

«Veloz rayo»: mujer y violencia en las comedias de la *Primera parte* de Calderón¹

«Veloz rayo»: Woman and Violence in the Comedies of Calderón's *Primera parte*

Adrián J. Sáez

Università Ca' Foscari di Venezia
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
ITALIA
adrianj.saez@unive.it

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.1, 2019, pp. 379-396]

Recibido: 18-12-2017 / Aceptado: 24-01-2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.01.30>

Resumen. En este trabajo se propone una aproximación panorámica a la primera colección de comedias de Calderón a partir de la presencia de la mujer y la violencia. Con estos dos vectores fundamentales, se examina tanto la función de los personajes femeninos como el alcance, las formas y las funciones de la violencia mujeril en las doce comedias, con especial atención a *La gran Cenobia*, *La devoción de la cruz* y *La puente de Mantible*.

Palabras clave. Calderón de la Barca; *Primera parte*; mujer; violencia.

Abstract. This work aims to offer a panoramic approach to the first collection of dramatic plays by Calderón, from the point of view of the presence of woman and violence. With these two principal vectors, I examine the function of feminine characters, as well as the range, forms and functions of feminine violence in the twelve plays, with special focus on *La gran Cenobia*, *La devoción de la cruz* and *La puente de Mantible*.

Keywords. Calderón de la Barca; *Primera parte*; Woman, Violence.

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto SILEM: *Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba). Agradezco los comentarios de Frédéric Serralta y Marc Vitse (Université de Toulouse II-Jean Jaurès).

No tengo idea de si Calderón conocía «tan bien el alma femenina para saber cómo colmar sus sueños» (p. 136), según se pregunta la pícara comedianta Ana Villegas durante sus amoríos en *La lengua de Dios* (2005) de Santiago Miralles. Sea cual fuere la sensibilidad del poeta, es claro que la dramaturgia calderoniana delinea una amplia galería de mujeres de toda suerte, en la que se abordan cuestiones muy variopintas de la sociedad al teatro que, por cierto, permiten equilibrar la imagen del Calderón cejijunto y defensor del honor a toda costa que se ha querido vender durante tanto tiempo.

Un buen botón de muestra se halla en *La devoción de la cruz*, en una secuencia de gran tensión dramática marcada a un tiempo por el amor y la desesperación —más el riesgo de incesto y la venganza—, que da pie a un parlamento muy significativo de Julia, lanzada a la *vendetta* contra Eusebio:

[...] porque veas que es flecha
disparada, ardiente tiro,
veloz rayo una mujer
que corre tras su apetito,
no solo me han dado gusto
los pecados cometidos
hasta agora, más también
me le dan si los repito (vv. 1940-1947).

Espoleado por estas palabras que expresan perfectamente la fuerza de la violencia (física y verbal) de una mujer fuera de sus casillas en una secuencia de alto voltaje, resulta de interés centrarse en el examen de la relación entre las figuras femeninas y la violencia en las comedias de la *Primera parte* (Madrid, María de Quiñones, 1636, pero escritas desde la década de 1620), un conjunto tan parcial como coherente que refleja bien las preferencias del joven Calderón en su presentación pública. Y es que, si bien el editor es el hermano del poeta, detrás se adivina el criterio del mismo Calderón, que no cuida de sus comedias a cara descubierta hasta la *Cuarta parte* (1672).

Así pues, este trabajo se sitúa decididamente en un cruce de caminos entre 1) los acercamientos de conjunto a la primera docena de comedias calderonianas (señaladamente de Antonucci), 2) las defensas de damas calderonianas de Vitse y Vélez-Sainz, y 3) las revisiones de la violencia en el teatro, para las que echaré mano de algunas ideas teóricas². En todo caso, evito dar el salto a arriesgadas consideraciones sobre feminismos *avant la lettre*, porque me interesa atender a la visión de la mujer y especialmente a su relación con la violencia dibujada en las primeras doce comedias calderonianas³.

2. Antonucci, 2011, 2012a y 2012b; Vitse, 1999; y Vélez-Sainz, 2015, pp. 307-314; para un panorama sobre la violencia en Calderón, ver Arellano, 2009 y 2014, además de Bandera, 1975; y Pietro del Barrio, 2006.

3. Sigo, pues, el estupendo modelo de Rubiera, 2003, en su acercamiento al amor y la mujer en Lope. En general, ver el panorama de Zúñiga Lacruz, 2015.

LA MUJER EN EL PRIMER CALDERÓN

Antes de comentar las formas y funciones de los lances femeninos y violentos, viene bien trazar una pequeña presentación de la *Primera parte* y de la presencia femenina, siquiera a modo de guía preliminar.

La primera serie de comedias de Calderón es capital porque, amén del valor simbólico de esta salida pública en alianza casi perfecta con la concesión de un hábito, constituye la presentación oficial de un joven poeta con una gran conciencia dramática que trata de ofrecer de entrada un muestrario de sus capacidades teatrales (métrica, géneros y temas), que con toda lógica ha cuidado y pulido con varios ejemplos de reescritura de diverso alcance (*La vida es sueño*, *La devoción de la cruz*, *La dama duende* y *El príncipe constante*). En este sentido, la selección y la ordenación pueden guardar un cierto sentido —tan enigmático como fundamental—, pues comparto con Rubiera la convicción de que el sentido de una comedia puede redondearse y hasta variar si se lee al lado de sus hermanas de colección, que vendrían a ser una suerte de contexto inmediato⁴.

