

EL PARADIGMA DE LA COMEDIA NUEVA EN LA
DRAMATURGIA EN PROSA DE ARCANGELO SPAGNA:
*DAR TIEMPO AL TIEMPO E IL TEMPO È GALANT'HOMO**

ILARIA RESTA

Università Roma Tre

ilaria.resta@uniroma.it

I. EL REPERTORIO TEATRAL DE ARCANGELO SPAGNA Y LOS
PROBLEMAS TEXTUALES QUE PLANTEA

Entre las figuras que protagonizan el fermento cultural romano en el Barroco, contamos con Arcangelo Spagna, canónigo natural de Viterbo y autor especialmente afamado por contribuir a la gestación del *oratorio*, una nueva forma de escritura musical afianzada en la materia religiosa. Sin embargo, más allá del interés de la musicología por el binomio teórico-práctico que afecta a Spagna, su escritura y su repertorio dramático han entrado recientemente en la órbita del Hispanismo gracias a una serie de estudios pioneros que han puesto en evidencia la relevancia del trabajo del canónigo a raíz de su vínculo con la dramaturgia española coeva¹. A la par de

* El presente trabajo se enmarca en el proyecto PRIN Bando 2015 – Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», coordinado por Fausta Antonucci.

¹ Véanse las contribuciones de: Fausta Antonucci, «Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de *La dama duende*: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cerdón Mesa (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO. Tomo I*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 173-184; «Arcangelo Spagna adattatore di Calderón: da *El astrólogo fingido* a *Il finto astrologo*», en Fausta Antonucci (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Florencia, Alinea, 2007, pp. 13-36; Nancy D'Antuono, «The Italian Fortunes of *La dama duende* in the Seventeenth and Eighteenth Century», en Robert Lauer y Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, Nueva York, Peter Lang, 1997, pp. 201-216; «Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'arte», en Alessandro Lattanzi y Paologiovanni Maione (eds.), *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 213-235; Grazia Gori, «Fortuna italiana di *La dama duende*», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Spagna e dintorni*, Florencia, Alinea, 2000, pp. 61-104; Stefano Mazzardo, «La fortuna italiana de *El secreto a voces*: collage, gemmazione, riscrittura», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Percorsi europei*, 1997, pp. 63-95; Maria Grazia Profeti,

otros contemporáneos del área romana, Spagna ha de considerarse como un adaptador de comedias del Siglo de Oro: las fuentes españolas laten en una porción significativa de su creación, o por lo menos de esa parte de su producción que hasta ahora se ha analizado. De hecho, hace falta recalcar que el estudio del *corpus* íntegro de este autor representa uno de los objetivos del proyecto PRIN 2015 que coordina Fausta Antonucci; por lo tanto, con este trabajo mi propósito no es el de llegar a conclusiones definitivas, sino el de lanzar algunas hipótesis que podrán probarse y completarse cuando el examen del repertorio dramático de Spagna se haya determinado enteramente.

La producción del canónigo romano se puede dividir en tres ámbitos distintos. El primero es el de los *Melodrammi sacri*, es decir, los dos volúmenes de *libretti* de asunto sagrado, bíblico o hagiográfico, ambos publicados en Roma por Giovan Francesco Buagni en 1706; el segundo ámbito lo constituyen los *Melodrammi scenici*, que aparecen en 1709 en Roma por Domenico Antonio Ercole e incorporan obras en música de asunto profano. En el *Discorso apologetico della commedia*, breve disertación en favor del género cómico que encabeza su colección de *libretti* profanos, Spagna proporciona una aclaración terminológica a propósito de los títulos de sus tres primeras colecciones:

Questi miei *Scenici melodrammi* [...] mi sono risoluto di aggiungerli per terzo libro a gl'altri due non ha molto fatti imprimere col medesimo titolo di *Melodrammi*, ma però *sacri*, e detti volgarmente *Oratorii*, poichè altra differenza non v'è fra di loro che nei soggetti. [...] È convenuto per tanto oggi dargli questo nome di *Melodrammi* per differenziarle dalle altre, che in prosa e nel nostro volgare idioma compariscono e col vocabolo di *Comedie* sono intese comunemente².

