

*AMADO Y ABORRECIDO: LA EDICIÓN
DE JUAN DE VERA TASSIS Y SU MODUS OPERANDI¹*

María Carbajo Lago

Facultade de Filoloxía

Departamento de Lingua e Literatura Españolas,
Teoría da Literatura e Lingüística Xeral Universidade
de Santiago de Compostela-GIC
Campus Norte, Av. de Castelao, s/n
15705 Santiago de Compostela, A Coruña. España
clagomaria@gmail.com

El análisis de la controvertida figura de Juan de Vera Tassis y de su labor como temprano editor de las *partes* de Calderón resulta imprescindible para abordar cualquier aproximación a un estudio textual de la obra del dramaturgo. De todos modos, las incógnitas en torno a su método de trabajo son muchas y las posturas de los estudiosos, diversas. El crítico moderno, en general, se enfrenta a volúmenes editados con esmero y en muchos casos con un elevado número de enmiendas sorprendentes que dan lugar a textos con más versos que los publicados con anterioridad. A qué se deben estos cambios sustanciales en los tomos veratassianos es una cuestión que ha generado opiniones encontradas entre los investigadores: ¿Vera modificó los textos libremente o, por el contrario, se valió de testimonios superiores hoy desconocidos? Los distintos puntos de vista de los investigadores acerca de la autoridad de sus ediciones han sido recogidos en detalle por Fernando Rodríguez-

¹ La autora de este trabajo es beneficiaria de una ayuda para la formación del profesorado universitario concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, FPU16/01487. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación que financia la ayuda del Plan Galego IDT Grupo GIC, 2016 GPC GI-1377, ED431B 2016/014 cuyo IP es Santiago Fernández Mosquera.

Gallego². Su artículo, de consulta obligada, revela que ya desde mediados del siglo xx, frente a aquellos que desautorizaron sus volúmenes por estar repletos de variantes arbitrarias, se tiende a reivindicar el trabajo del editor y a tener en cuenta sus textos en su justa medida. Oppenheimer, Shergold o Cruickshank son, entre muchos otros, algunos de los que revalorizaron los textos veratassianos y postularon que pudo acceder a testimonios alternativos autorizados³. Sin embargo, en los últimos años ha sido Coenen quien con mayor insistencia se ha unido a esta tesis en varios trabajos, dos de ellos dedicados precisamente a la transmisión textual de la comedia *Amado y aborrecido*⁴. El profesor holandés aún argumenta sólidos para defender una hipótesis que explique la suerte que ha corrido el texto y que se fundamenta en la posibilidad de que Vera hubiese consultado testimonios no conocidos hoy. En las siguientes páginas matizaré y ampliaré algunas cuestiones tratadas por Coenen y trataré de demostrar que para el caso de *Amado y aborrecido* Vera accedió sin duda a un texto alternativo que contenía lecturas genuinamente calderonianas.

La comedia, estrenada alrededor de 1656⁵, se publica por primera vez en la *Octava parte* de la colección *Comedias nuevas escogidas en 1657* (E). De ella se realiza una copia a plana y renglón, junto a la enmienda de solo algunos errores evidentes que da como resultado la *Quinta parte* espuria de 1677 con falso lugar de impresión en Barcelona (B). Como es sabido, ese mismo año se reedita la *parte* en Madrid, que contiene el mismo texto con pequeñas variantes (M)⁶. El último testimonio conservado del siglo xvii se recoge en la *Novena parte* publicada por Juan de Vera Tassis en 1691 (VT). De estos cuatro testimonios, el texto veratassiano es el menos defectuoso, así como el más revisado y coherente. También es el más extenso, puesto que presenta hasta casi cien versos más que el resto, lo que lleva a plantearse si esos añadidos son

² Ver Rodríguez-Gallego, 2013.

³ Ver Rodríguez-Gallego, 2013, pp. 468-472.

⁴ Coenen, 2006, 2008, 2011a y 2011b. En los dos últimos se ocupa de *Amado y aborrecido*.

⁵ No se conserva documentación acerca del estreno de la comedia. Cotarelo, 1924, p. 325 da este dato sin más explicación, posiblemente a raíz de la fecha de publicación de la edición príncipe en 1657. Según Hilborn, 1938, pp. 56 y 62 la obra se compone entre 1650 y 1652.

⁶ Acerca del caso de las dos ediciones de la *Quinta parte* ver Cruickshank, 1973; Moll, 1973; Coenen, 2008, pp. 197-200.

de Calderón o ambiciosas enmiendas del editor. Por un lado, el cotejo de testimonios no ofrece dudas acerca de la vinculación entre VT y la *Quinta parte*, más en concreto B y no M⁷. Ya Coenen aporta ejemplos muy relevantes e incontrovertibles al respecto⁸. Se podrían añadir nuevas muestras que solo reafirman que Vera tuvo que configurar su volumen a partir de B o de un testimonio que lo empleó como texto base. No obstante, por otra parte, VT ofrece un conjunto de lecturas ausentes en el resto de testimonios que en algunos casos no pueden explicarse como meras enmiendas *ope ingenii* del editor, pues parecen salidas de la pluma de Calderón. La posible explicación a esta situación contradictoria es la propuesta por el ya mencionado profesor Coenen: en algún momento, entre la publicación de B en 1677 y la muerte de Calderón en 1681, este revisó el texto deturpado de la *Quinta parte* y Vera Tassis se valió de ese testimonio hoy perdido para elaborar el texto que figuraría más de veinte años después en la *Novena parte*.

Para volver sobre las suposiciones de Coenen me centraré en uno de los añadidos que presenta el texto de VT con el fin de confirmar que Calderón fue el artífice de esos versos. En ese caso, habría que plantearse cómo pudo llegar Vera a incluirlos en su edición.

Se trata de la adición que figura en la segunda jornada, en la que me detendré por ser la más extensa y de mayor relevancia textual. Es un pasaje claramente corrupto en *Escogidas*. El galán Dante y su criado Malandrín se encuentran en escena, discutiendo sobre las palabras contradictorias de otro personaje, Lidoro, que acaba de marcharse con una actitud que les llama la atención. De pronto, interviene el rey —que

⁷ La crítica apunta a que Vera Tassis tuvo acceso más bien a la *Quinta parte* de Barcelona y no a la de Madrid, pues no hay indicios de que la conociera, según Coenen, 2006, p. 248. Ver Greer, 1984, p. 266; Coenen, 2008, p. 204; Wilson, 1984, p. 13.

