

LA ACTIVIDAD TEATRAL DE UN DRAMATURGO
CORTESANO EN TIEMPOS DE LUTO (1665-1671):
CALDERÓN Y PSEUDO MATOS FRAGOSO¹

Alejandra Ulla Lorenzo
School of History and Archives
University College Dublin
Belfield, Dublin 4, Co. Dublin (Irlanda)
alejandra.ullalorenzo@ucd.ie

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), vol. extra, 1, 2013, pp. 253-274]

INTRODUCCIÓN

Durante los treinta años que siguieron a su ordenación como sacerdote, en 1651, Calderón compuso, como indicó Cruickshank en un trabajo de 2009,

autos for Madrid and plays for the king [...]. At the beginning of the period he continued to write situation comedies of the kind he was writing thirty years earlier [...]. After 1660, he wrote no more of these, and more mythological plays, although his revision of *Cada uno para sí* dates from 1665-1670. (p. 318)

¹ El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación de la DGICYT dirigido por L. Iglesias Feijoo FFI2012-38956, y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TECE- TEI, conocido como TC-12, coordinado por J. Oleza, de la Universitat de València, que reciben fondos Feder.

En efecto, salvo ciertos apuntes —como el establecido por el propio Cruickshank a propósito de *Cada uno para sí*—, la crítica que ha estudiado la obra del dramaturgo de manera conjunta ha aceptado la asociación de don Pedro exclusivamente con el teatro escrito para la corte y la producción sacramental a partir de la década de los cincuenta².

Esta idea, plenamente acertada en lo que concierne a la obra escrita entre 1650 y 1665 y también entre 1671 y 1680, debe sin embargo ser revisada en lo que atañe a la actividad dramática de Calderón durante el período de luto por la muerte de Felipe IV.

LA PROHIBICIÓN DE LAS REPRESENTACIONES TEATRALES EN MADRID (1665-1671)

El 17 de septiembre de 1665 falleció el rey Felipe IV y enseguida mandó la reina madre, Mariana de Austria, por indicación y consejo de su confesor el padre Everardo Nitard³, que cesasen las representaciones teatrales «hasta que el Rey su hijo (que no llegaba a cuatro años) tuviese gusto en verlas»⁴. La prohibición duró más de un año y medio en el ámbito del teatro de corral, de manera que las escenificaciones no se reanudaron hasta el 2 de mayo de 1667 en el del Príncipe⁵, mientras que en el de la Cruz no sucedió lo propio hasta el 15 de agosto⁶. Del mismo modo, se suspendieron los autos duran-

² Iglesias Feijoo, 2006, p. XVIII.

³ Tal y como indica Varey, 1991, pp. 352-353, Nitard estaba en contra de la representación de comedias. Incluso sin su intervención, las representaciones se hubiesen suspendido durante la temporada protocolaria de luto por la muerte del Rey.

⁴ Cotarelo y Mori, 1904, p. 25. Ver Cotarelo y Mori, 1904, pp. 635-636 para el decreto por el que se suspenden las comedias a la muerte de Felipe IV.

⁵ Téngase en cuenta, no obstante, que parece que la reina había levantado antes la prohibición, así lo indica Cotarelo, 1904, p. 26. Mariana de Austria mandó que continuasen las representaciones el 30 de noviembre (Varey, 1991, p. 355, da la fecha del 30 de diciembre) de aquel mismo año; aunque, como indican Varey y Shergold (1974, p. 13), las representaciones no se reanudaron hasta principios de mayo de 1667.

⁶ Varey y Shergold, 1974, p. 13. Varey y Shergold, 1974, p. 49, reproducen un documento sobre la prohibición de comedias en este período y la reanudación de la actividad el 2 de mayo del año 1667. Según indican Varey y Shergold, 1974, pp. 7-10, el corral del Príncipe estuvo cerrado los días 1 y 2 de agosto de 1667. El mismo año

te cuatro años; por su parte, las funciones en palacio se cancelaron hasta 1671 o 1672⁷.

El luto real, trasladado al ámbito teatral en sus tres modalidades, afectó significativamente a la actividad dramaturgica calderoniana.

Si se atiende exclusivamente al corpus de los dramas cortesanos calderonianos que delimita Greer⁸, entre el año 1662, fecha en la que se estrenó *Ni Amor se libra de amor*, y la década de los 70 —que coincide con la reanudación de la actividad teatral cortesana—, cuando se representan, entre otras, *La estatua de Prometeo*, *Fieras afemina amor* o *Fineza contra fineza*, no existe noticia de estreno de nuevas comedias en los teatros cortesanos. Situación semejante dibujan Shergold y Varey⁹, apuntando la posibilidad de que Calderón regresase al teatro de corral tras la interrupción por el luto de Felipe IV y ante la imposibilidad de representar nuevos textos en espacios cortesanos.

Al lado del abandono obligado del teatro de corte no debe olvidarse la ausencia de autos durante cuatro años. La suma de ambas circunstancias daba como resultado, según indica Cotarelo, una importante pérdida económica para el dramaturgo:

Fueron también estos años de crisis para nuestro don Pedro, privado de los 5.800 reales anuales de los autos que, dado el valor de la moneda entonces, eran suficientes para que viviera con relativo bienestar, sin contar los seis y ocho mil que por término medio le valían las funciones reales.

se suspendieron las representaciones del 16 al 24 de octubre. En 1670 cesaron las comedias desde el día 1 de agosto hasta el 9 de septiembre.

⁷ Algunos autores han defendido (Wilson, 1960, pp. 327-340, Shergold, 1967, p. 332, Cruickshank y Bainton, 1984, p. 12, Cotarelo, 2001, p. 324 y Sanz Ayán, 2006, p. 31) que, con motivo del cumpleaños de Mariana de Austria (el 22 de diciembre), en enero de 1670 se estrenó en palacio *Fieras afemina amor*, que constituiría la primera representación palaciega tras el luto real. El mismo año pudo representarse igualmente la comedia *También se ama en el abismo* de Salazar y Torres, según ha demostrado O'Connor (2005, pp. 1273-1281) a través de la publicación de la fiesta cortesana en la *Parte XXXVIII* (1672) de *Escogidas* y el estudio de sus preliminares, mediante los cuales es posible demostrar que el estreno de dicha pieza tiene como *terminus ad quem* el 22 de diciembre de 1670. Frente a esto, Greer (1991, pp. 157-158) y Greer y Varey (1997, pp. 35-38) han explicado, gracias a la documentación localizada en el Archivo de Palacio, que *Fieras afemina amor* debía estar escrita en 1671 aunque no se representó hasta enero de 1672.