Con esta primera entrega Calderón se perfila como un genio del modelo cómico con un dueto de comedias de capa y espada (*Casa con dos puertas malas es de guardar* y *La dama duende*) y varias palatinas (*Lances de amor y fortuna*, *Peor está que estaba* y el emblema de *La vida es sueño*), a la vez que muestra sus credenciales en el ámbito caballeresco (*La puente de Mantible*) y el universo sacro con un dueto de dramas religiosos hermanos (*El purgatorio de san Patricio* y *La devoción de la cruz*) y dos comedias históricas de asunto antiguo (*Saber del mal y del bien*) y reciente (*El sitio de Bredá*), más otra entreverada de leyenda y tragedia (*La gran Cenobia*) y varios ensayos con el patrón trágico (*La vida es sueño*, *La devoción de la cruz* y *El príncipe constante* más otros lances sueltos), pero descarta todo ejemplo de fiesta mitológica que se reserva para la *Segunda parte*⁵. Entre otras cosas, con este compendio Calderón hace gala de su cercanía al poder desde sus inicios, pues parece presumir de un elenco de textos representados en palacio, a la vez que la violenta apertura de *La vida es sueño* con el «hipogrifo» vetado en el *Arte nuevo* (vv. 264-268) lo sitúan como el nuevo paladín del teatro con el envite lanzado al esquema de Lope.

Únicamente dos comedias presentan a la mujer desde el título: *La gran Cenobia* y *La dama duende*, a las que se podría sumar el protagonismo femenino de cinco más (*Casa con dos puertas mala es de guardar*, *La devoción de la cruz*, *Lances*

4. Rubiera, 2003, p. 289. Todavía falta un examen de conjunto de la *Primera parte* calderoniana. Un excelente punto de partida sobre la poética de las comedias en las partes se encuentra en d'Artois y Fernández Mosquera, 2010.

5. Elementos trágicos también tiene *El purgatorio de san Patricio*, «tragedia cristiana de la primera época» en palabras de Regalado (1995, p. 118) y *La gran Cenobia*, una «tragedia al cuadrado» para Novo (2003, p. 363). Neumeister, 1989, p. 330, entiende que el artificio de *Peor está que estaba* es una parodia del modelo de capa y espada. Asimismo, la materia de invención abarca desde sus propias creaciones hasta dramatizaciones de relatos novelescos (*El purgatorio de san Patricio* y *La puente de Mantible*) y composiciones de encargo a partir de detalles históricos (*El sitio de Bredá*), etc.

de amor y fortuna, *Peor está que estaba* y *La puente de Mantible* en un grado menor), frente a dos varoniles (*El purgatorio de san Patricio* y *El príncipe constante*). Esta pista puede parecer baladí, pero adquiere sentido en diálogo con el resto de volúmenes calderonianos, pues con esta doble presencia mujeril desde la etiqueta inicial la *Primera parte* ya gana al resto de entregas, que apenas poseen un título-personaje femenino de media, si se deja de lado el protagonismo de las damas:

—En la *Segunda* solo hay una parejil (*Argenis* y *Poliarco*) por cinco masculinas (*El galán fantasma*, *Judas Macabeo*, *El médico de su honra*, *El mayor monstruo del mundo* y *El astrólogo fingido*)

—Una femenina con valor doble (la bilogía *La hija del aire*) y otra de personaje múltiple (*Los hijos de la fortuna*, *Teágenes* y *Clariclea*) en la *Tercera*, más otras dos (*La fiera*, *el rayo y la piedra* y *También hay duelo en las damas*) por *El maestro de danzar*.

—Una de origen folclórico (*La niña de Gómez Arias*) y otra religiosa (*La aurora en Copacabana*) y dos dobles en la *Cuarta* (más *Apolo* y *Climene* y *Eco* y *Narciso*), por cuatro varoniles (*El conde Lucanor*, *El Faetonte* o *El hijo del sol*, *Faetón*, *El gran príncipe de Fez* y *El monstruo de los jardines*, que en otro testigo juega con el ambiguo nombre de *La dama y galán Aquiles*).

—Y una (*El jardín de Falerina*) en la falsa *Quinta* más una parejil (*Darlo todo y no dar nada*, conocida también como *Apeles* y *Campaspe* en otro lugar) frente a *El Tuzaní de la Alpujarra* más la atribuida *El rey don Pedro en Madrid*, lista que en la *Verdadera quinta parte* se redondea con *La sibila del Oriente* y *gran reina de Sabá* y *Mujer, llora y vencerás* más *Los dos amantes del cielo* y *Hado y divisa de Leonido* y *Marfisa*.

No se sabe bien cuánto del criterio de Calderón queda en las partes *a cura* de Vera Tassis, pero se mantiene una dinámica similar:

—Una (*El José de las mujeres*) y una doble (*Fortunas de Andrómeda* y *Perseo*) en la *Sexta*, que acoge *El mágico prodigioso*.

—Solamente dos duetos en la *Séptima* (*Auristela* y *Lisidante* y la genérica *El escondido y la tapada*) por tres comedias varoniles (*El alcalde de Zalamea*, *El pintor de su deshonor* y *El segundo Cipión*).

—Ninguna en la *Octava*, que en cambio abraza varios textos de protagonista masculino (*Los cabellos de Absalón*, *El alcaide de sí mismo* y *Luis Pérez el gallego*), aunque el elemento femenino se presenta en *Las manos blancas no ofenden* y *Antes que todo es mi dama*.

—Y dos (*El castillo de Lindabridis* y la genérica *La señora y la criada*, que es una segunda versión), más otro de dos (*Céfalo* y *Pocris*) en la *Novena*⁶.

6. Faltaría considerar los títulos referidos a virtudes femeninas (*¿Cuál es mayor perfección?*, en la *Verdadera quinta* y *Las armas de la hermosura*, en la *Novena*). Prefiero dejar al margen tanto las comedias atribuidas (como *Céfalo* y *Pocris*) y en colaboración (*El jardín de Falerina*, *La más hidalga hermosura*, *El monstruo de la fortuna*, *El privilegio de las mujeres* y *Polifemo* y *Circe*, entre otras) como

Aunque la clave titular se tenga que tomar *cum grano salis* y el azar y otros factores de la circulación de comedias en la época (disponibilidad de manuscritos, relación con los comediantes, etc.) pueda tener su parte de responsabilidad, también se puede vislumbrar un cierto cuidado de Calderón por recoger en la *Primera parte* un manojo de piezas que tienen a la mujer como centro y con una función muy activa.