⁸ Algunas de las correcciones de B con respecto al deturpado texto de *Escogidas* son las mismas que aparecen en el texto de VT. En varios casos, no pudieron llegar de forma independiente a idéntica solución: Por ejemplo, en E (fol. 175v por 164v) se lee: *Nif. Que intentas, / lleuando contigo a Irene? / Amin. Nife, affegurarme della, / porque no falta quien diga / que haze bateria de los zelos / menos mal defde mas cerca. Ante este romance (e-a) defectuoso, los editores de la Quinta parte omiten un verso y reajustan otro para mantener la correcta alternancia de versos libres y asonantes: Nif. Que intentas, / lleuando contigo a Irene? / Am. Nife, affegurarme della, / pues dicen que hacen los zelos / menos mal defde mas cerca (B, fol. 126r). Los versos de VT (p. 75), dejando a un lado algunas variantes en la acentuación, son exactamente los mismos que los de B. Ver más ejemplos de la vinculación entre los dos testimonios en Coenen, 2011a, pp. 75-76; Coenen, 2011b, pp. 34-36.*

no se hallaba en escena— y hace una pregunta a Dante por la que se deduce que ha salvado a Irene y a Aminta, a las que lleva en brazos, de un incendio que se ha producido:

DANTE Has visto estremo igual? siempre disgustado,
siempre confuso, siempre embelesado
este hombre está.

MALANDRÍN Yo pienso que sería
que aquel fusto incapaz le dexaría,
como fuele el perdon al casi ahorcado,
no es hidalguia la que conmigo ha vsado.

DANTE De hombre incapaz?

MALANDRÍN Luego haslo tu creído?

DANTE Yo sí.

REY Que es a quien sacais, hombres?

DANTE A Irene, señor y Aminta,
que entre las dos, cosa es clara,
que no sacara a ninguna,
fino las sacara a entrambas.

(*Escogidas*, fol. 170v)

Resulta bastante obvio que falta una escena entre ambas situaciones, lo que no solo se detecta por el sentido, sino también por la métrica. El pasaje en silvas pareadas queda incompleto y, de pronto, nos hallamos ante un romance. Los compiladores de la *Quinta parte* añadieron, al parecer de su propia cosecha⁹, alrededor de una decena de versos —que marco en negrita— y, en consecuencia, avanzada la segunda jornada, se vieron obligados a abandonar el método de copia a plana y renglón:

DANTE Has visto estremo igual? siempre disgustado,
siempre confuso, siempre embelesado
este hombre está?

MALANDRÍN Yo pienso que sería
que aquel fusto incapaz le dexaría,
como fuele el perdon al casi ahorcado.

⁹ No hay ningún indicio que apunte a que el texto base de B fue otro distinto a *Escogidas*. Como ya se ha mencionado, es una copia a plana y renglón de este. Enmienda solo algunos errores, la mayoría evidentes y fáciles de corregir, y es solo en este pasaje en cuestión en el que añade un número de versos considerable, lo que es por otra parte necesario, ante la corrupción del texto de la edición príncipe.

DANTE No es la hidalguia que conmigo ha vfado
de hombre incapaz?

MALANDRÍN Luego haslo tu creído?

DANTE Yo fi.

MALANDRÍN **Mas no oyes aquel ruido?**

DENTRO **Fuego, fuego.**

MALANDRÍN **La quinta
se abrafa toda.**

DANTE **Irene, y Aminta
en ella: ay infeliz! mi mal qf espera.**

MALANDRÍN **Al fuego se arrojò, locura fiera.**

Sale el Rey.

REY **Quién vio de fdicha mayor?
toda la quinta se abrafa,
Aminta està dentro della;
mas vn hombre entre las llamas
trae dos mugeres: valor
notable!**

MALANDRÍN Señor, què facas?

DANTE A Irene, feñor, y Aminta
(B, fols. 132r-132v)

La lectura de B es con diferencia más satisfactoria que la de *Escogidas*, puesto que el criado hace referencia al ruido y a las llamas en la lejanía, que señalan el inicio del incendio. Además, una acotación indica la entrada del rey, ausente en el texto de E, con lo que, en definitiva, se crea una escena coherente, aunque algo forzada y se salvan algunos de los errores métricos derivados del pasaje deturpado. Eso sí, no aparenta ser una esmerada adición que se pueda atribuir a Calderón, sobre todo, si se compara con la enmienda que ofrece el texto de VT, compuesta por más de cincuenta versos de los que no hay rastro en ninguno de los testimonios anteriores:

DANTE Has visto estremo igual? siempre affustado,
sempre confufo, siempre embelesado
este hombre està?

MALANDRÍN Yo pienfo que seria
que aquel fusto incapaz le dexaria,
como fuele el perdon al cafi ahorcado.

- DANTE No es la hidalguia que conmigo ha vjado
de hombre incapaz.
- MALANDRÍN Luego haslo tu creído?
- DANTE Yo sí.
- MALANDRÍN Yo no, y sí ha sido
engañoso quimera,
vamos tràs èl.
- DANTE En confusión tan fiera
no sè lo que te diga,
mucho à pensar, y discurrir me obliga.
Pues què has de hazer?
- MALANDRÍN No sè: Deidades bellas,
que el vfo gournais de las Estrellas,
què queréis de vna vida,
que de tantos contrarios combatida,
toda es delirios, toda es ilusiones,
toda fantasmas, toda confusiones?
- Suenan truenos, y terremoto.*
- MALANDRÍN Mas Cielos, què ruido es este?
Què ha de ser? peje à mi alma,
que el Cielo se viene abaxo.
Gran terremoto!
- DANTE Ya escampa.
- MALANDRÍN Dentro. Fuego, fuego.
- UNOS Agua, agua.
- OTROS Vino
- MALANDRÍN para el sufo.
- DANTE Espera, aguarda;
que de tantos rayos vno
en essa torre mas alta
ha dado, y entre humo, y polvo,
de su fabrica gallarda
la travazon viene al fuelo,
con dos acciones tan varias,
que al tiempo que cae con ruinas,
en Volcanes se leuanta,
siendo de vn instante à otro
piramide el que fue Alcazar.
- IRENE Dentro. Què me abraço!
- AMINTA Dentro. Què me ahogo!