⁸ Greer, 2000, pp. 519-521.

⁹ Shergold y Varey, 1974, p. 40.

Por todo lo cual dejó, por lo pronto, de seguir rindiendo culto a las Musas¹⁰.

Calderón no renunció, sin embargo, a las artes de Talía, frente a lo indicado por Cotarelo; antes al contrario, el dramaturgo acometió en esta época un importante programa de recuperación y reescritura de textos antiguos, bien para la representación, bien para la imprenta. En este sentido cabe recordar que, además de seguir escribiendo teatro para tener alguna nueva comedia cuando se reabriesen los escenarios cortesanos, don Pedro regresó, por una parte, al mundo del teatro de corral gracias al tan común fenómeno de la reescritura de comedias ya representadas y, por otra parte, tal y como ha explicado Pinillos¹¹, en este mismo período Calderón copió en limpio y, en ciertos casos, refundió algunos autos sacramentales con la intención última de publicarlos en partes.

El estudio que a continuación se expone pretende abordar el programa de recuperación y reescritura de comedias antiguas —muchas veces cortesanas— para los corrales que Calderón llevó a cabo concretamente entre 1667 y 1670. En este proceso no solo participó el dramaturgo, sino que, como se comprobará en lo que sigue, este colaboró activamente con el copista, llamado por Sánchez Mariana, Pseudo Matos Fragoso, quien copió varios textos calderonianos —con o sin el citado proceso de reescritura por parte de su autor—, amén de otros de distinta autoría, para ser representados en los dos corrales madrileños ya indicados por las compañías de Manuel Vallejo y Antonio de Escamilla.

LOS COPISTAS, LOS CORRECTORES Y CALDERÓN

Tal y como señala Sánchez Mariana¹², la labor de Pseudo Matos no se restringió a las comedias calderonianas que más adelante se estudian, sino que en la BNE se localizan 26 piezas de teatro copiadas parcial o totalmente por la misma mano. Los textos de autoría no calderoniana se reparten entre una comedia y tres entremeses de Vélez

¹⁰ Cotarelo y Mori, 2001, p. 322.

¹¹ Pinillos, 2001, p. 313.

¹² Sánchez Mariana, 1984, p. 124.

de Guevara, tres comedias de Matos Fragoso, dos de Moreto, otras dos de Zárata, siete comedias de otros autores y ocho manuscritos que conservan entremeses, mojjigangas y loas de varios autores¹³.

Un examen del *Catálogo de las piezas de teatro* que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional así como de cada uno de los manuscritos citados por Sánchez Mariana ofrece un resultado de títulos parecido al que nos brindaba el crítico; deben añadirse, no obstante, dos nuevos bailes: *Detenedme que se va* (BNE, ms. 14. 524#30) —anónimo— y *La estafeta* (BNE, ms. Taf. Res. 146) de M. León Marchante; la comedia de Moreto titulada *Trampa adelante* (BNE, ms. 14.921), copiada íntegramente —salvo algunas correcciones de otra mano— por Pseudo Matos¹⁴ y, por último, el folio final¹⁵

¹³ Sánchez Mariana, 1984, pp. 125-127.

¹⁴ El manuscrito está compuesto de 56 folios. La 1ª jornada de la comedia ha sido copiada íntegramente por Pseudo Matos. En la portadilla que precede a la segunda jornada se lee: «2ª Jornada de trampa adelante / Hizose en el año de 1669 / Sacola Jose Timoteo / Que dios haya / Manuel Vallejo / Manuel Vallejo». La segunda jornada es también de mano de Pseudo Matos, aunque presenta algunas correcciones de otra mano en el fol. 10. Además, entre los fols. 15 y 16 se han intercalado dos folios copiados por una tercera mano. Los 17 últimos versos del folio 15v aparecen tachados y parece que, en lugar de éstos, se incluirían los que aparecen en los dos nuevos folios. Por último, Pseudo Matos copia la tercera jornada con la salvedad de algunas correcciones mínimas de otra mano en los fols. 2, 9, 10, 11 y 15. En la portadilla de la tercera jornada se lee: «Tercera Jornada de / Trampa adelante / De don Agustín Moreto / Para Manuel Ballejo». La indicación que se lee en la portadilla que precede a la segunda jornada («Sacola Jose Timoteo») me hizo pensar en un primer momento que José Timoteo podía ser Pseudo Matos. En el DICAT se incluye un José Timoteo, aunque los datos que de él se ofrecen no permiten más que situarlo en Madrid en 1670, cuando acudió a la cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Además, en la base de datos que recoge el proyecto *Manos Teatrales* se incluye una nota relativa al manuscrito 16.805 de la BNE, *Vida y muerte de San Lázaro*, según la cual los versos del fol. 1 del manuscrito así como otras correcciones que presenta son de José Timoteo. Una revisión del manuscrito demuestra que éstas no coinciden con la letra de Pseudo Matos Fragoso. Por su parte, el manuscrito 16.043 (BNE) de la comedia *Obligados y ofendidos* presenta al final de la comedia la siguiente nota: «En Granada la representó la compañía de Francisca López y la apuntó en 8 de mayo de 1662 / Timoteo». La fecha excluye a José Timoteo de ser Pseudo Matos por cuanto, según demuestra su trayectoria, en 1662 el segundo estaba en Madrid. Hay todavía un dato más y es que en 1671 José Timoteo aparece vinculado a la compañía de Jerónimo de Heredia en Badajoz (Marcos Álvarez, 1997, pp. 263-264).

