

Bibliografía anotada sobre el teatro del Siglo de Oro (1994)

Charles Ganelin

Universidad de Purdue

Nota previa

Hoy, por séptima vez, *Criticón* publica una versión castellana del estudio bibliográfico anual realizado en inglés para *The Year's Work in Modern Language Studies*, vol. 56 (1994), 1995, pp. 352-366.

La traducción de esta bibliografía redactada por Charles Ganelin estuvo a cargo de Luis González Fernández (Queen Mary and Westfield College, London),

Criticón desea expresar su agradecimiento al comité de la Modern Humanities Research Association de Gran Bretaña por permitirle publicar esta traducción.

Abreviaturas

Actas Irvine: Juan Villegas (ed.), *Actas del XI Congreso de la AIH. (Irvine, California, 24-29 de agosto de 1992)*, Irvine (CA), University of California Press, 1994, 5 vols.

Dramaturgia: L. von der Walde Moheno y S. González García (eds.), *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI-XVII)*, Iztapalapa, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1993.

Estado: Manuel García Martín *et al.* (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993. 2 vols.

Golden Age: Charles Ganelin y Howard Mancing (eds.), *The Golden Age Comedia: Text, Theory and Performance*, Purdue, U. P., 1994.

Hacia Calderón 1993: Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermano. Passau. 1993*, Stuttgart, Franz Steiner, 1994.

Jammes: Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, PUM, 1994, 3 vols.

1. CELESTINA

Uno siempre debería empezar un repaso de la bibliografía de *Celestina* con el fundamental 'Documento bibliográfico' de J. Snow, en *Celestinesca*, 18: 93-117, que incorpora las entradas 564-669.— M. García, 'Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio', *ib.*, 18: 3-16, asegura al lector que el recién descubierto fragmento es legítimo, y analiza el fragmento en sí mismo, y no como material de Rojas posteriormente elaborado. El manuscrito es una copia de un manuscrito modelo y no cabe dentro de la tradición de las *Celestinas* impresas. García clasifica la variante y recomienda encarecidamente la búsqueda de un texto primario parecido.— J. Sanz Hermida, '"Una vieja barbuda que se dice Celestina": notas acerca de la primera caracterización de Celestina', *ib.*, 18: 17-33, resume las distintas posibilidades del significado de la palabra 'barbuda' en relación con el rechazo social, lo demoníaco, la lujuria, la prostitución, y los hechizos. Sanz Hermida considera tanto la tradición cancioneril como algunos textos históricos del Renacimiento para apoyar las numerosas connotaciones que ofrece la palabra.— J. A. Giménez Mico, 'Diversas conexiones entre *Celestina* y *Elicia*', *ib.*, 18: 35-50, estudia en la *Tragicomedia de Leandro y Roselia* llamada *Elicia* la naturaleza de las referencias a la alcahueta y varias estrategias retóricas, para concluir que la obra se acerca a una visión medieval del mundo rejuvenecida que pronto se desarrollaría en la Contrarreforma.— P. Botta, 'La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales', *BRAE*, 73, 1993: 25-50, es una evaluación de los ocho folios que componen el manuscrito: estado físico actual del mismo, particularidades de cada copista, y estudio paleográfico. El manuscrito consiste en dos partes diferentes de desigual distribución. La segunda parte del trabajo de Botta, *ib.*, 347-66, incluye un facsímil del manuscrito; lamentablemente la reproducción resulta a menudo ilegible.— F. J. Lobera Serrano, 'El manuscrito 1.520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*', *ib.*, 51-67, compara minuciosamente el manuscrito con las primeras ediciones impresas. Según Lobera Serrano, el manuscrito no deriva de la *Tragicomedia*, sino que guarda mayor relación con la *Comedia*. Se modifican, también, estemas anteriores de la tradición celestinesca para incluir el manuscrito en cuestión.— D. McGrady, 'Two Studies on the Text of the *Celestina*', *RPh*, 48: 1-21, versa también sobre el MS 1.520 y llega a varias conclusiones importantes: postula que es una copia del manuscrito original del 'antiguo autor' y que es de una fecha posterior a 1502-1504 (sobre este particular McGrady reconoce haber mantenido correspondencia con C. Faulhaber, quien descubrió el manuscrito); el título de *Comedia* se debe a este autor; el

argumento I es de la pluma de Rojas; el *argumento general* pertenece a la del autor original; y la inserción de Eras y Crato se debe a Rojas. En la segunda mitad de este estudio McGrady se centra en Eras y Crato, *et. al.*, y sigue las trayectorias de impresión y crítica. Sus argumentos firmes defienden el ingenio y erudición de Rojas; advierte a los editores que deberían mostrar mayor respeto al texto de Burgos de 1499.— O. L. Valbuena, 'Sorceresses, Love Magic and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*', *PMLA*, 109: 207-24, inscribe elegantemente la 'hechicería lingüística' de *Celestina* dentro del subgénero de conjuros amatorios utilizados tanto en España como en el Nuevo Mundo. *Celestina* se vale de la familiaridad cultural que existe con las incantaciones de origen religioso para utilizarlas con fines profanos y aunar así sufrimiento y éxtasis.

