

DIFUSIÓN Y FORTUNA ESCÉNICA DE
EL ESCONDIDO Y LA TAPADA
DE CALDERÓN DE LA BARCA¹

STAGE TRAJECTORY OF THE PRODUCTIONS OF
CALDERÓN DE LA BARCA'S *EL ESCONDIDO*
Y LA TAPADA

Rafael González Cañal

<https://orcid.org/0000-0002-6024-8011>

Universidad de Castilla-La Mancha

Dpto. de Filología Hispánica y Clásica

Facultad de Letras

Avda. Camilo José Cela, s. / n.

13071 Ciudad Real

ESPAÑA

Rafael.GCanal@uclm.es

Resumen. El artículo presenta un recorrido por la historia escénica de *El escondido y la tapada* de Calderón, prestando especial atención a aquellos momentos en los que más presencia tuvo en los escenarios españoles y europeos. Se analizan, en particular, las refundiciones decimonónicas de Dionisio Solís y de Eduardo Asquerino, así como el último montaje que subió a los escenarios en 2002 de la mano de Manuel Canseco.

Palabras clave. Calderón; *El escondido y la tapada*; trayectoria escénica; representaciones; refundiciones.

Abstract. This article surveys the production history of Calderón's *El escondido y la tapada*, paying special attention to those moments when it had greater presence on European and Spanish stages. More specifically, we concentrate on the nineteenth-century versions by Dionisio Solís and Eduardo Asquerino, as well as the latest production by Manuel Canseco in 2002.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2017-87523-P y de la Red de conocimiento *Música, literatura y poder en la España Moderna: Estudios interdisciplinares* (RED2018-102342-T), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Keywords. Calderón; *El escondido y la tapada*; stage production history; performances; versions.

La comedia calderoniana titulada *El escondido y la tapada* tuvo una notable presencia y difusión en los escenarios españoles durante largo tiempo, para caer después en desgracia y ser prácticamente olvidada por directores y espectadores.

Es esta una representativa comedia de enredo en la que Calderón exhibe, una vez más, su extraordinario dominio de la técnica dramática. Se trata de una comedia de capa y espada similar a *La dama duende*. No en vano cita este título, que debía ser sobradamente conocido por el público, en la segunda jornada:

Esto ya es hecho, porque es
paso de *La dama duende*
y no he de pasar por él².

El dramaturgo madrileño ya había escrito para entonces algunos de los ejemplos señeros del género como *La dama duende*, ya citada, o *Casa con dos puertas mala es de guardar*, ambas compuestas en 1629. Hay que situarse, pues, en la década de los treinta, la época más fecunda de Calderón en cuanto a la composición de comedias. En dichas fechas escribe obras como *Con quien vengo, vengo* (1630), *Mañanas de abril y mayo* (1632-1633), *No hay burlas con el amor* (1635), *Bien vengas, mal, si vienes solo* (1635), *La desdicha de la voz* (1639), etc.

Son comedias en las que se produce una densificación del enredo, buscando siempre situaciones nuevas y originales, pero apoyándose en recursos y lances mil veces repetidos: personajes escondidos, tapadas, lugares o pasadizos secretos, confusión de identidades, disfraces, nocturnidad, etc. Las escenas de «escondidos» llegan a ser tan frecuentes en las comedias de esta época, que un gracioso de otra comedia calderoniana se burla abiertamente de este tópico: «¡Que sea fuerza / que luego escondites haya / al primer paso!»³.

² Cito por la edición de Maravillas Larrañaga: Calderón, *El escondido y la tapada*, vv. 1713-1715. En adelante, citaremos únicamente por el número de verso.

³ Calderón, *Cada uno para sí*, pp. 181-182. Para las características y rasgos principales de la comedia de capa y espada, ver Arellano, 1999, pp. 37-69. Sobre *El escondido y la tapada* en particular, ver Sepúlveda, 2003.

FECHA DE COMPOSICIÓN

El escondido y la tapada pertenece a esos años en los que el drama-turgo madrileño se alza definitivamente con la «monarquía cómica». Se cita en ella *Los privilegios de las mujeres* (vv. 1863-1866), obra escrita en colaboración probablemente con Antonio Coello y Rojas Zorrilla, que se imprime en 1636 y que debía ser conocida desde 1634⁴. El otro dato que nos sirve para fechar la comedia es que se hace referencia al sitio de Valenza (vv. 571-574), en la región del Piamonte, por el mariscal Crequi, que comenzó el 20 de septiembre de 1635 y se levantó el 28 de octubre⁵. Por todo ello, se ha apuntado que la obra tuvo que ser compuesta a finales de 1635 o principios de 1636⁶. Sabemos que la compañía de Antonio García de Prado la estrenó el 3 de abril de 1636⁷.

EDICIONES

La obra se imprimió por primera vez en la *Parte nona de comedias escogidas*, en 1657 y en la *Séptima parte de comedias* de Calderón que publicó Vera Tassis en 1683⁸. Cuenta, además, con una buena difusión a través de la imprenta, pues son nueve las ediciones sueltas conservadas⁹. También se incluyó en la edición calderoniana de Fernández de

⁴ Ver Vega García-Luengos, 2007.

⁵ Valbuena, 1973, p. 674.

⁶ Reichenberger, II, 1, 1999, p. 320: «hacia 1635/36».

⁷ Shergold y Varey, 1961, p. 278. Kurt y Roswitha Reichenberger (IV, 2009, p. 76) consignan, por error, 3-V-1636.

⁸ *Parte nona de comedias escogidas*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657, pp. 167-211 y *Séptima parte de comedias de... don Pedro Calderón de la Barca... que corregidas por sus originales publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, 1683, pp. 527-570 (reed.: Madrid, Juan Sanz, 1715).

⁹ Las nueve sueltas son las siguientes: s. l., s. i., s. a., núm. 296 (Madrid, BNE, R/11351 (12); s. l., s. i., s. a. (Madrid, BHM, TEA 1-109-6, c); s. l., s. i., s. a., núm. 290 (Madrid, BNE, T/4396); Córdoba, s. i., s. a., núm. 30 (Cambridge, *University Library*, Hisp.7.75.12³); Sevilla, Joseph Antonio de Hermosilla, s. a. (Madrid, BNE, T/3153 (12); Sevilla, Francisco Leefdael, s. a. (Hamburgo, *Staats- und Univ. Bibl.*, A/1072, I, 14); Salamanca, imprenta de la Sta. Cruz, s. a., núm. 44 (Madrid, BHM, TEA 1-109-6, b); Barcelona, Carlos Saperá, Francisco Suriá, s. a. (Madrid, BHM, TEA 1-109-6, a); y Barcelona, Francisco Suriá y Burgada, s. a., núm. 84 (Madrid, BNE, T/15002/4).

Apontes de 1763¹⁰ y, ya avanzado el siglo XVIII, en el *Teatro español* de Vicente García de la Huerta¹¹.

En el siglo siguiente aparece fuera de España en la colección calderoniana de Juan Jorge Keil en 1830 y en uno de los volúmenes que preparó Juan Eugenio Hartzenbusch para la Biblioteca de Autores Españoles en 1848¹². También registra Reichenberger ediciones en Uppsala en 1868 y en Londres en 1888¹³.

Finalmente, las dos ediciones más recientes son la de Ángel Valbuena Briones en la edición de las *Obras completas*, de Calderón, en 1973 y la de Maravillas Larrañaga Donézar, publicada en Barcelona en 1989¹⁴.

EL ESCONDIDO Y LA TAPADA EN ESCENA

Tras su estreno en palacio el 3 de abril de 1636 por la compañía de Antonio García de Prado, no tenemos más datos sobre representaciones hasta 1648. Lo que está claro es que continuaba en el repertorio de este autor de comedias, porque en el Archivo Municipal de Madrid se conserva una obligación a su nombre para ir a la villa de Brihuega con su compañía el 15 de agosto de 1648 y hacer cuatro representaciones, espectáculo por el cual cobraría la cantidad de 4.900 reales. Entre las comedias que habría de representar figura *El escondido y la tapada*. Parece ser que más tarde esta compañía de García de Prado representa esta obra en el Cuarto de la Reina en el Pardo el 29 de enero de 1651¹⁵.

¹⁰ *Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca... que saca a la luz D. Juan Fernández de Apontes...*, Madrid, Oficina de la Viuda de don Manuel Fernández, 1763, X, pp. 437-480.

¹¹ *Teatro español*, Madrid, Imprenta Real, 1785, II, t. VII, pp. 241-410.

¹² *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas a luz por Juan Jorge Keil, en cuatro tomos, adornados de un retrato del poeta*, Leipsique, publicado en casa de Ernesto Fleischer, 1827-1830, IV, pp. 111-135 y *Obras de don Pedro Calderón de la Barca*, I, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1848 (BAE, VII), pp. 459-480.

¹³ En Uppsala, Schultz, 1868 y en *Select Plays of Calderon*, edited, with introductions and notes by Norman Maccoll, London, Macmillan and Co. [1888] (Reichenberger, I, 1979, pp. 249-252).

¹⁴ Sobre los problemas textuales de esta comedia, ver Escudero, 2009.