¹⁵ Se trata del fol. 68 según la numeración moderna que presenta el manuscrito.

de una comedia de autoría colectiva, compuesta por Moreto, Martínez de Meneses y Matos Fragoso, titulada *Oponerse a las estrellas* (BNE, ms. 16.030)¹⁶. Los manuscritos copiados por Pseudo Matos conservados en la BNE, excluidos los que contienen obras de Calderón, son, en esquema, los siguientes:

Autor	Comedia	Fecha	Participación de Pseudo Matos
Anónimo	<i>Detenedme que se va. Baile</i> (BNE, ms. 14. 524#30)	Sin fecha	Completo
Anónimo	<i>El Folión. Mojiganga</i> (BNE, ms. 16.505)	Sin fecha	Completo
Anónimo	<i>El indiano incrédulo. Entremés</i> (BNE, Ms. 17.081)	Sin fecha	Completo
Anónimo	<i>El más impropio verdugo</i> (BNE, ms. 17.433)	Sin fecha ¹⁷	Completo (excepto la última hoja)
Anónimo	<i>Loa para nuestra Señora de Peña Sacra</i> (fols. 2-11) (BNE, ms. 17.041#3)	1666	Completo
Anónimo	<i>Loa en fiesta de Nuestra Señora de Peña Sacra</i> (fols. 20-23v) (BNE, ms. 17.041#3)	1668	Completo
Anónimo	<i>El Pardo. Entremés</i> (BNE, ms. 16.640)	Sin fecha	Completo
Anónimo	<i>Entremés de los volatines y mojiganga</i> (BNE, ms. 14.515#52)	Sin fecha	Completo
Alfaro, A. de	<i>El hombre de Portugal</i> (BNE, ms. 17.347)	Sin fecha	Título, personajes, principio y segunda y tercera jornadas
Bautista Diamante, J.	<i>El vaquero de Granada</i> (BNE, ms. 17.308)	1662 ¹⁸	Primera jornada

¹⁶ Los nuevos textos copiados por Pseudo Matos Fragoso no indicados por Sánchez Mariana figuran recogidos en el proyecto *Manos Teatrales* que dirige la profesora Margaret Greer. A ella debo agradecer también el descubrimiento de dos nuevos manuscritos del mismo copista conservados en la biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona: *La rabia* (IT 61.536) y *Fiar de Dios* (IT 82.654).

¹⁷ Presenta lista de los actores y actrices que representaron algunos de los papeles, aunque ha resultado imposible vincular esta lista de comediantes con una compañía teatral activa en los años a los que nos referimos.

¹⁸ Las dos últimas jornadas son de mano de Sebastián de Alarcón, quien firma el traslado de la segunda jornada en febrero de 1662 y el de la tercera en marzo del

León Marchante, M.	<i>La estafeta</i> . Baile (BNE, ms. Taf. Res. 146)	Sin fecha	Completo
López, F.	<i>Escanderbeg</i> (BNE, ms. 17.102)	Sin fecha	Completo
Martínez de Meneses, A.	<i>Los esfonias de Milán</i> (BNE, ms. 16.563)	Sin fecha ¹⁹	Completo
Matos Frago- so, J. de	<i>El hijo de la piedra</i> (BNE, ms. 15.635)	Sin fecha	fols. 1 y 2r de la tercera jornada y correcciones en toda la obra.
Matos Frago- so, J. de	<i>El mudable arrepentido</i> (BNE, ms. 15.135)	Sin fecha	Tres jornadas (con correcciones de otra mano ²⁰)
Matos Frago- so, J. de	<i>El reloj y los órganos</i> . Entremés (BNE, ms. 17.005)	Sin fecha	Completo
Matos Frago- so, J. de; Alonso de Olmedo, Alonso de y Rojo, Yuse- pe.	<i>Antioy y Seleuco</i> (BNE, ms. 16.908)	Sin fecha	Completo
Matos Frago- so, J. de; Córdoba y Figuerola, Diego de y Córdoba y Figuerola, José de	<i>La más heroica fineza y fortunas de Isabel</i> (BNE, ms. Res. 74)	Aprobaciones de 1668	Completo
Montero de Espinosa, R. de	<i>El miserable enamorado</i> . <i>Mojiganga</i> (BNE, ms. 16.817)	Sin fecha	Completo
Moreto, A.	<i>La cena del rey Baltasar</i> (BNE, ms. 16.802)	Sin fecha	fols. 9v-15v de la tercera jornada
Moreto, A.	<i>Industria contra finezas</i> (BNE, ms. 17.135)	Sin fecha	Completo
Moreto, A.	<i>Trampa adelante</i>	Sin fecha	Completo, salvo mínimas correcciones

mismo año. Suponemos, por tanto, que Pseudo Matos copiaría la primera jornada en fechas próximas y, en todo caso, probablemente en 1662.

¹⁹ Contiene lista de *dramatis personae* con los correspondientes actores y actrices que interpretaron cada uno de los papeles, aunque tampoco hemos podido vincular esta lista de actores con una compañía teatral.

²⁰ Señala Sánchez Mariana, 1984, p. 125, que estas correcciones podrían ser del verdadero Matos Frago.

Moreto, A.; Martínez de Meneses, A. de y Matos Fragoso, J. de	<i>Oponerse a las estrellas</i> (BNE, ms. 16.030)	Sin fecha	fól. 68r de la tercera jornada
Vélez de Guevara, J.	<i>La boba y el vizcaíno</i> (BNE, ms. 17.040)	Sin fecha	Completo
Vélez de Guevara, J.	<i>Los holgones</i> . Entremés (BNE, ms. 15.688)	Sin fecha	Completo
Vélez de Guevara, J.	<i>La melindrosa</i> . Entremés (BNE, ms.15.613)	Sin fecha	Completo
Vélez de Guevara, J.	<i>El Pamaso</i> . Mojiganga (BNE, ms. 15.612)	Sin fecha	Completo (ex- cepto el fól. 1 y parte del 2)
Vélez de Guevara, J.	<i>Los valientes</i> . Entremés (BNE, ms. 16.430)	Sin fecha	Completo
Villegas, F. de	<i>Dios hace justicia a todos</i> (BNE, ms. 16.662)	Sin fecha	Completo
Zárate, F. de	<i>El rey más perfecto</i> . Primera parte (BNE, ms. 15. 653)	Sin fecha	Segunda jornada y los 10 primeros fóls. de la tercera. Correcciones en la primera
Zárate, F. de	<i>La escala de la gracia</i> (BNE, ms. 15.626)	¿1664? ²¹	Completo

Contamos, así, con un total de 30 piezas de teatro de distintas autorías, bien copiadas total o parcialmente, bien corregidas por la mano de Pseudo Matos en un arco de fechas comprendido, en principio, entre 1662 y 1668.