Así, esta primera entrega ofrece una galería significativa de los roles femeninos en el mundo sociodramático de la comedia nueva, con toda la variedad de vicios y virtudes posibles (de la belleza y el ingenio al egoísmo y la violencia): una pareja de mujeres en búsqueda del amor y del honor perdido (Rosaura en *La vida es sueño*, Julia en *La devoción de la cruz*), tres mujeres tramoyeras con una viuda incluida (en *Casa con dos puertas*, *La dama duende* y *Peor está que estaba*), una joven acosada por los deseos lascivos de un poderoso (Hipólita en *Saber del mal y del bien*), dos princesas hermanas enfrentadas de principio a fin (Lesbia y Polonia en *El purgatorio de san Patricio*), *femmes fortes* que hacen frente como pueden a mil y un problemas (la modélica reina de *La gran Cenobia*, la traidora por amor Floripes en *La puente de Mantible* y las herederas combativas de *Lances de amor y fortuna*), una madre sufriente que pone el toque de mayor emotividad (madama Flora en *El sitio de Bredá*) y una dama melancólica con ciertos claroscuros amorosos (Fénix en *El príncipe constante*), si se da por buena la teoría de Spitzer sobre el interés y el posterior abandono de don Fernando⁷. Amores de los buenos frente a pasiones prohibidas, conflictos familiares (fraternales y paterno-filiales), cuestiones de poder, el gobierno femenino, el arte de la guerra y asuntos de religión, entre muchas cosas más: todas las motivaciones y reflexiones están servidas para conformar, en fin, una imagen poliédrica —y todo lo fragmentaria y tamizada que se quiera— de la mujer de la época.

FORMAS Y RAZONES DE LA VIOLENCIA FEMENINA

Violentas, en cambio, lo que se dice mujeres de armas tomar no hay tantas: por el contrario, en la mayoría de las comedias las damas permanecen al margen —o al lado— de los lances violentos. De hecho, se puede deslindar entre 1) violencia contra las mujeres —con toda la carga de misoginia que se quiera—, 2) violencia causada por las damas, y 3) violencia femenina, que —se verá— se distribuyen según determinados géneros dramáticos, más algún caso esporádico de 4) autoviolencia positiva (sacrificio) o negativa (suicidio).

Y es que no todo es lo que parece. En *La vida es sueño*, la violencia es una constante general y Rosaura aparece marcada por el signo violento desde su aparición, pero en verdad apenas hace nada: por mucho que se presente con disfraz varonil y armada de una espada en busca de venganza del príncipe Astolfo, a lo largo de

las piezas perdidas (*Don Quijote de la Mancha* y *La Celestina*, más *La Virgen de la Almudena* o *La Virgen de los Remedios* mencionada en los índices calderonianos). Ver el catálogo de Iglesias Iglesias, 2014, pp. 247-249, de los títulos-personaje calderonianos.

7. Spitzer, 1976.

la acción son Clotaldo y Segismundo, quienes van a buscar y reparar su ofensa, mientras ella solo va a disputar por un retrato en su etapa cortesana y a participar cual nueva Palas («*con vaquero, espada y daga*», v. 2689 acot.) en la rebelión final⁸.

De modo parejo, en las comedias cómicas las damas, verdaderas «mujeres tramoyeras», se valen del ingenio para lograr sus metas y no son nunca agentes de la violencia, que las más de las veces queda reducida a lance inicial o pasado que da pie a la acción. En compensación, sus tejemanejes son causa directa del estallido de los conflictos, en un buen ejemplo de deseo mimético y violencia a lo que volveré más adelante. Esto es: las disputas que se suceden en *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *La dama duende* y *Peor está que estaba* comienzan por las mujeres, que a veces manejan a los personajes como marionetas en un juego de curiosidad y seducción que, con algunos duelos por el medio, siempre acaban en un *happy ending*. Por tanto, la violencia en la comedia cómica es una estrategia de creación del enredo y de la comicidad, en la que los personajes femeninos llegan a lograr la victoria sin mancharse las manos⁹.

Tampoco en la comedia palatina y en el drama histórico la violencia explota: así pues, las hermanas Polonia y Lesbia en *El purgatorio de san Patricio* y Fénix en *El príncipe constante* permanecen al margen de los conflictos; de Hipólita en *Saber del mal y del bien* solo se sabe que tiene que resistir acometidas eróticas de un poderoso que, sin embargo, quedan siempre en palabras; en el enfrentamiento entre los ejércitos de Aurora y Estela en *Lances de amor y fortuna* únicamente se menciona la destrucción de una finca (p. 722) y un intento de ataque tan secreto como fallido (pp. 745-754); y, por fin, madama Flora es emblema viviente de las víctimas de la guerra en *El sitio de Bredá*.

Frente a esta galería de comedias de violencia atenuada en las que las damas tienen poco o nada que decir, rápidamente *La gran Cenobia*, *La devoción de la cruz* y *La puente de Mantible* se descubren como las piezas más violentas de una colección en la que, por cierto, se sitúan una detrás de otra en el corazón de la serie. Para empezar, guardan varios elementos en común: el protagonismo de una mujer fuerte que ejecuta diversas formas de violencia, los cambios de fortuna y las forzosas adaptaciones de los personajes, que especialmente Cenobia realiza de manera modélica como paradigma de paciencia neoestoica; el dilema entre amor y familia de Julia y Floripes, que añade a la ecuación el deber patrio; el peligro de incesto inconsciente en *La devoción de la cruz* evitado por una anagnórisis milagrosa y el deseo prohibido en *La puente de Mantible*, como otro vicio del terrible Fierabrás¹⁰. A la par, se aprecia muy pronto la concentración de las *femmes fortes* de Calderón y de la violencia femenina en estas tres piezas que se pueden definir como tragedias *a lieto fine* —o como se quiera— (*La gran Cenobia* y *La devoción de la cruz*) por el

8. Bandera, 1975, p. 186, destaca la falta de relación alguna entre el rey Basilio y Rosaura, mientras Vitse, 1999, p. 11, recuerda el pecado sexual precedente que motiva las acciones de la mujer.