¹⁵ Shergold y Varey, 1961, p. 278; Varey y Shergold, 1989, p. 112; Reichenberger, IV, 2009, p. 76; Subirats, 1977, p. 442.

Tras su fallecimiento el 14 de abril de ese mismo año, se conserva otra obligación, esta vez a nombre de su hijo Sebastián de Prado, del 25 de noviembre de 1651, en la que se compromete a ir a Toledo y a hacer treinta representaciones de un total de once comedias entre las que, de nuevo, figura *El escondido y la tapada*. Estas representaciones se llevaron a cabo entre el 29 de noviembre y el 7 de enero de 1652¹⁶. Posteriormente, es anunciada el 17 de febrero de 1659 en el Corral del Príncipe ejecutada de nuevo por la compañía de Sebastián de Prado¹⁷.

El 24 de junio de 1674 la representa la compañía de Simón Aguado en el Alcázar y el 14 de abril de 1697 de nuevo Carlos Vallejo en el mismo lugar.¹⁸ Entre medias, la compañía de Agustín Manuel de Castilla la pone en escena el 3 de junio de 1691 en el Saloncete del Palacio del Buen Retiro en una representación particular¹⁹. En total siete representaciones en el siglo XVII.

Ya en el siglo siguiente, nos consta una representación en Valladolid, el 30 de agosto de 1717, por la compañía de Juan Álvarez²⁰, tres en Valencia entre 1716 y 1744²¹ y dos más en Sevilla el 9-10/2/1773²². En los teatros madrileños la obra se programó 16 veces entre 1714 y 1806, según registran Andioc y Coulon²³. De todas ellas destaca la puesta en escena del 7 y 8 de septiembre de 1784, de la que señala el *Memorial Literario* (octubre de 1784):

Lo intrincado de los enredos de esta comedia hace siempre admirar el ingenio de Calderón, pero entre los varios lances que suceden no deja de notarse el apresuramiento de tiempo en muchas partes, sin embargo de ser bastante regular en lugar y acción. Siempre se extraña como no necesario, el que den motivo a los episodios las muertes, lo cual no puede menos de

¹⁶ Pérez Pastor, 1905, pp. 159 y 189-190. Antonio García de Prado, 29 de enero de 1651, Pardo, Cuarto de la Reina (Shergold y Varey, 1982, p. 236); ver *DICAT*.

¹⁷ Pérez Pastor, 1905, pp. 189-190; Reichenberger, IV, 2009, p. 76.

¹⁸ Varey y Shergold, 1989, p. 112; Subirats, 1977, pp. 434 y 442.

¹⁹ Subirats, 1977, p. 442; Reichenberger, IV, 2009, p. 76.

²⁰ Alonso Cortés, 1922, p. 663; Reichenberger, IV, 2009, p. 76.

²¹ Juliá, 1933, p. 130.

²² Aguilar Piñal, 1974, p. 276; Reichenberger, IV, 2009, p. 77.

²³ Cruz, 4/09/1714; Cruz, 28/03/1717; Príncipe, 1/09/1719; Cruz, 8/09/1727 y 11/12/1727; Cruz, 27/04/1729; Cruz, 5/05/1732; Príncipe, 16/09/1734; Cruz, 2/05/1775; Príncipe, 30/10/1777; Cruz, 26/11/1778; Cruz, 7/10/1784; Cruz, 4/10/1788; Príncipe, 4/04/1790; Cruz, 10/10/1800; Cs, 27/04/1806 (Andioc y Coulon, 1996, p. 712).

quebrantar la bondad y decoro de las costumbres; siendo más reparable el que Celia se escape de casa de su tío, y se halle en la precisión de estar encerrada en la escalera con don César: extremo a que empeña regularmente Calderón los lances.

Asimismo, el *Diario de las Musas* de Madrid se hace eco de las representaciones de esta obra en el teatro de la Cruz los días 4, 5 y 6 de octubre de 1788 y en el teatro del Príncipe los días 4, 5, 6, 7 y 8 de abril de 1790²⁴.

La comedia debió cruzar los Pirineos muy pronto y contamos con una versión francesa de Philippe Quinault en 1654 titulada *L'amant indiscret ou le maître étourdi*, que es posible que se representara en Versalles en enero de 1668²⁵. Más tarde, tenemos la traducción de Luigi Riccoboni, *L'Amant caché et la dame voilée*, representada el 3 de noviembre de 1716 en el castillo del mariscal de Noailles²⁶.

En 1770 fue traducida de nuevo al francés en prosa por Simon Nicolas Henri Linguet y publicada en *Théâtre espagnol*, París, De Hansy, 1770, II, pp. 117-252²⁷ con el título de *La cloison*²⁸. Se trata de una traducción importante por su repercusión entre los teóricos del Romanticismo. Además, es probablemente esta traducción la responsable de la difusión de esta obra en el este de Europa. Parece ser que Catalina II (1729-1796) tradujo del francés en 1787 la comedia calderoniana²⁹ con el título de *V chulane* y quizá este fue el punto de partida de la presencia de esta comedia en la escena rusa, como veremos más

²⁴ Coe, 1935, p. 88. En México se representó también en el Coliseo en mayo y en diciembre de 1790 (Leonard, 1951, p. 115 y 120).

²⁵ Reichenberger, I, 1979, p. 253.

²⁶ Soons, 1994, p. 198; Sullivan, 1998, p. 439 y Reichenberger, I, 1979, p. 253. Estos últimos citan también *Le caché et la voilée* de Evaristo Gherardi, París, 1716 y 1733.

²⁷ Traduce en este volumen, además de esta obra, *El alcalde de Zalamea*, *Nunca lo peor es cierto* y *Los empeños de seis horas*. En el tomo primero incluye *Mejor está que estaba* y en el tercero *No hay burlas con el amor*. En total, 6 obras de Calderón por solo 3 de Lope y otras 3 de Moreto. Ver Suppa, 2017.

²⁸ Los Reichenberger (I, 1979, p. 253) citan también *La cachette*, traducción anónima conservada en un manuscrito de 1772 en la BNF; *La cloison* de Mme. La Comtesse de Genlis, publicada en 1781, y *Beaucoup de bruit pour rien*, de Antoine Jean Bourlin Dumaniant (París, 1794).

²⁹ Siliunas, 2000, p. 181; Weiner, 1989, pp. 43-48.

adelante³⁰. En el periodo de 1786-1790 la emperatriz estaba interesada en comedias de costumbres occidentales que adaptaba al medio ruso. Su objetivo era defender la estructura social vigente y así, encontró en *El escondido y la tapada* una obra adecuada para su público, divertida pero a la vez moralizadora. Una historia en la que no hay violencia (la muerte del hermano se reduce en su adaptación a un simple intercambio de palabras por las que el protagonista es desterrado a Moscú por su propio padre), que no contiene ningún mensaje social de protesta, ni tiene temática religiosa ni mística. En cambio, subraya la lealtad del sirviente a su amo, que resulta más servil que en la versión francesa y en el original calderoniano. Pero si la versión en prosa de Linguet no se alejaba demasiado del original, en el caso de la de Catalina la Grande las diferencias son significativas: la acción se desarrolla en Moscú, amo y criado llegan en caballos no en mulas, y Félix no sirve en Italia sino en el Cáucaso. Además, se alteran los nombres de los personajes: Felov por Félix, Diegin por Diego, Sevin por César, Moise por Mosquito, Pulkheria por Isabel y Arina por Inés.

La comedia también se imprimió traducida al alemán en 1770 en Brunswick, bajo el título de *Der Verschlag oder Verwirrung über Verwirrung* ('El tabique o confusión tras confusión') en el primer volumen de *Spanisches Theater*³¹. Cuatro ediciones más aparecieron en 1775 y 1779 de una versión anónima también basada en Linguet (tres en 1775 en Viena, Múnich y Pressburg-Leipzig, y una más en 1779 en Pressburg-Leipzig). Se registran además tres representaciones en Hamburgo (1770, 1773 y 1779) a cargo de la compañía Ackermann, una el 29 de noviembre de 1775 en Múnich y otra en 1779-1780 en Núremberg por la compañía de Carl Ludwig Christian Neuhaus.

En Leipzig en 1781 se publica una nueva versión a cargo de Johann Christian Bock que fue llevada a la escena por la compañía de Franz Schuch en 1785 en Königsberg. Como vemos, en poco tiempo el título se asentó en la cartelera alemana. Goethe también conoció la comedia, pero a través de la versión italiana de Elisabetta Caminer Turra, *Il nascosto e la velata*, que pudo ver en Venecia en una representación el 4

³⁰ Sin embargo, los Reichenberger consideran que fue antes: entre 1772 y 1776 se representó en el teatro Hermitage de San Petersburgo la traducción de Catalina la Grande (Reichenberger, 2009, IV, p. 262).

³¹ Sullivan, 1998, p. 174; Franzbach, 1982, pp. 233-234.

de octubre de 1791³². A instancias de Goethe, Johann Diederich Gries (1775-1842) publicará entre 1815 y 1829 siete volúmenes de traducciones de comedias españolas (dos por volumen); en el séptimo incluye *El escondido y la tapada*.