Las seis copias restantes trasladadas por Pseudo Matos pertenecen a comedias de Calderón: *El mayor encanto, amor* (HSA, B2614 y BNE, ms. 21.264), *Los tres mayores prodigios* (BNE, ms. 16.641), *El alcaide de sí mismo* (BNE, ms. 16.813), *El monstruo de los jardines* (BNE, Res. 96), *El Faetón*²² (BNE, Res. 120) y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (BNE, ms. 16.743). A estas seis, indicadas por Sánchez Mariana, debe unirse

²¹ Encuadernado con una carta fechada en 1664, aunque el manuscrito podría ser posterior.

²² Con este título aparece en el manuscrito de la BNE, aunque en la *Cuarta parte* de Calderón se imprimió con el título *El Faetonte*. Me referiré a ella como *El Faetón* cuando aluda al manuscrito; y como *El Faetonte* en aquellos casos en los que me ocupe de la comedia de modo general.

el manuscrito de *El José de las mujeres* conservado en la biblioteca de la Hispanic Society of America (B2612), copiado parcialmente por el llamado Pseudo Matos²³.

El primero de estos manuscritos corresponde a *El mayor encanto, amor*; ha sido copiado íntegramente por Pseudo Matos aunque presenta correcciones de tres manos: del propio copista que efectúa el traslado, de una segunda mano no identificada y de Calderón²⁴, quien reescribe el espectacular final de la comedia, estrenada en el estanque del Buen Retiro en julio de 1635, con la finalidad de adaptarlo a un espacio de representación más modesto como es el corral de comedias²⁵. El segundo de ellos presenta el texto de *Los tres mayores prodigios* de mano también de Pseudo Matos, aunque con pequeñas correcciones de una segunda mano²⁶. Un análisis del tercero de los manuscritos, *El alcaide de sí mismo*, revela enseguida su vinculación con los hasta ahora estudiados. El texto fue copiado de manera íntegra por Pseudo Matos; presenta, además, algunas correcciones que parecen pertenecer a otra mano. El cuarto de estos manuscritos corresponde a *El monstruo de los jardines*; la primera jornada y parte de la segunda (hasta la tercera línea del fol. 29r) están copiadas por Pseudo Matos. Este manuscrito tiene el interés añadido de presentar correcciones autógrafas de Calderón, no indicadas por Sánchez Mariana, pero sí recogidas en la entrada correspondiente del *Catálogo de piezas de teatro de*

²³ Asimismo conviene indicar la existencia de otro manuscrito en el que participó Pseudo Matos conservado en la Biblioteca Palatina di Parma (Collezione CC*IV 28033) que contiene la comedia titulada *Origen y apareamiento de Nuestra Señora del Yó* de José Marcos de Lorenzana y Quiñones. No hemos podido acceder al manuscrito; pero el catálogo de la colección reproduce la primera página de cada uno de los manuscritos allí conservados y, al menos, esta primera página podría ser de la mano de Pseudo Matos. Puede verse al respecto Miazzi Chiari, 1995, p. 133. Debe señalarse, no obstante, que en su trabajo sobre esta misma colección indicaba Restori, 1893, p. 69, que se trataba de un manuscrito «all' apparenza autografo, pues «l'indicazione: por el doctor D. Joseph Marcos ccc. è in 1ª pagina, della stessa mano del testo».

²⁴ Rodríguez-Gallego, 2008 y Ulla Lorenzo, 2011, pp. 416-429.

²⁵ Ulla Lorenzo, 2011, pp. 405-416.

²⁶ Conviene llamar la atención sobre una de las anotaciones que presenta este manuscrito en el fol. 21r que alude a que el traslado lo hizo en Madrid Antón de Utrera en el año 1670. Téngase en cuenta, no obstante, que las aprobaciones de este manuscrito son, como más adelante se indica, de 1669. El manuscrito debió de pasar, sin embargo, por varias manos después de esta fecha.

la BNE, en donde se señala que la participación de Calderón se sitúa en el fol. 53v de la tercera jornada, lo cual supone una prueba más de la actividad de reescritura llevada a cabo por el dramaturgo en estos años²⁷. El estudio del manuscrito demuestra que la participación de Calderón fue más allá del fol. 53v; así, se encuentran varias correcciones, aunque mínimas, de mano del dramaturgo en otros folios del manuscrito (fols. 21 v, 24r y 24v). Sánchez Mariana no apunta fecha alguna de copia ni tampoco licencias o censuras; sin embargo, sí sabemos que el manuscrito contiene dos fechas, 1670 y 1683, que podrían corresponder a dos representaciones. El quinto manuscrito conservado pertenece a la comedia *El Faetonte*; fue copiado íntegramente por nuestro amanuense y no presenta censuras o licencias para la representación; carece también de cualquier indicio de pertenencia a una compañía de teatro o autor de comedias. Por fin el sexto, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, está copiado de nuevo en su totalidad por Pseudo Matos, y no presenta, al igual que sucedía con el anterior, aprobación alguna o marca de haber pertenecido a tal o cual compañía o bien de haber sido empleado en alguna representación²⁸. A esto cabe añadir que Pseudo Matos fue copista también de las dos últimas jornadas del manuscrito de *El José de las mujeres* antes señalado.

Sánchez Mariana concluía su trabajo en torno a los manuscritos copiados por Pseudo Matos apuntando que

si tenemos en cuenta los manuscritos fechados (o fechables con aproximación) de los anteriormente citados, veremos que corresponden a un

²⁷ Sobre este manuscrito y las correcciones de Calderón puede verse Alvarado Teodorika, 2012, pp. 293-296.

²⁸ Valbuena Briones, 1998, p. 272, sugiere que este manuscrito podría ser una de las copias que hizo Jerónimo de Peñarroja, actor perteneciente a la compañía de Antonio de Escamilla (Greer y Varey, 1997, p. 40), para las representaciones de la comedia que tuvieron lugar los días 3, 4 y 5 de marzo de 1680 por las que cobró 800 reales. Shergold y Varey, 1982, pp. 106-107, recogen la relación de gastos de la citada representación firmada por Gaspar de Legasa en la que se lee «A Jerónimo de Peñarroja, por la asistencia que ha tenido con don Pedro Calderón en copiar los borradores de la comedia y en asistir al Retiro a las mutaciones 800» (Shergold y Varey, 1982, p. 111). En el reciente DICAT se puede ver la digitalización de la firma de este actor, lo cual permite afirmar, al contrario de lo que apuntaba Valbuena Briones, que Pseudo Matos Fragoso, el copista de este manuscrito de *Hado y divisa*, no fue Jerónimo de Peñarroja.

período de tiempo perfectamente delimitado, que se extiende entre los años 1661 y 1669; corresponde, por tanto, a una época de plena creación de sus respectivos autores²⁹.