9. Otras ideas en Castro Rivas, 2014; y Roncero, 2016.

10. Sobre el incesto en la dramaturgia áurea, ver Sáez, 2013. Además, en *La gran Cenobia* se riza el rizo con la adjudicación del papel de la reina a la famosa actriz María de Córdoba, más conocida por el *nom de guerre* de Amarilis (Novo, 2003, p. 360), comedianta recordada en el arranque de *La dama duende* (v. 32).

manejo de una retórica trágica de imágenes y lances impactantes y otra (*La puente de Mantible*) que se entiende mejor como drama por su intención celebrativa y su temática caballerescas, y que en conjunto apuntan a la finalidad emotiva¹¹.

En cada caso se puede explorar las formas, razones y recursos violentos. Si en *La gran Cenobia* y *La puente de Mantible* la violencia femenina se cruza con las guerras generales, Julia en *La devoción de la cruz* se rodea de todas las posibles formas violentas: padre y hermano tratan de evitar sus amores y forzar su entrada al convento, la crueldad de Curcio es una constante absoluta, Eusebio pretende gozarla cuando ya es monja («hará de la fuerza gusto / mirándose en mi poder», «obligarte deseo», vv. 501-502 y 511) y como remate vengativo decide combatir contra el mundo.

De ahí que la forma de violencia varíe de una a otra: desde la diferencia que va de la actuación en solitario de Julia a la lucha acompañada de Cenobia y Floripes, hasta la respuesta desaforada de Julia en una situación de acoso y derribo, mientras Cenobia y Floripes miran por su patria y se mantienen al margen de ciertas acciones (el tiranicidio final y la batalla campal). Especialmente la reina Cenobia se centra en la defensa de su pueblo y el bien común, en una oferta extraordinaria de sacrificio personal:

No te pido la vida,
[...]
la libertad te pido
de mi patria, si alcanza
piedad tanta venganza
y, pues yo sola he sido
la que se opuso a Roma,
solo en mi vida la venganza toma (p. 368).

Por diferente que sea el *percorso* violento de las tres mujeres, siempre está conectado al amor: Cenobia es de inicio un epítome de destreza militar que atempera su bravía con el enamoramiento y no participa directamente en el tiranicidio final; Floripes solo se muestra pasiva por la fuerza del amor y en la batalla decisiva se mantiene en un discreto segundo plano para no luchar contra su patria (vv. 3023-3027) pese a las críticas de sus damas (vv. 3027-3031); y Julia, por su parte, deja atrás toda su calma y se transforma en una mujer cruel tras ser abandonada por Eusebio, lance que quiebra la acción en dos y fuerza la inversión de papeles entre ambos personajes¹². En este marco, cada personaje gestiona las pasiones a su manera: mientras Cenobia es un ejemplo pintiparado de control de acuerdo con

11. Manejo el concepto de Oleza, 1981, más las ideas de Antonucci, 2012b. Arellano, 2012, p. 22, ya anota que los modelos serios «dan mayores oportunidades de individualidad» a los personajes femeninos. Sobre la mujer varonil, ver McKenzie (1974), categoría dentro de la que Djondo (2016) distingue la *virago horrens* para las reinas asesinas que tienen una idea elaborada del crimen, como Semíramis.

12. No creo que en el final de *La gran Cenobia* haya una «domesticación» de la reina como quiere Walthaus, 2000, p. 123, pues el castigo de los traidores es habitual en Calderón y la petición de misericordia de Cenobia refuerza su carácter compasivo.

su estatuto de gobernante, Floripes resiste las acometidas de su hermano para prendarse de Guido de Borgoña y Julia cede sin remedio al amor y el descontrol¹³.

En este contexto, los mecanismos fundamentales de la violencia femenina son la representación directa y el discurso. Los gestos violentos más frecuentemente sacados a escena son los duelos y las pependencias de diversa naturaleza, que las mujeres de estos tres dramas dan y reciben: en *La gran Cenobia* la reina combate siempre heroicamente, al punto que no puede ser derrotada sino con una traición y luego es maltratada durante el triunfo del emperador Aureliano; ya toda una bandolera, Julia en *La devoción de la cruz* cruza su espada con Eusebio hasta que tiene que ocuparse de los perseguidores villanescos y en el final se salva por milagro del ataque furioso de Curcio; y en *La puente de Mantible* Floripes amenaza y mata al gigante Brutamonte para liberar a los paladines francos, se enfrenta verbalmente a su hermano más de una vez y este responde con graves injurias, al punto de acusarle de contribuir a la ruina de su patria al tiempo que le arroja «pedazos del corazón» (vv. 3043-3044, 3048) en un lance patético: «¡bebe de mi sangre, harta / della la sed que te enoja!» (vv. 3050-3051).

En un grado menor, que requiere de una mayor colaboración del auditorio, se encuentran los indicios, destinados a hacer sospechar de unos hechos brutales que suceden fuera de las tablas. Los más comunes son los sonidos: gritos furiosos, gemidos de dolor y acordes bélicos, que muchas veces se acompañan de objetos presentados en escena que funcionan como metonimia y recuerdo de una violencia ya acaecida, que —*ça va de soi*— cuenta con el refuerzo indispensable de las didascalias. Entre todos los ejemplos de esta violencia en *off*, apenas hay un caso de violencia femenina, y además en contra de una mujer: la salida de Cenobia «*con la espada desnuda, con una banda en el brazo*» (p. 258 acot.) en medio de la batalla campal es signo de la herida que acaba de recibir, según se explica a renglón seguido.