2. GENERAL

S. E. Szmuk, *et. al.*, proporcionan a los lectores la entrega más reciente de la esencial 'Bibliography of Publications on the *comedia* (1992-1993)', *BC*, 45, 1993: 321-428.— C. Ganelin y H. Mancing (eds.), *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*, Purdue U. P., ix + 422 pp. (de aquí en adelante *Golden Age*), 1-6, ofrecen ensayos en honor de Vern G. Williamsen y resumen en la introducción tanto la vida académica de Williamsen como los ensayos que forman el volumen.— C. Larson, 'Metatheater and the *comedia*: Past, Present, and Future', *ib.*, 204-21, recorre, de manera sucinta, la historia crítica del metateatro. Comienza con el trabajo seminal de Lionel Abel y traza el esquema de las posibilidades que podría ofrecer a la hora de explicar los textos de la *Comedia*.— H. W. Sullivan, 'Law, Desire, and the Double Plot: Toward a Psychoanalytic Poetics of the *Comedia*', *ib.*, 222-35, afina su definición de la trama doble de la ley y el deseo en la línea de su aplicación a la *Comedia* de la poética lacaniana. Se basa en sus tentativas anteriores para aplicar las ideas lacanianas al teatro español.— J. A. Parr, 'Partial Perspective on Kinds, Canons, and the Culture Question', *ib.*, 236-48, continúa con su intento de coordinar la teoría y la práctica con su examen de los cánones, de los lectores, y de los fundamentos culturales que constituyen el trasfondo de la elección de textos seleccionados para el análisis y la enseñanza.— C. Connor (Swietlicki), 'Prolegomena to the Popular in Early Modern Public Theater: Contesting Power in Lope and Shakespeare', *ib.*, 262-75, propone, mediante la atención dedicada al poder de la cultura popular, una revisión de las teorías que hacían de la *Comedia* un instrumento de propaganda, teorías muy difundidas durante las dos últimas décadas. Connor toma en cuenta tanto el proceso dialogal en la ideología como lo carnavalesco en la vida cotidiana.— E. L. Bergmann, 'Reading and Writing in the *Comedia*', *ib.*, 276-92, versa sobre la representación metaliteraria en *La Estrella de Sevilla* y *La dama boba* de Lope. En la *Estrella*, la integración del modo oral al lado de la escritura y la lectura determina la fortuna que corre *Estrella*; mientras que para la *boba* de Lope, el alfabetismo la integra en lo simbólico y le confiere poder a la hora del cortejo y el casamiento.— J. E. Varey y C. Davis, 'New Evidence on the Leasing of Seating Accommodation in the Madrid *corrales*, 1651-55', *ib.*, 342-57, proporcionan aún más detalles fundamentales respecto de la disposición física de los teatros al centrar su estudio en la cuestión de los bancos y los taburetes, los precios cobrados, y la

condición social de aquellos que alquilaban asiento durante largos períodos.— C. Ganelin, *Rewriting Theatre: The Comedia and the Nineteenth-Century Refundición*, Lewisburg, Bucknell U. P., xi + 273 pp., emprende un estudio de las refundiciones, utilizando el recurso de la teoría de recepción que toma en consideración las reseñas sobre las representaciones publicadas en la prensa madrileña decimonónica. Tras un capítulo teórico de introducción, Ganelin examina principalmente las obras siguientes: *Sancho Ortiz de las Roelas*, de Triguero y Hartzenbusch; *Marta la piadosa* de Pascual Rodríguez de Arellano y Dionisio Solís; y *El alcalde de Zalamea* de Adelardo López de Ayala. El último capítulo, 'Future Directions', trata del *Desengaño en un sueño* del Duque de Rivas, y también de la representación de la obra de Tirso de Molina, *Marta la piadosa* en 1986. Ganelin incluye los textos completos de las reseñas estudiadas en su libro.— G. Magnier, 'Reverberations of Sixteenth-Century Spanish Conversion Policies in Golden-Age Drama', *Pages*, 1: 47-56, describe cómo se representa el bautismo de moros en algunas comedias.— C. Connor (Swietlicki), 'Postmodernism avant la lettre: The Case of Early Modern Spanish Theater', *Gestos*, 17: 43-59, propone una combinación de perspectivas posmodernistas y culturales para renovar la crítica sobre la Comedia. Para Connor, las estructuras dominantes son a la vez mantenidas y socavadas en un proceso de 'disorderly order' (orden desordenado); la interacción entre la cultura dominante y las subculturas muestra que la Comedia es una parodia de sí misma y al mismo tiempo de la sociedad. A este respecto, los argumentos de Connor van en contra de las ideas de Maravall que apoyan la tesis de que la Comedia es, principalmente, un arma propagandística del Estado.— E. Friedman, 'Postmodernism and the Spanish Comedia: The Drama of Mediation', *ib.*, 17: 61-78, ofrece una argumentación fuerte y sólida que apoya las lecturas críticas contemporáneas de la literatura del Siglo de Oro. Friedman arguye, en un trabajo penetrante y bien planteado, que la metaficción se puede ver como el punto de contacto entre el teatro del Siglo de Oro y el posmodernismo. Haciendo amplias referencias al *Quijote* y centrando su enfoque hacia *La vida es sueño*, Friedman sugiere, también, que la mediación del proceso metafórico —en el cual la razón debe ser usada allí donde se hace un llamamiento a la fe—, que caracteriza las comedias tanto como la vida real, es necesaria para que 'analogies and suitable denouements be substantiated' en una época de lo aparentemente absoluto y de la lucha para mantenerlo.— L. von der Walde Moheno y S. González García (eds.), *Dramaturgia española y novohispana (siglos xvi-xvii)*, Iztapalapa, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1993, 197 pp. (de aquí en adelante *Dramaturgia*), han reunido varios estudios sobre diversos temas comprendidos en dos secciones generales ('Comedia nueva' y 'Otras formas dramáticas') y cuatro minisecciones ('Lope y Tirso'; y 'Ruiz de Alarcón'; 'Temas y géneros'; y 'Teatralidad en la Inquisición').— J. M. Paz Gago, 'Texto y representación en el teatro español del último cuarto del siglo xvi', *BC*, 45, 1993: 255-75, hace una comparación interesante, aunque tópica, de las comedias de Cervantes a fines del siglo xvi con las de Lope en el mismo período. Aunque ambas siguen caminos paralelos, Cervantes va hacia el gran espectáculo mientras que Lope reduce el número de personajes, dejando más libertad a los autores de comedias.— A. de la Granja, 'Comedias españolas del Siglo de Oro en la Biblioteca Nacional de Lisboa (Tercera Serie)', *Jammes*, 2: 481-93, ofrece la tercera entrega de esta útil guía bibliográfica con