Esta afirmación debe ser, no obstante, revisada para el caso calderoniano, pues, si por una parte, y a causa del manuscrito de la comedia *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, la datación de este conjunto de testimonios debe ampliarse hasta 1680, por otra, la aseveración de Sánchez Mariana no coincide con lo que sostienen Greer o Varey y Shergold para el caso calderoniano, pues parece que en este período el dramaturgo no compuso muchas comedias nuevas, sino que, por el contrario, más bien debió de ocuparse de corregir parcialmente comedias escritas en años anteriores. Dos ejemplos significativos a este respecto son los de *El mayor encanto, amor* y *El monstruo de los jardines*. Por su parte, *El José de las mujeres*³⁰, *Los tres mayores prodigios* y *El alcaide de sí mismo* fueron copiadas de nuevo, no se sabe si con una posible supervisión del dramaturgo, pero sí parece, en todo caso, en el marco de un proyecto quizás semejante; por su parte, *El Faetonte*, aun habiendo sido copiada por la misma mano, no presenta censuras, lo cual hace pensar que se copió cuando los teatros cortesanos ya estaban abiertos o quizás antes de que los cerraran. Queda, en último lugar, *Hado y divisa* que, a pesar de compartir copista con las anteriores, está fuera del proyecto de recuperación, pues el original no se compuso hasta 1680, con lo que el manuscrito de Pseudo Matos tuvo que copiarse después de esta fecha.

En un artículo posterior, Sánchez Mariana sugería, al referirse de nuevo a la producción de Pseudo Matos, que «parece indudable que el Pseudo Matos trabajaba para una compañía (en algunas copias figura la censura para la representación), y quizá en contacto directo

²⁹ Sánchez Mariana, 1984, p. 127.

³⁰ Nótese, a este respecto, que el manuscrito de *El José de las mujeres* de la HSA se conserva en la actualidad protegido por una portadilla moderna en la que, de letra del Marqués de Jérez de los Caballeros, se lee: «Calderón de la Barca (D. P^o) / El José de las mujeres / Las enmiendas y acotaciones las creo de puño y letra del autor. / Las licencias llevan las fechas de 2 y 9 de julio de 1668». Revisado dicho manuscrito es posible concluir que las anotaciones en él contenidas no son de mano de Calderón.

con los dramaturgos»³¹; en efecto, así fue. Según se ha comprobado, el propio Calderón trabajó con él en varias piezas³², además de con algún miembro o director de compañía teatral. Debe tenerse en cuenta, no obstante, que las noticias de representación posteriores a 1667 que se conservan de estas comedias se alejan mucho de esta fecha. Habrá que considerar, en cualquier caso, que, ya que muchos de estos manuscritos presentan censuras y licencias para la representación firmadas entre 1668 y 1669, debe entenderse que estaban pensados para la representación en este período concreto.

LOS MANUSCRITOS CALDERONIANOS: LA CENSURA

Cuatro de los manuscritos calderonianos copiados por Pseudo Matos Fragoso comparten censor y fiscal (Francisco de Avellaneda y Fermín de Sarasa) aunque también censuras y licencias aprobadas en años cercanos.

Según indica Cienfuegos Antelo³³, la actividad de Avellaneda comenzó en el año 1661 y se extendió hasta 1684³⁴, fecha de la muerte del censor y año en el que lo sustituyó en el cargo Pedro Francisco Lanini Sagredo. Por su parte, Sarasa ocupó su puesto como fiscal hasta el año 1691³⁵, aunque se desconoce desde qué fecha. Un ejemplo de un fragmento de su actividad son las aprobaciones de los manuscritos arriba citados, cuyos datos fundamentales se reproducen a continuación:

El José de las mujeres, HSA, B2612

Censura: Francisco de Avellaneda, Madrid, 4 de julio de 1668.

Licencia: Fermín de Sarasa, Madrid, 9 de julio de 1668

³¹ Sánchez Mariana, 1993, p. 448.

³² Debe recordarse, a este respecto, la relación parecida de Calderón con el copista Sebastián de Alarcón en el ejemplo de *El postrer duelo de España* explicado por Ruano de la Haza (1978).

³³ Cienfuegos Antelo, 2006, pp. 23-24.

³⁴ Ver también Wilson, 1961, p. 175.

³⁵ Wilson, 1961, p. 178.

El mayor encanto, amor, HSA, B2614³⁶; BNE, ms. 21.264
 Censura: Francisco de Avellaneda, Madrid, 22 de noviembre de 1668
 Licencia: Fermín de Sarasa, Madrid, 28 de noviembre de 1668

Los tres mayores prodigios, BNE, ms. 16.641
 Censura: Francisco de Avellaneda, Madrid, 1 de julio de 1669
 Licencia: Fermín de Sarasa, Madrid, 3 de julio de 1669

El alcaide de sí mismo, BNE, ms. 16.813
 Censura: Francisco de Avellaneda, Madrid, 24 de septiembre de 1669
 Licencia: Fermín de Sarasa, Madrid, 25 de septiembre de 1669

El monstruo de los jardines, BNE, ms. Res. 96: Sin censura
El Faetón, BNE, ms. Res.120³⁷: Sin censura
Hado y divisa de Leonido y Marfisa, BNE, ms. 16743: Sin censura

Es posible conocer con precisión el sistema de censura de medios del siglo XVII si se acude a la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, en donde Cotarelo y Mori³⁸ recoge la orden que dictó el Consejo de Castilla en 1666 mediante la cual se regulaban los procedimientos censoriales en esta fecha que, al parecer, se mantuvieron en años sucesivos.

