, a cargo de Marc Vitse.

ABREVIATURAS

No se aclaran aquí las abreviaturas de las revistas, salvo las menos corrientes o las que corresponden a títulos posiblemente menos conocidos o muy recientes. En cambio, se menciona la lista de los títulos de las Actas, Homenajes u otras obras colectivas aludidas en el artículo.

AEF, Anuario de Estudios Filológicos, Cáceres
AH, Archivo Hispalense
AIEM, Anales del Instituto de Estudios Madrileños
ASELGC, 1616, Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada
CL, Comparative Literature
CN, Cultura Neolatina
FMLS, Forum for Modern Language Studies
HisJ, Hispanic Journal, Indiana-Pennsylvania
IAr, Iberoamerikanisches Archiv
JHP, Journal of the History of Philosophy
REE, Revista de Estudios Extremeños
REH, Revista de Estudios Hispánicos, Alabama
RF, Romanische Forschungen
RLMC, Rivista di Letterature Moderne e Comparete
RoQ, Romance Quarterly
RSLR, Rivista di Storia e Letterature Religiose
YFS, Yale French Studies

Actas... (Washington) : Tirso de Molina: Vida y obra. Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso de Molina, Washington 1985, ed. J. M. Solá Solé and Luis Vázquez Fernández, M, Revista Estudios, 218 pp.

Adrados Vol. : ATHLON. Satvra Grammatica in honorem Francisci R. Adrados, ed. P. Bádenas de la Peña et al., 2 vols., M, Gredos, 540, 899 pp.

Doménech, Lope de Vega : 'El castigo sin venganza' y el teatro de Lope de Vega, ed. Ricardo Doménech, M, Cátedra, 239 pp.

Fest. Blüher : Texte, Kontexte, Strukturen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher, ed. Alfonso de Toro, Tübingen, Gunter Narr, xiii + 456 pp.

Maravall Vol. : Homenaje a José Antonio Maravall, ed. M. C. Iglesias, C. Moya, L. Rodríguez Zúñiga, M, Centro de Investigaciones Sociológicas, Inst. de Cooperación Iberoamericana, 1985. 3 vols.

Proceedings... (El Paso) : Proceedings of the Fifth Annual Golden Age Drama Symposium (texto y espectáculo). The University of Texas at El Paso, March 6-8, 1985, ed. Jean S. Chittenden, Richard Ford and Arturo Pérez-Pisonero, El Paso, The University of Texas at El Paso.

Teatro y fiesta : Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica. B, Serbal, 1986, 190 pp.

Things Done : Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama, ed. Elias L. Rivers, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1986, vii + 158 pp.

1. LA CELESTINA

Joseph T. Snow publica dos partes más de su minucioso trabajo titulado '*Celestina* de Fernando de Rojas : documento bibliográfico', *Celestinesca*, 10, 1986, n.º 2:59-64 y *ib.*, 11, n.º 1:57-65 ; a ellos remitimos el lector para los estudios no mencionados en este panorama.— **Henk de Vries**, '*Isaco Coeno de ... ¿dónde?*', *ib.*, 10, 1986, n.º 2:41, sugiere que Isaco Coeno, recién descubierto por Ted E. McVay, era realmente oriundo de Sevilla, lo que dejaría entender varias palabras sacadas de los versos 12-13 de las famosas octavas de la edición de Zaragoza : aplicada a otras partes de la obra de Rojas, este método podría conducir a la conclusión de que *Celestina* nació de hecho en Liverpool.— **James F. Burke**, 'Sympathy and antipathy in *La Celestina*', *CL*, 39:19-27, para armonizar el prólogo petrarquista, y su énfasis puesto en la lucha, con el resto de la obra, insiste en la importancia de la simpatía en la historia de los dos amantes ; B. muestra que, desde esta perspectiva, el prólogo 'might be taken as a warning that the sympathetic attraction between lovers must be balanced by the forces of antipathy if the two are to survive'.— **A. J. Cárdenas**, 'The "corriente talaverana" and the *Celestina* : beyond the first act', *Celestinesca*, 10, 1986, n.º 2:31-40, demuestra convincentemente que un examen más detenido del texto de Rojas en su conjunto le quita mucha verosimilitud a la autoría del Arcipreste (Acto primero), tal como la presentaron equivocadamente algunos críticos, 'since significant similarities between the *Corbacho* and the *Celestina* [also] exist beyond Act I'.— **Chantal C. Moudoud**, 'El uso de los apartes en *Celestina*', *ib.*, 11, n.º 1:13-20, observa, por su parte, unas diferencias significativas en el uso de los apartes entre el primer acto y el resto del texto : en el primer acto, los apartes se utilizan de un modo más teatral, mientras que en los demás actos se nota un rechazo por Rojas del empleo artificial de este procedimiento.— **Miguel Garci-Gómez**, 'Ascendencia y transcendencia del Nebli de Calisto', *RLit*, 49:5-21, sigue investigando sobre dónde, cómo y cuándo tuvo lugar el primer encuentro de Calisto con Melibea (véase YWMLS, 47:332) ; según parece, quien le condujo a aquél hacia ésta fue el neblí, tradicional ave-guía para héroes y santos, y que conlleva muchas connotaciones simbólicas.— **Dorothy Severin**, '*Albas and alboradas in La Celestina*', *The Spirit of the Court : Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society*, ed. Glyn Burgess et al., Dover, N. H., Brewer, 1985, pp. 327-29, sugiere que 'Rojas not only parodies the *alba* and *alborada* in *La Celestina*, but uses the notion of dawn parting as a cruelly ironic counterpoint to the deaths of the manservants, *Celestina*, and the lovers Calisto and Melibea'.— **A. Castro Díez**, 'Pecado, demonio y determinismo en *La Celestina*', *Maravall Vol.*, I, 383-96, encuentra en la obra de Rojas a la vez un 'trasfondo alegórico' con ecos del Génesis y la presencia del conflicto entre predestinación y libre albedrío, 'un problema ... muy vivo y discutido en la efervescencia espiritual de la España de fines del siglo XV y principios del XVI y, todavía en ese momento, no convenientemente definido de forma dogmática por la Iglesia'.— **Barbara Riss Dubno y John K. Walsh**, 'Pero Díaz de Toledo's *Proverbios de Séneca* and the composition of *Celestina*, Act IV', *Celestinesca*, 11, n.º 1:3-12, examinan la posible influencia sobre *La Celestina* de uno de los muchos *compendia* de refranes que circulaban por España en la baja Edad Media.— **Anne Eesley**, '*Celestina's age : is she forty-eight?*', *ib.*, 10, 1986, n.º 2:25-30, muestra que, 'according to every internal source and reference, *Celestina* is no more than a generation older than the main characters of this text'.— **Theodore S. Beardsley, Jr.** analiza una obra anónima : '*Celestina o los dos trabajadores : a shadow-play of 1865*', *ib.*, 17-24 ; concebida para niños, el diálogo de esta 'pieza de sombras' 'like a Mae West double entendre, is harmless to the ears of the *incognoscenti*', aunque no, se puede suponer, para los oídos de sus padres.

2. ANTES DE LOPE

José M. Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (el teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus, 172 pp., es un importante estudio sobre unos géneros dramáticos (coplas, coloquios, diálogos, representaciones, farsas, églogas, introitos, prólogos, loas, entremeses, pasos, danzas y monterías), que suelen ignorar los historiadores de la literatura; se trata también de un excelente examen de la comedia primitiva, que pide una lectura detenida.— **César Oliva** estudia 'La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco. Algunas referencias a muestras hechas en la región de Murcia', *Teatro y fiesta...*, pp. 97-114, con apartados sobre 'las partes más dramatizadas de la fiesta [del Corpus]', como la tarasca, roca y castillo.— **Miguel Ángel Pérez Priego**, 'Algunas consideraciones sobre el erasmismo y el teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI', *El erasmismo en España*, ed. M. Revuelta Sañudo and C. Morón Arroyo, Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, 1986, pp. 509-23, sugiere, refiriéndose especialmente a Fernán López de Yanguas y a Diego Sánchez de Badajoz, que la influencia de Erasmo no debe buscarse sólo en el anticlericalismo, de corte a menudo medieval, de algunas de sus obras, sino más bien en su 'orientación didáctica y moralizadora'.— **Luis Antonio Santos Domínguez** estudia 'El lenguaje teatral del morisco', *BBMP*, 63:213-32, en algunas obras del siglo XVI (algunas de ellas de Lope de Vega), para concluir que la 'jerga morisca' sirve para 'ilustrar lo que era el español utilizado por hablantes arabófonos'.— **Miguel Ángel Pérez Priego**, **Teatro renacentista*, B, 344 pp., contiene una Introducción de 83 páginas y la edición de los textos siguientes: Torres Naharro: *Himenea*; Gil Vicente: *Auto de la Sibila Casandra*; Sánchez de Badajoz: *Farsa del molinero*; Lope de Rueda: *Tierra de Jauja*; la *Farsa del Sacramento llamada la Esposa de los Cantares del Códice de autos viejos*; y Juan de la Cueva: *La libertad de España por Bernardo del Carpio*. El mismo crítico, 'Teatro y religión en la España de Felipe II: El Códice de autos viejos', *EPOS*, 3:261-83, estudia los problemas de autoría y representación del drama religioso en relación con este código de 96 piezas dramáticas, que todas tratan de un tema religioso, salvo el *entremés de las esteras*.— **Alfredo Hermenegildo**, 'La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano', *Fest. Blüher*, pp. 283-95, muestra, con especial referencia a dos obras de Lucas Fernández y una de Diego de Ávila, cómo esos pastores groseros y bobos, 'dramatizados como agentes de una transgresión provisional del orden vigente y oficial, son neutralizados cuaresmalmente y recuperados dentro de los márgenes previstos por el discurso oficial, religioso o civil, en sus distintas ceremonias, liturgias y ritos'.— **Nigel Griffin**, 'Lewin Brecht, Miguel Venegas and the School drama: some further observations', *Humanitas*, 35-36, 1983-84:19-86, completa su encuesta sobre Venegas y publica algunas cartas de jesuitas muy interesantes: en ellas se manifiesta el interés de la Sociedad por las representaciones dramáticas en Europa, así como su oposición a las mismas; hay también, en las notas copiosas y eruditas de este artículo, muchos comentarios sobre artículos y libros publicados desde la salida, en 1976, de la reseña bibliográfica del mismo autor.— **Juan Collantes de Terán** evoca 'La huella franciscana en el primer teatro secularizado del siglo XVI en México', *Archivo Ibero-americano*, 46, 1986, n.ºs 181-84:1001-18, centrándose en las piezas de Fernán González de Eslava, un dramaturgo español llegado a Méjico a mediados del siglo XVI.— **Francisco Ynduráin**, *Los moriscos y el teatro en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, 176 pp., contiene 50 p. de Introducción y los textos del *Auto de la destrucción de Troya* y de la *Comedia pastoral de Torcato*.— **José M. Reyes Cano**,