índice acumulativo y referencias a dramaturgos, títulos, primeros versos, personajes, nombres de los impresores y lugares de impresión.— F. López, 'Une édition fantôme des œuvres de Calderón (pour une histoire de la "comedia suelta")', *Jammes*, 2: 707-19, narra una fascinante historia basada en documentación del siglo XVIII y relacionada con los privilegios de impresión y de venta de libros de una colección nunca impresa de nueve volúmenes de comedias calderonianas de Venecia.— J. J. Allen, 'El papel del vulgo en la economía de los corrales de comedia madrileños', *Edad de Oro*, 12, 1993: 9-17, versa sobre los fondos recaudados por los corrales de comedias y su repartición. En el marco de un estudio dedicado al lugar teatral, Allen centra el enfoque de sus investigaciones en la 'influencia desproporcionada' ejercida por los dos extremos de la escala social (nobleza y vulgo) y concluye con la dificultad que existe, a diferencia del caso del teatro inglés isabelino, a la hora de definir la exacta importancia de 'the place of the stage'.— C. B. Kirby, 'El nuevo historicismo y comedias refundidas del siglo XVII', *Actas Irvine*, 3: 308-16, recalca la tensión que reina en *El rey D. Pedro en Madrid* como consecuencia del conflicto entre la ideología medieval del mundo del Rey don Pedro y la ideología moderna que refleja los valores del público del siglo XVII. La obra es subversiva puesto que pone en tela de juicio las acciones precipitadas del Rey y, por consiguiente, la idea de los dos cuerpos del rey.— C. Connor (Swietlicki), 'Teatralidad y resistencia: El debate sobre la mujer vestida de hombre', *ib.* 3: 139-45, trata con brillantez el fenómeno de la mujer vestida de hombre en la Comedia desde la perspectiva del nuevo historicismo, resumiendo el estado actual de los estudios de este tipo. Connor avanza que el transvestismo femenino crea una subversión práctica que cuestiona la identidad esencial que se esconde detrás del disfraz. La reinscripción transgresora revela una oposición binaria mucho más compleja y que da lugar a una interacción más dinámica que la sugerida en estudios anteriores.— T. A. O'Connor, 'El matrimonio y la Comedia: La conformidad como norma substancial', *ib.*, 3: 162-68, ve la conformidad en el matrimonio como uno de los conceptos fundamentales de la Comedia. Explora el conflicto entre el 'yo' público y el 'yo' privado y muestra el proceso de fusión de dos almas en una al igual que la importancia del 'affective individualism'. O'Connor escoge para su estudio *La Estrella de Sevilla*, *El médico de su honra* y *La estatua de Prometeo*: las dos primeras como ejemplos de la falta de conformidad y las desgraciadas consecuencias que trae consigo; y la tercera para examinar cómo se alcanza la conformidad a través de la adversidad.— J. A. Maydeu, 'Preliminares para una definición de la comedia religiosa en el siglo XVII', *ib.*, 3: 169-76, cita las referencias y críticas que se hacen al teatro religioso en los textos de los moralistas del Siglo de Oro recogidos en la *Bibliografía sobre la licitud del teatro* y en *Preceptiva dramática española*.— I. Sánchez Llama, 'La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro', *Estado*, 2: 941-47, establece vínculos entre las imágenes populares de las mujeres y la manera como estas imágenes se ven reflejadas, con pocas excepciones, en los textos de los Siglos de Oro. Incluye, también, una interesante, aunque no del todo actualizada, bibliografía.— C. Buezo, 'El rey y los reyes en la mojiganga dramática', *Estado*, 1: 203-07, describe el papel del rey burlesco en la *mojiganga* y su relación con el rey verdadero, centrándose en lo satírico.— J. A. Maydeu, 'A propósito de la comedia hagiográfica barroca', *Estado*, 1: 141-51, sigue desarrollando su teoría sobre la comedia hagiográfica, un 'teatro de síntesis' en el

Barroco español. Maydeu explica que se le debe particular atención al uso del espacio y a la escenografía en este tipo de teatro tan ecléctico. Reconoce, también, la dificultad de establecer un texto hagiográfico, puesto que las condiciones financieras del autor y su compañía a menudo determinaban la complejidad de la escenografía de una pieza más que el concepto original del poeta.— B. P. E. Bentley, 'Del autor a los actores: el traslado de una comedia', *Estado*, 1: 179-94, sigue los procesos que lleva a cabo una compañía teatral para preparar los guiones para la representación. En su análisis detallado del manuscrito de *Antes que todo es mi dama*, Bentley descubre tres manos distintas, diversos tipos de tinta, y unas diferencias en el estado de las plumas: esto le permite deducir que la copia consiste en un proceso triple. Llega a la conclusión que los papeles dramáticos más desarrollados indican que este manuscrito pertenecía al actor que desempeñaba ese papel.— J. A. Pascual, 'La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica', *Estado*, 1: 37-57, da una seria advertencia a todos aquellos que pretenden modernizar el lenguaje de los textos del Siglo de Oro sin tomar en cuenta la posible pérdida, en este proceso, de algunos elementos lingüísticos importantes. Pascual dice que no se deberían perder variantes importantes a causa del impulso modernizador, que el editor debería tener gran cuidado en lo que se refiere a las erratas, pero que no se deberían reproducir formas arcaicas cuando la única razón para hacerlo es el hecho de que son arcaísmos.— J. Romera Castillo, 'Crítica semiótica del teatro del Siglo de Oro en España', *Estado*, 2: 869-77, ofrece una utilísima bibliografía, en dos partes (visión general y autores específicos) y una sección de consulta. El artículo puede servir de buen punto de partida para los estudios de semiótica publicados en España.— M. de los Reyes Peña y P. Bolaños Donoso, 'Loa para empezar en Lisboa. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas', *Estado*, 2: 819-830, presentan una introducción a una loa recitada en el Patio de las Arcas en Lisboa, y probablemente compuesta en septiembre de 1672. Explican detalladamente cómo responde la loa al público local, ofrece un repertorio parcial (que incluye *No hay burla con el amor*, de Calderón) y considera la familiaridad de la compañía (Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo son los autores) para con el público portugués. Sigue una transcripción completa de los 132 versos de la loa.— A. Gimber, 'Das spanische Kurzschauspiel im europäischen Kontext: Überlegungen zu seiner Entstehung', Buschinger, *Jeux*, 51-61.