En efecto, el proceso consistía, según señala Sánchez Mariana³⁹, en presentar la copia a la censura de las distintas poblaciones en las que se representaba la obra, y añade:

Lo que consta en los manuscritos más habitualmente es: una nota de remisión al censor, la censura propiamente dicha, y la licencia, dada a la vista de la censura por el comisionado del Consejo Real. La censura ha-

³⁶ Para la historia de este manuscrito, ver Rodríguez-Gallego, 2008.

³⁷ Nótese el error al que conduce la signatura de este manuscrito, que indica que el testimonio es íntegro o parcialmente una copia autógrafa. El error procede de la catalogación realizada por A. Paz y Méliá, quien creyó que tanto este como otros muchos manuscritos estaban copiados por la mano del dramaturgo Matos Fragoso. Sánchez Mariana resolvió esta duda en 1984, demostrando que estos manuscritos habían sido copiados por otra mano que denominó Pseudo Matos Fragoso.

³⁸ Cotarelo y Mori, 1904, p. 174.

³⁹ Sánchez Mariana, 1993, p. 445.

bitual suele ser la que podemos calificar de civil, dada por un secretario encargado de los teatros⁴⁰.

Sánchez Mariana se refiere en este párrafo a los manuscritos originales, aunque el sistema de censuras y licencias funcionaba, según se ha visto, de manera, si no igual, semejante en las copias manuscritas posteriores. Con respecto a esto, cabe recordar que Ruano de la Haza⁴¹ apuntaba, al referirse a la hipotética segunda representación de la comedia de Calderón *El mayor monstruo del mundo* en palacio, que, tal y como advierte Bances Candamo, las obras destinadas a ser representadas en palacio no necesitaban censuras, aunque no afirmaba, sin embargo, que esta regla existiese como tal en tiempos de Calderón y, si lo hiciese, quizás se aplicase solo a las fiestas mitológicas. En todo caso, si en las décadas de los 60 y 70 esto hubiese sido como explica Bances Candamo, contaríamos con un argumento más para justificar un posible programa de recuperación de ciertas comedias para ser representadas en los corrales de Madrid, según señala la existencia de censuras y licencias en la mayor parte de los manuscritos. Del mismo modo, y debido a la ausencia de censuras, se justificaría la representación de *El monstruo de los jardines*⁴², *El Faetonte* y de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*⁴³ en escenarios cortesanos.

⁴⁰ Sánchez Mariana, 1993, p. 445.

⁴¹ Ruano de la Haza, 2004, p. 1291.

⁴² Queda sin solución aparente el caso del manuscrito de *El monstruo de los jardines* que, aun habiéndose representado quizás en 1670, cuando los teatros cortesanos todavía no estaban abiertos, no presenta censura alguna. Acaso no se representó en 1670 y solo en 1683, y de ahí la ausencia de censura. Varios son los autores que han propuesto una fecha de composición para esta comedia: Hartzenbusch, 1848-1850, IV, p. 682, ofrece la fecha de 1672, que coincide con la de su impresión; Cotarelo y Mori, 2001, p. 322, retrasa unos años la fecha indicando que se compuso en 1667 o poco antes; mientras que Hilborn, 1938, pp. 60 y 74) la data, por su similitud con *La fiera, el rayo y la piedra*, entre 1651 y 1660. En lo que se refiere a la representación de la comedia parece que el estreno se produjo en Madrid en julio de 1661 —esta fecha figura como un probable estreno en el manuscrito de la comedia de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, de acuerdo con Stein, 1980, p. 226— y, por tanto, acerca la fecha de composición al año 1660 o 1661, tal y como sugería Hilborn.

⁴³ Debe notarse, además, que la fecha de redacción de estas dos comedias es algo posterior a las restantes. Así, aun compartiendo censores y copista principal, *El Faetonte* se compuso en 1661 o 1662, aunque no se estrenó, casi con toda probabilidad, has-

Si regresamos a las aprobaciones de los manuscritos citados anteriormente, veremos que estos se enmarcan entre 1668 y 1669, un período en el que, como antes se indicaba, los teatros cortesanos estaban cerrados, con lo que, si efectivamente estas comedias se representaron, hubo de ser, como antes se indicaba, en los dos corrales madrileños.

LAS COMPAÑÍAS VUELVEN A LOS CORRALES

En un memorial de 1670, Juan Ruiz de Somavilla, arrendador de los corrales madrileños durante el período comprendido entre diciembre de 1667 y noviembre de 1671, se quejaba de que faltaban representantes en la corte, pues a ciertas compañías se les había permitido marcharse a Francia o Portugal y algunos representantes se hallaban extraviados. Como consecuencia de esto, cuando en 1667 se reanudaron las representaciones en los corrales, solo se pudo formar una compañía en Madrid, la de Manuel Vallejo⁴⁴, mientras que a partir del año siguiente, 1668, únicamente representaron las compañías de este autor y la de Antonio Escamilla⁴⁵, aunque esta última no empezó a hacerlo hasta el 20 de noviembre, según había quedado acordado en el contrato que el autor había firmado con Juan Ruiz de Somavilla el 30 de agosto de 1668 en Valladolid⁴⁶.

Se conservan escasas pruebas documentales, más allá de las aprobaciones, que constaten estas hipotéticas representaciones de las comedias calderonianas en los corrales de mano de las compañías de Vallejo y Escamilla en las fechas indicadas. A este respecto, tan solo sabemos que el manuscrito de *El alcaide de sí mismo* formó parte, en algún momento, del repertorio de Manuel Vallejo, que pudo representarla después de octubre de 1669 (fecha de la última aprobación); así se indica en el fol. 1 del manuscrito: «Primera jornada del alcaide de

ta este último año (Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2010); mientras que *Hado y divisa* se compuso en 1680 para celebrar las bodas de Carlos II y María Luisa de Orleans (Greer y Varey, 1997, p. 26).

⁴⁴ Ver DICAT, s. v. Manuel Vallejo, 1667.

⁴⁵ Ver Varey y Shergold, 1974, p. 49, en donde se reproduce el documento que recoge el memorial de Somavilla.

⁴⁶ Ver DICAT, s. v. Antonio de Escamilla, 1668.

sí mismo (Rúbrica). De mano / de Manuel Vallejo / autor de comedias».