'De las relaciones entre Fernando de Herrera y Juan de la Cueva. La epístola "Tengo tan conocida a la Fortuna"', *AH*, 211, 1986:73-88, demuestra que 'las relaciones entre ambos autores fueron más duraderas y profundas' que lo que se suponía hasta ahora.— **David G. Burton**, 'Virtue triumphant in Cueva's *La libertad de España por Bernardo del Carpio*', *BC*, 38, 1986:219-29, es un estudio excesivamente moralizante y más bien superficial, que parece pensado sólo para atribuir méritos o deméritos a los personajes de la obra.— **Stanislav Zimic** edita *Teatro y poesía* de Juan del Encina, M, Taurus, 1986, 323 pp., con siete églogas, una *Representación* y el *auto del Repelón*.— Para los muy pocos estudiosos que se interesan por la música teatral, hay que mencionar **Danièle Becker**: su artículo 'De l'usage de la musique et des formes musicales dans le théâtre de Juan del Encina', *Juan del Encina et le théâtre au 15^{ème} siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 27-56, es un trabajo valioso que muestra que 'du point de vue musical, le théâtre d'Encina *stricto sensu* ne renouvelle guère ses formes qui restent à 90% des *villancicos*' a la par que plantea el problema de saber si, en la época de Encina, 'il a pu exister des compositions musicales parodiques à partir des éléments du rituel grégorien ou de rituels paraliturgiques'. (Véanse, *infra*, dos artículos más del mismo crítico sobre la música teatral).— **Barbara F. Weissberger**, 'The scatological view of love in the theater of Lucas Fernández', *BC*, 38, 1986:193-207, es un artículo ingenioso que explica, a partir de detalles fétidos, cómo los villanos de Fernández 'often experience love as acute gastro-intestinal distress'.— **Stanislav Zimic**, '*Amadís de Gaula* de Gil Vicente: de la novela al drama', *BBMP*, 63:35-56, trata de aclarar 'el problema fundamental de la relación precisa entre la supuesta actitud parodiadora y los motivos supuestamente parodiados o parodiables' de esta obra.— **Stefano Arata** ha descubierto, en un manuscrito conservado en el Palacio Real de Madrid 'Un' opera sconosciuta di Miguel Sánchez, "el divino": *La tragicomedia de la desgracia venturosa*', *CN*, 45, 1985:125-40.— **Pierre Heugas**, 'Torres Naharro, raro inventor', *Maravall Vol.*, II, 319-32, es un estudio de la teoría y práctica dramática de Torres Naharro, para subrayar la esencial modernidad de sus obras.— **Luis Caparrós Escalante**, *'Desbordamiento de la personalidad y horror moral en *La gran Semíramis* de Virués', *EPOS*, 2, 1986:49-58.

3. LA COMEDIA

Vern G. Williamsen y **John J. Reynolds**, publican otra entrega de su muy minuciosa, muy puesta al día y muy fidedigna 'Bibliography of publications on the *Comedia* (1985-86)', *BC*, 38, 1986:267-308; a ella remitimos el lector para los estudios no mencionados en este panorama.— **Rafael Portillo** y **Jesús Casado**, *Diccionario inglés-español de terminología teatral*, M. Fundamentos, 1986, 230 pp., contiene, para cada idioma, un poco menos de 2000 entradas.— **Agustín de la Granja**, 'Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro. Primera parte: Estudios I', *Críticón*, 37:227-46, cita 225 títulos, y anuncia otra lista para un futuro próximo.— **Peter W. Evans**, 'Golden-Age dramatic criticism now', *The Seventeenth-Century*, 2, n.º 1:49-53, traza un inteligente cuadro del hispanismo británico y reclama un estudio más profundizado de 'issues raised by the interrelated patterns of structure, ideology and history'.— **José M. Díez Borque**, aclara las 'Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español', *Teatro y fiesta...*, pp. 11-40, y estudia varias formas de espectáculos "organizados" como los preparados para entradas reales, nacimientos, bautizos, etc.— Una nueva monografía importante es la de **John Loftis**, **Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusion and History Plays*, Princeton, Princeton U. P., 281 pp., con capítulos sobre el tratamiento dramático de la Reforma inglesa (Calderón y Shakespeare), la guerra de Flandes (Lope y Coello), Isabel Iª (Shakespeare,

Marlow, Chapman), el rey Jacobo (Vélez, Lope, Fletcher y Massinger, Tirso, Massinger), el príncipe Carlos (Jonson, Massinger, Middleton) y unas victorias militares españolas (Calderón, Lope, Tirso y Quevedo) ; hay también un apéndice sobre las piezas inglesas sacadas de la Comedia.— **Anthony J. Cascardi**, 'The old and the new : the Spanish *comedia* and the resistance to historical change', *Renaissance Drama*, 17, 1986:1-28, piensa que la comedia perpetuó 'premodern modes of awareness at a time when capitalism was elsewhere in Europe firmly afoot'.— **J. A. Maravall**, 'Teatro, fiesta e ideología en el Barroco', *Teatro y fiesta*, pp. 71-96, habla de 'la honda influencia de la poesía dramática representada en las tablas para llegar a conseguir la "reforma"— hoy diríamos la configuración o manipulación ideológica— de las mentes de los espectadores' ; por *reforma*, M. parece entender la voluntad de acallar cualquier aspiración de las clases inferiores a la movilidad social, o sea una mentalidad inmovilista que también se nota en las fiestas públicas.— **John E. Varey**, 'El teatro palaciego y las crisis económicas del siglo XVII', *Maravall Vol.*, III, 441-46, ilustra el efecto de los períodos de declive económico sobre las representaciones reales, centrándose en el sueldo de los actores y en la escenografía de las obras palaciegas.— **John J. Allen**, 'Los aposentos laterales del corral de comedias del Príncipe', *AIEM*, 23, 1986:39-44, demuestra que los aposentos laterales se situaban, en el corral del Príncipe, detrás del muro de separación y no encima de las gradas, según aparecen en la maqueta de este teatro por Jorge Brunet. A. indica que el mayor motivo de esta configuración particular de los corrales madrileños es la existencia previa a la vez de una serie de aposentos fronteros al escenario y de unos cuantos aposentos laterales en las casas adyacentes, que vieran disminuida su "visibilidad" con la construcción de aposentos encima de las gradas.— **Luis Alonso Luengo**, *El teatro en Astorga : su pequeña historia, autores y creaciones escénicas*, León, Santiago García, 1986, 213 pp., se refiere brevemente en su tercer capítulo a la actividad teatral de los siglos XVI y XVII en Astorga.— **Nicolás Miñambres Sánchez**, 'Notas sobre el teatro en León en el siglo XVII : el patio de comedias', *Tierras de León*, 68:1-21, da buenas informaciones sobre este teatro, acabado en 1658 y construido 'igual en traza, y medidas al de Valladolid' ; tenía techo, 'caçuela baxa y alta, aposentos de hombres y mujeres', bancos en el patio y 'aposentos baxos y altos'.— **María Teresa Pascual**, 'Las compañías de comedias y su actuación en Pamplona de 1600 a 1664', *RILCE*, 2, 1986:223-58, es una interesante contribución que informa no sólo sobre las compañías que estuvieron en Pamplona sino también sobre la vida de los actores en general.— **Danièle Becker**, 'La Plática sobre la música en toscano, y los principios del teatro musical en España', *Revista de Musicología*, 10:501-15, examina varios libros italianos sobre música como posibles fuentes del libro titulado *Plática sobre la música* que apareció en el inventario *post mortem* de la biblioteca del maestro de capilla Carlos Patiño (1600-1675) ; concluye que 'el género mixto que se llamaría en España "zarzuela" responde bastante bien a las ideas expuestas por [Giovanni Battista] Doni', un erudito italiano que visitó a España en 1626 y cuyas teorías debieron de suscitar el interés de 'los músicos de teatro'.— **Javier Huerta Calvo**, 'Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII (Reyes como bufones)', *Teatro y fiesta*, pp. 115-36, alude a una 'fiesta' que se representó en 1689 ante Carlos II en un pueblecito de Toledo ; constaba de una loa, tres entremeses, y de la comedia burlesca anónima *Las bodas de Orlando*, libremente inspirada en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo.— **Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso**, 'Tomás Pinto Brandão : La comedia de comedias. Introducción, edición y notas', *Crítica*, 40:81-159, es la edición pulcra y bien documentada de esta curiosa obra corta, probablemente representada en el Patio de las Arcas de Lisboa en los años 1720 ; su mayor interés para los "comediantes" reside en sus alusiones a los títulos de 148 comedias : 39 son de