MALANDRÍN **Si se ahogan, y se abrafan,
mas que se abrafen, y ahoguen.**

Suena la tempestad.

DANTE **Irene, y Aminta llaman
tan à vn tiempo, que no dexan,
ni aun aquella duda al alma
de elegir, pero què tiene
que dudar por donde vaya
quien, con ir por donde pueda,
avra cumplido con ambas?**

Váse, y sale el Rey, y Aurelio como deteniendole.

AURELIO **Lo primero es, gran señor,
guardar tu vida.**

REY **Si llama
Aminta, y està en el riesgo?**

AURELIO **Yo basto solo à librarla,
no me estorves. Mas què veo?
à pesar de tantas llamas,
vn hombre al quarto de Aminta
entra despechado.**

DANTE **Dentro. Caygan
sobre mi montes de fuego,
que todos ellos no bastan
à que no faque, à pesar
de la ruina, y de la llama,
en mis braços mi fortuna.**

Sale Dante con Irene, y Aminta en brazos.

REY **Hombre, quien es à quien sacas?**

DANTE **A Irene, señor, y Aminta
(VT, pp. 88-89)**

Para empezar, se debe tener en cuenta la extensión del pasaje. Parece indiscutible que Vera Tassis en muchas ocasiones revisó y enmendó en detalle muchos de los testimonios defectuosos a los que tuvo acceso. Sin embargo, es dudoso suponer que pudiera interpolar medio centenar de versos de su propia pluma. Se descubren versos de carácter amplificatorio que presentan, por añadidura, una retórica muy calderoniana. Se incluyen hasta dos intervenciones cómicas del gracioso Malandrín que

contrastan con el pavor y la incapacidad de Dante por tener que salvar a una de las dos damas. Una de ellas reza así:

IRENE *Dentro.* ¡Que me abraso!
 AMINTA *Dentro.* ¡Que me ahogo!
 MALANDRÍN Si se ahogan, y se abrasan,
 mas que se abrasen y ahoguen.

No solo no son versos estrictamente necesarios para la comprensión del fragmento, sino que, además, encajan en el *usus scribendi* de Calderón. Con una estructura muy similar, la misma broma se encuentra en otra pieza teatral de Calderón, *Amar después de la muerte (El Tuzaní del Alpujarra)* en boca, en este caso, de otro gracioso, Alcuzcuz¹⁰. El estilo calderoniano sigue apareciendo en este pasaje; me refiero al empleo metafórico del volcán y de la pirámide con los que se alude a la nube de fuego y humo que «se levanta» cuando «cae» la torre:

que de tantos rayos vno
 en effa torre mas alta
 ha dado, y entre humo, y polvo,
 de fu fabrica gallarda
 la travazon viene al fuelo,
 con dos acciones tan varias,
 que al tiempo que cae con ruinas,
 en Volcanes fe leuanta,
 fiendo de vn instante à otro
 piramide el que fue Alcazar.

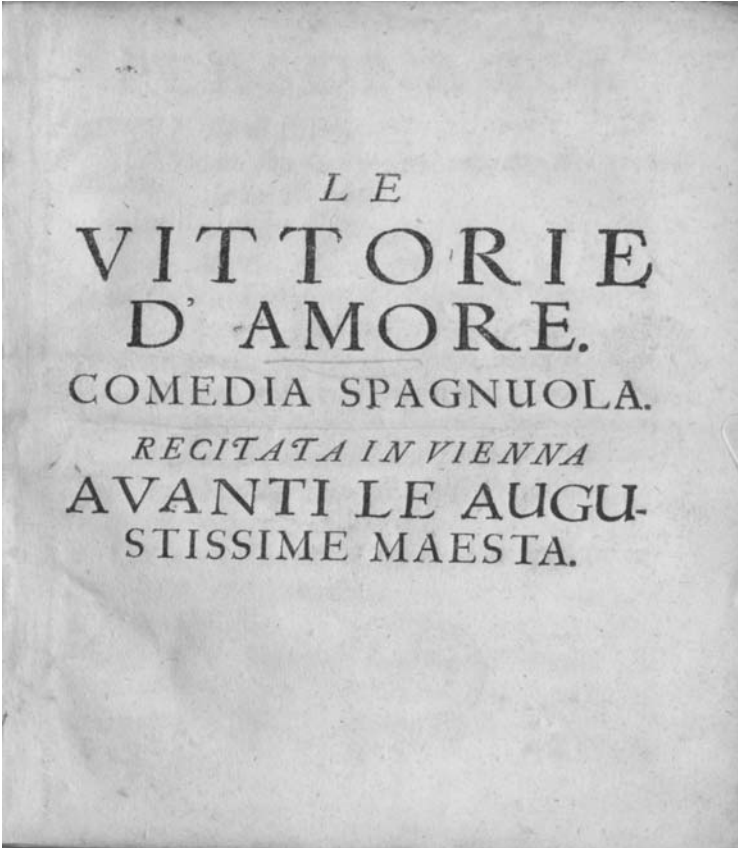
(VT, p. 88)

Alicia Vara ha analizado recientemente el motivo del volcán en el imaginario calderoniano y ha subrayado el uso metafórico de este y su especial interés para el análisis de la retórica del dramaturgo, precisamente por su grado de artificiosidad¹¹. Según la estudiosa es habitual encontrar en Calderón el volcán para describir incendios y hacer hin-

¹⁰ Coenen, 2011b, pp. 42-43 ha detectado esta concordancia. El pasaje de *Amar después de la muerte* es el siguiente: «[ALCUZCUZ:] como escaparme / yo, que Zara y la Galera / mas que se queme y se abra» (Calderón, *Amar después de la muerte*, vv. 2131-2133).

¹¹ Vara, 2016.

Por todo lo expuesto, en suma, parece que el fragmento no pudo ser interpolado por Vera Tassis. Tanto la extensión del pasaje, como el estilo y el *usus scribendi* apuntan a Calderón.



Portada del impreso titulado *Le Vittorie d'Amore*, Mateo Cosmerovio (Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, signatura Op. 7, 13).