3. CALDERÓN DE LA BARCA

I. Benabu, 'Who is the Protagonist?' Gutierre on the Stand', *IJHL*, 2.2: 13-25, muestra cómo, desde el punto de vista de un director, le corresponde a Gutierre el papel de héroe trágico en *El médico de su honra*, porque es consciente del sufrimiento que ha causado y se ve obligado a sufrir en silencio.— A. Williamsen, 'Fatal Formulas: Mencía, Men, and Verbal Manipulation', *ib.*, 27-37, ofrece, mediante el análisis del discurso, argumentos que se oponen a la postura adoptada por Benabu. Los intercambios verbales revelan pocas muestras de emoción entre Mencía y Gutierre; Gutierre condena a su mujer a morir cruelmente sin permitir que reciba la absolución.— R. Johnston, 'The Spectator's Mirror: Mencía of Calderón's *El médico de su honra*', *ib.*, 39-48, cree que la obra refleja y distorsiona la mirada del observador masculino a la vez que

cuestiona la noción de integridad moral: Calderón nos invita a enfrentarnos con el horror que nace del cadáver de Mencía al final de la obra.— B. Kurtz, 'Illusions of Power: Calderón de la Barca, the Spanish Inquisition, and the Prohibition of *Las órdenes militares* (1662-1671)', *RCEH*, 18: 189-217, arguye de manera convincente que la censura de un auto aparentemente ortodoxo nació de la figuración alegórica por Calderón, en esta obra, de la repugnancia por la 'totalistic conception of heresy' del Santo Oficio y sus 'pretensions to hegemonic power'.— C. Rose, 'El arte de escribir: *Los tres mayores prodigios* de Calderón y la pintura', *Hacia Calderón*, 1993: 243-52, pone de relieve el juego intertextual entre el mito, la pintura y el teatro que se dio en la representación de la obra de Calderón en el Palacio del Buen Retiro.— D. T. Dietz, 'Baroque Art and Sacramental Drama: Calderón's *No hay instante sin milagro*', *BC*, 46: 83-101, nos presenta ejemplos suplementarios de la influencia del arte pictórico sobre las composiciones dramáticas de Calderón.— B. Simerka, 'The Generic Dimension of Self-referentiality: Calderón's *El médico de su honra* as *metadrama de honor*' *BC*, 46: 103-14, replantea y, por lo tanto, amplía la discusión de la naturaleza metadramática de esta comedia. De este modo llega a forjar un sólido equilibrio entre la teoría y la práctica. Simerka ve en el *Médico* un intento de poner al desnudo las convenciones teatrales, que viene a ser esencial para abordar los temas relacionados con la palabra hablada y escrita en la España del Siglo de Oro.— M. R. Greer, 'The (Self)representation of Control in *La dama duende*', *Golden Age*, 87-106, estudia la obra en relación con asuntos económicos y con el estatuto legal de las viudas. Concluye que el verdadero fantasma de la obra es el espectro del control.— D. L. Heiple, 'Transcending Genre: Calderón's *El santo rey don Fernando*', *ib.*, 107-18, sostiene, mediante indicios internos, que los autos sacramentales de 1671 del dramaturgo son adaptaciones de una comedia calderoniana anterior pero desconocida y que trataba de la vida del santo.— S. Hernández Araico, 'Official Genesis and Political Subversion of *El mayor encanto amor*', *ib.*, 119-36, se inscribe en la serie de los excelentes estudios recientes sobre el Buen Retiro. Subraya cómo transforma Calderón los diseños escenográficos de Cosme Lotti para adaptar los signos visuales a su concepto personal de la representación y, de este modo, criticar la manipulación de la escenografía y la teatralidad llevada a cabo por el Conde-Duque de Olivares, en su intento de promover una superior alabanza de la figura del rey Felipe IV.— T. A. O'Connor, 'The Grammar of Calderonian Honor: The *finezas* of *Fineza contra fineza*', *ib.*, 137-47, esclarece la noción calderoniana aplicada tanto a villanos como a nobles: las *finezas de noble* impulsan al individuo noble a tratar al villano como persona, y las *finezas de amor* afirman la unidad en lugar del enfrentamiento.— S. D. Voros, 'The Feminine Adjuvant: Toward a Semiotics of Calderonian Plot Dynamics', *ib.*, 324-41, utiliza el modelo semiótico de la 'adyuvancia' de Greimas junto con la teoría de la dinámica del argumento de Thomas Z. Pavel para elaborar un análisis de los papeles femeninos en dos obras calderonianas: *El príncipe constante* y *Los tres mayores prodigios*.— A. L. Mackenzie, 'La primera versión de *La vida es sueño* performed in Almería', *BC*, 45, 1993: 197-210, esboza la historia del trabajo de José Ruano de la Haza en torno a la primera versión de la comedia. Ofrece una breve reseña de la representación, y proporciona una reseña positiva de la edición de Ruano del manuscrito zaragozano. Los estudiosos de la comedia tendrán de ahora en adelante que tomar en cuenta los

estudios de Ruano y de Mackenzie al discutir *La vida es sueño*.— F. Ruiz Ramón, 'La torre de Segismundo y el espacio del monstruo', *Jammes*, 3: 1051-60, vuelve a abordar, en un artículo estructuralista, el tema de las dimensiones mitológicas de *La vida es sueño* y el de la humanización de Segismundo, tales como se desarrollan en el espacio de la torre.— E. Cancelliere, 'Estrategias simbólicas e icónicas del Thanatos en *El príncipe constante* de Calderón', *Actas Irvine*, 3: 177-89, ofrece una interpretación lacaniana de la muerte de Fernando como una imagen especular de lo Otro, particularmente como se ve reflejado en Fénix. La lectura toma en cuenta las tradiciones emblemática y heráldica al igual que las imágenes pictóricas de la muerte. Las imágenes convexas y cóncavas que emanan de la 'mirada' de Fénix se ven en el gesto doble de Fernando: la cara hacia arriba y la cara hacia el suelo, dando y recibiendo, vida y muerte.— J. T. Cull, 'Emblems in the Secular Drama of Calderón de la Barca: A Review Article', *RQ*, 41: 79-91, ofrece una evaluación cronológica de los intentos de los críticos (desde 1964 hasta el momento) de probar los profundos conocimientos que Calderón tenía de los libros de emblemas y que no recurría a ellos simplemente como obras de consulta. El mismo Cull trata aquí obras seculares de Calderón donde se emplea la palabra 'emblema' (*Guárdate del agua mansa*; *Basta callar*; *Mujer, lloras y vencerás*; y *El médico de su honra*, por nombrar sólo cuatro) al igual que aquéllas en las que los emblemas simbolizan motivos centrales.