La tercera y última veta de su repertorio dramático, por lo tanto, la constituyen sus *Comedie in prosa*. Es la parte de su producción en la que voy a centrarme y que plantea todavía unos cuantos enigmas textuales. Más allá de

«Dal *Desdén con el desdén* alla *Principessa filosofa*: percorsi teatrali tra Spagna e Italia», en Francesca Dalle Pezze, Matteo De Beni y Renzo Miotti (eds.), *Quien lengua ha a Roma va. Studi di lingua e traduzione*, Mantova, Universitas Studiorum, 2014, pp. 267-277; Simone Trecca, «La discreta enamorada di Lope dalla *comedia* al melodramma: *Chi può s'ingegni* di Arcangelo Spagna», en Fausta Antonucci (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Florencia, Alinea, 2007, pp. 127-156.

² Arcangelo Spagna, *Melodrammi scenici*, Roma, Domenico Antonio Ercole, 1709, p. v.

los tres volúmenes de comedias en prosa que registra Franchi³, en varios momentos, desde 1675, cuando se edita por primera vez en Ronciglione *La dama folletto, ovvero Le larve amorose*, hasta 1716, estas comedias se publican como sueltas. Incluso las tres colecciones ya mencionadas plantean algunos problemas de transmisión textual: se trata de *Comedie in prosa. Libro primo*, *Libro secondo delle comedie in prosa* y *Libro terzo delle comedie in prosa*; los tres volúmenes aparecen en Roma impresos por Domenico Antonio Ercole y salen respectivamente en 1711, 1713 y 1717. Además de ser unas colecciones extremadamente raras —un caso emblemático es el del *Libro terzo* del que, según me consta, existe tan solo un ejemplar conservado en la Newberry Library de Chicago—, presentan una estructura miscelánea, ya que poseen una portada principal y el *imprimatur* eclesiástico pero, a la vez, las comedias englobadas tienen cada una su propia portada. El editor romano Ercole, según se ha dicho, edita los tres volúmenes y también aparece como impresor de las sueltas. ¿Cómo justificar esta extrañeza editorial? ¿Es posible que, al quedarse con algunas sueltas no vendidas y para evitar desecharlas, Ercole haya pactado con Spagna la realización de un volumen colectivo con una portada nueva?⁴

Los tres libros presentan todos la misma estructura editorial; incluso el *Libro terzo*, que no he podido consultar, se describe en el catálogo de la Newberry Library según las mismas modalidades: un volumen con portada principal, pero articulado en cuatro partes distintas que se corresponden a las comedias *Il figliuol prodigo*, *Gli amici rivali*, *L'accademia, ovvero la più vana fatica* y *Le gare d'amicizia e d'amore*, cada una con su portada y con paginación propia. Las dos primeras comedias se editan en 1714, la segunda en 1715 y la última en 1716, mientras que el volumen completo sale a la venta en 1717. Sin embargo, la hipótesis de una posible relación editorial Ercole/Spagna parece invalidarse por cierta disconformidad entre la lista de comedias que se indica en el elenco de los títulos en los preliminares y las comedias que realmente se incluyen en el volumen. El *Libro secondo*, por ejemplo, proporciona al comienzo una lista de los *Titoli delle commedie* incluidas en la colección: *Il segreto in voce*, *Il marito delle quattro moglie*, *L'amante del suo nemico* y *Amore tra gli sdegni*;

³ Saverio Franchi, *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 84, 99.

⁴ No es el primer caso que conocemos de estas prácticas. En España ya había sucedido lo mismo con las comedias y los coloquios de Lope de Rueda publicados por Joan de Timoneda y se repetirá la estrategia en la colección de «Poetas valencianos». Véanse Gonzalo Pontón Gijón, «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte Nuevo*, 4 (2017) pp. 555-649; Maria Grazia Profeti, «I “Poetas valencianos”: due raccolte teatrali», en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 561-567.

sin embargo, en el ejemplar que he consultado en la Biblioteca Civica de Verona las comedias se recogen con el siguiente orden: *Il marito delle quattro moglie*, *L'amante del suo nemico*, *Amore tra gli sdegni*, *Il figliuol prodigo*, *Gli amici rivali* y *L'accademia, ovvero la più vana fática*. Es decir, se engloban algunos textos que pertenecen tanto al primer volumen como al tercero.