Calderón, 17 de Moreto, 13 de Rojas Zorrilla, 12 de Lope, etc.; la lista llama la atención no sólo por lo que incluye sino también por lo que deja fuera : entre las comedias calderonianas, hay *El alcalde de Zalamea* y *La cisma de Ingalaterra* pero no *La vida es sueño* o *El médico de su honra* ; a Lope le representan *El caballero de Olmedo*, *El perro del hortelano* y *El castigo sin venganza*, pero no *Peribáñez* ; y sólo se mencionan tres piezas de Tirso relativamente desconocidas : *Los amantes de Teruel*, *María Hernández, la gallega*, y *Ventura te dé Dios, hijo*.— **Claude Chauchadis**, 'Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro', *Críticón*, 39:77-113, es un estudio esmerado y esclarecedor que demuestra que la ley del duelo llegó a España —así como la palabra *duelo* en su nueva acepción de 'punto de honra'— a través de los soldados españoles que volvían de las campañas italianas a finales del siglo XVI ; influidas por los tratados italianos sobre el duelo, las leyes del duelo, según Ch., 'como el libro fantasma en que estaban inscritas, pertenecían más al espacio abstracto de la axiología de la honra que al espacio concreto del campo cerrado o secreto'.— **Fernando de Toro**, 'Estructuras de convergencia en el teatro del Siglo de Oro', *Fest. Blüher*, pp. 265-81, repite la teoría de Maravall que ve la Comedia meramente como 'un instrumento político de manipulación de la conciencia de las masas en favor propio' ; se trata de un artículo que mezcla, de manera extraña pero muy de moda, marxismo y estructuralismo, para llegar a la soporífica conclusión de que todo el teatro del Siglo de Oro —incluso, probablemente, autos, entremeses y comedias mitológicas— poseen la misma 'estructura profunda' ; de aceptar tal conclusión, el lector tendría que creer, entre otras cosas, que la Isabel del *Alcalde de Zalamea* de Calderón, emulando a la Laurencia de *Fuenteovejuna* de Lope, se pone a la cabeza de las mujeres y de los hombres de Zalamea para vengar su deshonra.— **Francisco Ruiz Ramón**, 'Personaggio e mito nel teatro classico spagnolo', *L'immagine riflessa*, 8, 1985:265-86, propone 'una interpretazione mitica, simbolica e sacrale' con miras a poner de manifiesto toda la originalidad y fuerza que el teatro clásico español puede cobrar para un público moderno.— **Ruth Lundelius** estudia 'The bluestocking as a Comedia type', *Proceedings...* (El Paso), pp. 19-28, refiriéndose a *La dama boba* de Lope, a *No hay burlas con el amor* de Calderón y a *La presumida y la hermosa* de Fernando de Zúrate, con la conclusión de que 'the bluestocking was presented negatively in proportion to her deviation from the traditional norms of society'.— **Susana Hernández-Araico** evoca las fuentes y estudia la práctica del siglo XVII de 'El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática', *Imprévue*, 1986, n.º 1:61-73, insistiendo con razón en que 'no hay personaje más ficticio en la fórmula lopesca que el lacayo gracioso'.— **Javier Huerta Calvo**, '*Stultifera et festiva navis* (de bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)', *NRFH*, 34, 1985-86:691-722, ofrece algunos comentarios generales sobre el tema de la locura en una serie de entremeses así como el texto del *Entremés de Los locos* de Francisco Montaner.— **F. Márquez Villanueva**, 'Literatura bufonesca o del "loco"', *ib.*, 501-28, es una 'apretada sinopsis' de un futuro libro que, al parecer, constará de una parte dedicada a la Comedia y a Lope.— **J. P. Etienvre** trata de los juegos de naipes en 'Entremeses y bailes naipes del siglo XVII', *El Crotalón*, 2, 1985:299-333, 'con arreglo a una preocupación que es, ante todo, filológica' ; edita también, con notas, el texto de tres bailes inéditos. El mismo estudioso publica **Figures de jeu : études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles)*, M, Casa de Velázquez, 384 pp.— **Adrien Roig**, 'Le miracle d'Ourique dans deux comedias espagnoles : *La lealtad en el agravio* de Lope de Vega et *Las quinas de Portugal* de Tirso de Molina', *Revista Española de Teología*, 44, 1984:217-40, destaca la importancia de los blasones en estas obras, que describen, cada una de manera distinta, la milagrosa aparición de Cristo en la cruz a Alfonso Enríquez ; en la comedia de Lope, este milagro se narra en forma de un romance, mientras que en Tirso, se dramatiza con un amplio uso de luces, tramoyas y

música.— **Wido Hempel**, 'El labrador hecho Rey. Un tema con variaciones en la literatura del Siglo de Oro', *IAR*, 12, 1986:123-39, es un análisis erudito de la *Comedia de Bamba* de Lope, de *El rey por semejanza* (atribuida a Lope, pero probablemente de un dramaturgo desconocido) y del episodio de Barataria en el *Quijote* (segunda parte); a pesar de los tratamientos diferentes del tema, las tres obras presentan 'la idea utópica del "perfecto príncipe cristiano"'.— **Matthew D. Stroud**, 'Martyrs, martyrdom and the *Comedia*', *Proceedings...* (El Paso), pp. 67-81, estudia *El príncipe constante* de Calderón que le parece ser 'nothing less than the dramatic exposition of Saint Thomas' ideas [on martyrdom]'; *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, cuyo protagonista 'is a martyr only in terms of the individual'; y *La margarita del Tajo* de Ángela de Acevedo, obra que 'successfully unites martyrdom with the *comedia de capa y espada* and its themes of love and honor'.— **Nancy Mayberry**, 'Dramatic representations of the Immaculate Conception in Tirso's time', *Actas...* (Washington), pp. 79-86, hace un estado de la cuestión a principios del siglo XVII, con la oposición de los Dominicos y de la Inquisición contra esta doctrina, y luego analiza varias dramatizaciones del tema en obras como *La madre de la mejor* y *La limpieza no manchada* de Lope, *La reina Ester* de Felipe Godínez (Godínez acabó de hecho en una celda de la Inquisición por haber presentado a Gabriel anunciando el nacimiento de la Virgen a Esther) y *Doña Beatriz de Silva* de Tirso.— **C. Bingham Kirby**, 'El personaje del rey : king Pedro as dramatic personage in the *Comedia*', *Proceedings...* (El Paso), pp. 10-18, analiza el personaje de Pedro como rey galán, rey viejo y rey injusto en 18 obras del Siglo de Oro.— **John T. Cull**, 'Tirso, Lope, *Hereos* and the Pastoral', *Actas...* (Washington), pp. 183-95, es un estudio comparativo del tratamiento de la locura de amor en *La Arcadia* y *Los pastores de Belén* de Lope y en *La fingida Arcadia* y *La venganza de Tamar* de Tirso : mientras que lo que más le interesa a Lope era divertir a su público, Tirso, más moralista, encontró inconvenientes 'both to the depiction of passion strong enough to destroy reason, and to the pastoral's inherent justification of self-indulgence'.— **Matthew D. Stroud**, 'Further considerations of History and Law in the wife-murder comedias', *HisJ*, 8, n.º 1:21-38, demuestra que los dramas de honor en que mueren asesinadas las esposas —31 obras entre 1575 y 1674— 'were not intended to be an exact representation of Golden Age Spanish society'.— **Astrid Kromayer**, 'Tirso de Molina's *El Aquiles* and Monroy y Silva's *El caballero dama* : a comparison', *Actas...* (Washington), pp. 167-74, no hace más que resumir el argumento de cada una de estas comedias.— **Edward H. Friedman**, "'Girl gets boy" : a note on the value of exchange in the *Comedia*', *BC*, 39:75-83, se compone de una larga introducción teórica que da paso a unos breves análisis, desde un punto de vista feminista, de *La dama duende* de Calderón y de *La dama boba* de Lope.— **Robert A. Lauer**, 'Tirso de Molina, Calderón and the *comedia compuesta* of the Golden Age', *Actas...* (Washington), pp. 145-54, considera *Los cabellos de Absalón* como 'a careful reworking, by means of paradoxes and correlations, of a *comedia simple*, *La venganza de Tamar*, into a *comedia compuesta*, one with multiple changes and recognitions'; además, y a pesar de recientes estudios críticos que ven *Los cabellos* como una *tragedia morata*, L. opina que es indudablemente una *tragedia patética*.— **Frédéric Serralta**, '*También hay duelo en las damas* : Calderón y Solís', *Crítica*, 38:100-11, encuentra unos rasgos comunes entre *También hay duelo* de Calderón y *Amparar al enemigo* de Solís, y concluye que una obra influyó sobre la composición de la otra; sin embargo, como la fecha de composición de la *comedia calderoniana* sigue siendo sin precisar, la prioridad de *Amparar al enemigo* no puede demostrarse de manera definitiva.— **Ricardo Senabre Sempere** edita 'Una loa representada en Coria (1652)', *REE*, 42, 1986:375-89, que contiene una alusión a un suceso histórico que ocurrió en esta ciudad en julio de 1652.— **J.M. García Lamas**, **M.H. Hurtado Muñoz** y **F.B. Pedraza Jiménez** editan *La mujer de*

Peribáñez, comedia famosa de tres ingenios, Ocaña, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985, 171 pp. ; impresa más frecuentemente que la propia comedia de Peribáñez, esta refundición del siglo XVII revela en sus temas y estilo una fuerte influencia calderoniana ; según los editores, ha 'ganado en eficacia escénica, pero ha perdido la espontaneidad' de la obra-fuente ; la edición viene precedida de una Introducción de 37 páginas.