Si seguimos, sin embargo, la fecha de aprobación de los manuscritos y suponiendo que las comedias se representaran inmediatamente después de pasar por la censura, es posible afirmar que la compañía de Manuel Vallejo debió de representar en Madrid en 1668 *El José de las mujeres*, mientras que, bien esta misma compañía, bien la de Antonio de Escamilla escenificó entre noviembre de 1668 y octubre de 1669 *El mayor encanto, amor*, *Los tres mayores prodigios* y *El alcaide de sí mismo*, de acuerdo con las fechas de las censuras de los respectivos manuscritos.

OTROS CASOS PAREJOS DE REESCRITURA CALDERONIANA (1665-1670)

La actividad teatral calderoniana en este período de luto no se restringe, sin embargo, a los ejemplos indicados. Así, entre los manuscritos del dramaturgo se encuentran otros ejemplos que dan cuenta de su labor creativa, bien de nuevas comedias, bien de reescritura de comedias antiguas en estos años.

Para el primer grupo conviene recordar el ejemplo de *El gran príncipe de Fez*, comedia de la que se conserva un manuscrito autógrafo en la BNE (Res. 100). El testimonio, estudiado por Greer a propósito de las alteraciones o modificaciones en los finales de algunas comedias calderonianas⁴⁷, presenta aprobaciones de 1669 y quizás pudo haberse representado en fechas cercanas por las mismas compañías antes citadas y en semejantes lugares.

En lo que se refiere al segundo, vale la pena tener en cuenta, en primer lugar, el ejemplo de *Cada uno para sí*, compuesta en 1652 pero revisada por el propio Calderón, según ha apuntado Ruano de la Haza, quizás entre 1665 y 1670, de lo que da buena muestra el manuscrito conservado en la BNE con signatura 16.887 que presenta la tercera jornada de mano del dramaturgo⁴⁸.

⁴⁷ En el caso de *El gran príncipe de Fez* se trata de una alteración realizada por dos copistas anónimos, quienes copian el último folio y medio del manuscrito (Greer, 1984, p. 78).

⁴⁸ Ruano de la Haza, 1982, p. 26.

El propio Ruano⁴⁹ nos ofrece el segundo ejemplo significativo. Se trata, esta vez, de *El mayor monstruo del mundo*, comedia publicada en la *Segunda parte* de comedias de Calderón, impresa en 1637, y que cuenta con una segunda versión⁵⁰ conservada en el manuscrito BNE Res. 79⁵¹ que lleva por título *El mayor monstruo, los celos* y cuya última jornada es autógrafa. El testimonio presenta censuras de octubre de 1667 y de abril de 1672, firmadas las primeras por Avellaneda y Sarasa y la segunda solo por Avellaneda. Además, el manuscrito conserva los nombres de los actores que representaron la comedia escritos de mano del propio Calderón. Según ha explicado Ruano de la Haza, la lista de actores corresponde a los de la compañía de Manuel Vallejo, quien la escenificó en uno de los corrales madrileños muy probablemente en 1667 y de la que, sin duda, Calderón, al igual que más tarde haría con las representaciones correspondientes a los manuscritos antes estudiados, tomó parte⁵².

CONCLUSIONES

A propósito de la adaptación que Calderón llevó a cabo del final de *El mayor encanto, amor*, reflejado en el manuscrito antes citado, Fernández Mosquera⁵³ apunta que la intención de esos nuevos versos parece responder al objetivo de abreviar el final espectacular con motivo de una nueva representación cortesana que contase con menos medios que la de 1635. El mismo autor señala, a este respecto, que la coincidencia tanto temporal como de los censores que presentan una serie de manuscritos de comedias de Calderón con el de *El mayor encanto, amor*

⁴⁹ Ruano, 2004, pp. 1289-1291.

⁵⁰ Ver Caamaño Rojo, 2006.

⁵¹ Este manuscrito figura citado en el catálogo de la biblioteca del duque de Osuna (*Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado. Hecho por el conservador de ella Don José María Rocamora*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1882): «MAYOR MONSTRUO DEL MUNDO. Calderón». Una consulta al catálogo en línea de la BNE indica, además, que este manuscrito procede de la colección de Agustín Durán.

⁵² Ruano de la Haza, 2004, p. 1291.

⁵³ 2007, p. XXVIII.

[...] invita a pensar en que quizá se trate de un programa de recuperación para la corte de algunos textos tempranos de Calderón quien, aprovechando tal circunstancia, decide reescribir en profundidad el texto de *El mayor monstruo* para adaptarlo al ámbito cortesano mientras que su intervención no fue tan necesaria en las otras dos comedias⁵⁴ por tratarse ya en un principio de fiestas palaciegas⁵⁵.

En efecto, el panorama descrito en este artículo permite intuir algo semejante a lo que proponía Fernández Mosquera aunque en una dirección distinta, pues tanto *El mayor encanto* como los restantes manuscritos estudiados fueron copiados de nuevo por Pseudo Matos Fragoso en este período pensando en representaciones para un corral de comedias⁵⁶.

No se puede olvidar, en este sentido, la circunstancia histórico-teatral en que se copiaron o, más bien, se censuraron, estos manuscritos, fechas en las que los teatros públicos acababan de reabrir sus puertas tras dos años de luto, con lo que resulta factible pensar que compañías como las de Escamilla o Vallejo se decidiesen a recuperar ciertos textos de Calderón, escritos, algunos de ellos, muchos años antes, pero con el aval del nombre del dramaturgo así como del éxito que hubiesen podido disfrutar en su estreno⁵⁷. Para estas compañías pudo haber trabajado Pseudo Matos en contacto directo, al menos en algunos

⁵⁴ Se refiere a *El mayor encanto, amor* y a *Los tres mayores prodigios*, compuestas para las noches de san Juan de los años 1635 y 1636 respectivamente.

⁵⁵ Fernández Mosquera, 2007, p. XXIX.

⁵⁶ En este mismo grupo debieran incluirse, además, los casos del ms. de *El secreto a voces*, conservado en la biblioteca de la Hispanic Society of America (B2616), con aprobaciones firmadas entre marzo y abril de 1668, así como un segundo manuscrito de *El José de las mujeres* (BNE, ms. 16.548) que, aunque presenta licencias para la representación de 1679, contiene una nota final en la que se indica que fue copiado por Sebastián de Alarcón en enero de 1669 para la compañía de Manuel Vallejo: «en Madrid Primero de enero de 1669 se sacó del original de don Pedro Calderón para Manuel Vallejo y va cierto y verdadero este traslado Sebastián de Alarcon».