4. MIGUEL DE CERVANTES

A. Cruz, 'Deceit, Desire, and the Limit of Subversion in Cervantes' *Interludes*', *Cervantes*, 14.2: 119-36, muestra su firme manejo de la teoría crítica para demostrar cómo, en el género altamente convencional del entremés, Cervantes desestabiliza los convencionalismos del mismo y cuestiona el valor de la verdad en toda representación, aunque no puede romper del todo con las estructuras de la sociedad.— S. Hernández Araico, 'Estreno de *La gran sultana*: Teatro de lo otro, amor y humor', *ib.*, 14.2: 155-65, hace comentarios sobre la representación, en 1992, de esta hasta entonces jamás representada pieza teatral. Hernández Araico arguye que el cautiverio es tratado como tema cómico y que el multiculturalismo de la obra, adecuado a la celebración del quinto centenario, en 1992, de la llegada de Colón al Nuevo Mundo, despolariza valores normalmente opuestos.— E. Anderson, 'Playing at Moslem and Christian: The Construction of Gender and the Representation of Faith in Cervantes' Captivity Plays', *Cervantes*, 13.2 1993: 37-59, reparte pertinentemente, según el ambiente, las comedias de cautivos de Cervantes en dos grupos —las argelinas y las turcas— para demostrar cómo en el primer grupo (*Los baños de Argel*), más cercano a las propias experiencias de Cervantes, el uso masculino de indumentaria femenina musulmana está ligado íntimamente a la pérdida de la fe; y cómo en el segundo grupo (*La gran sultana*), la individualidad permite un ambiente propicio para la reconciliación de enemigos sin pérdida del yo personal. — *Id.*, 'Articulate Characters: Gender, Genre, and Genius in Cervantes's *El coloquio de los perros* and *Pedro de Urdemalas*', *RLA*, 5, 1993: 349-55, muestra cómo Cervantes, en su aproximación a la androginia platónica, mezcla objetivos de género literario y de género sexual para la construcción de los personajes, entretejiendo con ingenio género literario y género sexual.— D. L. Smith, 'El envés del

tapiz: recreando los entremeses de Cervantes en versión inglesa', *RLA*, *ib.*, 513-17, explora las dificultades inherentes a la hora de dar una traducción al inglés representable de los entremeses, los cuales, piensa Smith, fueron escritos para ser representados. Ofrece, a menudo, ingeniosas y divertidas sugerencias para pasajes que presentan serias dificultades a la hora de buscar una traducción adecuada. *Id.*, 'Cervantes and his Audience: Aspects of Reception Theory in *El retablo de las maravillas*', *Golden Age*, 249-61, revela cómo este entremés cervantino funciona como un estudio penetrante de la relación en el teatro entre actores y espectadores: el entremés parece ser una anticipación irónica del concepto moderno del metateatro.— M. D. Bravo A., 'Los entremeses cervantinos, valores sociales y risa crítica: *El retablo de las maravillas*', *Dramaturgia*, 141-48.— A. Hermenegildo, 'La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (el caso de la *Numancia* de Cervantes)', *Jammes*, 2: 531-43, compara los dos manuscritos de la pieza (Madrid [M] y Sancho Rayán [SR]) utilizados como copias de actor y desarrolla cinco categorías para las 'didascalias explícitas'. Hermenegildo llega a la conclusión de que el texto SR pertenece a una compañía con una estabilidad financiera superior que permitía producciones teatrales más elaboradas. Ambas versiones aportan datos suplementarios acerca de las prácticas escenográficas del siglo XVI.— A. Rodríguez López-Vázquez, 'Los baños de Argel y su estructura en cuatro actos', *His (US)*, 77: 207-14, arguye a favor de la preferencia de Cervantes por la estructura teatral en cuatro actos; en *Los Baños* adaptó *Los Tratos*, conservando la estructura y tomando en cuenta los componentes de la compañía de Gaspar de Porres.

5. LA ESTRELLA DE SEVILLA

H. Sieber, 'Cloaked History: Power and Politics in *La estrella de Sevilla*', *Gestos*, 17: 133-44, pone en evidencia, con pruebas sólidas, unos paralelismos importantes entre la situación política de Sancho IV y la de Felipe IV: así la representación optimista y pedagógica del castigo de Sancho IV serviría de lección para Felipe; la historia, nos recuerda Sieber, nos enseñó que ninguna razón había para tal grado de optimismo.— F. A. de Armas, 'Splitting Gemini: Plato, Girard and *La Estrella de Sevilla*', *Hispanófila*, 111: 17-34, examina ocho pares de gemelos que representan, o bien la violencia girardiana, o bien la complementariedad platónica. Sancho IV fija un rumbo destinado a separar a Géminis, poniendo de este modo en marcha una violencia que surge de la falta de diferencias. El rey actúa cual Zeus, eliminando rivales, y aunque se ve humillado por las representaciones gemelas de la justicia, se muestra, según F. A. de Armas, reacio a soltar las riendas del poder.

6. LUIS DE GÓNGORA

L. Dolfi, 'Una fuente italiana de *Las firmezas de Isabela* de Góngora', *Jammes*, 1: 331-42, da a conocer un texto más de Ariosto —*I Suppositi*— que tuvo una importante influencia en la obra de Góngora. El nombre de Ariosto, sus versos y sus personajes aparecen en la pieza teatral como si Góngora hubiera pretendido dirigir al lector/espectador hacia esta fuente específica.

7. ANTONIO MIRA DE AMESCUA

A. R. Williamsen, 'Reception as Deception: The Fate of Mira de Amescua's Theater', *Golden Age*, 309-23, sigue estudiando, mediante la teoría de la recepción, la resurgencia del teatro de Mira, concentrándose en su recepción pasada y presente. Para ilustrar el desigual éxito del dramaturgo a través de los siglos, Williamsen ha compilado una lista que incluye todas las obras conocidas de Mira de Amescua y las ediciones de las mismas, tanto antiguas como modernas.