Igualmente, se aprecia una heterogeneidad parecida en los tomos que deberían pertenecer a la misma edición: de hecho, las comedias incluidas en los ejemplares del *Libro primo* conservados en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma y en la Biblioteca Civica de Verona –respectivamente con signatura 6. 15. A. 26 y 331/2– no coinciden: en el ejemplar romano, la lista de comedias en los preliminares señala la presencia de *Il tempo è galant'homo*, *Il vero incanto è l'amore*, *Il finto astrologo* y *Gli equivoci del nome*. En el volumen se mantiene este orden, aunque se incorporan dos títulos más que no aparecen en el elenco inicial: *Il segreto in voce* e *Il marito delle quattro moglie*. El ejemplar del *Libro primo* conservado en la Biblioteca Civica, en cambio, además de las cuatro comedias del elenco, comprende tan solo *Il segreto in voce*, mientras que *Il marito delle quattro moglie*, según se ha visto anteriormente, da comienzo al *Libro secondo*. Sin duda se trata de una particularidad editorial en la que habrá que profundizar; sin embargo, mis investigaciones de momento no me han llevado más allá de estas conjeturas que espero poder aclarar próximamente.

II. LA INFLUENCIA DE LA COMEDIA NUEVA EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE ARCANGELO SPAGNA

Con respecto a la producción en prosa, D'Antuono ha sido la primera en detectar una influencia española, predominantemente calderoniana, en cuatro comedias de Spagna: *Il finto astrologo*, *La dama folletto*, *Il vero incanto è l'amore* e *Il tempo è galant'homo*⁵; una nómina que ha aumentado Mazzardo con *Il segreto in voce*, y Profeti con *Amore tra gli sdegni*, versión en prosa del melodrama *Lo sdegno con lo sdegno* del mismo Spagna. Si bien es cierto que el patrimonio prosístico de Spagna no ha sido escudriñado en su totalidad, salta a la vista que estamos ante una preeminencia de Calderón de la Barca (con la excepción de *Amore tra gli sdegni* procedente de *El desdén con el desdén* de Moreto) y el subgénero de capa y espada. Sin duda, según afirma Antonucci, una primera y posible justificación para su predisposición hacia la comedia urbana podría relacionarse con los menores inconvenientes que este género podía plantear a la hora de representarlo con pocos recursos técnicos y con actores aficionados: en palabras de la estudiosa, «nessuna delle commedie

⁵ Nancy D'Antuono, art. cit., 2003, p. 219.

[...] di Spagna venne messa in scena, a quanto ne sappiamo, in uno spazio pubblico, bensì in spazi privati e comunque non professionali»⁶. Todo ello sin contar con que Antonucci también reconoce la curiosa continuidad con Ameyden, escritor contemporáneo de España y adaptador de comedias españolas, la mayoría pertenecientes al género de capa y espada. Por otra parte, además de Ameyden, cabe preguntarse cuál fue la relevancia en el repertorio de España de otro dramaturgo que se mueve en el mismo entorno cultural y alcanza cierto renombre cuando el canónigo romano empieza a dar sus primeros pasos en el mundo de la farándula: Giulio Rospigliosi, el futuro pontífice Clemente IX.

Es el mismo España quien declara abiertamente su admiración por Rospigliosi por lo menos en dos ocasiones: en el *Discorso intorno a gl'Oratori*, prefacio a su primer volumen de *Melodrammi sacri* (1706), así como en el *Discorso in difesa della commedia* ya mencionado. En especial, en el discurso sobre los oratorios España manifiesta su fascinación por la escritura en música rospigliosiana, que, evidentemente, reconoce como un modelo a seguir:

Considerai parimente quale stile fosse il più a proposito per la musica, né mi parve trovarsi il migliore di quello che usarono e il Testi nella sua *Alcina*, e il signor Giulio Rospigliosi nelle bellissime opere teatrali rappresentate nel famoso Teatro Barberino [sic], le quali per non essere alle stampe privano il mondo litterato di una fedelissima scorta in queste azioni, per le quali congiunte ad altre sue virtù singolari, meritò di giungere al Sommo Pontificato⁷.