4. LOPE DE VEGA

Ricardo Gullón, 'Perspectiva y punto de vista en el teatro de Lope de Vega', Doménech, *Lope de Vega*, pp. 65-78, es, de parte de este distinguido galdosista, una tentativa, más bien vacilante, para penetrar en las complejidades del drama lopesco.— **Alonso Zamora Vicente**, 'Una mirada a lo popular en el teatro de Lope de Vega', *ib.*, pp. 15-30, explica el sentido del 'hablar en necio' de Lope, que interpreta como 'la penetración de los elementos folclóricos en la trama de la comedia lopesca'.— **Enrique Pupo-Walker**, 'Notas sobre la presencia de América en el teatro de Lope de Vega', *ib.*, pp. 51-61, se dedica esencialmente a *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*.— **Maxime Chevalier**, 'Le gentilhomme et le galant. A propos de Quevedo et de Lope', *BH*, 88, 1986:5-46, muestra que, a pesar del gusto exageradamente pronunciado del caballero del siglo XVII por 'el motejar', 'le galant de la comedia lopesque ne fait appel qu'exceptionnellement à cet usage'.— **Thomas E. Case** analiza 'The Devil and humor in Lope's comedias de santos', *BC*, 39:47-62, y, a partir de numerosos ejemplos, concluye, de manera algo previsible, que todas las teorías de la risa 'help us to understand the question of the Devil and humor in the comedias de santos, while no single theory can explain all the aspects'.— **Fernando Lázaro Carreter**, 'Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega', Doménech, *Lope de Vega*, pp. 33-48, ofrece nueve rasgos o principios —como los de Parker— de la comedia nueva, más que sorprendentes algunos de ellos desde una perspectiva académica.— **Melveena McKendrick**, 'Lope de Vega's *La vitoria de la honra* and *La locura por la honra* : towards a reassessment of his treatment of conjugal honour', *BHS*, 64:1-14 : brillante artículo que demuestra convincentemente que estas dos obras deben considerarse como comedias sombrías o farsas negras, es decir, como piezas que 'treat a serious, tragic theme in a light-hearted, flippant manner' ; esta lectura plantea un importante problema para nuestro modo de acercamiento al teatro del Siglo de Oro : 'How does one decide whether something is humourously or ironically, rather than seriously or literally meant?' ; pregunta ya formulada, con mucha pertinencia, por Victor Dixon en su edición de *El sufrimiento premiado*, y, menos adecuadamente, por Susana Hernández-Araico en su reciente ensayo sobre *Ironía y tragedia en Calderón* ; queda, sin embargo otra pregunta : ¿ Cómo podía Lope hacer aceptar el tratamiento farcesco de un tema tan vidrioso ?— En contraste con este anterior artículo, **Janet B. Norden**, 'Lope de Vega's use of discretion : an indication of a change in Spanish thought', *BC*, 39:99-114, toma *La vitoria de la honra* 'al pie de la letra' y se afana por explicar cómo Lope situó principalmente el honor 'in the power of the person to exercise discretion' ; N. añade que el ambiente socio-mental y político de la época permite entender el cambio de actitud frente al concepto del honor, tal como según ella, se refleja en esta pieza.— Viendo a Mudarra, a pesar del epíteto infamante del título de la comedia, como una metáfora del Cristo, **Susan N. McCrary**, 'The art of imitation in Lope's *El bastardo Mudarra*', *BC*, 39:85-97, opina que la obra refleja 'a much greater cosmological epic having to do with the Fall of Man and the Christian themes of temptation, transgression, atonement, salvation and regeneration' : nada más inverosímil.— **Adrien Roig** define la 'Visión del Brasil por Lope de Vega en la comedia *El*

Brasil restituído, *La Torre*, 1:227-49, y concluye que 'Lope ve a los indios brasileños con simpatía, por su eficacia de leales auxiliares en la contienda y por su definitiva y militante conversión a la fe católica'.— **Ricardo Doménech**, 'Trasfondo mítico de *El caballero de Olmedo*', Doménech, *Lope de Vega*, pp. 101-20, es un magnífico artículo que explica de manera muy convincente el doble trasfondo mítico de la tragedia de Lope: el mito del Caballero y la muerte, presente, en nuestro siglo, en *Det Sjunde Inseglet* de Ingmar Bergman, en la 'Canción del jinete' de Lorca y en *Romance de lobos* de Valle-Inclán, y el mito de Caín y Abel; es particularmente impresionante la manera como se aplica este último mito —a primera vista el más inverosímil de los dos— a la historia de don Alonso.— **Luciano García Lorenzo**, 'De la tragedia a la parodia: *El caballero de Olmedo*', *ib.*, pp. 123-40, hace algunas observaciones interesantes sobre un género dramático poco conocido y poco estudiado, la comedia burlesca, y también ofrece un breve análisis de la parodia del *Caballero de Olmedo* de Lope, escrita por Francisco Antonio de Monteses y publicada con el mismo título en 1651.— **Domingo Ynduráin**, 'El castigo sin venganza como género literario', *ib.*, pp. 143-61, demuestra que *El castigo* es la respuesta de Lope al nuevo tipo de tragedia elaborado por Calderón y que 'cuando Lope afirma que *El castigo sin venganza* está escrita al estilo español no sólo la opone a la antigüedad, también la enfrenta a la italiana o italianizante, es decir al texto calderoniano que tanto uso hace de tramoya y aparatos—importados de Italia—y que utiliza una lengua gongorina...'.— **Juan Manuel Rozas**, 'Texto y contexto en *El castigo sin venganza*', *ib.*, pp. 165-90, está de acuerdo con Ynduráin al ver *El castigo* como un 'manifiesto práctico y preciso contra esos nuevos dramaturgos y en especial contra Calderón', pero luego explica muy pertinentemente que se nota 'una convergencia entre la técnica de ambos autores, precisamente porque Lope busca vencerle [a Calderón] ... yéndose a su propio terreno'.— **Bruce W. Wardropper**, 'Civilización y barbarie en *El castigo sin venganza*', *ib.*, pp. 193-205, es un análisis riguroso de la obra, que destaca la influencia de la imaginación sobre el comportamiento de los principales protagonistas; para W. esta obra, y con ella la mayoría de las tragedias de Lope, difiere de la tragedia calderoniana en este aspecto fundamental: 'para Calderón la tragedia consiste en el mal empleo del libre albedrío por parte de personajes que conservan intacta su fe. Para Lope consiste en el abandono del uso del libre albedrío de resultados de la contaminación de la fe cristiana por creencias inferiores'.— **Manuel Alvar**, 'Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*', *RFE*, 66, 1986:1-38, afirma que Lope utilizó como fuente una traducción española de una versión francesa de un cuento de Badello; esta traducción española está impregnada por 'una espesa atmósfera donde se respira una tragedia bíblica' y contiene referencias a David y Amnón, a los amores incestuosos y a la rebelión de Absalón, elementos todos retomados por Lope en su obra y obviamente ausentes del original italiano. El mismo estudioso publica el mismo artículo, con unos párrafos menos pero con el mismo título, en Doménech, *Lope de Vega*, pp. 209-22.— **John E. Varey** continúa su inapreciable investigación sobre la puesta en escena de las grandes obras del teatro del Siglo de Oro con 'El castigo sin venganza en las tablas de los corrales de comedias', *ib.*, pp. 225-39.— **Dowling G. Campbell**, 'Prejudgment in Lope de Vega's prelapsarian Eve', *HisJ*, 8, n.º 1:39-50, muestra que en su presentación del personaje de Eva, en *La creación del mundo*, Lope la condenó antes de que tomara un solo bocado de la famosa manzana.— **Catherine Larson**, "'Yo quiero hablar claro': Language as the motivating force of Lope's *La dama boba*", *Rivers, Things Done*, pp. 29-38, insiste con razón en la manipulación lingüística y en el uso consciente por los personajes del lenguaje para llegar a una multiplicidad de niveles de significación.— **Alicia de Colombi-Monguió**, 'Las fortunas hispánicas de un soneto de Serafino Aquilano con apostillas a una