8. TIRSO DE MOLINA

D. Gareth Walters, 'Language, Code and Conceit in *El vergonzoso en palacio*', *FMLS*, 30: 239-55, pone en tela de juicio los métodos de crítica textual psicoanalítica aplicados a esta obra de Tirso para llegar a la conclusión de que ésta es de tipo poético, que los efectos petrarquistas impulsan el desarrollo del argumento y que los discursos de los personajes revelan el influjo de las tradiciones poéticas petrarquista, cortesana y cancioneril para una audiencia acostumbrada a escuchar una comedia.— C. B. Weimer, '(Un)true Colors: *pintura* as *pharmakon* in Tirso's *La vida y muerte de Herodes*', *BC*, 46: 21-32, explora los efectos benéficos y ponzoñosos de la pintura como *pharmakon* en la obra de Tirso para contrastar los retratos tanto pintados como retóricos, los cuales sirven para traicionar, mediante una representación de la Adoración cuya función es la salvación.— C. Rose, 'Reconstructing Tisbea', *Golden Age*, 48-57, ofrece un análisis conciso y penetrante de los primeros quince versos del soliloquio de Tisbea 'yo, de cuantas el mar' de *El burlador de Sevilla*, revelando de tal modo cómo el personaje se ha engañado a sí mismo antes de la seducción por D. Juan.— A. Hermenegildo, *'Discurso encomiástico y espacio de lo maravilloso: signos de adramaticidad en *Amazonas en las Indias*, de Tirso de Molina', *Dramaturgia*, 29-46.— V. Ugalde Cuesta, '*El burlador de Sevilla* o la dramatización barroca de Don Juan', *Estado*, 2: 999-1005, hace suyas las posturas moralistas tradicionales sobre Don Juan y sobre Tirso como incondicional defensor del dogma de la Contrarreforma del siglo XVII.— R. Tabernero, 'La supuesta "originalidad" de Tirso de Molina en el tratamiento del tema del honor: *El celoso prudente*', *ib.*, 2: 987-91, concluye que *El celoso prudente* no es un buen ejemplo del uso, por parte de Tirso, del código del honor.— F. Ruiz Ramón, '*El burlador de Sevilla* y la dialéctica de la dualidad', *Estado*, 2: 905-11, ofrece un análisis estructuralista de la pieza, considerada como un 'objeto-teatro', cuya bipolaridad se manifiesta en el título, los personajes y la estructura dramática.

9. AGUSTÍN MORETO Y CABAÑA

J. L. Castillo, 'La lengua del gracioso y el mundo del carnaval en *El desdén, con el desdén* de Moreto', *BC*, 46: 7-20, propone una lectura bajtiniana del lenguaje del gracioso Polilla, especialmente de su equiparación de la comida con el sexo y de su parodia del lenguaje petrarquista, a fin de sugerir que el 'desdén' de Diana viola las leyes de la naturaleza.

10. FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

W. R. Blue, 'The Diverse Economy of *Entre bobos anda el juego*', *Golden Age*, 76-86, subraya la presencia, en la comedia de Rojas Zorrilla, de una 'economía' del intercambio, de una ordenada distribución de los elementos según un sistema.

11. JUAN RUIZ DE ALARCÓN

L. Fothergill-Payne, 'Text and Spectacle of Alarcón's *El examen de maridos*', *Golden Age*, 372-83, analiza una representación de la pieza teatral en la que el género y el estilo de una comedia se convierten en farsa y ridículo, lo que la lleva a concluir que las adaptaciones de comedias en tono de farsa se arriesgan a perder lo mejor de la farsa y del drama.— J. Amezcua, *'El lejano paisaje americano en *El semejante a sí mismo* de Alarcón', *Dramaturgia*, 49-56.— J. Iturralde Escandón, *'Poder, violencia y amor en *La amistad castigada* de Juan Ruiz de Alarcón', *ib.*, 57-63.— A. González, *'Técnicas dramáticas en Ruiz de Alarcón: *La cueva de Salamanca*', *ib.*, 65-71.— J. Prian Salazar, *'Notas sobre el espacio en *La cueva de Salamanca*', *ib.*, 73-82.— G. García Gutiérrez, *'Anotaciones sobre el gracioso en Juan Ruiz de Alarcón (*La comedia de Lope de Vega y el descomedido de Alarcón*)', *ib.*, 83-97.— F. A. de Armas, '"El sol sale a media noche": amor y astrología en *Las paredes oyen*', *Criticón*, 59, 1993: 119-26, da otra muestra de su extenso conocimiento de la astrología y de las ciencias ocultas para elucidar el importante papel desempeñado por el horóscopo de D. Mendo en el desenlace de la pieza. Una conjunción de Marte y Venus en Leo —en la casa del Sol—, junto con la importancia de la noche de San Juan revelan las verdaderas y deshonestas intenciones de D. Mendo respecto de Doña Ana. — E. Revueltas, '*Las paredes oyen*: eros y ethos en el discurso alarconiano', *Actas Irvine*, 3: 200-07, intenta una lectura freudiana de la obra, según la cual Ruiz de Alarcón se ha creado un alter-ego que gana la mano de la hermosa y sin embargo 'poderosa' y 'mesurada' dama.

12. LOPE DE VEGA

A. Stoll, 'Staging, Metadrama, and Religion in Lope's *Los locos por el cielo*', *Neophilologus*, 78: 233-41, alega que el uso que hace Lope del recurso del metateatro da a entender que un mundo que cree es un mundo de lo verdadero y lo real.— C. Oriel, 'Text and Textile in *El caballero de Olmedo*', *IJHL*, 2.2: 131-56, maneja con destreza la urdimbre y trama del lenguaje y la indumentaria en la obra de Lope, donde se problematizan la naturaleza del deseo y su relación con la creación del yo personal, cuando éste depende de la moda (tanto la indumentaria como la poética); el producto final es 'orgánico' al combinar lo cómico y lo trágico, y llega a ser un 'self-referential cultural artifact'.— J. Brotherton, 'Lope de Vega's *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*: Convention and Ideology', *BC*, 46: 33-47, comenta el tratamiento ambiguo de que, a manos del dramaturgo, es objeto Colón, a quien Lope pinta en los momentos decisivos de descubrimiento y conquista, en una obra cuya estructura ambigua se debe a que es mitad *pasos* mitad comedia convencional.— D. Fox, 'History, Tragedy, and the Ballad Tradition in *El caballero de Olmedo*', *Golden Age*, 9-23, explora el contexto histórico de la pieza teatral de Lope al igual que las imágenes celestes utilizadas para caracterizar a don Álvaro de Luna, que funcionan como una