Por si no es suficiente, hay un indicio más que apoya esta tesis. Además de los testimonios del siglo XVII ya citados, se ha conservado un texto interesante que puede aportar más información sobre el origen de esta escena incompleta en la edición príncipe. Se trata de un suntuoso impreso que lleva por título *Le Vittorie d'Amore* y la precisión «Comedia spagnuola. Recitata in Vienna avanti le Augustisimme Maesta». Hace

referencia a la representación de *Amado y aborrecido* que tuvo lugar el 25 de abril de 1667 en Viena por la celebración del primer aniversario del matrimonio por poderes del emperador Leopoldo I con una de las hijas de Felipe IV, Margarita Teresa. Son varios los estudiosos que mencionaban este testimonio a la hora de tratar las ya bien conocidas y documentadas representaciones vienesas de comedias españolas, especialmente calderonianas, durante el reinado de Leopoldo I¹⁵. No obstante, entre la bibliografía mencionada, nunca se concretaba la ubicación de este testimonio ni se realizaba una descripción bibliográfica completa, de ahí la necesidad de incluirla aquí. Se puede confirmar la existencia de, al menos, dos ejemplares: uno en la Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek en Hannover (signatura Op. 7, 13) y otro en la biblioteca del castillo de Český Krumlov (signatura 2 E 304)¹⁶. Por el momento, solo he podido consultar el que se halla en la biblioteca alemana¹⁷. Consta de 17 folios de texto sin numerar con signaturas A-D⁴, E¹ y colofón: «IN VIENNA D' AUSTRIA, / Appreffo Mattèo Cofmerovio, Stampatòre della Corte. / M. DC. LXVII.» (fol. E_{1v}).

En el tomo no se edita el texto de la comedia *Amado y aborrecido*, pero sí otros relevantes para la reconstrucción de la fiesta que tuvo lugar en la corte austríaca, todos ellos en italiano. Tras la portada que se acaba de reproducir (fol. A₁) se incluye la lista de personajes que intervienen en la comedia bajo el título «Personaggi» (fol. A_{2r}). A continuación, aparece un breve argumento («Argomento») que sintetiza el conflicto amoroso al que las diosas enfrentadas Venus y Diana someten al protagonista (fols. A_{2v}-A_{3r}). Sigue la lista de *dramatis personae* junto al texto que resume el contenido de la loa que abrió la fiesta cortesana (fols. A_{3v}-A_{4v}) y, por último, un resumen por escenas de los tres actos de la comedia y de los dos entremeses representados: primer acto (fols. B_{1r}-B_{3r}), *Entremés del Plenipapelier* (fol. B_{3v}), segundo acto (fols. B_{4r}-C_{4r}), *Entremés de las beatas* (fol. C_{4r}), tercer acto y torneo final (fols. C_{4v}-E_{1v}).

No es este el único testimonio conservado alrededor de esta fiesta teatral. Ha llegado a nosotros, asimismo, un texto manuscrito custodia-

¹⁵ Ver Noe, 2001; Seifert, 1985 y 2010; Sommer-Mathis, 2011.

¹⁶ Agradezco a Andrea Sommer-Mathis sus generosas indicaciones para localizar el impreso vienés.

¹⁷ En el catálogo teatral de la biblioteca de Český Krumlov Simáková y Machácková, 1976, p. 333) se describe así nuestro impreso: «LE VITTORIE D'AMORE. Comedia spagnuola. Recitata in Vienna avanti le Augustissime Maestà. In Vienna d'Austria, Appresso Matteo Cosmerovio, M.DC.LXVII. (=1667). (34) pp, 4°. 2 E 304».

do en la Biblioteca Nacional de Austria con signatura Cód. 13184 y editado por la profesora Mercedes de los Reyes Peña con el título «Loa para la comedia de las *Vitorias del amor contra el desdén en el más amado y aborrecido*, título que se añadió a este último que es el suyo propio»¹⁸. La estudiosa, que no cita en su artículo el impreso vienés, analiza en profundidad, a través de los valiosos datos que proporciona el documento, cómo fue la puesta en escena de esta representación de 1667, a pesar de no contar ni con el texto de la comedia ni con el de los entremeses. Junto a este, el impreso de Cosmerovio puede arrojar más luz sobre esa adaptación que sufrió el texto para una reposición de estas características.

Para comenzar, se debe situar dicha representación calderoniana entre aquellas fiestas teatrales de comedias españolas que se llevaron a las tablas en la época del matrimonio de Leopoldo I con su sobrina Margarita Teresa, hija de Felipe IV, que fue celebrado por poderes en Madrid el 25 de abril de 1666¹⁹. Fueron varias, además, las creaciones de Calderón que se vieron en la corte vienesa a partir de ese año y hasta la muerte de la emperatriz española en 1673: *Darlo todo y no dar nada*, *El secreto a voces* y *Fineza contra fineza*²⁰. A estas cabe añadir *Amado y aborrecido*, de la que no siempre se ha dado noticia, quizás por no haberse conservado el texto de la comedia utilizado en la representación²¹. El influjo de Margarita en la difusión del teatro español en Viena es verdaderamente importante, según los trabajos sobre las estrechas relaciones literarias entre España y Austria de aquellos años²². La emperatriz, que «no llegó nunca a hablar el alemán»²³, lejos de su tierra, solicitaba a su esposo tales

¹⁸ De los Reyes Peña, 1995.

¹⁹ Para una visión general de los dramas españoles representados en Viena durante el siglo xvii, ver Noe, 2001; Sommer-Mathis, 2011.

²⁰ *Darlo todo y no dar nada* se representó en ocasión del cumpleaños de la reina doña Mariana de Austria el 22 de diciembre de 1667 o 1668, según Coenen, 2008, p. 200. *El secreto a voces* y *Fineza contra fineza* se llevaron a las tablas en 1671. La primera durante las carnestolendas; la segunda, de nuevo para celebrar el cumpleaños de la reina española, como venía siendo habitual. Ver Wurzbach, 1927; Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, pp. 175-178; De los Reyes Peña, 1997.

²¹ Ni Sullivan, 1983 ni Franzbach, 1999, en sus estudios sobre la recepción del teatro calderoniano en la Europa de habla alemana citan *Amado y aborrecido*. Wurzbach, 1927, p. 196 sí la incluye. También Opll y Rudolf, 1997, pp. 148-149.

²² De los Reyes Peña, 1994; Opll y Rudolf, 1997, pp. 148-149; Sommer-Mathis, 2011.