Con toda lógica, esta tendencia se confirma si se pasa de las obras a las palabras, pues el discurso verbal es el mecanismo preferido para la presentación de la violencia de una forma más ligera, que aliviaba de la contemplación directa de los lances sobre la escena y se podía graduar en función de sus intereses dramáticos. Según Arellano, la construcción sistemática del lenguaje de la violencia en Calderón abraza el uso de hipérbolos e imágenes del horror, repertorios simbólicos (con terremotos y volcanes al frente) y emblemas, pero se puede atender igualmente a otras formas de expresión verbal de la violencia¹⁴.

El recurso más común se compone de amenazas, anuncios y premoniciones que pueden quedar finalmente en nada, sin llegar a materializarse, más las relaciones de hechos ya sucedidos: Julia insulta a Eusebio cuando quiere matarlo (vv. 1905-1907) y Floripes no solo amenaza al guardián de la cárcel antes de apuñalarlo sino que injuria varias veces a su hermano Fierabrás, pero Cenobia va más allá, pues suelta más de una bravata confiada en sus capacidades guerreras («Quédese

13. Ver Kantorowicz, 1985, para la teoría de los dos cuerpos del rey que representa bien Cenobia. Sobre la lascivia, ver Walthaus, 2002, pp. 332-334.

14. Arellano, 2009, pp. 41-45 y 2014, p. 180.

desierta Roma, / que más en esta ocasión / sintiera que no viniera», p. 340), gusta de escribir sus hazañas bélicas en una *Historia del Oriente* y amenaza a Libio («advierde / que te dejo de matar / con mis manos por no dar / a un traidor tan noble muerte», p. 345)¹⁵.

Sin embargo, hay un parlamento de Julia al poco de comenzar *La devoción de la cruz* que, si bien no es propiamente un ejemplo de agresividad verbal, constituye todo un alegato de libertad individual que ha llevado a que se la considere una campeona del feminismo¹⁶: mientras el tiránico Curcio se esfuerza por imponer su voluntad a toda costa primero con dulces mentiras («[...] el dichoso / estado que tú codicias», vv. 554-555) y luego con amenazas (vv. 582-585 y 599-604), Julia defiende su libre albedrío sin llegar a rebelarse contra la autoridad paterna (vv. 575-582, 586-594), con palabras que resumen bien su mesura:

La libertad te defiendo,
señor, pero no la vida:
acaba su curso triste
y acabará tu pesar,
que mal te puedo negar
la vida que tú me diste;
la libertad que me dio
el cielo es la que te niego (vv. 605-612).

Se tenga por un parlamento filogénico o no, hay que entender las palabras de la dama en su contexto: Julia lucha por su amor prohibido contra su familia hasta que conoce la muerte de Lisardo, y entonces se resigna a aceptar sin chistar la decisión paterna de encerrarse —de morir en vida (vv. 783-794)— en un convento, donde volverá a defenderse de la acometida de Eusebio con uñas y dientes hasta que, seducida y abandonada, se desespera del todo y se precipita a la violencia.

Una estrategia especialmente interesante por exclusiva es la seducción fingida e interesada que intentan Cenobia y Floripes, toda un arma de mujer:

<i>La gran Cenobia</i>	<i>La puente de Mantible</i>
(En este paso procura mi pecho, de amor desnudo, pues con la fuerza no pudo, vencer hoy con la hermosura. Yo dije que su grandeza había de ver a mis pies; ayuden mi intento, pues, amor, ingenio y belleza.	¡Espera, aguarda, bárbaro homicida! ¡Aguarda, espera, bárbaro inhumano! (Mas de injurias no es tiempo; enternecida le he de obligar). ¡Ah, Fierabrás! ¡Ah, hermano! ¡Ah, rey, dueño y señor de aquesta vida! Mira que está pendiente de tu mano el alma que quisiste y adoraste; por lo que he sido, a enternecerte baste.

15. Pese a que cuenta con buenas razones, la excesiva confianza de Cenobia favorece el giro de la fortuna y su caída, de modo parejo a las fieras palabras de Aureliano («¿Puedo ser vencido yo?», p. 322, etc.) que negará el desarrollo de la acción.

16. Ver el repaso de Rey Hazas, 2003.

Probaré si puedo ver
humillado este rigor
fingiendo gusto y amor.
¡Ahora sí que soy mujer!
¡Ahora sí lo he parecido,
pues con mis armas ofendo
cuando a un bárbaro pretendo
vencer con amor fingido!)
[...]
A los pies tenéis, señor, *De rodillas*.
esta humilde esclava vuestra,
que segunda vez se muestra
rendida a vuestro valor.
Hoy el poder y el amor
os den una y otra palma,
cuando mi sentido en calma
dice que sabéis vencer
la vida con el poder
y con el valor el alma.
Si vencéis con fuerza altiva,
obligáis con dulce amor
y así dos veces, señor,
ya soy dos veces cautiva
(pp. 381-382).

Nunca el noble que amó cubrió de olvido
tanto el pasado amor, que siempre deja
el fuego señas de que fuego ha sido.
Mis suspiros, mis lágrimas, mi queja
te muevan (vv. 2163-2175).

En ambos casos los personajes ensayan una simulación como última carta y reflexionan en voz alta sobre la estrategia, pero nunca tienen éxito («[...] hoy, fingido, se ha hallado / un amor tan mal pagado / que pareció verdadero», confiesa la reina, p. 384), pues Aureliano —pese a las dudas iniciales— sabe vencerse a sí mismo en el ejemplo único de buen quehacer político del emperador y critica a Cenobia («Di, cocodrilo y sirena, / ¿qué me lloras y me cantas?», p. 383), mientras Fierabrás ignora por completo la petición de su hermana, ya cegado por su venganza.