Las obras a las que se refiere España son *L'arme e gli amori* y *Dal male il bene*, dos libretti de Rospigliosi (el primero escrito en colaboración con su sobrino Giacomo) representados en el teatro privado de Palazzo Barberini con ocasión del Carnaval de 1656. Pese a que en los manuscritos de los dos libretti que describe Profeti no aparezca ninguna indicación sobre las fuentes españolas a las que acudió Rospigliosi⁸, es posible que en la época el público estuviera enterado de que en realidad asistía a dos obras de inspiración ibérica, si tomamos en cuenta la declaración del cronista Galeazzo Gualdo Priorado, quien estuvo presente en ese espectáculo:

⁶ Fausta Antonucci, art. cit., 2007, p. 15.

⁷ Arcangelo Spagna, *Oratori ovvero Melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, Roma, Giovan Francesco Buagni, 1706, pp. 9-10.

⁸ Maria Grazia Profeti, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Florencia, Alinea, 2009, pp. 403-410.

In questi giorni pure nel teatro suddetto dei signori Barberini furono rappresentati due altri drammi assai spiritosi in musica con apparati e mutazioni di scene, con intermedii, balletti e armonie isquisite, e il soggetto d'ambi due fu graziosamente tradotto dalle vivezze spagnole. Uno era intitolato *Le armi e gli amori*, [...] l'altro chiamato *Dal male il bene*⁹.

Los biógrafos de España fechan su nacimiento entre 1632 y 1636; esto implica que, cuando los melodramas de Rospigliosi se ponen en escena, nuestro canónigo tendría alrededor de veinte años. Es una edad que bien podría corresponderse al momento en que estaba empezando a encaminarse hacia el sendero de la escritura dramática, si damos crédito a sus palabras en los preliminares del *Libro secondo delle comedie in prosa*, donde alude a que sus comedias fueron «composte in gioventù»¹⁰. Evidentemente la producción de Rospigliosi deja una huella en la modalidad de escritura de España, sobre todo de cara a la gestación del género del *oratorio*, tal como demuestran sus declaraciones en los preliminares de sus obras. Este apego por la producción rospigliosiana, por otra parte, también es reconocible en algunos títulos de sus oratorios: igual que Rospigliosi, España escribe un *libretto* dedicado a la historia de San Alejo; otro caso peculiar es el de *Il comico del cielo nella conversione di San Genesio*, un melodrama cuyo título delata un parecido con *La comica del cielo*, de Rospigliosi. Es posible que, tal como este había convertido en música *La Baltasara*, obra escrita de consuno por Vélez de Guevara, Coello y Rojas Zorrilla, aquel decidiese rescatar la historia del santo farsante Ginés de *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, aunque de momento se trata de una mera hipótesis que –para no desviarnos del tema central de este trabajo– habremos de verificar en futuros trabajos mediante un cotejo de los textos.

A la luz de todo lo dicho, no me parece descabellada la idea de que las obras de Rospigliosi hayan podido influenciar de alguna manera el *usus scribendi* de España, y no solo de cara a la formulación de sus composiciones dramáticas musicales de asunto religioso; podría entreverse una influencia rospigliosiana también en el interés hacia la materia española y, más concretamente, en la decisión de adoptar el género de capa y espada. Al fin y al cabo los *libretti* de Rospigliosi, a cuya representación España había asistido, proceden de dos comedias urbanas de dramaturgos españoles: *Dal male il bene*

⁹ Galeazzo Gualdo Priorato, *Historia della Sacra Real Maestà di Cristina Alessandra regina di Svezia*, Venecia, Baba, 1656, pp. 300-301.