También se difunde a partir de la traducción de Linguet en Inglaterra: primero es traducida en cinco actos y en prosa por Isaac Bickersstaff con el título de *'Tis well it's no worse* (1770, 3 ediciones); y luego por el irlandés John Philip Kemble en tres actos: *The Pannel* (Londres, C. Stalker, 1789)³³. En esta traducción se eliminaba buena parte de la acción dejando la pieza «como una sarta de escenas de sainete»³⁴. Sin embargo, el autor conservó la escena en que el gracioso Muskato se pone un vestido femenino, escena que alcanzó un gran éxito.

A partir de estas versiones debió llegar a Estados Unidos, ya que se representó en Philadelphia entre el 27 de abril y el 2 de mayo de 1791 por la Old American Company. Se mantuvo en la cartelera de Philadelphia y de Nueva York hasta 1797³⁵.

En el siglo siguiente aparece en escena en Viena en el Burgtheater³⁶ y sigue teniendo presencia en Francia, aunque sea a través de otra obra, ya que en 1847 se estrena *Diable ou femme*, una imitación de *La dama duende* de Hippolyte Lucas, que cuenta con una escena importada del *El escondido y la tapada*, tal y como reconoce el escritor francés: el lance en que el gracioso Mosquito encuentra un vestido y se disfraza de mujer.

LA REFUNDICIÓN DE DIONISIO SOLÍS

En los primeros años del siglo XIX se desata el que se ha llamado «furor de refundir». Como ejemplo podemos dar el siguiente dato: de las 293 representaciones de obras de Lope que se llevan a cabo entre 1820 y 1833, 248 son refundiciones (un 84 %). Evidentemente, esta

³² Se había publicado en la *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, Venezia, 1774-1776, t. IV. Ver Franzbach, 1982, p. 218.

³³ La obra se representó por primera vez el 28 de noviembre de 1788 en el Theatre Royal in Drury Lane y fue representada hasta mediados del siglo XIX. Se imprimió al año siguiente y se reeditó varias veces: 1824, 1871 y 1875. Ver Spell, 1941, p. 197.

³⁴ Soons, 1994, p. 200.

³⁵ Spell, 1941, p. 194.

³⁶ Reichenberger, IV, 2009, p. 220.

abundancia de refundiciones fue causada por el deseo de mantenerse en contacto con la esencia nacional, pero adaptando los textos a las circunstancias y al gusto de la época. Todo ello conduce a una nueva estética y a una reducción ideológica claramente empobrecedora.

Las refundiciones surgen del gusto por el didactismo que prima en esta época y se escogen para ello obras clásicas con una temática cercana a los espectadores. Los refundidores decimonónicos trataron de adaptar las obras áureas en tres campos fundamentales: en la estructura, siguiendo la norma de las unidades dramáticas, en el lenguaje, suprimiendo los pasajes culteranos, y en lo moral, suprimiendo algunas alusiones o recargando la obra de una moralidad que le era ajena³⁷. Así, se somete a los textos a desplazamientos de secuencias dramáticas, a la ampliación y reducción textual y, sobre todo, a la inserción del texto en un sistema de valores éticos y estéticos diferente.

Dionisio Solís (1768-1834) fue uno de los refundidores de obras clásicas más apreciado. En la polémica que se levantó sobre la práctica de las refundiciones, Solís salió bien librado por su calidad y sus cualidades de poeta³⁸. Precisamente, Mariano José de Larra, que criticó duramente esta moda, salva de la quema a Solís y Bretón de los Herberos, y el propio Bretón alaba abiertamente su labor en la crítica de *El escondido y la tapada* que aparece en *El Correo* el 3 de octubre de 1831:

El refundidor puede atribuirse justamente mucha parte de gloria en el brillante éxito que ha tenido la comedia, pues sobre haber imitado muy felizmente el estilo de Calderón, no ha debido tener que trabajar poco para conservar tan rigurosamente la unidad de lugar, que es precisamente la más violada por nuestros antiguos dramáticos. Bien se advierte que la refundición está hecha por un buen poeta³⁹.

Otro amante de refundiciones y arreglos, Juan Eugenio Hartzenbusch, dedica todo un estudio a Solís y señala, de manera un tanto exagerada, lo siguiente:

El tino con que imitaba Solís el estilo del autor cuya obra restauraba era tal, que un célebre humanista y poeta de nuestros días, habiendo asistido

³⁷ Ver Caldera, 1983 y Álvarez Barrientos, 1995.

³⁸ Ver Gies, 1990.

³⁹ *El Correo*, 3 de octubre de 1831, núm. 505, p. 3 (citado por Gies, 1990, p. 119).

a la representación de una de estas comedias y escrito después un análisis de ella, fue a alabar precisamente como lo mejor de la pieza un trozo de versificación que era todo de Solís; tan felizmente había sabido darle el colorido dominante en el cuadro. Refundición hubo en que ingirió Solís más de mil versos, y en alguna solo dejó de la obra original el título y tres o cuatro escenas⁴⁰.

Finalmente, Juan Valera y Menéndez Pelayo también elogiarán el valor artístico y literario de las refundiciones de este autor⁴¹.

Se aprecia, pues, un consenso a la hora de juzgar el trabajo oscuro y callado que llevó a cabo Dionisio Solís⁴². El cordobés extendió su labor entre 1810, fecha en la que se representa en el Príncipe sus refundiciones de *García del Castañar*, de Rojas, *El mejor alcalde el rey* de Lope de Vega y *El alcalde de Zalamea* de Calderón⁴³, hasta 1832, en que se representa *Todo es fortuna*, su adaptación de *La ocasión perdida* de Lope de Vega. En total, 24 refundiciones de obras de Lope, Tirso y Calderón y de otros autores como Rojas, Moreto, Cuéllar, Avellaneda en colaboración con Villaviciosa, Salazar y Torres, etc. Entre las refundiciones calderonianas destaca el éxito de *La dama duende* (27 representaciones entre 1829 y 1850), *El alcalde de Zalamea* (20) y *El escondido y la tapada* (17)⁴⁴.

Solís se aleja de las obras de Calderón que tienen como tema el honor, así como de los dramas religiosos. Al seleccionar los textos, le interesa, sobre todo, el dinamismo de la acción y las costumbres sociales, con el fin de mostrarlas en escena y proponerlas como modelo. En sus adaptaciones realiza todo tipo de modificaciones: elimina escenas consideradas innecesarias, reduce varias escenas a una sola, añade alguna nueva, suprime versos en las largas tiradas buscando la claridad

⁴⁰ Hartzenbusch, 1843, p. 186. Sobre la figura de Solís contamos con el trabajo de Ballew, 1957 y las tesis doctorales de Miguel y Canuto, 1993, y Medina García, 1995; hay también trabajos más específicos de Miguel y Canuto, 1995 y Vellón Lahoz, 1995.

⁴¹ Valera, 1961, p. 1262 y Menéndez Pelayo, 1941, p. 18. En las líneas anteriores este último emite un juicio negativo sobre las refundiciones: «Como de los escarmentados nacen los avisados, hace años que jamás concurro al teatro cuando se anuncia una comedia antigua refundida».

⁴² StouDEMIRE (1940, p. 306) dice que «en este terreno no encontró rival alguno».

⁴³ Sobre las refundiciones de estas tres obras, ver los trabajos de González Cañal, 2007, García Santo-Tomás, 1997 y Vellón Lahoz, 1996, respectivamente.

⁴⁴ También se conservan las refundiciones de *Afectos de odio y amor* y *La señora y la criada*, que no llegaron a representarse.

y evitando reiteraciones, sustituye unos versos por otros, modifica pasajes para buscar un tono más coloquial, añade versos para completar alguna escena, traslada versos de un lugar a otro, etc.

Busca además la simplificación de la acción y la unidad de la misma. Para ello suele limitar los lugares en los que se desarrolla la trama y procede habitualmente a una reducción temporal⁴⁵. En cuanto a los personajes, también suele reducir el número, además de, en ocasiones, cambiar algunos nombres.

Asimismo, suele intervenir en el estilo, eliminando o atenuando los excesos grandilocuentes y los fragmentos en los que aparecen rasgos culteranos y retóricos, además de suprimir metáforas consideradas no adecuadas para la época. A cambio, añade versos con matiz coloquial. También suelen desaparecer los versos que aluden al honor, virtud muy alabada en el teatro del xvii. Y, por supuesto, evita en todo momento lo escabroso, eliminando los equívocos y buscando siempre el decoro.

En cuanto a la estructura externa distribuye la materia dramática en tres actos (*El escondido y la tapada*), pero también en cuatro (*La señora y la criada*) o en cinco (*Afectos de odio y amor* y *La villana de Vallecas*).

Muchas de las obras que refundió tuvieron una nueva vida en los escenarios. Un ejemplo es el éxito de la función estrenada por Máiquez titulada *Del rey abajo ninguno*, que perpetuó este título en los escenarios a lo largo del siglo xix. Lo mismo le ocurre a *La dama boba*, refundida por Solís con el título de *Buen maestro es amor o la niña boba* y estrenada el 23 de enero de 1827, que se representó 80 veces hasta 1864, a *El rey valiente justiciero y ricohombre de Alcalá*, representada en 66 ocasiones antes de entre 1811 y 1850⁴⁶, o bien, a *El alcalde de Zalamea*, estrenada el 16 de diciembre de 1810, que subió a los escenarios en veinte ocasiones entre dicho año y 1850⁴⁷.