⁵⁷ Debe recordarse, a este respecto, lo apuntado por Varey y Shergold, 1974, p. 41, en relación con el teatro público durante el período previo a la reapertura de los teatros cortesanos: «El teatro público [...] dependía mucho de comedias viejas, situación inevitable cuando los mejores dramaturgos contemporáneos escribían para palacio. [...] Tanto en palacio como en los corrales se guardaba un interés por el teatro de los años pasados, que no pasaba a los libros para ser solamente leído, sino que se

ejemplos, con el propio Calderón, quien reescribió en mayor o menor medida algunos de los textos, dependiendo en ocasiones del espacio de representación pensado para ellos, tal y como sucedió en el caso de *El mayor encanto*.

Sin duda, y frente a lo apuntado por algunos autores, debió de tratarse de un período de plena actividad calderoniana, poco atendido hasta ahora por la crítica, en el que el dramaturgo, si bien alejado de los escenarios cortesanos y privado de la producción sacramental (labores que habían ocupado plenamente su carrera en los años previos a la muerte de Felipe IV y que protagonizarían los últimos años de su vida) compuso alguna comedia nueva pero, fundamentalmente, encaminó su labor hacia la reescritura de comedias antiguas, en colaboración con copistas y directores, con la mirada puesta de nuevo en los corrales de comedias.

sacaba de ellos para volver a las tablas, siendo representado ante los ojos y los oídos de las nuevas generaciones».

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO TEODORIKA, T., «Las enmiendas en *La dama y galán de Aquiles*», en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. A. Cayuela, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 289-302.
- CAAMAÑO ROJO, M. J., *Edición crítica de El mayor monstruo del mundo, de Calderón*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006 [Tesis doctoral].
- CIENFUEGOS ANTELO, G., *El teatro breve de Francisco de Avellaneda: Estudio y edición*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. Revista Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- *Ensayo sobre la vida y obras de d. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924; edición facsímil al cuidado de I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- CRUICKSHANK, D. W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- CRUICKSHANK, D. y C. BAINTON (eds.), P. Calderón de la Barca, *Fieras afemina amor*. A critical edition by Edward M. Wilson, Teatro del Siglo de Oro, Kassel, Reichenberger, 1984.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (ed.), P. Calderón de la Barca, *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- FERRER VALLS, T., (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- GREER, M. R., «Calderón, copyists, and the problem of endings», *Bulletin of the Comediantes*, 36, 1984, pp. 71-81.
- *The Play of Power. Mythological court dramas of Calderón de la Barca*, Princeton / New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- «Introducción al teatro cortesano de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, coord. J. Aparicio Maydeu, Barcelona, Istmo, 2000, vol. II, pp. 513-575.
- GREER, M. R. y J. E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis, 1997.
- HARTZENBUSCH, J. E. (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Rivadeneyra, vol. IV, 1848-1850.
- HILBORN, H. W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, Toronto University Press, 1938.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, I. Primera parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- IGLESIAS FEIJOO, L. y A. ULLA LORENZO, «Las fechas de *El Faetonte*», *Anuario calderoniano, Otro Calderón*. Homenaje a María Teresa Cattaneo, coord. A. Cassol y J. M. Escudero, 3, 2010, pp. 173-198.

- MARCOS ÁLVAREZ, F., *Teatros y vida teatral en Badajoz: 1601-1700. Fuentes para la historia del teatro en España*, London, Tamesis, 1997.
- MIAZZI CHIARI, M. P., *I manoscritti teatrali spagnoli della Biblioteca Palatina di Parma. La Collezione CC* IV 28033*, ed. P. Menarini y G. Paglia, Parma, Università degli Studi, 1995.
- O'CONNOR, T. A., «Calderón y Salazar de Torres, 1670-1672: ¿Coincidencia o colaboración?», en *Actas del Congreso El Siglo de Oro en el nuevo milenio*, ed. C. Mata y M. Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005.
- PINILLOS, M. C., «Escritura y re-escritura en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», en *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, New York, Peter Lang Publishing, 2001, pp. 309-323.
- RESTORI, A., «La collezione CC*IV. 28033 della Biblioteca Palatina-Parmense», *Studi di Filologia Romanza*, 6, 1893, pp. 1-156.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, F., «Sobre el texto de *El mayor encanto, amor*: a propósito de un manuscrito de 1668», *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 285-315.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., «Two seventeenth-century scribes of Calderón», *The Modern Language Review*, 73, 1978, pp. 71-81.
- (ed.), *P. Calderón de la Barca, Cada uno para sí*, Kassel, Reichenberger, 1982.
- «En torno a una edición crítica de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, coord. Pierre Civil, Madrid, Castalia, 2004, vol. II, pp. 1281-1296.
- SÁNCHEZ MARIANA, M., «Un manuscrito calderoniano desconocido (con una digresión sobre los autógrafos de Matos Fragoso)», *Revista de Literatura*, 46, 1984, pp. 121-130.
- «Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro», en *Ex Libris. Homenaje al profesor Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, vol. 1, pp. 441-452.
- SANZ AYÁN, C., *Pedagogía de Reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Discurso leído el día 26 de febrero de 2006 en la recepción pública de la Excma. Sra. doña Carmen Sanz Ayán y contestación por el Excmo. Sr. don José Alcalá-Zamora y Queipo del Llano, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.
- SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage. From Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SHERGOLD, N. D. y J. E. VAREY, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1982.
- VALBUENA BRIONES, Á., «El texto de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* y los manuscritos de la biblioteca nacional de Madrid», en *Archivum Calderonianum*, t. 8, *Texto e Imagen en Calderón*. Undécimo Coloquio Angloger-

- mano sobre Calderón, St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996, ed. M. Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998, pp. 272-280.
- VAREY, J. E., «La minoría de Carlos II y la prohibición de comedias de 1665-1667», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1991, vol. 3, pp. 351-358.
- VAREY, J. E. y N. D. SHERGOLD, *Téatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1974.
- WILSON, E. M., «La edición príncipe de *Fieras afemina amor* de don Pedro Calderón de la Barca», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, 46, 1960, pp. 327-348.
- «Calderón and the stage-censor in the seventeenth century: a provisional study», *Symposium*, 15, 1961, pp. 165-184.