²³ Ramírez de Villa-Urrutia, 1905, p. 14.

representaciones, lo que tuvo que generar forzosamente un intenso intercambio de textos teatrales entre Madrid y Viena. La correspondencia entre Leopoldo I y el conde de Pötting así lo atestigua²⁴, al igual que el elevado número de sueltas y colecciones de teatro conservadas en bibliotecas de la nobleza austríaca y bohemía. En efecto, en la biblioteca del castillo de Český Krumlov no solo se conserva nuestro impreso vienés, sino también un ejemplar de la comedia *El secreto a voces* y otro de *Fineza contra fineza*, publicados también en la imprenta real de Mateo Cosmerovio²⁵. La suelta *Triunfos del diciembre*, que contiene el texto de *Darlo todo y no dar nada*, se debe al mismo impresor²⁶. Estos tres testimonios se han incluido en la categoría de «seltas especiales»²⁷, o bien de «seltas lujosas»²⁸, debido a su cuidado formato, su papel, su tipografía y su rica ornamentación, por lo que se encuentran muy alejadas de la pobreza material de las sueltas habituales impresas en España. Además, todas ellas contienen no solo el texto de la comedia, sino también el resto de piezas que conformaron cada una de las fiestas. En el contexto cortesano en el que se sitúan estas representaciones es muy probable que la finalidad de estas publicaciones fuera «acompañar la fiesta o [...] guardar memoria de ella al poco de su celebración»²⁹. No sería extraño pensar, por consiguiente, que se imprimiera un ostentoso librito como estos para la celebración del 25 de abril de 1667 que recogiese el texto de *Amado y aborrecido* que se empleó para llevar a las tablas. No obstante, el impreso *Le Vittorie d'Amore* deja constancia de tal acontecimiento. Su contenido, como se detallaba más arriba, es un resumen de todas las piezas que formaron parte de la fiesta. Por lo tanto, encaja la hipótesis que antes se proponía para las sueltas lujosas: se empleó para repartir entre los asistentes, pero además, seguramente para facilitar la comprensión del texto español³⁰. No se puede olvidar que no era el castellano

²⁴ Ver Pribram y Pragenau, 1903-1904; Shergold y Varey, 1970, pp. CV-CVI.

²⁵ Signaturas 9I 1823 y 9I 1819, respectivamente. Para una descripción de la de *El secreto a voces* ver Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, pp. 173-175.

²⁶ Para una descripción bibliográfica, ver Coenen, 2008, pp. 200-201; Sommer-Mathis, 2011, p. 1980.

²⁷ Vega García-Luengos, 2007, p. 76.

²⁸ Coenen, 2008, p. 201.

²⁹ Vega García-Luengos, 2007, p. 76.

³⁰ *Amado y aborrecido* fue representada por miembros del séquito de Margarita que habían viajado con ella desde Madrid, como se indica al inicio de la loa. Cito por la edición de De los Reyes Peña, 1995, p. 196: «executada por algunos de los españoles, así

la lengua hablada en la corte de Viena, así que el auditorio podría tener problemas para seguir una comedia extranjera³¹. Leopoldo I, en cambio, sí lo hablaba y escribía de manera habitual, aunque prefería el italiano para la correspondencia oficial³². Hasta la llegada de Margarita Teresa, el italiano, además de uno de los idiomas hablados en la corte, era el empleado en el contexto teatral. La ópera italiana, desde principios del siglo xvii, dominaba el panorama espectacular gracias a las dos emperatrices de nombre Eleonora, procedentes de la casa Gonzaga de Mantua, que lo habían introducido con gran éxito en la corte austríaca³³. Por todo ello, parece plausible que se pusiera a disposición de los asistentes un folleto en italiano que favoreciese la comprensión del espectáculo, teniendo en cuenta que *Amado y aborrecido* suponía una novedad, ya que iniciaba el ciclo de comedias españolas que se representarían en Viena durante estos años.

Se puede añadir que no fue esta la única ocasión en la que se decidió imprimir un folleto de características similares que ayudase a los espectadores ajenos al castellano a seguir el hilo de una comedia. Varias décadas antes otra relación matrimonial hispano-austríaca había generado una puesta en escena de una comedia española. En 1631, María Ana, hija de Felipe III, proyectó para la celebración de sus nupcias con el futuro emperador, el rey Fernando II, la adaptación de *El vellocino de oro* de Lope de Vega, que finalmente se llevaría a las tablas dos años después³⁴. En un contexto teatral acostumbrado a los modelos italianos, como antes se mencionaba, quizás la esposa española «se sintiera anima-

criados de la Emperatriz nuestra señora como de la señora Camarera mayor y hijos de dichos criados de su Majestad» (fol. 1r). Otro grupo de actores aficionados representó *El secreto a voces*, según se puede leer en la portada de la suelta vienesa de Cosmerovio (fol. 1r): «El Excelentísimo Señor Marques de los Balvases, / Embajador de España, etc. Representada de sus / Criados en vno de los días de Carnesto- / lendas, deste Año 1671».

³¹ Sommer-Mathis escribe al respecto: «el castellano ya no era lengua de la corte, aunque el emperador y una parte de la nobleza lo dominaban bastante bien» (Sommer-Mathis, 2011, p. 1979).

³² Ver Ramírez Villa-Urrutia, 1905, p. 14.

³³ Sommer-Mathis, 2011, p. 1974. Eleonora Gonzaga (1598-1655) fue la Emperatriz consorte del Sacro Imperio Romano Germánico entre 1622 y 1637 tras su matrimonio con Fernando II. Su sucesor, Fernando III, se casó en terceras nupcias con Eleonora Gonzaga-Nevers (1630-1686) en 1651.

³⁴ Para un estudio detallado de esta representación ver Sommer-Mathis y De los Reyes Peña, 2000.

da o tal vez obligada a demostrar a su esposo y a la corte imperial que las fiestas cortesanas españolas no desmerecían en nada a las de Viena»³⁵. De esta fiesta novedosa se conserva un impreso con el texto de la comedia y los entremeses, que viene precedido por un resumen por escenas del contenido de la loa y de la obra en italiano³⁶. Ese resumen que abre el volumen lleva el título «Argomento del Vello d'Oro» y presenta lo que parece un papel distinto y menos rico en ornamentación que el del papel que recoge el texto de la comedia. Da la impresión de que se imprimieron por separado, pues aparecen dos numeraciones distintas. El «Argomento» consta de 6 folios de texto (signaturas A⁴, B²).



Portada del «Argomento del Vello d'Oro» (fol. A₁),
Ejemplar ubicado en la Biblioteca Nacional de Austria, signatura *38.F93

³⁵ Sommer-Mathis y De los Reyes Peña, 2000, pp. 210-211.