El caso de *El escondido y la tapada* no es tan llamativo como los citados, pero alcanzó 17 representaciones en los escenarios entre 1830,

⁴⁵ Ya lo aprecia Miguel y Canuto, 1993, p. 272, al analizar las refundiciones que realiza Solís de obras de Lope.

⁴⁶ Ballew, 1957, p. 110.

⁴⁷ Vellón Lahoz, 1996, p. 127. Ballew (1957, p. 145) asegura que las refundiciones de Solís alcanzaron las 600 representaciones entre 1820 y 1850, siendo con mucho el refundidor más representado.

fecha de la composición, y 1847⁴⁸. El *Diario de avisos de Madrid* del 27/9/1831 recoge la noticia de la representación en el teatro de la Cruz el 27 y 28 de septiembre de este «drama que reúne al interés particular y fuerza de acción una versificación fácil y armoniosa» (p. 4). A partir de entonces sube al escenario madrileño del teatro de la Cruz al menos en 11 ocasiones: 4/10 y 29/10–4/11/1831; 9–10/5/1832; 2/1/1833⁴⁹; 24–25/9/1843⁵⁰; 13/1/1844; 25–26/3/1844; 13/2/1847⁵¹; 28/2 y 1/3/1847; y 11/9/1847⁵².

Es posible que Dionisio Solís utilizara la edición de Juan Jorge Keil publicada en 1830, el mismo año en que realizó su adaptación. En todo caso, pudo tener a mano también la edición de Vicente García de la Huerta de 1785. El escritor cordobés alteró bastante el comienzo de la obra⁵³. Lo primero que encontramos es una escena nueva, ya que se abre la obra con un largo diálogo entre don Félix y don Juan, pretendiente de Lisarda, en casa del primero de ellos, cuadro que sustituye a la llegada de César y Mosquito a la Casa de Campo de Madrid en el original calderoniano y a la larga relación del amo que pone al día a los espectadores de los hechos sucedidos. El vuelco del coche, que provoca en Calderón el encuentro entre don César y su amada Lisarda, tiene lugar en el texto de Solís delante de la casa de don Félix, y es este, acompañado de don Juan, el que socorre a Lisarda. Tras el diálogo entre Lisarda, don Juan y don Félix, se produce una escena entre

⁴⁸ Adillo, 2017, pp. 253–258. Son las siguientes: 2 veces en 1830; 4 en 1831; 2 en 1832; 1 en 1833; 3 en 1843; 2 en 1844 y 3 en 1847 (Adams, 1936, p. 348; Reichenberger, IV, 2009, pp. 164–165). *El escondido y la tapada* figura en el puesto séptimo en cuanto al número de representaciones de las 25 comedias refundidas que se representaron de Calderón entre 1820 y 1850 (Adams, 1936, p. 355).

⁴⁹ Stoudemire (1940, p. 310) cita siete representaciones entre 1831 y 1833. Adillo (2017, p. 155) consigna una representación en Valencia el 17 de enero de 1833.

⁵⁰ Adillo (2017, p. 257) cita una representación en Sevilla el 26 de abril de 1843.

⁵¹ Precisamente el ms. Tea 1–109–6 D de la Biblioteca Histórica de Madrid lleva la fecha de 1847.

⁵² Datos obtenidos de Adams, 1936, Herrero Salgado, 1963, p. 79, Reichenberger, IV, 2009, pp. 164–165 y de la prensa de la época: *El Correo*, 7/11/1831, núm. 520, p. 2; *El Correo*, 7/1/1833, núm. 703, p. 4; *Revista de teatros*, 20/9/1843, p. 2; *El Heraldo*, 23/9/1843, p. 4; *Revista de teatros*, 2/10/1843, p. 2; *Diario de avisos de Madrid*, 12/1/1844, p. 3; *Diario de avisos de Madrid*, 25 y 26/3/1844; *Diario de avisos de Madrid*, 23 y 27/2/1847; *La Carta*, 11 y 14/9/1847; y *El Heraldo*, 14/9/1847.

⁵³ Utilizamos para el cotejo el ms. Tea 1–119, 6 C de la Biblioteca Histórica de Madrid (BHM).

don Félix y su hermana Celia que enlaza con el texto calderoniano, nada más y nada menos que en el fol. 17r de la refundición. Sigue a continuación el texto de Calderón (fols. 17r-20v).

Obviamente, el cambio de lugar del vuelco del coche simplifica la puesta en escena de la obra: se elimina una escena de calle, pues solo asistimos a la llegada de los accidentados a casa de don Félix. A continuación, introduce Solís un diálogo entre don Félix y don Juan (fols. 21r-22v).

El siguiente cuadro es el de Celia e Inés y la llegada de César y Mosquito que enlaza con el texto calderoniano (fols. 23r-36v). Solo se altera para introducir la carta que César lee a Mosquito en el primer cuadro del texto original y que Solís desplaza a esta escena y, además, es Celia la que la lee (fol. 26 r).

En la segunda y tercera jornada se ha peinado simplemente el texto original y no hay grandes cambios. En la segunda, por ejemplo, se suprimen las alusiones a otros títulos calderonianos: a *La dama duende* y a *Los privilegios de las mujeres*. Al final de la jornada se añaden 14 versos.

También suprime una parte de las pullas que lanza la criada Beatriz a la dueña Otáñez, eliminando así los términos litúrgicos del oficio de difuntos (II, fol. 14v):

vos, que sois en el abismo
de esa calcilla neutral,
de vos mismo el orinal,
y el músico de vos mismo;
flaca cecina de yegua,
baúl de madera y pellejo,
ne recorderis de viejo,
parce mihi de la legua [...] (vv. 1375-1383).

El pasaje suprimido más curioso es el cuento de la monja puesto en boca de Mosquito, de contenido que podría ser de mal gusto:

MOSQUITO ¡Santo Dios, mujer es ésta!
Yo mil veces he oído un cuento
de una monja, a quien salió
una escupidura, haciendo
una fuerza, y que de monja
quedó monjo en un momento;
pero de un galán hacerse

una dama, no me acuerdo
haberlo visto en mi vida (vv. 2677-2685).

En cambio, se mantiene una tirada jocosa del criado Castaño, añadiendo incluso cuatro versos con el fin de aportar mayor claridad al pasaje:

CASTAÑO A mí me han hablado
que de un bergantón ausente,
que por Colada y Tizona
era Mosquito dos veces,
fuiste —sin ser la violada
Violante de Navarrete—
**y que en vez de recibir
tú le regalabas siempre,
mostrándote tan rendida
que fuistes con el pobrete**
de sus botones ojal
y de sus cintas ojete (II, fol. 24v).

Sin embargo, lo que hace Calderón es recoger unos versos de un romance burlesco de Góngora «Tendiendo sus blancos paños»:

A la violada señora
Violante de Navarrete:
moza de manto tendido,
lavandera de rodete,
[...]
Violante, que un tiempo fuiste
pelota de mi trinquete,
de mis botones ojal,
y de mis puntas ojete [...] ⁵⁴.

También se evitan otras expresiones:

⁵⁴ Góngora, *Romances*, vv. 6-9 y 57-60, pp. 332-333 y 335.

CALDERÓN DE LA BARCA

MOSQUITO: Si a aquesto va, yo también he escuchado claramente pisar al frisón Castaño y al haca morcilla en este pesebre de amor; (vv. 1663-1667)

DIONISIO SOLÍS

MOSQUITO: Pues, si a eso va, yo también he escuchado claramente charlar al frisón Castaño y a la Beatricilla en este pesebre de amor; (II, fol. 26r)

Hay algunos retoques curiosos: evita, por ejemplo, los términos «chapín» y «ponleví»:

CALDERÓN DE LA BARCA

[CÉSAR] dame, señora a besar todo el chapín de tus pies.
MOSQUITO: Y tú, todo el ponleví de tus zapatos, Inés (vv. 747-750).

DIONISIO SOLÍS

[CÉSAR] dame, señora a besar suelo que pisan tus pies.
MOSQUITO: Y a mí, si quieres, la suela de tus zapatos, Inés (I, fol. 24r-v).

Suprime dos versos (fol. 25r) en los que se alude a una enfermedad («estar con piedra»), un nuevo comentario jocoso del gracioso:

MOSQUITO Mira si puedes abrirme;
 que estoy con piedra sospecho,
 pues el abrirme me es cura (vv. 2669-2771).

Suprime la alusión a la Fortuna (fol. 30v):

LISARDA ¡Oh, permita la fortuna
 que bien de este empeño salga! (vv. 2962-2953).

En total, en la tercera jornada se suprimen 28 versos y se añaden en distintos lugares cinco.