Ambos ardides se relacionan con la *quaestio* de la disimulación en política, un asunto de candente actualidad en la época que preocupaba a Calderón, y posee un sentido diferente en cada comedia, pese al fracaso común¹⁷: mientras Cenobia no se rinde y busca con calma otras opciones que jugar de acuerdo con su talante neoestoico y acaba por recuperar el trono perdido, Floripes descubre *ipso facto* el engaño y corre a combatir a Fierabrás con su escolta mujeril: «Pues tanto de mi voz tu amor se aleja, / eres vil, eres monstruo, eres tirano; / ni mi rey, ni mi dueño, ni mi hermano» (vv. 2176-2178). Una vez más, al retrato perfecto de Cenobia se

17. Sáez, 2014a. Quizá se puede ver que este ardid tiene en Cenobia un toque de soberbia, pues anteriormente ya había anunciado esta estrategia en su primera entrevista con Decio: «[...] para más opinión, / con amor he de vencerle / solo porque sea mayor / mi gloria» (p. 340).

contrapone la pasión torrencial de Floripes, un detalle que resta muy atenuado en la reescritura frente a la ambigüedad y la lujuria descarada del hipotexto novelesco¹⁸.

Dentro de las modulaciones verbales de la violencia tiene un lugar de honor la ticoscopia, según una función ejemplarmente mostrada en *El sitio de Bredá*, «un arte de sitiar» dramático en feliz expresión de Coenen¹⁹. En perfecta sintonía con el esfuerzo de Espínola por alcanzar una victoria justa que —entre otras cosas— cueste «menos sangre» (p. 965), en la comedia la violencia brilla por su ausencia. Así, esta comedia bélica es justa y paradójicamente un ejemplo *par excellence* de la función de límite de la ticoscopia, como estrategia esencial para escamotear por la palabra la presencia visual de un elemento imposible de representar por razones morales (decoro) y/o técnicas (escenografía), amén de las funciones de aclaración de la acción y la ampliación del espacio escénico al dramático²⁰.

En este sentido, hay dos relatos ticoscópicos bélicos protagonizados por mujeres en *La devoción de la cruz* y *La puente de Mantible*, precisamente las comedias más violentas de la serie. La secuencia es similar en ambos casos: en la primera, el intento de venganza de Julia se ha visto cortado por el asalto de un escuadrón villanesco y, momentáneamente paralizada, observa el combate hasta que se suma a la lucha y logra darle la vuelta; en la segunda, Floripes es testigo de lujo del comienzo del combate entre las tropas francas y el ejército árabe, sin que sorprendentemente pueda tomar las armas.

Estos son los combates verbales descritos por las damas guerreras:

<i>La devoción de la cruz</i>	<i>La puente de Mantible</i>
Del monte que yo he buscado apenas las yerbas piso cuando horribles voces oigo, marciales campañas miro; de la pólvora los ecos y del acero los filos, unos ofenden la vista y otros turban el oído. Mas ¿qué es aquello que veo? Desbaratado y vencido todo el escuadrón de Eusebio le deja ya el enemigo.	Yo ver puestos frente a frente dos campos que se amenazan, representando a los cielos en teatros de esmeraldas mil tragedias la fortuna, ¿y con la ceñida aljaba no disparar una flecha? Yo ver en estas campañas tan anegadas las flores que con la púrpura humana se olvidan de que nacieron azules, verdes y blancas,

18. En efecto, la Floripes de la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia* de Nicolás de Piemonte «está siempre abrazando y besando caballeros franceses», en palabras Márquez Villanueva, 1977, p. 105, n. 15. Sobre este y otros cambios, ver Sáez, 2015; y Rodríguez-Gallego y Sáez, 2016, pp. 28-45.

19. Coenen, 2008, p. 37.

20. Ver Arellano, 1999, pp. 210 y 229-234.

Quiero volver a juntar
toda la gente que ha habido
de Eusebio, y volver a dalles
favor, que, si los animo,
seré en su defensa asombro
del mundo, seré cuchillo
de la Parca, estrago fiero
de sus vidas, vengativo
espanto de los futuros
y admiración de los siglos
(vv. 2070-2091).

¿y con la espada en la cinta
no ser un rayo mi espada?
Yo escuchar el son horrible
de las trompetas y cajas,
cuya música excedió
a los pájaros del alba,
¿y no animar a su son
el hipogrifo que tasca
a compás el freno? Yo,
tan confusa y tan turbada,
¿la postrera soy que hoy
lucero del campo salga?
¡Alguna pena me aflige!
¡Algún horror me amenaza!
Ya nuestras flechas al sol
le sirven de nubes pardas
estorbando al sol los rayos,
y, para que no hagan falta,
los repetidos aceros
de los franceses abrasan
con centellas todo el suelo,
de suerte, ¡ay de mí!, que cuanta
luz quitaron nuestras flechas,
nubes de pluma que pasan,
restituyen sus aceros
(vv. 927-952, 955-965).

Son dos ejemplos canónicos de narración en presente de una batalla desde una posición elevada (monte, torre) que ahorra de complejas tramoyas y actores en escena, al tiempo que acrecienta el patetismo de la situación y acompasa el *tempo* de la acción, con la alternancia entre la representación de combates y el relato oral de las acciones, que en el segundo caso se completa con dos breves intervenciones de Arminda e Irene sobre la derrota de los franceses.

Por si fuera poco, en *La puente de Mantible* se encadenan más adelante otras dos ticoscopias sobre la desgracia de Guido de Borgoña, que respectivamente cierran y abren las dos últimas jornadas:

No podréis decirme todos
más de lo que yo me sé,
porque ya le he visto, ya,
dentro de mí misma hacer
piélagos de undosa sangre,
siendo su acero el desdén
del noto cuando sacude
las espigas de una mies.

Mas ya evidencias son, no son agüeros,
los que el campo me ofrece por despojos,
pues miro que un entierro en forma marcha
al profanar de la primera escarcha.
¿Un cadahalso en el campo? ¡Triste caso!
¿Roncos los instrumentos? ¡Dura suerte!
¿Vueltas las armas? ¡Estupendo paso!
¿Las luces desmayadas? ¡Lance fuerte!