³⁶ Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Austria (signatura *38.F93). Disponible en: <<http://data.onb.ac.at/rec/AC10396080>>. Sigo este ejemplar.

Tras este, se presenta una portada con el título de la comedia. Con ella se inicia otro cuaderno que lleva la letra A de nuevo. De esta manera, se deduce una encuadernación posterior de los dos textos juntos, lo que sigue apoyando la teoría de que el «Argomento» se hubiese repartido entre los selectos asistentes. Sommer-Mathis y De los Reyes Peña van más allá y encuentran en la loa una alusión en boca de Envidia a la posible dificultad de comprensión del auditorio:

ENVIDIA	Bien dices, pero también otro escrúpulo me queda.
POESÍA	¿Cuál?
ENVIDIA	Que mostrarla no pueda en lengua que entiendan bien.
POESÍA	Su grandeza o intención tus ignorancias ofenden. ¿No ves que todos entienden la lengua del corazón? ³⁷

En suma, parece claro el objetivo con el que se imprimió el texto de Cosmerovio. No solo ofrece la posibilidad de conocer las circunstancias sociales que rodeaban este tipo de fiestas imperiales, sino que proporciona datos muy relevantes acerca del texto que se empleó para la representación. El manuscrito con la loa y otras indicaciones ya apuntaba a ciertas modificaciones en el texto y en algunos elementos de la puesta en escena para adaptarlos a una ocasión especial como esta³⁸.

Todas estas modificaciones que se explicitan en el testimonio manuscrito se hicieron sobre un texto que manejaron los adaptadores que querían llevar la pieza a escena. De los Reyes Peña sugiere que se hubiesen servido de una edición de *Escogidas* de 1657³⁹. Hay que recordar que la *Quinta parte* (1677) no se había publicado todavía por estas fechas. Sin embargo, y es aquí donde está la clave, se puede afirmar que el testimonio empleado no fue el de la edición príncipe, sino otro texto que desconocemos hoy y del que se pudo valer Vera Tassis para elaborar su edición en 1691.

³⁷ Tomo la cita del texto que editan Sommer-Mathis y De los Reyes Peña, 2000, p. 218.

³⁸ Ver De los Reyes Peña, 1995, pp. 200-204, 207-208.

³⁹ De los Reyes Peña, 1995, p. 205.

El folleto vienés revela que el texto que se llevó a las tablas en 1667 no podía ser el de *Escogidas* tal y como ha llegado a nosotros. Si se acude a la escena incompleta de la segunda jornada de la que ya se ha hablado, no se detecta ninguna incoherencia en el impreso. Reproduzco el fragmento en cuestión:

SCENA XV

Canto di Venere e Diana e lamenti d'Aminta e Irene.

Le sudette deità continuando nella gara, dichiarano di voler nuovamente sperimentar la possanza dello Sdegno e D'Amore, per attendere qual d'essi prevalga nel seno di Dante; onde spingono un incendio nel palagio reale; donde escono molte voci di lamento, e massime quelle d'Irene e d'Aminta. Corre dentro a liberarle Dante; e Malandrino osservando tutto quello ch'egli opera, lo v`a narrando nella scena.

SCENA XVI

Dante, Irene, Aminta, e Malandrino.

Esce Dante con Aminta ed Irene in braccio, chiedendo soccorso al servo, che con facezie va scherzando.

SCENA XVII

Il Re, Aurelio, e sudetti.

Il Re perdonando a Dante, plaude alle sue prove ed alla liberazione d'Aminta. Parte a spegnere l'incendio. Aurelio invidiando la sorte di Dante, segue il Re⁴⁰.

En el texto de E no se recogía el incendio provocado por las deidades Venus y Diana, que, por el contrario, sí se puede leer en las primeras líneas del impreso que presento, sino que simplemente se vería a Dante con Irene y Aminta en brazos. En cambio, Vera Tassis añadía más de cincuenta versos que daban lugar a un texto mucho más satisfactorio. Si se compara ese pasaje de VT (pp. 88-89) con el texto del resumen italiano, se observa una coincidencia llamativa: se alude al fuego en palacio, a las voces de lamento de Aminta e Irene que alertan a Dante, pero además a las bromas del gracioso Malandrín que antes se citaban y que aparecían

⁴⁰ Se trata de las escenas XV-XVII que aparecen así recogidas en el folleto *Le Vittorie d'Amore* (fols. C3r-C3v). Modernizo las grafías, desarrollo abreviaturas y normalizo el empleo de mayúsculas.

incluso en otras comedias de Calderón: «Esce Dante [...] chiedendo soccorso al Servo, che con facezie va scherzando». Ninguno de estos detalles se especifica en el texto de *Escogidas* o de la *Quinta parte*, lo que supone una prueba definitiva para confirmar que Vera Tassis no se inventó esos cincuenta versos, sino que los sacó de un testimonio que ya los contenía. Al menos el texto de esta reposición palaciega de 1667 que no se ha conservado disponía de estos o de otros similares. Sin él no se puede averiguar si ese fue el texto del que se valió, pero es evidente que ya circulaba antes de la publicación de B un testimonio de *Amado y aborrecido* con una escena muy similar que Vera pudo tomar para elaborar su edición.

En suma, si se vuelve sobre la hipótesis defendida por Coenen, quizás sería necesario hacer una matización. El profesor holandés consideraba que Vera manejó un manuscrito de comediantes que pertenecía a una reposición palaciega de la comedia, derivado de la *Quinta parte* espuria y enmendado parcial o totalmente por el propio Calderón⁴¹. De este modo, se comprenderían las lecturas coincidentes entre VT y la *Quinta parte*, pero también aquellas modificaciones y añadidos más relevantes ya mencionados. Era, sin duda, la propuesta que mejor podía justificar la transmisión textual de *Amado y aborrecido*. Ahora bien, al disponer del folleto en italiano que recoge indirectamente la representación de 1667, la historia parece haber sido un tanto diferente. Más probable que el empleo de un texto tardío revisado por Calderón es que Vera hubiese manejado varios testimonios para elaborar su edición: indiscutiblemente, contó con la *Quinta parte*, pero también con un testimonio menos deturpado que los anteriores y más próximo al autógrafo calderoniano.