En general, Solís peina el texto y hace pequeños cambios por distintas razones: «reclusión» en lugar de «Inquisición» (II, fol. 15v), «ronda» en lugar de «Justicia» (II, fol. 20r), «parla» por «garla» (II, fol. 25r), «bruja» por «dueña» (II, fol. 14v), etc. Hay también algunas expresiones muy decimonónicas que proceden claramente del refundidor: «tolondros en la mollera» (I, fol. 11 r).

En el desenlace, de 12 versos de Calderón pasamos a 28 en la refundición:

CALDERÓN DE LA BARCA

DIEGO: En cuyo gran desengaño
aquí la comedia...

MOSQUITO: Aguarda,
que falta el decir ahora
a todos una palabra.

Y es, porque nada se ignore,
que don Félix, concertada
la parte de aquella muerte,
que fue de tanta importancia,
a pagar de su dinero
quedó libre. Con que acaba,
por empeño escrita, *El
Escondido y la Tapada*
(vv. 3110-3121).

DIONISIO SOLÍS

DIEGO: Don César, aunque pudiera
estando solo en mi casa
daros la muerte y con ella
satisfacer mi venganza,
sometiendo en este caso
mi razón a la cristiana

piEDAD, la muerte os perdono
que a D. Alonso y, por causa
de Celia, riñendo disteis,
con tal que la deis palabra
de ser su esposo, acudiendo
de esta manera a su fama.

CÉSAR: Ya he dicho que esta es mi esposa
y no tengo dos palabras.

Mi gratitud os consagro.

JUAN: Ahora puedo con Lisarda
casarme también, pues fueron
los celos míos sin causa.

CELIA: Dulce fin de tantos sustos.

FÉLIX: A celebrar a mi casa
iréis la boda, D. César.

DIEGO: Celébrese en esta entrambas.

BEATRIZ: ¿Y mi vestido?

MOSQUITO: Guardado
me lo dejé en la posada.

BEATRIZ: ¿Me le darás?

MOSQUITO: No, que pienso
tenerle entre mis alhajas,
por si hay otro paso del
escondido y la tapada (III, fols. 38r-39r).

LA REFUNDICIÓN DE EDUARDO ASQUERINO

Eduardo Asquerino, político, periodista y escritor, hermano del también escritor Eusebio Asquerino, fue dramaturgo y autor de refundiciones de obras clásicas, tomando así el relevo de Dionisio Solís. El 24 de diciembre de 1851 estrena en el Príncipe una refundición de gran éxito: la comedia de Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, con

Julián Romea⁵⁵ y Matilde Díez como actores principales. En el papel de don Lucas del Cigarral brilló José Calvo⁵⁶. Como señala la crítica, la actriz Matilde Díez, de quien José Zorrilla llegó a decir que era la gracia, el sentimiento y la poesía, representó la dama de una manera especial:

Durante toda la comedia Matilde iba acentuando poco a poco el desarrollo de un carácter rebelde al sacrificio que se le impone por codicia; carácter de comedia, es verdad, cuyo desarrollo ha de hacerse cómicamente y por tanto no resultará un gran carácter, pero sí un estudio difícil⁵⁷.

El 4 de febrero de 1852 se estrenaba *El escondido y la tapada*, publicada el año antes⁵⁸, con un elenco encabezado por Julián Romea (don César) y Matilde Díez (Lisarda), acompañados esta vez de Bárbara Lamadrid (Celia) y Mariano Fernández (Mosquito). El 21 de febrero de 1852 se alababa este montaje en *La Época*: «ha obtenido un éxito completo en el Príncipe: la ejecución ha sido tan perfecta que el público ha llamado a escena dos noches seguidas a los actores». Estuvo en cartel al menos hasta el 7 de marzo siguiente⁵⁹.

⁵⁵ Julián Romea era director del Teatro del Príncipe desde 1840. Para estas fechas ya se denominaba Teatro Español, ya que el nombre fue cambiado por el ministro Conde de San Luis en 1849. Ver Espina, 1935, pp. 212-216. Con Romea el repertorio clásico volvió de nuevo a la escena española: «Yo me impuse el deber de resucitarle, y estudiando con esmero, y poniendo en escena con decoro [...] y otras muchas, cuya enumeración sería larga, procuré hacer gustar al público el inmenso tesoro de bellezas que en nuestra propia casa teníamos en todos los géneros, desde el alto y verdaderamente trágico [sic], hasta el más ingenioso y desenfadado cómico» (Romea, 1866, pp. 47-48).

⁵⁶ La obra fue estrenada el 24 de diciembre de 1851 (Vallejo González, 2008, p. 71). Según la *Gaceta del bello sexo*, año II, 15 enero 1852, núm. 6, pp. 47-48, fue muy bien recibida por el público: «...el prodigioso éxito que ha obtenido en el Príncipe la comedia de figurón titulada *Entre bobos anda el juego*, original del célebre Rojas, y refundida por D. Eduardo Asquerino. Escrita en un rato de buen humor por el autor de *García del Castañar*, más de una vez se asoma la sonrisa a los labios del espectador al oír las graciosas ocurrencias puestas en boca del señor Calvo».

⁵⁷ Calvo Revilla, 1920, pp. 114-115.

⁵⁸ *El escondido y la tapada*. Comedia en tres actos de don Pedro Calderón de la Barca refundida por don Eduardo Asquerino, Madrid, Imprenta que fue de Operarios, a cargo de D. F. R. del Castillo, 1851.

⁵⁹ En el mismo tono recoge la noticia *La Ilustración*: «Las localidades del Príncipe han estado llenas por espacio de muchas noches con la comedia de Calderón *El escondido y la tapada*, refundida por D. Eduardo Asquerino con bastante acierto, aunque su

Poco después, el 19 de marzo de 1852, se estrenaba en el Príncipe otra refundición calderoniana suya: *Amar después de la muerte*. En ese mismo año adaptará para la escena una obra menos conocida: *Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo* de Matos Frago⁶⁰.

Lo primero que observamos en la refundición de Asquerino es que procede de forma semejante a Solís: altera sobre todo el comienzo de la comedia. En la primera jornada añade 335 versos nuevos, y omite 210. Las modificaciones son sustanciales.

En cambio, en la segunda jornada solo añade 4 versos y omite un total de 80. Lo mismo ocurre en la tercera jornada: añade 15 versos de su cosecha y suprime 23. En total, tenemos 367 versos ajenos a Calderón, mientras que elimina un total de 313 versos del texto áureo.

¿A qué responde que los refundidores intervengan, sobre todo, en el comienzo de la comedia? Es verdad que encontramos al principio un largo relato de César que narra los hechos ocurridos hasta el momento y que quizá podía no ser del gusto del espectador decimonónico. Pero algo habrá también de practicidad y oportunismo en este procedimiento por el que se desfigura claramente el comienzo de Calderón, para que se aprecie mejor la labor refundidora, mientras se dejan las otras dos jornadas prácticamente intactas.

En la jornada primera se abre con cinco escenas de la pluma de Asquerino: la conversación entre Celia e Inés en décimas; la llegada imprevista de su hermano don Félix acompañado de don Juan; el diálogo entre don Félix y don Juan una vez que se quedan solos; un breve diálogo a la puerta de la casa y un breve monólogo de Inés, la criada. En la escena sexta intervienen César, Mosquito e Inés y, a partir de la mitad de esta escena —ya llevamos 218 versos— recuperamos el texto de Calderón, obviamente con cortes y añadidos. En esta escena se coloca la carta que ha enviado Celia a César, que lee el galán en voz alta⁶¹.

trabajo no ha sido tan grande como el que tuvo que hacer con la anterior refundición de *Entre bobos anda el juego*. Trabajan en *El escondido y la tapada* las principales partes de la compañía, y su ejecución ha sido de lo más perfecto que hemos visto en el teatro del Príncipe. Matilde Díez y Julián Romea se han hecho aplaudir como siempre: el público ha salido contentísimo de este coliseo, y continúa favoreciéndolo con el mismo interés que en las primeras representaciones» (*La Ilustración*, 28/2/1852).

⁶⁰ Sánchez Escobar, 2003, pp. 284-285.

⁶¹ Calderón, *El escondido y la tapada*, refundición de Asquerino, p. 10. Citaremos en adelante por esta edición consignando únicamente el número de página.

Como hemos señalado, se suprimen bastantes pasajes por razones diversas. Alusiones a villancicos populares probablemente olvidados:

MOSQUITO Breve será la respuesta,
«vengo de lejas tierras, niña, por verte;
hállote volcada, quiero volverme.»⁶² (vv. 344-346).

Comentarios paródicos del gracioso que contienen además una alusión bíblica:

Ya la encerrada ballena,
para escupir sus Juanazos,
por un costado revienta (vv. 316-318).

La frecuente ruptura humorística de la ilusión escénica por parte del gracioso:

(que, como autor de comedias,
tienes en tu compañía
segunda dama y primera.) (vv. 32-34).

O un cuento puesto en este caso en boca de César:

Tiene un príncipe, un señor
lejos de sí un gran palacio,
y en el suntuoso espacio
cerrado el cuarto mejor;
éste se guarda en rigor;
y aunque igual huésped por él
pase, el alcaide fiel
dice: «Este cuarto oportuno
es de mi rey, y ninguno
ha de aposentarse en él.»
Y así el alma toda, que era
el palacio de mi amor,
dejó a Lisarda el mejor
cuarto, aunque no le viviera;

⁶² Aparece en el *Vocabulario* de Correas: «Vine de lejos, niña, por verte: hállote casada, quiero volverme» (Correas, *Vocabulario*, núm. 23682); Frenk, 2003, I, p. 448.