¹⁰ Arcangelo Spagna, *Libro secondo delle comedie in prosa*, Roma, Domenico Antonio Ercole, 1713, hoja 1.

se deriva de *No hay bien sin ajeno daño*, de Sigler de Huerta¹¹, mientras que *L'arme e gli amori* es una adaptación de *Los empeños que se ofrecen*, de Pérez de Montalbán¹², aunque es cierto que durante mucho tiempo esta comedia fue confundida con *Los empeños de un acaso*, de Calderón. En particular, a lo largo del XVII la paternidad calderoniana no parece ponerse en entredicho, y esto se ve claramente en la edición romana de 1682 de *L'arme e gli amori ovvero Gl'impegni nati per disgrazia*, traducción del napolitano Domenico Antonio Parrino. En el apartado dedicado *Al curioso lettore*, Parrino declara rotundamente que «questa scenica rappresentazione [...] è delle più belle ch'abbia composte don Pietro Calderone»¹³.

Evidentemente estos datos no consiguen aclarar el porqué de una preponderancia calderoniana en el repertorio dramático de Arcangelo Spagna, pero podrían contribuir a explicar las causas de su predilección hacia la reelaboración de los temas de ascendencia española y hacia la adopción de la comedia urbana. Spagna, evidentemente, había entendido la novedad y la originalidad de la fórmula de Rospigliosi; a este propósito Daolmi sentencia que su «eccezionalità [...] è data dalla presenza della musica in rapporto alla modernità del soggetto. [*L'arme e gli amori*] può infatti essere considerata, insieme al precedente *Dal male il bene*, la prima opera in abiti contemporanei borghesi»¹⁴. Por otra parte, en Spagna asistimos a la aplicación de la fórmula de capa y espada tanto en sus obras en música como en las comedias en prosa.

En cuanto a su producción prosística, en relación con las comedias áureas, cabe decir que es un terreno en parte ya explorado gracias a una serie de estudios que ponen al descubierto un entramado de relaciones intertextuales de grado distinto, y que ponen de relieve que Spagna fue un lector atento de las fuentes españolas y un adaptador coherente con la conducta que siguen otros contemporáneos¹⁵. Spagna, en ocasiones, se sirve de fuentes múltiples de las que rescata tan solo ciertos elementos y los injerta junto con otros de propio cuño. Esta idea de una elaboración dramática

¹¹ Irina Bajini, «Recitato-Cantato. Da un dramma di Antonio Sigler de la Huerta a un libretto d'opera di Giulio Rospigliosi», en Mariateresa Cattaneo y Mariarosa Scaramuzza (coords.), *Intersezioni. Spagna e Italia dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 67-101.

¹² Maria Grazia Profeti, art. cit., 2009, pp. 407-410.

¹³ Citado en Saverio Franchi, *op. cit.*, p. 544.

¹⁴ Davide Daolmi, «Attorno a un dramma di Rospigliosi: le migrazioni europee di un soggetto di cappa e spada», *Musica e Storia*, XII, 1 (2004), pp. 103-145 [p. 105].

¹⁵ Me refero a los estudios ya mencionados de Antonucci, 2007; Gori, 2000, y Mazzardo, 1997.

como resultado de un *collage* cuidado y medido parece reflejar una actitud creadora mucho más madura que la de un joven que empieza a componer para «privato trattenimento della casa»¹⁶.

En algunas de las comedias en prosa que la crítica ya ha analizado por su relación con la comedia nueva española, el canónigo romano pone en marcha un proceso de rescritura a partir de un juego combinatorio entre la fuente directa y las adaptaciones italianas coetáneas: Antonucci (2007) ha detectado la influencia de *L'astrologo non astrologo* de Carlo Costanzo Costa en *Il finto astrologo*; anteriormente, Mazzardo (1997) había reconocido la presencia de *Il segreto in pubblico*, comedia atribuida a Giacinto Andrea Cicognini, en *Il segreto in voce*. En particular, en este último caso es posible reconocer la complejidad y la heterogeneidad del mecanismo combinatorio que adopta Spagna en sus comedias. En esta comedia, además de seguir la línea argumental de *El secreto a voces* de Calderón, el canónigo romano de repente se distancia de la trama principal incrustando un episodio que, a diferencia de lo que opina Mazzardo, no es de cuño del dramaturgo italiano, sino derivado de otra comedia española (quizás por el trámite de otra refundición italiana): se trata de *El castigo del penseque*, de Tirso de Molina. Al principio del acto III de la comedia tirsiana, hay una escena íntima entre la condesa Diana y su secretario, don Rodrigo, en la que la dama, para buscar un contacto con su amado sin declararse abiertamente, le pide a don Rodrigo que la ayude a ponerse los guantes. Es una escena que Spagna decide reutilizar en su obra y que traduce literalmente de Tirso:

CONDESA No me he puesto
jamás tan estrecho guante. [...]
No me le puedo calzar;
calzádmele vos, Otón.