Aquí derriba, allí mata
y son ruinas de sus pies
las vitorias de sus manos.
Ya desmayado se ve,
despezado el escudo,
mal guarnecido el arnés;
entre alarbes enemigos
baja sin tino y sin ley;
ya bañado en polvo y sangre
cayó dando el rosicler
en cada gota un rubí
y en cada perla un clavel.
Pues, si yo lo he visto ya
en tal desdicha, ¿por qué
todos lo queréis negar?
¿No es peor, franceses, que
me deis carrete a la vida
muriendo una y otra vez?
(vv. 2041-2066)

¿Las luces desmayadas? ¡Lance fuerte!
¿Arrastrar las banderas? ¡Gran fracaso!
¿Acercarse hacia mí? ¡Tirana muerte!
¿Evidencias no son, vista importuna,
del postrer parasismo de fortuna? (vv.
2103-2114)

La primera es una tiscoscopia interior («visto [...] / dentro de mí misma», vv. 2043-2044) que reproduce una escena imaginada por Floripes acerca de la pérdida del caballero, que se defiende heroicamente pero acaba por ser apresado y herido, mientras el resto de sus compañeros encuentran refugio en la torre. En cambio, el segundo relato anuncia y precede la triste entrada en escena del paladín prisionero («*atadas atrás las manos, cubiertos los ojos con una banda negra*») y acompañado de signos lúgubres («*cajas destempladas*» y «*arrastrando banderas*», v. 2114 acot.), todo un lance trágico que se marca a fuego con el uso de unas octavas reales de gran patetismo, según un tono que casa perfectamente con la crueldad de la tortura orquestada por Fierabrás: «habéis de padecer dos una muerte: / tú con verle morir y él con no verte» (vv. 2153-2154)²¹.

Prima hermana de este recurso es el parlamento retrospectivo de Julia sobre su carrera criminal —evocado al inicio—, en el que se complace en referir su gustosa inmersión en la violencia mediante una selección de los crímenes cometidos (salida del convento, apuñalamiento de un pastor y de un caminante bienintencionado, asesinato de una pareja de serranos y otros casos silenciados, vv. 1948-2001).

En todos los casos el relato (tiscoscópico o narrativo) perfila el carácter de los personajes en sendos momentos de pausa dramática entre combates sin fin²²: refuerza el carácter agresivo de Julia en su versión desatada, cuando decide liderar a los bandoleros por una razón amorosa (defender a Eusebio) y otra violenta (ser «asombro / del mundo», vv. 2086-2087), más el regusto macabro que tiene en relatar (una forma de repetición, v. 1947) de sus hazañas luctuosas; por fin, se matiza la

21. La forma métrica es «una indicación precisa del momento más trágico de toda la pieza» (Antonucci, 2012b, p. 154).

22. Fernández Mosquera, 2002, pp. 270-274.

imagen de *virgo bellatrix* de Floripes con la introducción de su cara más íntima, que comprende tanto el temor sorprendente en la batalla (por el dilema entre amor y deber) como el dolor por la pérdida y el sufrimiento del caballero franco, que finalmente hace que rompa toda contención y vaya al rescate con su escuadrón de Amazonas.

Visto lo visto, se puede cerrar con un apunte desde la teoría de Girard que anticipaba antes y que, en esencia, es bien sencilla²³: la violencia es mimética y se difunde de golpe en golpe, como una rueda que gira sin cesar hasta que se intenta frenar mediante dos métodos (la venganza pública que va con la justicia y el chivo expiatorio) que evitan posibles respuestas. Desde esta óptica hay tres formas de violencia: 1) incontrolada que puede destruir la sociedad, 2) controlada por la justicia oficial y 3) detenida por el mecanismo del chivo expiatorio. Con este patrón en la mano, se puede ver que en todos y cada uno de los textos la violencia se contagia hasta que lo remedia una de las soluciones posibles: el tiranicidio de *La gran Cenobia* detiene el contagio de la violencia y se sanciona oficialmente mediante la coronación al alimón de Decio y Cenobia, mientras que Julia se aprovecha de la metamorfosis benéfica que produce el sacrificio expiatorio de Eusebio, situación en cierto sentido pareja a la que tiene lugar en el *ménage à trois* de *La puente de Mantible*.

FINAL

Con la mujer y la violencia como vectores fundamentales en el repaso de la *Primera parte* de Calderón, la cosecha se queda en tres dramas (*La gran Cenobia*, *La devoción de la cruz* y *La puente de Mantible*) que muestran el maridaje entre la violencia femenina y los géneros serios —cuando no trágicos— frente al ingenio dominante en el universo cómico: si en un ambiente jocoso domina la libertad de las damas tracistas, en los contextos más trágicos la mujer participa en primera persona en la espiral de violencia.

En cada cala, el poeta maneja el modelo de la mujer fuerte a su antojo: Cenobia es una gobernante perfecta y heroica que combate en mil y una batallas; Julia es una dama que pasa del sufrimiento inicial a la rebeldía violenta y vengativa; y Floripes es una princesa valerosa que cambia de bando por amor, en una red en la que se suceden enfrentamientos fraternales, paterno-filiales y políticos. Estos casos se podrían carear con la terrible Semíramis (*La hija del aire*) o la casquivana Ana Bolena (*La cisma de Ingalaterra*), mientras que la reina de Sabá (*La sibila del Oriente*) queda como ejemplo de perfección frente a tantos claroscuros. En ningún caso hay alegatos feministas sino modulaciones de una figura tradicional que permiten a Calderón tocar el gobierno de la mujer, la libertad de elección matrimonial, la tiranía en las relaciones familiares y sociales, y muchos otros asuntos que —eso sí— permanecen siempre de rabiosa actualidad.