comedia de Lope', *JHP*, 11, 1986:59-79, analiza tres imitaciones del soneto escrito, a pocos años de diferencia, por Jerónimo de Heredia en Barcelona, Diego Dávalos y Figueroa en Lima, y Lope durante su estancia en la corte del duque de Alba; el soneto de Lope se encuentra en la primera Jornada de *El domine Lucas*.— **María del Pilar Palomo**, 'Proceso de comunicación en *Lo fingido verdadero*', Doménech, *Lope de Vega*, pp. 81-98, es un inteligente y convincente análisis del 'juego de equívocos' de esta obra, para mostrar que las 'teorías explícitas [sobre el arte de escribir comedias] —en forma de declaración, dentro del diálogo de la obra— se desarrollan implícitamente en la forma teatral que las contiene'.— **Bernard F. Dukore**, 'Lope's Discovered: Barnes's Actors,' *Theatre History Studies*, 7:12-27, compara *Actors* de Peter Barnes con la pieza-fuente, *Lo fingido verdadero* de Lope, y concluye destacando la fidelidad de aquél a éste 'in large part by its apparent departures from the original —"apparent" because Barnes does not depart from the heart of Lope's play'.— **Angus MacKay y Geraldine McKendrick**, 'The crowd in the theater and the crowd in history: Fuenteovejuna', *Renaissance Drama*, 17, 1986:125-47, se preguntan si la muchedumbre 'histórica' actuó exactamente de la misma manera que la muchedumbre 'ordenada' de la pieza, y concluyen, después de un estudio de las fuentes históricas existentes, que 'in real life Fuenteovejuna had witnessed events and rituals which were every bit as dramatic and sophisticated as those which Lope de Vega subsequently presented on stage'.— **Frederick A. de Armas**, 'The threat of long-haired stars: comets in Lope de Vega's *El maestro de danzar*', *BC*, 39:21-36, contiene un interesante apartado sobre cometas —publicado para su justa coincidencia con el retorno del cometa de Halley— en el que sugiere que la abundancia de imágenes relativas a los cometas en *El maestro* pudo tener origen en la aparición de un cometa real durante el verano de 1593; menos convincente resulta el cariz destructivo que cobra el cometa hacia el final del artículo.— **Diego L. Bastianutti**, 'A hagiographic play of Lope de Vega and sacred oratory', *RLMC*, 39, 1986, n.º 3:175-89, observa 'a not negligible number of thematic coincidences between the homilies preached in the Fall of 1624 on the occasion of the funerals of Fray Simón de Roxas and the play *La niñez del padre Roxas*'.— **Anita K. Stoll**, 'Politics, patronage and Lope's *La noche de San Juan*', *BC*, 39:127-37, destaca la importancia de la mezcla de ficción y realidad en esta pieza.— **Francisco Ruiz Ramón**, 'Lope y *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*', *Fest. Blüher*, pp. 297-309, es una brillante demostración de como Lope 'construye a su personaje como sujeto complejo en el que son detectables capas distintas de significación, importantes para captar los distintos niveles de significación del drama'; R.R. considera la obra como 'una historia dramática enhebrada por la ley de la dualidad, expresiva, sin duda, de la ambivalencia con la que el dramaturgo se enfrentaba con el tema americano'.— **Francisco Mundi Pedret** estudia 'Las acotaciones en los diálogos de *Peribáñez*', *ASELGC*, 1616, 1983 (1985):89-100, explicando las alusiones históricas y convenciones dramáticas.— **Danièle Becker**, '*La selva sin amor, favola pastorale*, ilustración de las teorías de Doni', *Revista de Musicología*, 10:517-27, muestra que la 'primera "ópera" española de que se tiene noticia, muestra su dependencia de las normativas dictadas por Doni como reflejo de la práctica italiana de principios de siglo'.— **M. Delgado Morales** indica que en 'Lope de Vega's *El vaso de elección*', *RSLR*, 22, 1986:56-67, 'Lope subordinates story, plot and the figure of the Apostle himself to the exploration of the idea of what St Paul's life, conversion, and death would mean for the average 17th-c. Spaniard'.— **J.A. Hormigón** publica su adaptación de **La vengadora de las mujeres* de Lope, M, Acción Teatral, 1986, 167 pp.— **J.M. Marín** edita **El villano en su rincón* de Lope, M, Cátedra, 202 pp., con una Introducción de 85 páginas.— **J. López Bascuñana**, '**Notas para una filografía de Lope de Vega: el concepto "amor a los brazos" en la obra en prosa*', *AF*, 10, 1984:165-83.

5. TIRSO DE MOLINA

Luis Vázquez Fernández, 'Apuntes para una biografía de Tirso', *Actas...* (Washington), pp. 9-50, es un importante contribución que, a partir de las evidencias documentales sacadas de unos diez archivos españoles, ofrece, entre otras muchas cosas, nuevas informaciones sobre los padrinos de Tirso; sobre esta base, V. desplaza la fecha de nacimiento de Tirso hacia 1579.—Xavier A. Fernández, 'Errores de transmisión en las comedias de Tirso', *ib.*, pp. 51-65, es un inteligente análisis de versos ausentes o truncados, de rimas defectuosas, de errores de puntuación y de lapsos freudianos, tales como las variantes introducidas por el editor taurófilo que llamó a los Tenorios 'ganaderos de Sevilla' en vez de 'ganadores de Sevilla'.—De indudable interés para los tirsistas es, de Francisco Florit Durán, **Tirso de Molina ante la comedia nueva: aproximación a una poética*, Madrid, Estudios, 1986, 186 pp. El mismo autor estudia la 'Variedad escénica y heterogeneidad del público en el teatro de Tirso de Molina', *Actas...* (Washington), pp. 211-18, destacando la 'estructura contrapuntística' de las comedias de Tirso.—William F. Forbes, 'Tirso and the feminine', *ib.*, pp. 111-15, que aparece como el prefacio de un libro de próxima aparición, proclama la llegada de una fase junguiana en la crítica tirsiana, una especie de 'moral "affirmative action" if you will'.—Laura Dolfi, 'La mujer burlada (para una tipificación de cinco comedias de Tirso de Molina)', *BRAE*, 66, 1986:299-328, estudia *La villana de Vallecas*, *Don Gil, Bellaco sois*, Gómez, *La mujer por fuerza* y *La huerta de Juan Fernández*, con resultados previsibles.—Jean S. Chittenden, 'Daughters and their fathers in Tirso's comedias', *Actas...* (Washington), pp. 129-35, ofrece los resúmenes de las intrigas de nueve comedias tirsianas para llegar a una conclusión más bien evidente.—Nina M. Shecktor, 'The development of the mother figure in Tirso de Molina's secular drama', *ib.*, pp. 117-28, es un análisis superficial del personaje de la madre (*rara avis* en la Comedia) en *El Aquiles*, *Ventura te dé Dios, hijo*, *La prudencia en la mujer* y *La república al revés*.—Paul Figure, 'El disfraz varonil y la mujer en el teatro: su génesis, evolución y elaboración dramática en la obra de Tirso de Molina', *ib.*, pp. 137-43, poco "aprieta" porque "abarca" mucho en poco espacio.—André Nougué, 'Los locos en la obra de Tirso de Molina', *Maravall Vol.*, III, 145-57, examina la locura nacida de los celos en *Averigüelo Vargas*, *Quien da luego da dos veces*, *La fingida Arcadia*, *El vergonzoso en palacio*, *La villana de la Sagra* y *Cómo han de ser los amigos*, obras en las que se nota la influencia, más o menos marcada, del *Orlando furioso* del Ariosto.—Alfonso Urutiaga, analiza 'Tirso ante un problema de hoy: el terrorismo del secuestro y la redención de cautivos', *Actas...* (Washington), pp. 205-10, con especial referencia a la *Historia General* en que 'en su sorprendente vigencia Tirso estudia temas tan de hoy como el especial papel de la mujer y el "síndrome del cautivo"'.—Michael Zappala, 'History and hagiography in Tirso de Molina's *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*', *ib.*, pp. 67-77, opina que la mezcla de las perspectivas histórica y hagiográfica que caracteriza esta obra le permitió a Tirso 'to document this interaction of human and divine causality without having to sacrifice either the freedom or variety of human action to the hagiographical pattern of omnipotent Providence'.—Marie Cort Daniels sugiere que existen fuertes pruebas indirectas que permiten ver las continuaciones del *Amadís de Gaula* por Feliciano de Silva —con sus episodios de hombres disfrazados de mujer— como 'A possible chivalric source of Tirso's *Aquiles*', *ib.*, pp. 197-204.—John F. Fox, 'Tirso's *Los amantes de Teruel* as christomimesis', *ib.*, pp. 105-10, demuestra que la pieza representa un tratamiento único

de acontecimientos legendarios en la medida en que Marsilla 'becomes unwittingly transformed and transfigured from an apparently comic figure into a christomimetic tragic hero whose self-oblation is agential in bringing about a recognition by society of its erroneous acceptance of an outdated and inappropriate institution, i.e., arranged marriage'; el objeto de la demostración es manifestar que, como Cristo, los amantes 'were programmed by an eternal script to fail in order to fulfill their program and thus achieve the greater success required by their part'.— **Antonio Gómez-Moriana**, 'La acción y el tiempo en *El burlador de Sevilla*', *Fest. Blüher*, pp. 325-35, es un clarividente estudio post-estructuralista que intenta 'recrear el "horizonte" compartido por autor, poeta y público en el desarrollo del "gran diálogo" creado por la obra y activado en su representación dramática'.— **Alfredo Rodríguez López-Vázquez** persigue su cruzada solitaria para negarle a Tirso la autoría de *El burlador*; lo hace en dos libros y un artículo: en el primer libro, ofrece, con cierto descaro, una edición de *El burlador* de Andrés de Claramonte, 'atribuido tradicionalmente a Tirso de Molina', Kassel, Reichenberger, xi + 282 pp., lo que genera en seguida la cuestión de saber si era necesaria una edición más de esta pieza; el interés de este volumen reside en su introducción de 68 páginas, en la que el editor trata de defender la atribución de la obra a Claramonte sobre la base de argumentos frágiles: 1) seseo y leísmo; 2) nombres de personajes; 3) coincidencia de unas escenas con otras escenas de Claramonte; 4) vocabulario marino; 5) semejanza entre Catalinón y otros graciosos de Claramonte; 6) el tratamiento dinámico de la comedia; 7) el tratamiento de la mujer; 8) la visión del seductor castigado; 9) rimas poco usuales; 10) estilo métrico; 11) conocimiento de Sevilla, de Lisboa y de la familia Ulloa. En el segundo libro, *Andrés de Claramonte y 'El burlador de Sevilla'*, Kassel, Reichenberger, xi + 198 pp., R. L.-V. repite con más detalle algunos de los argumentos del primero, añade unos pocos nuevos y trata de aumentar el pobre caudal de Claramonte con obras huérfanas como *La estrella de Sevilla*, *El rey don Pedro en Madrid* y *El condenado por desconfiado*. El artículo, 'Aportaciones críticas a la autoría de *El burlador de Sevilla*', *Criticón*, 40:5-44, propone más argumentos a favor de la autoría de Claramonte.— Situándose firmemente en el campo opuesto, **Sol Bonifaci**, 'Lisboa-Goa, ida y vuelta', *Estudios*, 43:271-89, ofrece una explicación autobiográfica, casi psicoanalítica ('¿Por qué razón decido ahora ocuparme del *Burlador*? ¿A qué se debe este viraje inesperado?'), de su importante descubrimiento de que la mención de Lisboa-Goa (que se encuentra también en *Tan largo me lo fiáis*) 'se explica en el *Burlador* porque Tirso había hablado muchas veces de Lisboa-Goa en otra comedia suya [*Escarmientos para el cuerdo*]' ; no puede utilizarse, por lo tanto (como Alfredo Rodríguez López Vázquez se atreve a hacerlo), como prueba para rechazar la autoría de Tirso para *El burlador*.— **Francisco Florit Durán** estudia 'Tirso de Molina y el uso teatral del refranero', *Monteagudo*, 84, 1984:21-27, con especial atención dedicada a los proverbios en *El burlador de Sevilla*, que Tirso utilizó para 'hacer teología *ad usum vulgi*'.— **Ángel Delgado Gómez**, 'Sermón y drama en *El condenado por desconfiado*', *BHS*, 64:27-37, es un artículo esclarecedor que aborda sin temor algunas de las contradicciones internas de la obra para mostrar que su contenido doctrinal se ve determinado por la psicología de los personajes antes que por otro camino; D. sugiere además que la obra tiene una estructura doble: la historia de Enrico, que sigue el modelo de una clásica comedia de santos, y la caída de Paulo, que es una verdadera tragedia morata.— **Teresa S. Soufas**, 'Religious melancholy and Tirso's despairing monk in *El condenado por desconfiado*', *RoQ*, 34:179-88, es un retrato psicológico, bien fundamentado, de Paulo, que sitúa la fuente de sus problemas en una mezcla de acedia y de melancolía.— **Víctor García Ruiz**, 'Esto sí que es negociar y *El Melancólico*, de Tirso de Molina: dependencia estructural y cronológica', *RILCE*, 1, 1985:83-90, demuestra la prioridad de