RODRIGO ¿Yo, señora? Aqueso no;
que os burláis.

CONDESA Acabad, necio,
que es el cordobán muy recio,
y no tengo fuerzas yo.

RODRIGO Pues tal dicha he merecido,
gozarla y serviros quiero. [...]

CONDESA ¿Pues de qué os turbáis?

RODRIGO ¿Es poco

¹⁶ Arcangelo Spagna, *Il tempo è galant'homo. Comedia prima*, Roma, Domenico Antonio Ercole, 1711, hoja 1.

- tocar la mano, señora,
al sol, la luna, al aurora?
Si nieve entre llamas toco,
¿no es justa mi turbación?¹⁷
- DORICLE Conoscete voi questi guanti? [...]
Più volte li provai, e non fu possibile; per compiacervi,
mi pongo di nuovo all'esperienza. Vedete se dico il vero.
Aiutatemi voi: che forse mi calzeranno.
- LIDORO Io signora?
- DORICLE Voi sí; neanche in questo vorrete obbedirmi? [...]
Di che vi paventate? Ora da chi viene il mancamento? [...]
- LIDORO Parvi poco, o Signora, giunger a toccar le nevi di quella
destra che destar possono fiamme in un petto, invece di
mitigarne gli ardori?¹⁸

III. *IL TEMPO È GALANT'HOMO* FRENTE A *DAR TIEMPO AL TIEMPO*

La comedia *Il tempo è galant'homo* que en seguida pasaré a analizar, en cambio, es un caso peculiar porque remite a una adaptación de una comedia española cuyo mecanismo de adaptación del texto de partida no aparece “contaminado” por otros textos que funcionan a modo de intermediarios. En este caso, Spagna remite directamente al original español, sin filtros aparentes ni tránsitos intermedios que impidan reconocer sus propias modalidades de acomodación de la fuente. El punto de partida es la comedia calderoniana *Dar tiempo al tiempo*, comedia urbana representada en 1650 e impresa en 1662 en la *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa*, obra colectiva teatral que se publica en Madrid en la imprenta de Melchor Sánchez¹⁹. Estamos ante un caso a la vez de reescritura y auto-reescritura: según demuestra Villarino, quien se ha encargado de escudriñar los diferentes eslabones de esta cadena intertextual, *Dar tiempo al tiempo* es el «último texto de una serie de cuatro comedias urbanas de

¹⁷ Tirso de Molina, *El castigo del penseque*, texto electrónico preparado por Vern Williamsen, 2000, vv. 2309-2331. www.comedias.org/tirso/CASTIGO.pdf.

¹⁸ Recojo el fragmento citado en Stefano Mazzardo, art. cit., pp. 83-84.

¹⁹ La fecha de representación aparece en el libro de cuentas de la Cofradía de la Novena para el año 1650; ahí también se especifica que Osorio representó entre otras, esta comedia. Cfr. Emilio Cotarelo y Mori, «Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca», *Boletín de la Real Academia Española*, IX (1922), pp. 605-649 [p. 620].