- Mas, Beatriz, lo que has de hacer
 es solamente tratar
 de barrer la casa, y no
 contar sus vigas, que yo
 tengo un chozno familiar
 que da de mí testimonio.
- BEATRIZ Si él es familiar, y está
 con vos...
- OTÁÑEZ. Dilo.
- BEATRIZ No será
 familiar sino demonio.
- OTÁÑEZ Picudita, bachillera,
 (que desde vuestra niñez)
 tenéis para la vejez
 hecho el gasto de hechicera;
 hablad como habéis de hablar.
- BEATRIZ Arrendajo de don Bueso,
 anatomía de hueso,
 almanac particular;
 vos, que sois en el abismo
 de esa calcilla neutral
 de vos mismo el orinal,
 y el músico de vos mismo,
 flaca cecina de yegua,
 baúl de madera y pellejo,
ne recorderis de viejo,
parce michi de la legua,
 puerto seco de la tos,
 quiroteca de Cayfás,
 y trescientas cosas más;
 ¿cómo se ha de hablar con vos?
- OTÁÑEZ Relamedilla, embustera,
 agradeced que ha llegado
 el coche y que se ha apeado
 señora, que yo os hiciera
 llevar a la Inquisición (vv. 1355-1391).

En los versos que proceden de la pluma de Asquerino encontramos expresiones y términos claramente decimonónicos («magín», p. 3; «rondador», p. 7; «Tú te chanceas, Inés», p. 9; etc.), alusiones al Cid

(«pues él en la guerra fiera / de Italia, glorias de un Cid / conquista», p. 4), pero también nuevas sentencias y pasajes cómicos en boca de Mosquito:

Sí, pero diz que la guerra,
la música y la pintura
no deben verse de cerca.
[...]
A más, deja que las mulas
descansen, y tú a un lado echa
el embozo por un rato.
Que con las caras cubiertas
nosotros, y ellas tan flacas
parecemos ya sobre ellas
nosotros el carnaval,
y las mulas la cuaresma (pp. 10-11).

El refundidor alude a menudo a la virtud de la caridad (pp. 21 y 22), algo que no aparece en Calderón:

CALDERÓN DE LA BARCA

BEATRIZ: Haz cuenta que deslenguada estoy.
MOSQUITO: Pues no es buena cuenta,
que las deslenguadas hablan
más que las lenguadas mismas
(vv. 351-354).

EDUARDO ASQUERINO

INÉS: Mucho
hablas, Mosquito, con ella [la lengua].
MOSQUITO: Es... caridad.
INÉS: Pero dicen
que bien entendida empieza
por nosotros (p. 17).

La tercera jornada está tal cual. Solo cambia el final que en Calderón se pone, como es habitual, en boca del gracioso y, en cambio, en la refundición de Asquerino se encarga Lisarda:

CALDERÓN DE LA BARCA

DIEGO: En cuyo gran desengaño
aquí la comedia...
MOSQUITO: Aguarda,
que falta el decir ahora
a todos una palabra.
Y es, porque nada se ignore,
que don Félix, concertada
la parte de aquella muerte,
que fue de tanta importancia,
a pagar de su dinero
quedó libre. Con que acaba,
por empeño escrita, *El*
escondido y la tapada (vv. 3110-3121).

EDUARDO ASQUERINO

DIEGO: Daros la muerte pudiera;
pero fuera acción villana:
yo os perdono, si de Celia
acudís noble a la fama.
CÉSAR: Mi esposa es.
CELIA: ¡Gracias al cielo!
JUAN Perdón te pido Lisarda
por mis celos.
DIEGO: Ambas bodas
celebraranse en mi casa.
BEATRIZ: ¿Y mi vestido?
MOSQUITO: Guardado.
BEATRIZ: ¿Me lo daréis?
MOSQUITO: Luego, calla.
LISARDA: Pues dichoso fin tuvieron
al cabo congojas tantas;
no por nosotros, tan solo
por Calderón de la Barca
un aplauso piden el
escondido y la tapada (p. 102).

DESAPARICIÓN Y OLVIDO EN EL SIGLO XX

A finales del siglo XIX, el 25 de octubre de 1882, aparece la refundición de Asquerino de nuevo en escena en el Teatro Español, con Rafael Calvo a la cabeza⁶³. También se anuncia en los periódicos para la temporada 1897-1898 en el ciclo del Español denominado «Lunes clásicos»⁶⁴, del que se encargaba la compañía de Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero. Sin embargo, por razones que desconocemos la obra se cayó del cartel y no fue representada nunca por María Guerrero⁶⁵.

Curiosamente, la comedia no vuelve a aparecer en la escena española a lo largo del siglo XX. Tras los éxitos decimonónicos, el texto

⁶³ La obra es representada por la compañía de José Valero el 25 y 26 de octubre de 1882 con la participación de Rafael y Ricardo Calvo. Según recoge *La correspondencia de España* del 26 de octubre, la función fue todo un éxito (Adillo, 2017, pp. 276-277).

⁶⁴ Así lo anuncian los periódicos del momento: *La Época* del 23 de agosto de 1897 o el *Diario oficial de avisos de Madrid* del día siguiente.

⁶⁵ Menéndez Onrubia, 1990, pp. 187-207.

calderoniano es olvidado y, en cambio, mantiene cierto prestigio en Europa, ya que tenemos noticias de algunas representaciones lejanas, buena muestra de la repercusión del teatro calderoniano más allá de nuestras fronteras.

En Alemania Ludwig Fulda, que escribió un ensayo sobre el problema de traducir a Calderón, realizó una traducción modernizada de *El escondido y la tapada* con el título *Das Versteckspiel* ('El juego del escondite') (Berlín, 1925)⁶⁶. Más tarde, F. Wellner llevó a cabo otra basada en la de Gries: *Die verwunschene Treppe* ('La escalera encantada') (Leipzig, 1942). Finalmente, Hans Schlegel, publicó una nueva versión de la obra con el antiguo título del siglo XVIII: *Der Verschlag* ('El tabique') (Múnich, 1949)⁶⁷.

En cuanto a puestas en escena, contamos con cinco representaciones en Rusia entre 1954 y 1974, una en Bielorrusia en 1958, otra en Ucrania en 1975 y tres en Alemania entre 1974 y 1976. Son las siguientes:

1945 Múnich. Volkstheater, *Das Versteckspiel*. Texto de Ludwig Fulda⁶⁸.

1954 Moscú (Rusia). Teatro Dramático V. Mayakovski.

1956 Moscú (Rusia). Teatro Dramático V. Mayakovski. Dir.: V. Ganshin.

1956 Chitá (Rusia). Teatro Dramático Regional. Dir.: N. Rukavishnikov.

1959 Brest (Bielorrusia). Teatro Dramático Regional. Dir.: G. Vólkov.

1970 Moscú (Rusia). Teatro Mossovet. Dir.: E. Zavadskly.

1974 Astrajan (Rusia). Teatro Dramático Regional. Dir.: A. Obratsov.

1974-1975 Heppenheim (Alemania). *Der Verschlag*⁶⁹.

1975-1976 Bamberg (Alemania).

1975 Dzerzhinsk (Ucrania). Teatro Dramático. Dir. A. Klemantóvich⁷⁰.

⁶⁶ *Meisterlustspiele der Spanier: In freier deutscher Übertragung*, Berlín, 1925, vol. II, pp. 1-123 (Sullivan, 1998, p. 370). Y sin embargo el poeta y escritor austriaco Hofmannsthal (1874-1929), gran aficionado a Calderón, emitía en 1917 un juicio poco favorable: «Esta es una de las comedias más famosas. No encuentro en ella una calidad que pueda alcanzar la de *La dama duende*. Demasiado disfraz, demasiados encubrimientos» (Sullivan, 1998, p. 359).

⁶⁷ Sullivan, 1998, p. 451; Reichenberger, I, 1979, p. 252. Hans Schlegel se instaló en Barcelona y llegó a realizar 97 adaptaciones al alemán de obras españolas. Su autor preferido fue Lope de Vega, del que tradujo 72 comedias (Ulsamer, 1957).

⁶⁸ Reichenberger, IV, 2009, p. 239.

⁶⁹ Reichenberger, IV, 2009, p. 239. Se representa la versión de Hans Schlegel.

⁷⁰ Díez Borque y Peláez Martín, 2000, p. 379.

EL MONTAJE DE MANUEL CANSECO EN 2002

Tras más de cien años de olvido, la comedia volvió a aparecer en los escenarios españoles en 2002 de la mano del experimentado Manuel Canseco, que ya había alcanzado grandes éxitos con otras comedias calderonianas como *No hay burlas con el amor* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*.