El Melancólico porque *Esto sí* contiene algunos pasajes oscuros que sólo se explican teniendo en cuenta la otra comedia.— **Darcy Donahue**, 'The androgynous double and its parodic function in *Don Gil de las calzas verdes*', *Actas...* (Washington), pp. 175-82, es un examen imaginativo y agudo del personaje de Doña Juana, que la presenta como 'a clearly burlesque version and inversion of norms of appropriateness, aimed, as are all such parodic imitations, at illustrating the shortcomings of these norms'.— **Jane W. Albrecht**, 'The satiric irony of *Marta la piadosa*', *BC*, 39:37-45, llega a la interesante conclusión de que 'the main thrust of the play is that of satiric irony, directed at all the main characters, including Marta'.— **John B. Woolbridge**, 'The topsyturvy world of Tirso's *La república al revés*', *Actas...* (Washington), pp. 155-65, no hace más que resumir el argumento de la comedia.— **Dolores Noguera Guirao**, 'Los modos dramáticos de Tirso: *Santo y sastre*', *Estudios*, n.º 158:261-69, muestra la hábil manipulación, por Tirso, de su público, en una comedia 'que ha ido derivando desde una aparente comedia de enredos, pasando por una de costumbres, hasta una "comedia de santos", de contenido psicológico y con una marcada línea humorística'.— **Jesús Gutiérrez**, 'La privanza en un auto sacramental de Tirso de Molina', *Actas...* (Washington), pp. 87-104, ofrece una valiosa interpretación de *No le arriendo la ganancia* en el contexto más amplio de la miscelánea *Deleytar aprovechando* y particularmente de los poemas preliminares (una canción, una loa y un villancico) que acompañan al auto.

6. CALDERÓN

José Carlos de Torres ofrece algunas mordaces 'Reflexiones sobre el pasado III centenario de Calderón de la Barca', *Adrados Vol.*, II, 839-44.— **Richard Sáez**, *Theodicy in Baroque Literature*, New York, Garland, 1985, 190 pp., estudia el desarrollo de la teodicea mítica en Tasso, Milton y Calderón, con mención especial para su interpretación cristiana del mito de Circe; los apartados dedicados a Calderón tratan fundamentalmente de la relación entre los temas del engaño, del sueño y de la transitoriedad de la vida por una parte, y, por otra, el tema del mal benéfico; *La vida es sueño* sirve como punto de referencia para toda esta parte del libro.— **Frederick A. de Armas**, *The Return of Astrea: An Astral-Imperial Myth in Calderón*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1986, ix + 262 pp., es un estudio erudito y minuciosamente fundamentado, aunque algo esotérico, del tratamiento por Calderón del mito de Astrea en trece comedias, y más particularmente en *La vida es sueño*, *La gran Cenobia* y *El monstruo de los jardines*; globalmente se trata de una interpretación fascinante, por más que algunos lectores impugnen la visión de Calderón como 'a satirical writer who veils criticism through praise'. El mismo crítico, 'Icons of Saturn: astrologer-kings in Calderón's comedias', *FMLS*, 23:117-30, estudia a los reyes astrólogos de *Los tres afectos de amor* y *Apolo y Climene* para mostrar que se parecen a Basilio 'as icons of the malefic aspect of Saturn' (Cf. his article in *MLR*, 81, 1986:900-11).— **Ignacio Arellano**, 'La comicidad escénica en Calderón', *BH*, 88, 1986:47-92, es un análisis adecuado de los efectos cómicos llevados a cabo por Calderón a través de la puesta en escena de sus comedias de capa y espada; hay numerosas ilustraciones sobre ademanes, escenografía, trajes, maquillaje, música, escenas nocturnas y sobre la 'ruptura humorística de la ilusión escénica'.— **Fernando Rodríguez de la Flor** hace comentarios sobre la literatura jeroglífica en general y, en particular, sobre 'Dos jeroglíficos calderonianos para una arquitectura efímera en la Salamanca del seiscientos', *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*, 15, 1985:115-25.— **John B. Woolbridge**, 'El encabalgamiento léxico en las comedias de Calderón', *RLit*, 49:155-68, reúne ejemplos de

diecinueve comedias con 'encabalgamiento léxico', un recurso estilístico empleado por Calderón más que por cualquier otro dramaturgo del Siglo de Oro.— **J.M. Ruano de la Haza** se esmera por explicar 'The Staging of Calderón's *La vida es sueño* and *La dama duende*', *BHS*, 64:51-63.— **Ruth Lundelius**, 'Queen Christina of Sweden and Calderón's *Afectos de odio y amor*', *BC*, 38, 1986:231-48, es un largo análisis del personaje de Criserna, a través del cual aparece como un campeón feminista *avant la lettre*.— **Susana Hernández-Araico**, 'Mitos, simbolismo y estructura en *Apolo y Climene* y *El hijo del sol, Faetón*', *BHS*, 64:77-85, revela algún exceso de ingeniosidad en la búsqueda de analogías entre Felipe IV y Apolo, entre La Calderona y Climene, así como entre don Juan de Austria, su hijo bastardo, y Faetón ; sugiere además que las dos comedias forman un conjunto que constituye 'un comentario de Calderón para su rey sobre el pasado y porvenir del país'.— **Frederick de Armas**, 'The four elemental jewels in Calderón's *A secreto agravio, secreta venganza*', *ib.*, 65-75, continúa explorando las regiones astrales para saber si las cuatro joyas elementales (diamante, esmeralda, zafiro y rubí) tienen valor significativo para la interpretación de este drama de honor de Calderón ; tres de ellas desempeñan indudable papel, pero 'the ruby is conspicuous for its absence'.— **J.C. Garrot** edita *El alcalde de Zalamea*, Madrid, P.P.P., 161 pp., con una introducción superficial de 35 páginas.— **Frederick A. de Armas**, 'The betrayal of a mystery : Botticelli and Calderón's *Apolo y Climene*', *RF*, 98, 1986:304-23, es un estudio erudito que descubre puntos de contacto temáticos y simbólicos entre la *Primavera* y la comedia mitológica de Calderón ; para A., ya que dos colaboradores importantes de Calderón, los ingenieros Cosme Lotti y Baccio del Bianco, trabajaron simultáneamente para la familia de los Medici, a cuyo encargo se pintó la *Primavera*, no es nada inverosímil suponer que la pintura de Botticelli 'formed the basis for the program that led Calderón to compose *Apolo y Climene*'.— **Hans Flasche**, 'Perspectivas de la locura en los graciosos de Calderón (*La aurora en Copacabana*)', *NRFH*, 34, 1985-86:631-53, propone 'una interpretación intensísima' del papel de los graciosos de esta pieza para llegar a la conclusión de que Glauca y Tucapel 'son, por lo menos en cierta medida, *graciosos intelectuales*'.— **Catherine Larson**, 'Playing for time and playing with time in Calderón's *Eco y Narciso*', *BC*, 39:115-26, subraya la importancia del Tiempo, mostrando cómo el mito se hizo texto dramático ofrecido a la apreciación de los contemporáneos tanto como de un público de lectores modernos.— **Thomas A. O'Connor**, 'The Father figure in *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo* : a comment on the father-son motif in Calderonian drama', *Proceedings...* (El Paso), pp. 29-35, analiza el personaje de Júpiter, un padre lamentable en todos los aspectos ; para él el desarrollo personal de Perseo, hijo de Júpiter, como héroe masculino, 'is set against this negative background and demonstrates the reverse of the *refrán* : "De tal palo, tal astilla"'.— **Manuel Sánchez Mariana** escribe una introducción erudita para la fidedigna transcripción, por Javier Portus, del ms. 14614 de la Biblioteca Nacional, *La fiera, el rayo y la piedra*, 'según la representación que se hizo en el Palacio Real de Valencia el 4 de junio de 1690', M, Ministerio de Cultura, xxvi + 195 pp. ; hermoso volumen en folio, incluye también los textos de una loa de Francisco Figuerola ; de un baile entremesado, *El Amor y la Esperanza en Palacio*, de Joseph Ortí ; de otro baile entremesado, *El verde del mes de mayo*, de Francisco Figuerola ; y de la mojiganga *Las fiestas de Valencia en el jardín de Flora*, también de Francisco Figuerola ; pero quizás lo más atractivo del volumen sean los 25 grandes dibujos de los decorados utilizados para la representación original : algo imprescindible para bibliófilos y comediantes.— **William R. Blue**, 'Art and History in Calderón's *Guárdate del agua mansa*', *REH*, 20, 1986, n.º 3:15-35, es un estudio profundo y complejo que trata de relacionar la comedia con el momento histórico en que se sitúa la acción, o sea el casamiento de Felipe IV con su sobrina de quince años, Mariana ; este