clave para entender la naturaleza trágica de D. Alonso.— S. N. McCrary, 'Theatrical Consciousness and Redemption', *ib.*, 24-36, desarrolla la idea de la conciencia espiritual del rey en *Las paces de los reyes*, lo que le permite la redención teatral; queda restaurada de este modo la credibilidad, como héroe nacional, del gobernante, a la vez que facilita la reintegración del cuerpo místico y el cuerpo natural.— M. D. Stroud, 'Rivalry and Violence in Lope's *El castigo sin venganza*', *ib.*, 37-47, aplica la filosofía de Girard, tal y como se entiende en *Violence and the Sacred*, a la obra de Lope y estudia las nociones de rivalidad, imitación, violencia, sacrificio, y víctima propiciatoria.— S. González García, 'Amor y matrimonio en *El castigo sin venganza*', *Dramaturgia*, 17-27.— N. L. D'Antuono, 'Lope's *Bastardo Mudarra* as Scenario and *opera tragicomica*', *ib.*, 178-200, prosigue su original examen de las relaciones entre la comedia del Siglo de Oro y las refundiciones italianas, en el siglo XVIII, de piezas teatrales españolas.— C. B. Kirby, 'On the Nature of *refundiciones* of Spain's Classical Theater in the Seventeenth Century', *ib.*, 293-308, propone un método estadístico para analizar las diferencias poéticas, dramáticas y estructurales entre las versiones de *El rey don Pedro en Madrid*, y mejora así nuestra comprensión de la comedia en general y de su transmisión.— T. J. Kirschner, 'Typology of Staging in Lope de Vega's Theater', *ib.*, 358-71, define y describe cuatro tipos de montaje a fin de iluminar la escenografía de las piezas nacionales/históricas de Lope: tipo simbólico, o representación de la imaginación de los personajes; tipo "articulatorio", ligado a los mecanismos de la trama; tipo espectacular, o descripción concebida para complacer los sentidos; y tipo totalizador, que es una síntesis de los otros tres tipos.— V. Dixon, 'The Study of Versification as an Aid to Interpreting the *comedia*: Another Look at Some Well-known Plays by Lope de Vega', *ib.*, 384-402, examina los rasgos significativos de la versificación de seis obras de Lope, desarrollando así las indicaciones de Vern Williamsen acerca de las formas métricas, consideradas como clave importante de interpretación de la comedia.— L. von der Walde Moheno, 'Indiano, simple embustero', *ib.*, 149-58.— D. H. Darst, 'Una comedia, dos argumentos, tres historias: la estructura recíproca de *El remedio en la desdicha*', *His (US)*, 77: 46-53, se centra en el personaje de Rodrigo de Narváez, cuya presencia en las dos intrigas confiere unidad a la pieza además de permitir la traducción dramática de su evolución personal desde la *cupiditas* a la *caritas*, lo que subraya el uso de la imagería mitológica de Venus, Marte y Palas Atenea.— R. Labarre, '"Que de noche le mataron ..."', *Jammes*, 2: 607-12, sugiere que 1622 fue la fecha de la composición de *El caballero de Olmedo*, basándose en 1) la relación de 8 versos del acto I con la *Primavera y flor de los mejores romances*; 2) las alusiones a maquinaciones políticas; 3) el cierre de teatros en 1621, debido a la muerte de Felipe III; y 4) el asesinato del Conde de Villamediana en 1622.— E. L. Bergmann, 'Framing *La vengadora de las mujeres*: Prophylactic Introductions and Postmodern Performance', *Gestos*, 17: 115-30, estudia tres introducciones a la pieza de Lope: la *Dedicatoria* en la *Parte Decimoquinta* de 1621; otra escrita por Juan Antonio Hormigón para una representación de la obra en 1984; y el prólogo publicado de Hormigón. Las introducciones del siglo XX se centran sobre la construcción y el contexto del texto clásico y humanista; al mismo tiempo, como demuestra Bergmann, la propia adaptación rompe con la convención literaria mediante la eliminación de todas las bodas, lo cual hace explícita la sugestiva capacidad de subversión de la obra

de Lope.— M. Swislocki, 'Oralidad y recepción: la comedia lopesca', *Edad de Oro*, 12, 1993: 321-31, amplía la definición de 'oralidad' para incluir en ella la comedia, cuya transmisión, argumenta Swislocki, no se lleva a cabo tan sólo a través del texto escrito. La utilización, por parte de Lope, del romance contribuyó a establecer la noción de una colectividad española representada por el público del corral; la oralidad esencial del romance hablaba a aquel público, a quien tan habitual le resultaba como fuente de información y de poesía.— T. J. Kirschner, 'Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega', *Actas Irvine*, 3: 155-61, vuelve al tema de las prácticas de puesta en escena de Lope. El análisis de Kirschner muestra que Lope empleó telones de fondo pintados, voces en off (con voces múltiples y voces al unísono), *cajas*, o bien personajes alegóricos y representativos, para crear un ambiente de enormes multitudes adecuado a la pieza. *Id.*, 'Función estructural del montaje escénico en *El asalto de Mastroque* de Lope de Vega', *BC*, 45, 1993: 245-54, centra aquí su trabajo en las indicaciones audiovisuales, y en cómo Lope controló el ritmo escénico con diferentes tipos de puesta en escena con miras a asegurar la participación del espectador en los sucesos históricos representados.— M. Rodríguez Pequeño, 'Procesos dialógicos en el *Arte nuevo* de Lope de Vega', *Estado*, 2: 865-68, insiste de nuevo en el uso, en el teatro de Lope, del diálogo con los 'clásicos' y con el público. Lope, nos recuerda Rodríguez Pequeño, consideró la puesta en escena y los aspectos de la representación como esenciales para su actividad.— M. G. Profeti, *'Imitatio/Admiratio: L'autocommento in Lope', Peron, *L'autocommento*, 43-52.— Y. Yarbrow-Bejarano, *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*, West Lafayette, Purdue U. P., 1994, XIII + 324, ofrece el primer análisis monográfico feminista del teatro de Lope. El lúcido, inteligente y claro trabajo de Yarbrow-Bejarano considera los dramas de honor de Lope 'as sites of negotiation and struggle for meaning', reconociendo al mismo tiempo que muchas de estas comedias defienden de hecho las relaciones de poder dominantes. Sus ocho capítulos toman en cuenta 46 comedias de Lope, muchas de las cuales han recibido poca atención crítica hasta el momento. Yarbrow-Bejarano estudia, entre otros muchos aspectos, al espectador masculino, que generalmente comparte con el protagonista ideas sobre la masculinidad y el poder sexual, y al espectador femenino, que ve a la mujer como un "bien" reforzado continuamente. Al mismo tiempo los juegos múltiples de los signos en la representación cuestionan 'the binary understanding of sexual difference'.

13. LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

C. G. Peale, 'Genesis, Numbers, Exodus, and Genetic Literary History: Luis Vélez de Guevara's *Don Pedro Miago* — the Missing Link between Gongorism and the *comedia*', *BC*, 45, 1993: 219-43, postula de forma convincente la temprana influencia de Góngora sobre el lenguaje de la comedia. Peale cree que la pieza teatral de Vélez es la primera en emplear el llamado 'gongorismo', y la favorable reacción del público a la obra confirma esta temprana asociación.

14. OTROS DRAMATURGOS

FRANCISCO BANCES CANDAMO. S. García-Castañón, 'La historia como pre-texto: el caso *Por su rey y por su dama*, de Bances Candamo', *Boletín del Real Instituto de*

Estudios Asturianos, 1993: 145-55, explica la apropiación y modificación, por parte de Bances Candamo, de la conquista de Amiens como telón de fondo para la versión original de esta obra teatral.

FOLCH CARDONA. P. Sarrió Rubio, 'Folch Cardona y el teatro valenciano del siglo XVII: influencias e innovaciones', *Estado*, 2: 967-75, presenta las obras dramáticas del autor aficionado y noble valenciano Folch Cardona, cuyo estilo recuerda el de la escuela calderoniana y que escribió para la corte madrileña, reflejando en sus obras los valores de su estrato social.

ANDRÉS DE CLARAMONTE Y CORROY. F. A. de Armas, 'Balthasar's Doom: Letters that Heal/Kill in Claramonte's *El secreto en la mujer*', *Golden Age*, 58-75, proporciona mayor campo para la rehabilitación de Claramonte a través de la demostración de cómo esta pieza está construida alrededor de los significados contradictorios del *pharmakon*, gracias a los cuales la escritura se transforma, de veneno, en remedio.

JUAN DE LA CUEVA. R. Pike, 'New Light on the Biography of Juan de la Cueva', *RQ*, 41: 28-35, estudia los antecedentes conversos del autor y fundamenta su investigación biográfica en documentos extraídos de una encuesta y audición genealógicas particularmente corruptas llevadas a cabo por Alonso Verdugo, un sobrino del escritor que solicitó con éxito la entrada en la Orden de Santiago.

GONZÁLEZ DE ESLAVA. O. Rivera, '*Texto y representación teatral: el *Coloquio primero* de González de Eslava', *Dramaturgia*, 119-39.

DAMÓN DE HENARES. R. González Canal, 'Un entremés olvidado de principios del siglo XVII: el *Testamento del pícaro pobre* de Damón de Henares', *BC* 45, 1993: 277-309, hace una breve introducción a esta innovadora, pero no muy brillante, obra, posiblemente el primer entremés publicado de forma separada en su día (1609); el entremés se edita a continuación.

DIEGO JIMÉNEZ DE ENCISO. E. Nagy, 'Alteza y picardía en *El príncipe don Carlos* de Diego Jiménez de Enciso', *BC*, 46: 49-57, subraya la función carnavalesca del pícaro gracioso al servicio de un príncipe situado al margen de la jerarquía social.

DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ. F. Casal, 'Una regla de economía dramática: las imágenes organizadoras en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz', *Jammes*, 1: 191-98, destaca el uso, por parte de Sánchez de Badajoz, de imágenes simbólicas para sintetizar, generar, y comunicar mensajes religiosos a una audiencia a menudo iletrada.

GIL VICENTE. M. Delgado Morales, '*El mito platónico del carro alado y el teatro de Gil Vicente y de Juan del Encina', *Dramaturgia*, 103-18.— A. Roig, 'Los españoles en el teatro de Gil Vicente', *Actas Irvine*, 3: 129-38, cataloga bajo tres rúbricas los tipos, personajes, y papeles de los españoles en la producción dramática de Gil Vicente.

FRANCISCO DE VILLEGAS. M. McGaha, 'Who Was Francisco de Villegas?', *Golden Age*, 165-77, deduce a partir de indicios textuales e históricos que Villegas no era sino un seudónimo del dramaturgo neocristiano Antonio Enríquez Gómez.

MARÍA DE ZAYAS. V. Hegstrom Oakey, 'The Fallacy of False Dichotomy in María de Zayas's *La traición en la amistad*', *BC*, 46: 59-70, ofrece una valiosa contribución donde afirma la calidad de Zayas como dramaturga. El análisis feminista de Oakey pone de relieve la inversión de los papeles en los sexos, lo que cuestiona el doble modelo que se encuentra tanto en la comedia como en la sociedad patriarcal del siglo xvii.— T. S. Soufas, 'María de Zayas's (Un)conventional Play, *La traición en la amistad*', *Golden Age*, 148-64, examina la respuesta femenina a las convenciones establecidas de la comedia.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Quaderni di Acme
28

Istituto di Lingue e Letterature
Iberiche e Iberoamericane

INDICE

LA SCENA E LA STORIA

STUDI SUL TEATRO SPAGNOLO

a cura di Maria Teresa Cattaneo



CISALPINO
Istituto Editoriale Universitario

Presentazione	p. 7
Feste teatrali e politica. Un matrimonio spagnolo per il futuro re d'Inghilterra <i>Anna Pavesi</i>	▪ 9
La storia del principe Don Carlo nella rivisitazione di Diego Jiménez de Enciso <i>Elena Liverani</i>	▪ 59
<i>Il Pomo d'oro</i> alla corte di Filippo V re di Spagna <i>Irina Bajini</i>	▪ 115
Sconfitta e persistenza della virtù utopica nel <i>Pitaco</i> di Nicasio Álvarez de Cienfuegos <i>Daniilo Manera</i>	▪ 191
Inventare il vero. A proposito di "El tesoro del rey" di Antonio García Gutiérrez <i>Maria Teresa Cattaneo</i>	▪ 215
Al finale, uno sparo. <i>Sombra y quimera de Larra</i> (<i>Representación alucinada de "No más monstrador"</i>) di Francisco Nieva <i>Maria Teresa Cattaneo</i>	▪ 233