La obra se estrenó el 6 de abril de 2002 en el Auditorio Maestro Padilla de Almería, dentro de las XIX Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. Posteriormente, se representó el Teatro Galileo de Madrid desde el 10 de abril hasta el 5 de mayo, y fue bien recibida por el público y la crítica. En general, se alaba la elección de un texto poco frecuentado y se elogia el trabajo del director:

La fe del director Manuel Canseco en las virtudes de los clásicos españoles le permite desarrollar un espectáculo vivo y estimulante, que consigue introducir al público en las peripecias y emociones que encierran los versos del profundo dramaturgo español de la Contrarreforma, que tanta gloria dio al teatro patrio, tanto con sus Autos Sacramentales o sus tragedias, como comediógrafo⁷¹.

Más tarde, se representó en Niebla el 6 de julio y en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, del 23 al 27 de julio en el Claustro de los Dominicos.

Para el montaje Canseco realizó su propia versión, que es muy fiel al original calderoniano⁷². En realidad, lo único que hace es peinar el texto y suprimir unos cuantos pasajes, en total 232 versos. Es verdad que añade una docena de versos de su cosecha y que altera otros cuantos lugares buscando la claridad.

El director divide el texto en dos partes y en un total de 20 escenas: 13 en la primera parte y 7 en la segunda. Además, aligera la primera relación de César, asignando algunos versos o réplicas al criado Mosquito (13 versos) y suprimiendo hasta 26 versos.

⁷¹ Vizcaíno, 2002.

⁷² Probablemente utilizó el texto fijado por Vern Williamsen a partir de la edición de Juan Jorge Keil (Leipzig, 1830).

A lo largo de la comedia, además de cortar algunos versos, retoca o reescribe algunos pasajes buscando una mejor comprensión del texto para el espectador actual:

CALDERÓN DE LA BARCA

Yo, que de sus luces soy
flor que la vive adorando,
a la Casa la seguía
del Campo, donde ella había
con su padre ido; mas cuando
iba la puente a bajar,
el coche topé en la puente,
porque no sé qué accidente
tan presto la hizo tornar.
Llegando al sol que conquisto
a sacrificar mi vida,
de mi primo al homicida
me pareció que había visto
entrar de camino; yo
le quise reconocer,
mas siendo al anochecer
no fue posible; y por no
errarlo (si no era él)
todo el lugar le seguimos
ese criado y yo, y vimos
apear (¡pena crüel!) (vv. 658-678).

MANUEL CANSECO

cuando yo en seguirla doy.

Al ir la puente a bajar,
el coche encontré en la puente;
porque no sé qué accidente
tan presto la hizo tornar.
Al llegar yo hasta el lugar,
¡lo juraría por mi vida!,
de mi primo al homicida
me pareció divisar
Le seguí por el camino
e intenté reconocer
mas siendo al anochecer
no lo permitió el destino.
Hasta un lugar le seguí,
por dudar de si era él
hasta que al fin, ¡pena cruel!
ante una venta perdí,⁷³

Canseco reescribe el pasaje de la falsa escalera, recurso espacial fundamental en el desarrollo la trama:

⁷³ Utilizo la versión que me ha facilitado el propio director Manuel Canseco, a quien agradezco su generosidad y ayuda.

CALDERÓN DE LA BARCA

Por de dentro della tiene
 secreta escalera, que
 comunica los dos cuartos,
 aunque condenada esté,
 por ser los huéspedes dos.
 Aqueste tabique, pues,
 por la parte está de abajo
 de manera, César, que
 yo por la parte de arriba
 con mil trastos la ocupé
 el día que por mi carta
 a mi casa te llamé,
 y de que venía mi hermano
 aviso tuve también (vv. 787-800).

MANUEL CANSECO

por de dentro de ella tiene
 secreta escalera, que
 comunica los dos cuartos,
 aunque hoy condenada esté
 por ser los huéspedes dos.
 La suerte ha querido pues
 que el tabique que la oculta,
 y no la permite ver,
 por la parte está de abajo
 César, de manera que
 yo por la parte de arriba
 con mil trastos la ocupé.
 Al saber yo que mi hermano
 a casa venía también

Retoca también otro pasaje complicado eliminando el *parce mihi*, pero manteniendo el *ne recorderis*:

CALDERÓN DE LA BARCA

vos, que sois en el abismo
 de esa calcilla neutral,
 de vos mismo el orinal,
 y el músico de vos mismo;
 flaca cecina de yegua,
 baúl de madera y pellejo,
ne recorderis de viejo,
parce mihi de la legua,
 (vv. 1375-1383)

MANUEL CANSECO

vos, que en el pozo sin fondo
 de esas calcillas neutrales,
 que a vos sirven de orinales,
 sois músico de lo hondo;
 flaca cecina de yegua,
 baúl de tabla y pellejo,
ne recorderis de viejo,
 parca medida de legua,

Otro pasaje reescrito con el fin de aclarar la complicada sintaxis calderoniana es el siguiente:

CALDERÓN DE LA BARCA

¿Cómo la he de responder? (*ap.*)
 Pues cuando yo quiera hacer
 virtud la necesidad,
 echando a su voluntad
 la culpa para moverla,
 Celia, pues no llevo a verla,
 cobrada al desmayo está,
 sin duda oyéndome ya.
 ¡Oh qué tirana es mi estrella!
 (vv. 2454–2462)

MANUEL CANSECO

(¿Y aquí qué contesto yo?
 Pues, si Celia recupera
 el sentido y me oyera
 de un conflicto paso a dos
 y agravo la situación.)

Al final, el autor de la versión añade dos versos con el fin de mejorar el rápido cierre de Calderón:

CALDERÓN DE LA BARCA

Con que acaba,
 por empeño escrita, *El*
escondido y la tapada (vv. 3119–3121).

MANUEL CANSECO

y así acaba
 esta comedia de enredo
 que don Pedro nos legara
 y que por título tiene *El*
escondido y la tapada.

En general, cambia términos de difícil comprensión para el espectador actual: «girasol» en lugar de «Clicie», «tacón» por «ponleví», «cura» por «chozno»⁷⁴, «parlanchina» por «picudita», «entretenido» por «divertido», «regalos» por «sangría», «bruja» por «dueña», «revolcada» por «volcada», etc. Suprime también palabras hoy en desuso como «colete» (v. 304) o la alusión a las espadas del Cid: «por afición y nombre» en lugar de «por colada y tizona» (v. 1581). Asimismo, cambia de lugar los pronombres enclíticos: «lo has» en lugar de «haslo», «te daré» por «darete», «los veré» por «verelos», «te dejé» por «dejete», etc. Y elimina las formas en desuso de los demostrativos: «el otro» por «esotro», «esta» por «aquesta», etc.

En cambio, mantiene términos como «frisón», «haca», «azafates» o «folijones», aunque cambia en este último caso ligeramente el verso: «bailando unos folijones» en lugar de «en ver unos folijones» (v. 2585). Acierta Canseco con este cambio ya que el término, que no aparece ni en Covarrubias ni en Autoridades, se refiere a una especie de folía,

⁷⁴ «Hijo del tataranieto de una persona» (*DRAE*).

«son y danza que se usaban en Castilla la Vieja con arpa, guitarra, violín, tamboril y castañuelas», según el *DRAE*.

Con una escenografía de factura clásica —un arquitectónico decorado de inspiración portuguesa—, a cargo de Lorenzo Collado, al igual que los figurines, y un vestuario realizado por la sastrería Cornejo, la función contó con un elenco de actores muy aplaudido y bien valorado por la crítica: Gabriel Moreno (D. César), Orencio Ortega (don Félix), Juanma Navas (don Juan), Pedro Forero (Mosquito), Lola Muñoz (Lisarda) y Cristina Juan (Celia) y Aida Estrada (Beatriz) en los principales papeles. La música corrió a cargo de Fernando Pérez Ruano.

CONCLUSIONES

Es posible que el éxito en los escenarios de esta comedia calderoniana haya tenido que ver con el afán de los directores teatrales por buscar nuevos títulos y salirse de las funciones más conocidas. Indudablemente, *La dama duende* y *Casa con dos puertas...* han sido siempre títulos emblemáticos de la comedia calderoniana y *El escondido y la tapada* ha podido servir en algunos momentos de variante y alternativa a estas obras.

En el siglo XIX la comedia tuvo una buena difusión a través de las refundiciones de Solís y de Asquerino. Es verdad que en el caso de Solís no fue uno de sus grandes éxitos, a pesar de las 17 representaciones que alcanzó, bien lejos de las 79 de la refundición de *García del Castañar*.

Con refundición o sin ella, el título mantuvo su popularidad hasta finales del siglo XIX. Cuando en 1878 Juan Figueras y Vila esculpe la estatua que dos años después se coloca en la Plaza Santa Ana de Madrid, en frente del Teatro Español, la decora con cuatro relieves en bronce que representan escenas de las principales obras de Calderón —*La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El escondido y la tapada*—, acompañadas de otro relieve con una escena de la *Danza de la muerte*. Era, pues, por entonces, el modelo más popular de las comedias de capa y espada calderonianas.