acontecimiento se describe con mucho detalle en la obra y, por lo tanto, 'to some degree, at least, the characters are the "authors" of a narrative in which Felipe and Mariana and the rest appear as characters. The narratives taken together are arranged along classical lines with a beginning, middle and end; they are subject to point of view, style, organization, imagery, and cause and effects relationships'; además, reflejan hasta cierto punto el argumento central de la pieza.— **Francisco Ruiz Ramón** edita con esmero las dos partes de *La hija del aire*, M, Cátedra, 334 pp.; el texto base es, de manera muy acertada, el de la *Tercera parte* (1664) y lo precede un importante ensayo sobre la obra como tragedia del destino.— **E.W. Hesse** explica que 'The sadist in *La hija del aire*', *Proceedings...* (El Paso), pp. 3-9, no es sino la propia Semíramis, ejemplo de una personalidad sádica según la definición de Erich Fromm en su *The Anatomy of Human Destructiveness*.— Hablando de la misma obra, **E.W. Hesse**, 'Calderón's Semíramis: myth of the phallic woman', *BC*, 38, 1986:209-18, trata de explicar la feroz ambición de gobernar de la incomprensida Semíramis en términos de 'psychological theory of Freud and Jung and a knowledge of certain myths'.— **Teresa S. Soufas**, 'Calderón's charlatan of honor: *refranero* wisdom and its condemnation of Gutierre', *BC*, 38, 1986:165-76, destaca con razón las connotaciones negativas de la palabra *médico* en la literatura del siglo XVII y, particularmente, en el refranero, pero va demasiado lejos cuando concluye que el público contemporáneo pudo haber visto a Gutierre en *El médico de su honra* 'as a misguided and utterly ridiculous figure'.— **Frederick A. de Armas**, 'Rosaura subdued: Victorian readings of Calderón's *La vida es sueño*', *South Central Review*, 4:43-62, es un útil e interesante panorama de la crítica británica del siglo XIX frente a la obra maestra de Calderón: el empírico George Henry Lewes, por ejemplo, no pudo aceptar 'the metaphorical core of a work that expresses its truths through analogies, through the hermeneutics of similitude, and not through scientifically verifiable principles'; Richard Chenevix Trench, Decano de Westminster y Arzobispo de Dublin, no encontró dificultad, por su parte, para apreciar una obra centrada en 'the solemn sense of the nothingness of this life, as contrasted with the awful reality of eternity'; en cuanto a Elizabeth J. Hassell, descubrió que la obra era al mismo tiempo un drama filosófico y un drama novelesco; finalmente, mientras que Edward Byles Cowel subrayó la naturaleza filosófica y el impacto de la metáfora central del drama, Edward Fitzgerald, que lamentaba en su traducción de *La vida* la falta de verosimilitud del original, decidió enmendarla.— **Ruth El Saffar**, 'Way stations in the errancy of the word: a study of Calderón's *La vida es sueño*', *Renaissance Drama*, 17, 1986:83-100, es un desconcertante análisis, según las teorías de Derrida, que mantiene que la obra trata 'not so much with a crisis in the life of Segismundo as with the survival of the social structure when that which guarantees it—the figure of the King—loses its pretense to invulnerability'.— **Roberto González Echevarría**, 'Threats in Calderón: *Life is a Dream*, I, 303-8', *YFS*, 69, 1985:180-91, es un instructivo examen de cómo críticos y traductores ingleses, franceses y alemanes del drama trataron de justificar los versos 303-8 de la primera Jornada (particularmente la expresión 'escándalo del aire'); para G.E., si los versos de Clotaldo merecieron tanto desdén fue porque, a diferencia de la tradición poética moderna, 'Rhetoric increases in direct proportion to feeling in baroque poetry'; muestra, sin embargo, que estos versos forman parte integrante del drama.— **Daniel L. Heiple**, 'Charity and disillusionment in Calderón', *RoQ*, 34:335-44, afirma, según una perspectiva algo heterodoxa, pero llena de un novedoso espíritu de revisión, que, en el auto de *Tu prójimo como a ti*, Calderón concibe 'the concept of charity more in accordance with the current mood of disillusionment than with either the Evangelical exhortation to love or the scholastic definitions of charity'.— **Víctor García Ruiz**, 'Calderón y la loa "Para coronar abril"'. Ediciones de *La loa de la Maya* y *La loa para el auto*

del veneno y la triaca', *Criticón*, 37:37-76, aclara la relación que existe entre estas tres loas.— **Agustín de la Granja**, 'Doña Bárbula "convida" : texto, fecha y circunstancias de una mojiganga desconocida de Calderón', *ib*, 117-68, rescata del olvido una mojiganga calderoniana, conocida como la 'mojiganga del Parnaso' porque se representó por primera vez con el auto de *El sacro Parnaso* en 1659 ; su edición de la mojiganga consta de la versión paleográfica y de la versión modernizada del texto, con el complemento de once páginas de notas aclaratorias. El mismo crítico continúa su admirable empresa de resucitar obras inéditas del teatro menor calderoniano publicando 'Una mojiganga inédita de Calderón sobre ciegos y jácaras', *Amistad a lo largo : estudios en memoria de Julio Fernández Sevilla y Nicolás Marín López*, Granada, Universidad, pp. 256-78 ; el texto de la mojiganga viene precedido por un excelente estudio de 14 páginas.— **María Luisa Lobato**, 'Un códice desconocido del siglo XVII. Edición de la mojiganga *La pandera* de Calderón', *Criticón*, 37:169-201, describe un códice, reunido por Pedro Soriano Carranza, un coetáneo y amigo personal de Calderón, que contiene el texto de nueve autos calderonianos (*La hidalga*, *Los misterios de la Misa*, *El demonio mundo*, *Siquis y Cupido*, *El dios Pan* y *Lo que va del hombre a Dios*, entre otros), y algunas loas, entremeses y mojigangas de Calderón y otros autores ; se ofrece además una edición valiosa del texto de *La pandera*.

7. OTROS CONTEMPORÁNEOS

GASPAR DE AGUILAR. **Jesús Cañas Murillo**, 'Recursos de composición en la obra dramática de Gaspar de Aguilar', *AEF*, 8, 1985:49-59, es un breve panorama de treinta 'recursos de composición', como la 'acumulación de episodios climáticos', la 'aceleración de la acción en la última parte de la comedia', la 'alternancia entre fortunas y adversidades', etc., cuya función sería la de hacer las obras de Aguilar más interesantes y más divertidas.

F. A. DE BANCES CANDAMO. **Ignacio Arellano** edita, con una corta introducción bibliográfica y notas aclaratorias, 'El *Entremés de las visiones* de Bances Candamo', *Criticón*, 37:11-35, una de las tres únicas obras cortas que se puede atribuir con certeza a Bances ; ésta acompañaba al auto de *El gran Químico del mundo*.— **María Cristina Quintero**, 'Political intentionality and dramatic convention in the *teatro palaciego* of Francisco Bances Candamo', *REH*, 20, 1986, n.º 3:37-53, muestra, a partir del ejemplo de *El esclavo en grillos de oro*, que Bances, inscribiéndose en la tradición de unos arbitristas como Saavedra Fajardo, 'subverted the panegyric vein prevalent in so many contemporary *comedias palaciegas* in order to influence and perhaps change the existing political circumstances'.— **Juan A. Sánchez Belén**, 'La educación del príncipe en el teatro de Bances Candamo : *El esclavo en grillos de oro*', *RLit*, 49:73-93, también considera esta comedia como un buen ejemplo de 'teatro de carácter político-educativo', una especie de 'enchiridion' dirigido a Carlos II.

FRANCISCO BERNARDO DE QUIRÓS. **Celsa C. García Valdés**, 'El *cerco de Tagarete*, comedia burlesca de Francisco Bernardo de Quirós', *Criticón*, 37:77-115, es más bien un entremés que una comedia, pero merece la lectura ; en 727 versos densos, dramatiza la historia trágica de don Tesifonte Culebra, capitán de un ejército de ranas, anguilejas y gusarapos, vencido por el valiente general don Factonte Albur, general del rey Flegetonte Sábalo, monarca de todos los peces del río Guadalquivir.

GUILLÉN DE CASTRO. **Janet Falk**, 'The *romancero* and Guillén de Castro's *Nacimiento de Montesinos*', *BC*, 38, 1986:177-92, es una comparación detallada y más bien pesada entre *El*

Nacimiento y sus fuentes romanceriles, para probar que 'the romances function as vehicles for dramaturgic innovation and social comentary'.— **Christiane Faliu-Lacourt**, 'El "perfecto caballero"', *Crítica*, 39:63-76, se pregunta si Luis Centellas, el protagonista de *El perfecto caballero* de Castro, tuvo un modelo en la realidad histórica y muestra que el dramaturgo tenía lazos, por parte de su madre, con la familia de los Centellas ; F.-L. concluye que don Miguel, más bien que una parodia del perfecto caballero, sería 'un modelo asequible, representativo de una nobleza valenciana domesticada por el centralismo de la casa de Austria'.