El hecho de que el polémico editor se hubiese servido de más de un texto base no es algo novedoso. El mismo Vera, aunque también la crítica, ha destacado su preocupación por intentar reunir los testimonios

⁴¹ Coenen 2011a y 2011b. El estudioso fundamenta su hipótesis, entre otras cosas, en el marbete que lleva el título de la comedia en la edición de Vera: «Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salón Real de Palacio». Tales rótulos, o similares, han llevado a Shergold, 1955 y a Coenen en varias ocasiones (Coenen 2011a y Coenen 2011b) a deducir que el editor se refiere con ellos a puestas en escena de las que tuvo noticia y de las que pudo obtener los textos que se emplearon para dichas representaciones.

más autorizados⁴², lo que lo habría llevado a utilizar textos de distinta procedencia. En efecto, Paula Casariego, en su reciente edición de *Nadie fie su secreto*, recoge numerosos casos de comedias que responderían a una situación de este tipo: Vera habría seguido mayoritariamente un texto base, pero habría tenido acceso a otro testimonio más autorizado que emplearía sorprendentemente solo en algunos pasajes⁴³. Además, la citada investigadora dedica una especial atención a las comedias incluidas en la *Novena parte*. Encuentra un *modus operandi* común en la elaboración del tomo, ya que en la mayoría de ellas Vera parece haber accedido a textos antecedentes, pero subraya: «importa el estudio individual de las obras puesto que [...] no es un método de edición automático»⁴⁴. *Amado y aborrecido* podría unirse ahora a esa lista de piezas teatrales de la *parte nona*, pues es la consulta de varios testimonios y, por lo tanto, la contaminación, el procedimiento que mejor explica la situación textual que presenta el tomo veratassiano. En última instancia, la técnica da cuenta de un Vera Tassis minucioso que quería sacar a la luz textos autorizados, aunque, como es sabido, no libres de sus intervenciones. Quizás el ejemplo más elocuente del celo del editor sea el que han comentado Iglesias Feijoo y Caamaño Rojo cuando dan noticia de lo que parece una nueva emisión de la *Segunda parte* (1686) publicada por el editor, tras analizar las variaciones considerables que presenta el volumen en la comedia *El mayor monstruo del mundo* respecto al conocido hasta el momento⁴⁵. Vera habría decidido variar el texto y publicarlo por segunda vez ante la aparición de un nuevo testimonio.

Por otra parte, es verosímil que no le hubiese resultado difícil contar con este tipo de documentos. Llegó a ejercer el oficio real de fiscal de comedias y de cronista mayor⁴⁶, lo que, según algunos estudiosos, es un indicio de que sus contactos con el mundo palaciego y teatral habrían sido aprovechados por el editor para conseguir los textos que le intere-

⁴² Vera declaraba en el prólogo «Al lector» de la *Novena parte*: «ninguna de ellas la leerás como andaba manuscrita, o impresa; porque solicitando unas, y otras originales, se ha procurado corregir, y ajustar con la mayor legalidad posible esta impresión».

⁴³ Casariego, 2018, pp. 87-96.

⁴⁴ Casariego, 2018, p. 95. Ver más ejemplos en los que Vera ha podido valerse de varios testimonios: Coenen, 2011a; Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, pp. 186-189.

⁴⁵ Iglesias Feijoo y Caamaño Rojo, 2003.

⁴⁶ Sobre la figura de Juan de Vera Tassis ver Cruickshank, 1983.

saban⁴⁷. Asimismo, de sus conocidas listas con las comedias de Calderón que fue publicando en los distintos volúmenes, se deduce que manejó mucho material impreso y manuscrito⁴⁸. De todos modos, sigue siendo una incógnita por qué disponiendo de testimonios más autorizados, Vera sigue mayoritariamente otros más deturpados, como la *Quinta parte* en el caso de *Amado y aborrecido*.

En conclusión, creo haber demostrado que la edición de Vera Tassis de *Amado y aborrecido* publicada en la *Novena parte* (1691) contiene, al menos, una escena de cincuenta versos ausente en el resto de testimonios que se debe a la pluma del dramaturgo, aunque no se descartan las intervenciones del temprano editor. No solo la extensión del pasaje y el *usus scribendi* del autor llevan a defender esta teoría; el hecho de haber localizado un resumen de la comedia para una reposición vienesa en 1667 que sintetiza tales versos no deja lugar a dudas de que son de Calderón y no resultado de una enmienda *ope ingenii* de Vera. No obstante, como se ha comentado, otras lecturas de VT confirman que tuvo que configurar su volumen a partir de B. Por lo tanto, la hipótesis más plausible es que en su taller hubiese contado con más de un texto base. De este modo, se aportan nuevas evidencias acerca de en qué medida Vera aún testimonia, contamina e interviene con sus propias enmiendas⁴⁹. Esto complica en cierto sentido la edición de las comedias del dramaturgo, pero hace valiosos sus textos en tanto que poseen, en algunos casos de forma incontrovertible, lecturas de Calderón, que, de otra manera, no habrían llegado a nosotros. La propuesta de esta transmisión textual para *Amado y aborrecido* es una solución provisional que forma parte de la investigación que realizo en mi tesis doctoral sobre la edición de esta pieza calderoniana. Solo más estudios textuales de otras comedias, el

⁴⁷ Ver Coenen, 2011b, p. 50. Casariego, 2016, p. 240 sostiene acertadamente: «Una investigación más profunda sobre su figura [Vera Tassis] podría arrojar luz en la cercanía real a Calderón, sus relaciones en palacio y el vínculo con el negocio teatral para comprender su acceso a testimonios perdidos».

⁴⁸ Ver Vega García-Luengos, 2008; Coenen, 2009.

⁴⁹ Es realmente complicado distinguir intervenciones de Vera de pasajes calderonianos en sus volúmenes, y más, si no conocemos con exactitud cuál ha sido su texto base. El registro de variantes habituales que introduce Vera y, por su parte, un estudio que detalle tendencias lingüísticas y estilísticas de Calderón, podrían ser verdaderamente útiles para el editor moderno. Rodríguez-Gallego ya apuntaba la necesidad de constituir «una suerte de base de datos con los textos escritos de puño y letra de Calderón» (Rodríguez-Gallego, 2013, p. 489).

descubrimiento de ciertas tendencias editoriales en los tomos de Vera Tassis y el análisis minucioso de su *modus operandi* podrán corroborarla o desecharla.