Más complicado es adivinar las razones por las que la obra triunfó en el extranjero desde muy pronto. Algo tuvo que ver la gran difusión que tuvo la traducción en prosa al francés que hizo Linguet en 1770

y, a partir de ella, las versiones que aparecieron en Inglaterra, en Alemania y en los escenarios rusos, en este caso de la mano de Catalina la Grande. No obstante, lo más significativo es ver cómo el título se mantuvo en los escenarios rusos y alemanes a lo largo del siglo xx, cuando en España ya había pasado completamente al olvido.

Es indudable que las comedias calderonianas estuvieron bastante ausentes de la escena española en la España franquista, época en la que se difundió una visión parcial e incompleta del teatro calderoniano⁷⁵. Sin embargo, lo curioso es que tampoco se recupera esta pieza a partir de los años ochenta, cuando se inicia una nueva consideración del repertorio de este dramaturgo y una renovación de los estudios calderonianos. Solo Manuel Canseco se atrevió a rescatarla y ponerla en escena en 2002, con una buena acogida por parte del público.

Esperemos que esta comedia de enredo, que tan bien representa el ingenio y los recursos dramáticos del Calderón cómico, vuelva a seducir a algún director escénico y reaparezca muy pronto en los escenarios españoles.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Nicholson B., «Siglo de Oro Plays in Madrid, 1820-1850», *Hispanic Review*, 4, 1936, pp. 342-357.
- ADILLO, Sergio, *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón de la Barca en España (1715-2015)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo xviii*, Oviedo, Cátedra Feijoo (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo), 1974.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, «El teatro en Valladolid», *Boletín de la Real Academia Española*, 9, 1922, pp. 471-487, 471-487 y 650-665.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo xix», en *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo xix... Y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso... (El Puerto de Santa María, 26-29 de agosto de 1994)*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, 1995, pp. 27-39.

⁷⁵ La comedia más significativa de Calderón, *La dama duende*, solo cuenta con cuatro montajes en la época franquista, *Casa con dos puertas...* solamente con uno y *No hay bur-las con el amor*, al igual que *El escondido y la tapada*, no se representaron en los escenarios españoles en dicho periodo (Díez Borque y Peláez Martín, 2000, pp. 373-387).

- ANDIOC, René, y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- BALLEW, Hal Lacke, *The Life and Works of Dionisio Solís*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1957.
- CALDERA, Ermanno, «Calderón desfigurado. (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de literatura española* (Alicante), 2, 1983, pp. 57-81.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Cada uno para sí*, ed. José María Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El escondido y la tapada, comedia en tres actos de don Pedro Calderón de la Barca refundida por don Eduardo Asquerino*, Madrid, Imprenta que fue de Operarios, a cargo de D. F. R. del Castillo, 1851.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El escondido y la tapada*, en *Obras completas*, tomo II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 673-709.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El escondido y la tapada*, ed. Maravillas Larrañaga, Barcelona, PPU, 1989.
- CALVO REVILLA, Luis, *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX*, Madrid, Imprenta Municipal, 1920.
- COE, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore / London / Paris, John Hopkins Press / Oxford University Press / «Belles Lettres», 1935.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital Rafael Zafra, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2000.
- DICAT = *Diccionario biográfico del teatro clásico español (DICAT). Edición digital*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.
- DÍEZ BORQUE, José María, y PELÁEZ MARTÍN, Andrés (eds.), *Calderón en escena: siglo xx*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000.
- ESCODERO, Juan Manuel, «Problemas textuales de *El escondido y la tapada* de Pedro Calderón de la Barca», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 129-142.
- ESPINA, Antonio, *Romea o el comediante*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- FRANZBACH, Martin, *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 vols.
- GARCÍA-SANTO TOMÁS, Enrique, «Silencio y proyecciones del canon dramático: *El mejor alcalde, el rey* en la refundición de Dionisio Solís (1818)», *Anuario de Lope de Vega*, 3, 1997, pp. 83-98.

- GIES, David T., «Notas sobre Grimaldi y el furor de refundir en Madrid (1820-1833)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 111-124.
- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreño, 5.ª ed. revisada, Madrid, Cátedra, 2000.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «La trayectoria escénica de *Del rey abajo, ninguno*», en *El teatro barroco revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones. Actas del XV Congreso de la AITENSO*, ed. Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna, Puebla / Montreal / Québec, El Colegio de Puebla / McGill University / Université de Laval, 2013, pp. 581-606
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, «Noticias sobre la vida y escritos de D. Dionisio Solís. 1839», en *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1843, pp. 173-214.
- HERRERO SALGADO, Félix, *Cartelera teatral madrileña II: 1840-1849*, Madrid, CSIC, 1963 («Cuadernos bibliográficos», 9).
- JULIÁ, Eduardo, «Preferencias del público valenciano en el siglo xviii», *Revista de Filología Española*, 20, 1933, pp. 113-159.
- LEONARD, Irving A., «The 1790 Theater Season of the Mexico City Coliseo», *Hispanic Review*, 19.2, 1951, pp. 104-120.
- MEDINA GARCÍA, Virginia, *Estudio de la vida y obra dramática de Dionisio Solís*, tesis doctoral inédita, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, «El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)», en *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990, pp. 187-207.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. III, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid / Santander, CSIC / Aldus, 1941.
- MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de, *Lope después de Lope: obras dramáticas del Fénix refundidas por Dionisio Solís (en el primer tercio del siglo XIX)*, tesis doctoral inédita, Valencia, Universidad de Valencia, 1993.
- MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de, «Dionisio Solís, aventador de comedias lopianas: notas para una poética», en *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX... Y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso... (El Puerto de Santa María, 26-29 de agosto de 1994)*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, 1995, pp. 115-130.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Fortanet, Impresor de la Real Academia de la Historia, 1905.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual Bibliográfico Calderoniano*, Kassel, Thiele und Schwarz, 1979-2009, 4 tomos.
- ROMEA, Julián, *Los héroes en el teatro. Reflexiones sobre la manera de representar la tragedia [sic]*, Madrid, Imprenta de Francisco Abienzo, 1866.

- SÁNCHEZ ESCOBAR, Ángel F., *Vida y obra de Eduardo Asquerino (1824-1881), un escritor comprometido con su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.
- SEPÚLVEDA, Jesús, «Haz y envés de convenciones en *El escondido y la tapada* de Pedro Calderón de la Barca», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 815-826.
- SHERGOLD, Norman D., y VAREY, John E., «Some Early Calderón Dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pp. 274-286.
- SHERGOLD, Norman D., y VAREY, John E., *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982 («Fuentes para la historia del teatro en España», I).
- SILIUNAS, Vidmantas, «Calderón en Rusia y Unión Soviética en el siglo xx», en *Calderón en escena: siglo xx*, ed. José María Díez Borque y Andrés Pe-láez Martín, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, pp. 181-189.
- SOONS, Alan, «*El escondido y la tapada* en la dramaturgia de Calderón y de Isaac Bickerstaff», en *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermano. Passau, 1993*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1994, pp. 186-200.
- SPELL, Jefferson R., «Hispanic Contributions to the Early Theater in Philadelphia», *Hispanic Review*, 9.1, 1941, pp. 192-198.
- STOUDÉMIRE, Sterling A., «Dionisio Solís's Refundiciones of Plays (1800-1834)», *Hispanic Review*, 8, 1940, pp. 305-310.
- SUBIRATS, Rosita, «Contribution à l'établissement du répertoire théâtrale à la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, 79, juillet-dé-cembre 1977, pp. 401-480.
- SULLIVAN, Henry W., *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- SUPPA, Francesca, «La última traducción prerromántica del teatro de Lope en Francia: el *Théâtre Espagnol* de Linguet», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, pp. 131-154.
- ULSAMER, Federico, «Hans Schlegel y la difusión del teatro español en Alemania», *Estudios escénicos. Cuadernos del Instituto del Teatro*, 1, 1957, pp. 79-85.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «Nota preliminar» a *El escondido y la tapada*, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, tomo II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 673-675.
- VALERA, Juan, «Dionisio Solís», en *Crítica literaria. Notas biográficas y críticas*, en *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 1261-1262.
- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene, «Rojas Zorrilla en la escena madrileña del siglo xix», en *Rojas Zorrilla en escena. xxx Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2, 3, 4 y 5 de julio de 2007*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello Almagro, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 65-86.

- VAREY, John E., y SHERGOLD, Norman D., *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989 («Fuentes para la historia del teatro en España», IX).
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*», en «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pp. 317-336.
- VELLÓN LAHOZ, Javier, «Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: el actor en la evolución de la dramaturgia en el siglo XIX», en *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX... Y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso... (El Puerto de Santa María, 26-29 de agosto de 1994)*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, 1995, pp. 370-376.
- VELLÓN LAHOZ, Javier, «Dos versiones decimonónicas de *El alcalde de Zalamea*: Dionisio Solís y Pedro Carreño. Hacia la dramaturgia burguesa», *Crítico*, 68, 1996, pp. 125-140.
- VIZCAÍNO, Juan Antonio, «Los entresijos del Madrid barroco», *La razón*, 3 de mayo de 2002.
- WEINER, Jack, *Mantillas en Moscú. El teatro español del Siglo de Oro español en la Rusia de los Zares (1672-1917)*, Barcelona, PPU, 1988.