ANDRÉS DE CLARAMONTE. Charles Ganelin, 'Claramonte's *El gran rey de los desiertos, San Onofre* : allegory or figural interpretation?', *The Many Forms of Drama*, ed. K. V. Hartigan, Lanham, MD, University Press of America, 1985, pp. 51-58, aplica la útil terminología de Auerbach a las vidas de Onofre y Ninforo, vistos como 'post-figuras' de los aspectos atemporales de la vida de Cristo.

JUAN BAUTISTA DIAMANTE. Ann L. Mackenzie, 'The "Deadly Relationship" of Elizabeth I and Mary Queen of Scots dramatized for the Spanish stage : Diamante's *La Reina María Estuardo* and Cañizares's (?) *Lo que va de cetro a cetro, y crueldad de Inglaterra*', *Dieciocho*, 9, 1986:201-18, muestra que los dos dramas 'offer extraordinarily different treatments of their identical subject-matter', una diferencia que manifiesta la 'creative superiority of Diamante's individual achievement' frente a la casi nulidad de la obra dieciochesca.

ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ. Glen F. Dille, 'The Christian plays of Antonio Enríquez Gómez', *BHS*, 64:39-50, se pregunta cómo se puede conciliar el evidente marranismo de las piezas de Enríquez Gómez con el no menos evidente espíritu cristiano que impregna los dramas religiosos que escribió bajo el seudónimo de Fernando de Zárate ; D. encuentra, en estos últimos, datos suficientes para concluir que el dramaturgo debió de experimentar una como conversión religiosa, a la que le hubiera inducido la no manifestación del Mesías en 1648, a pesar de las múltiples predicciones de los cabalistas.— **Timothy Oelman** transcribe y edita el *Romance al divín mártir, Juda Creyente [don Lope de Vera y Alarcón] martirizado en Valladolid por la Inquisición* de Antonio Enríquez Gómez, London, Associated U. P., 1986, 211 pp., una edición crítica a partir de fuentes manuscritas originales ; O. reproduce el *Romance* bajo tres formas : fotográfica, paleográfica y editada, con notas textuales ; en contraste con el crítico anterior, O. no cree que la vuelta de Enríquez a España constituya un rechazo de su judaísmo ; la considera más bien como una afirmación de su fe, 'the logical concomitant of his messianic vision and his view of the place of the New Christian and the Marrano in Spanish society' ; de manera más discutible, sostiene que 'there is no evidence of a change of heart in the known works that date from after his return, or in those that appear under his own name ..., or in those appearing under the pseudonym of Zárate'.— **Constance Rose**, 'The marranos of the seventeenth century and the case of the merchant writer Antonio Enríquez Gómez', *The Spanish Inquisition and the Inquisitorial Mind*, ed. Ángel Alcalá, Highland Lakes, Atlantic Research Publications, Columbia U. P., pp. 53-71, tampoco cree en la conversión de Enríquez al cristianismo ; sostiene, en cambio, que, para asegurar su seguridad personal después de su vuelta en 1649, no sólo tomó el apellido de Fernando de Zárate sino también el de Guillermo Ven der Bellen, un mercader, y los de Capitán Antonio Gómez y Enrique Enríquez de Paz ; este último fue quemado en efígie en un auto de fe de Sevilla en 1660, siendo testigo de la ceremonia el propio Antonio Enríquez Gómez presente entre la muchedumbre ; la conclusión de R. es que Enríquez, empeñado en un combate perpetuo contra la Inquisición, volvió a España 'quite simply because his identity was Spanish. He wanted to be both Spanish and Jewish in a country which held such divided loyalty to be treasonous. As a writer, he feared losing

his attachment to his language, and as a playwright he needed a Spanish audience'. El mismo crítico, 'Antonio Enríquez Gómez y el romance tradicional', *La juglaresca*, 1986:417-24, analiza *No hay poder contra el honor*, una comedia histórica de la que se puede decir realmente que cualquier coincidencia entre los acontecimientos y personajes de la obra y personas vivas o muertas es puramente fortuita; el artículo se concentra sobre un episodio de la obra, la toma de Cádiz por el Cid después de una batalla naval, que es eco de un romance tradicional.

FELIPE GODÍNEZ. Germán Vega García Luengos, *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro : estudios sobre Felipe Godínez*, Valladolid, Universidad, 1986, 428 pp., contiene el texto de dos comedias inéditas, *La reina Esther* and *Ludovico el piadoso*. El mismo crítico, '*La corona derribada* : los problemas de autoría de una comedia atribuida a Lope de Vega', *BBMP*, 63:157-71, opina que esta comedia, conservada en la Biblioteca Palatina de Parma, puede con cierta verosimilitud atribuirse a Godínez.

JUAN DE LA HOZ Y MOTA. Elisa Domínguez de Paz estudia **La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad, 1986, 176 pp., y analiza **Un aspecto del feminismo en las comedias de capa y espada de Juan de la Hoz y Mota*', *Castilla*, 9-10, 1985:9-13.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. Stephanie Merrim, 'Narciso desdoblado : Narcisistic stratagems in *El divino Narciso* and the *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*', *BHS*, 64:111-17, es un estudio 'deconstructivo' que se toma injustificadas libertades con la libre apertura del lenguaje para concluir que el auto de Sor Juana 'tells us more about sor Juana's extraordinary self-consciousness as a writer than about her extraordinary unconscious'.— Jane E. Ackerman, 'Voice in *El divino Narciso*', *BC*, 39: 63-74, muestra, de manera enrevesada, que Sor Juana 'asks her audience to follow a thread of devotional meaning through an *auto* within an *auto* within an *auto* rife with literary allusions', con fines a promover una devoción de tipo interpretativo hacia Cristo.— *Letras Femeninas*, 11, n.ºs 1-2, es un número especial dedicado a Sor Juana, con, entre otros, las contribuciones siguientes : Eladia Hill detecta 'Vertientes mágico-realistas en la loa *El divino Narciso*' (49-56) en la relación establecida por Sor Juana entre el rito azteca de 'Teocualo' ('Dios es comido') y la Eucaristía ; Electa Arenal, 'Sor Juana Inés de la Cruz : reclaiming the mother tongue' (63-75), pretende, desde una perspectiva feminista, que en los 32 cantos compuestos para la consagración del Convento de San Bernardo tanto como en sus *Ejercicios devotos*, Sor Juana 'claims for women the role, and makes Mary the generatrix, of enlightenment'.— Frederick Luciani opina que 'The burlesque sonnets of Sor Juana Inés de la Cruz', *HisJ*, 8, 1986, n.º 1:85-95, no deben separarse del contexto de la tradición del amor cortés que, en sus aspectos serios y burlescos, permite entenderlos.

AGUSTÍN MORETO. Frances Exum edita **Essays on Comedy and the 'gracioso' in plays by Agustín Moreto*, York, S.C., Spanish Literature Publishing Co., 1986, 70 pp., un volumen que contiene cuatro textos ya publicados por la editora, otro de Anne Fountain y otro de Janet Norden, también publicados anteriormente; y otros dos de Bruce W. Wardropper, uno publicado y otro inédito : 'A "last word" : the Spanish Terence', pp. 65-68.

LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE. Francisco García publica una edición facsímil del texto de 1645 de la *Joco seria. Burlas veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*, Hildesheim, Georg Olms, 1985, xxxii + 486 pp., con 36 entremeses y muchas jácaras, loas, etc.

JUAN RUIZ DE ALARCÓN. Catherine Larson, 'Labels and lies : names and Don García's world in *La verdad sospechosa*,' *REH*, 20, 1986, n.º 2:95-112, es un artículo lleno de sensibilidad y rigor argumental para probar que 'Don García is Alarcón's ironic example par

excellence of a speaker who suffers because he loses control over the power of language.'—También sobre *La verdad sospechosa* Adriana Lewis Galanes, 'Una cala en el alegado didacticismo de Ruiz de Alarcón', *REH*, 20, 1986, n.º 2:113-22, sugiere que las mentiras de don García más tienen que ver con el ardor del verano, 'tiempo generador de desbalances humorales—de acuerdo con las teorías galénico-aristotélico-huartenses entonces vigentes', que con cualquier propósito didáctico de parte del dramaturgo.

ANTONIO DE SOLÍS. Frédéric Serralta edita 'El hidalgo —primera parte— entremés anónimo (¿de Solís?)', *Críticón*, 37:203-25, que se concibió para el famoso gracioso Juan Rana, y publica también su monumental **Antonio de Solís et la 'Comedia' d'intrigue*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1987, 470 pp., el estudio más completo hasta hoy sobre este desatendido dramaturgo.

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA. Edward Nagy, 'El soldado y el calabozo : las intercalaciones picaresco-entremesiles de Luis Vélez de Guevara', *Iberoromania*, 25:38-47, estudia las escenas cómicas de *El águila del agua y batalla naval* y de la tercera jornada de *El catalán Serrallonga* de Vélez, examinando más particularmente el juego cervantino entre ficción y realidad, así como la pintura de los personajes del inframundo, como el inolvidable 'cuatricasado' Vejete Lesmes.—Michael G. Paulson y Tamara Álvarez-Detrell, *Lepanto : Fact, fiction and fantasy, with a critical edition of Luis Vélez de Guevara's 'El águila del agua'*, Lanham, MD, University Press of America, 1986, viii + 206 pp., reproduce de manera acertada el ms. autógrafo de Vélez conservado en la Biblioteca Nacional, y redacta una corta introducción dedicada a la batalla misma tal como aparece en la historia, en la literatura y en la comedia de Vélez.