BIBLIOGRAFÍA

- AICHINGER, Wolfram, Simon KROLL y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO, «La suelta de lujo de Cosmerovio (Viena, 1671)», en Pedro Calderón de la Barca, *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015, pp. 171-178.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amar después de la muerte*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2008.
- *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- *Mujer, llora y vencerás*, en *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- CASAIS VILA, Verónica, *Dos versiones de «Las manos blancas no ofenden», de Calderón de la Barca. Estudio textual y edición crítica*, tesis doctoral en curso en la Universidad de Santiago de Compostela.
- CASARIEGO, Paula, *Edición, anotación y estudio de «Nadie fie su secreto», de Calderón de la Barca*, tesis de doctorado dirigida por Luis Iglesias Feijoo, Universidad de Santiago de Compostela, 2016.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Nadie fie su secreto*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- COENEN, Erik, «Juan de Vera Tassis, editor de Calderón: el caso de *Amar después de la muerte*», *Revista de Filología Española*, 86, 2, 2006, pp. 245-257.
- «Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón», *Criticón*, 102, 2008, pp. 195-209.
- «En los entresijos de una lista de comedias de Calderón», *Revista de Filología Española*, LXXXIX, 1, 2009, pp. 29-56.
- «Del libro al palacio, del palacio al libro. Una hipótesis sobre la transmisión textual de las comedias de Calderón», en *Compostella Aurea: Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011a, pp. 983-991.
- «La enigmática transmisión textual de *Amado y aborrecido*», *Anuario Calderoniano*, 4, 2011b, pp. 33-54.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obra de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,

- 1924; ed. facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- CRUICKSHANK, Don W., «The two editions of Calderón's *Quinta parte* (1677)», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsímil de Don W. Cruickshank y John Varey, London / Westmead, Tamesis / Gregg International, 1973, vol. I, pp. 201-210.
- «Don Juan de Vera Tassis y Villarroel», en *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, ed. Karl-Hermann Körner y Dietrich Briesemeister, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 43-57.
- DE LOS REYES PEÑA, Mercedes, «Relaciones teatrales españolas y austríacas durante el reinado de Leopoldo I y Margarita de Austria (1663-1673)», en *Barroco español y austríaco. Fiesta y teatro en la Corte*, ed. José María Díez Borque y Karl F. Rudolf, Madrid, Gráfica, 1994.
- «Una fiesta teatral española en la Corte de Viena (1667)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, ed. Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá y Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 193-232.
- «El teatro barroco en las cortes europeas: las representaciones de *Fineza contra fineza* en Viena (1671) y en Madrid (1717)», en *Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque (Varsovie, 23-28 septembre 1996)*, ed. Kazimierz Sabik, Warszawa, Éditions de l'Université de Varsovie, 1997, pp. 115-141.
- FRANZBACH, Martin, «La recepción de la comedia en la Europa de lengua alemana en el siglo XVII», en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, ed. Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz, London, Tamesis, 1999, pp. 175-185.
- GREER, Margaret R., «Manuel de Mosquera y su manuscrito de *La estatua de Prometeo*», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro: (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. I, pp. 265-276.
- HILBORN, Harry, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, Toronto University Press, 1938.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis y María J. CAAMAÑO ROJO, «Calderón, del texto a la escena. Con la noticia de una nueva *Segunda parte de Vera Tassis*», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Florencia, 10-14 de julio de 2002*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 207-233.

- MOLL, Jaime, «Sobre la edición atribuida a Barcelona de la *Quinta parte de comedias* de Calderón», *Boletín de la Real Academia Española*, 53, núm. 198, 1973, pp. 207-214.
- NOE, Alfred, «Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts: Versuch einer Bilanz», *Daphnis*, 30, 2001, pp. 159-218.
- OPLL, Ferdinand y Karl RUDOLF, *España y Austria*, Madrid, Cátedra, 1997.
- PRIBRAM, Alfred F y MORIZ L. PRAGENAU, *Privatbriefe Kaiser Leopold I an den Grafen F. E. Pötting 1662-1673*, vol. 1-2, Wien, Carl Gerold's Sohn, 1903-1904.
- RAMÍREZ DE VILLA-URRUTIA, Wenceslao, *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la Emperatriz doña Margarita*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de Ricardo Fe, 1905.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «La labor editorial de Vera Tassis», *Revista de Literatura*, 75, núm. 150, 2013, pp. 463-493.
- SEIFERT, Herbert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, vol. 25, 1985.
- *Ergänzungen und Korrekturen des Autors zum Spielplan 1622-1705*, Stand 2010, en <http://www.donjuanarchiv.at/fileadmin/DJA/Forschung/Zentraleuropa/Opern_und_Theaterrepertoire/Forschungsliteratur_online/Seifert/Seifert_1985_Appendix_2010.pdf>.
- SHERGOLD, Norman D., «Calderón and Vera Tassis», *Hispanic Review*, 22, 1955, pp. 212-218.
- SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY, «Relaciones literarias entre España y Austria, 1666-1673», en Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, ed. Norman D. Shergold y John E. Varey, London, Tamesis Books, 1970, pp. CV-CVIII.
- ŠIMÁKOVÁ, Jitka y Eduarda MACHAČKOVÁ, *Teatralia zámecké knihovny v Českém Krumlově*, Praha, Knihovna Národního Muzea v Praze, vol. 2, 1976.
- SOMMER-MATHIS, Andrea, «Calderón y el teatro imperial de Viena», en *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, ed. José Martínez Millán y Rubén González Cuerva, Madrid, Polifemo, 2011, vol. 3, pp. 1965-1989.
- SOMMER-MATHIS, Andrea y Mercedes DE LOS REYES PEÑA, «Una fiesta teatral en la Corte de Viena (1633): *El vellocino de oro* de Lope de Vega», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega (10-13 Febbraio, 1999)*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2000, vol. 2, pp. 201-251.
- SULLIVAN, Henry W., *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- VARA, Alicia, «El motivo del volcán en el imaginario calderoniano: algunas notas para una teoría del secreto», *Memoria y Civilización. Anuario de Historia*, 19, 2016, pp. 293-310.

- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones», en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. Judith Farré Vidal, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 69-100.
- «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *Criticón*, CIII-CIV, 2008, pp. 249-271.
- WILSON, Edward M., «Introduction», en Pedro Calderón de la Barca, *Fieras afemina amor*, ed. Edward M. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984. pp. 3-54.