23. Girard, 1982 y 2010, que en otro lugar (Sáez, 2014b) he aprovechado para el caso de Eusebio.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta, «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. Luciana Gentili y Renata Londero, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 129-145.
- Antonucci, Fausta, «Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón», en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, coord. Mercedes Blanco, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42.1, 2012a, pp. 145-162.
- Antonucci, Fausta, «La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la Primera parte de Calderón», *Iberoromania*, 75-76, 2012b, pp. 142-159.
- Arellano, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 197-237. [Antes: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 1995, pp. 411-443.]
- Arellano, Ignacio, «Glosas a *La gran Cenobia*», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 18, 2007, pp. 9-31.
- Arellano, Ignacio, «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 15-49.
- Arellano, Ignacio, «La dama en las comedias del Siglo de Oro: modelos y variaciones», en «Por seso e por maestría». *Homenaje a la profesora Carmen Saralegui*, ed. Concepción Martínez Pasamar y Cristina Tabernero Sala, Pamplona, Eunsa, 2012, pp. 13-27.
- Arellano, Ignacio, «Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 44.1, 2014, pp. 179-193.
- Artois, Florence d', y Fernández Mosquera, Santiago (eds.), *Las comedias en sus «partes»: ¿coherencia o coincidencia?*, *Criticón*, 108, 2010.
- Bandera, Cesáreo, *Mimesis conflictiva: ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos, 1975.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, en *Primera parte de comedias*, pp. 111-207.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, ed. Isabel Hernando Morata, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El purgatorio de san Patricio*, ed. José María Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El sitio de Bredá*, en *Primera parte de comedias*, pp. 953-1052.

- Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2005.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La devoción de la cruz*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La gran Cenobia*, en *Primera parte de comedias*, pp. 307-396.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La puente de Mantible*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Lances de amor y fortuna*, en *Primera parte de comedias*, pp. 663-755.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Peor está que estaba*, en *Primera parte de comedias*, pp. 859-951.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Saber del mal y del bien*, en *Primera parte de comedias*, pp. 575-662.
- Castro Rivas, Jéssica, «Violencia y enredo en la comedia cómica calderoniana», en *La violencia en el teatro de Calderón. XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011)*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, pp. 93-105.
- Coenen, Erik, «Calderón y la guerra: del sitio de Bredá al sitio de Galera», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 56.1, 2008, pp. 31-51.
- Djondo, Amélie, «Reinas asesinas en la escena del Siglo de Oro», en «¡Muerto soy!». *Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, ed. Cristóbal J. Álvarez López et al., Sevilla, Renacimiento, 2016, pp. 175-187.
- Fernández Mosquera, Santiago, «Sobre la funcionalidad del relato ticsoscópico en Calderón», en *Ayer y hoy de Calderón*, ed. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 259-275.
- Girard, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1982.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Pluriel, 2010. [Original: Paris, Grasset & Fasquelle, 1972.
- Iglesias Iglesias, Noelia, «Hacia una taxonomía de los títulos de comedias de Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91.3, 2014, pp. 243-260.

- Kantorowicz, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, trad. Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy, Madrid, Alianza, 1985. [Original: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton University, 1957.]
- Márquez Villanueva, Francisco, «El sondable misterio de Nicolás de Piamonte (problemas del *Fierabrás* español)», en *Relecciones de literatura medieval*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977, pp. 95-134.
- McKendrick, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «mujer varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- Miralles, Santiago, *La lengua de Dios*, Madrid, Martínez Roca, 2005.
- Neumeister, Sebastian, «La comedia de capa y espada, una cárcel artificial: *Peor está que estaba y Mejor está que estaba*, de Calderón», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José María Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 327-338.
- Parker, Alexander A., «Santos y bandoleros en el teatro del Siglo de Oro», *Arbor*, 13, 1949, pp. 395-416.
- Petro del Barrio, Antonia, *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006.
- Regalado, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995.
- Rey Hazas, Antonio, «La libertad de la mujer y sus límites en el teatro calderoniano», en *Toledo, entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 13-42.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, y Sáez, Adrián J. (eds.), Pedro Calderón de la Barca, *La puente de Mantible*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- Roncero, Victoriano, «Conflictos femeninos de poder: damas rivales en tres comedias de capa y espada», *Anuario Calderoniano*, 9, 2016, pp. 195-215.
- Rubiera, Javier, «Amor y mujer en la *Novena parte* de comedias», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (9, 10 y 11 de julio de 2002)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 283-304.
- Sáez, Adrián J., «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 61.2, 2013, pp. 607-627.
- Sáez, Adrián J., «¿Simular o disimular?: una nota a *El mayor encanto, amor* de Calderón», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 2, 2014a, pp. 430-436. [En red.]

- Sáez, Adrián J., «Violencia y poder en *La devoción de la cruz*», en *La violencia en Calderón. XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Utrecht y Ámsterdam, 18-22 de julio de 2011)*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014b, pp. 473-487.
- Sáez, Adrián J., «Un Calderón de leyenda: otra mirada a *La puente de Mantible* y la *Historia de Carlomagno*», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 355-374.
- Spitzer, Leo, «El personaje de Fénix en *El príncipe constante*», en *Calderón y la crítica. Historia y antología*, ed. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, vol. 2, pp. 598-628. [Traducción de la versión abreviada inglesa, original alemán: «Die Figur der Fénix in Calderóns Standhaftem Prinzen», *Romanistisches Jahrbuch*, 10, 1959, pp. 305-336.]
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 2011.
- Vélez-Sainz, Julio, *La defensa de la mujer en la literatura hispánica (siglos XV-XVII)*, Madrid, Cátedra, 2014.
- Vitse, Marc, *Segismundo et Serafina*, 2.^a ed. revisada, Toulouse, PUM, 1999.
- Walthaus, Rina, «La fortaleza de Cenobia y la mutabilidad de Fortuna: dos emblemas femeninos en *La gran Cenobia* de Calderón», en «*Que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son*», ed. Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2000, pp. 109-128.
- Walthaus, Rina, «The Female Ruler on the Early Modern Spanish Stage», en *Akteure und Aktionen. Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit*, ed. Christel Meier, Bart Ramakers y Harmut Beyer, Münster, Rhema, 2008, pp. 321-339.
- Zúñiga Lacruz, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro. La figura de la reina*, Kassel, Reichenberger, 2015, 2 vols.