creciente complejidad, diferente autoría y variada repercusión en el público»²⁰: *El domine Lucas* y *El maestro de danzar*, de Lope, esta última refundida por Calderón en la homónima *El maestro de danzar*. Sin entrar en cuestiones de naturaleza extra e intratextual entre las cuatro obras –para las que remito al estudio de Villarino–, *Dar tiempo al tiempo* es una comedia de capa y espada marcada por una prototípica situación de enredo que sigue un esquema actancial cuádruple: tenemos a una doble pareja de enamorados obstaculizados, don Juan y Leonor por un lado, don Pedro y Beatriz por otro. Don Diego, hermano de Beatriz, desconoce los sentimientos de su hermana hacia su mejor amigo, don Pedro, quien no se atreve a pedirle la mano. La situación se vuelve todavía más compleja para la pareja principal, don Juan y Leonor, para la que las dificultades se duplican: además del obstáculo representado por don Luis, padre de Leonor, don Juan también tendrá que superar la dificultad de otro pretendiente de Leonor, don Diego, su mejor amigo. El amor, el honor y la amistad se entrelazan en esta comedia y se complican a fuerza de un reiterado juego de equívocos, cambios de identidad y sospechas infundadas que solamente en el final encontrarán su justo equilibrio con las bodas de las dos parejas y su aceptación por parte de los demás: don Luis asumirá el casamiento de su hija con don Juan, pero el más afectado será don Diego, quien, a la vez, renunciará a sus pretensiones hacia Leonor y aprobará el compromiso de su hermana.

Il tempo è galant'homo se edita como suelta por primera vez en 1709 en Roma por los herederos de Corbelletti, para luego publicarse nuevamente en Roma en 1711, con una portada propia, en las *Comedie in prosa. Libro primo*, a cargo de Domenico Antonio Ercole. Por lo general, la adaptación de Spagna sigue la línea narrativa de Calderón, hasta hay algunas secuencias en las que se podría hablar de traducción, más que de una adaptación del texto español. Sin embargo, el canónigo romano no renuncia a su originalidad y desde el comienzo de la comedia empieza a remodelar parcialmente el original calderoniano, aunque nunca restándole su esencia. A continuación voy a señalar los fenómenos de acomodación textual más interesantes, algunos de los cuales Spagna también aprovecha en otras comedias. Ante todo, se observa un cambio en la ambientación que de Madrid pasa a Turín; se trata de una italianización del lugar de la acción, elemento típico en las comedias en prosa de Spagna. Otro elemento distintivo se vincula con el cambio

²⁰ Marta Villarino, «*Dar tiempo al tiempo* de Calderón de la Barca. Un caso de refundición», *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15 (2003), pp. 277-290 [pp. 278-279]. Para la presencia de *El domine Lucas* como fuente de *El maestro de danzar* de Lope remito a la edición de esta comedia que lleva a cabo Daniel Rodríguez Fernández (Madrid, Gredos, 2012).

onomástico de los personajes: solamente la dama Leonor mantiene su nombre casi invariado convirtiéndose en Leonora. Con todo, queda inalterado el número de los actantes y su relación familiar. Tal como en *Il finto astrologo* e *La dama folletto*, solo por citar algunos títulos, el papel de los criados en *Il tempo è galant'homo* posee más envergadura con respecto a la comedia española; además, los criados adquieren ciertos rasgos cómicos muy propios de las máscaras de la *commedia dell'arte*. Por ejemplo, la pareja cómica formada por el torpe Cola, un napolitano, y el romano Nencio, se reitera en varias ocasiones (en *Il segreto in voce*, y también en *Il vero incanto è l'amore*) encarnando el binomio criado estulto/criado listo; Cola, además, es un nombre que Spagna usa en muchas más comedias (Cola Scappa, Cola Scaramiello, ...) y es un personaje que, tal como ya ha señalado Mazzardo, recuerda a uno de los *zanni* que en varios *lazzi* se opone a Pulcinella²¹.

En *Il tempo è galant'homo*, la pareja cómica masculina se asocia a otra criada romana, Lulla; los tres intervienen en varias ocasiones protagonizando diversos momentos hilarantes que, a nivel argumental, se dilatan más que en la comedia calderoniana. Se trata en la mayoría de los casos de parcelas cómicas intrascendentes y desligadas de la acción principal. Es paradigmático, a tal propósito, el guiño metateatral a Calderón que se observa en la escena V del II acto, en la que parece que Spagna quiera remarcar indirecta e irónicamente su deuda con el dramaturgo español. Lulla y Nencio discuten por un malentendido que se genera a causa del otro criado, Cola. Lulla se enfada y lo araña; interviene también la dama Leonora quien, para ayudar a su criada, convoca a los demás sirvientes para que le peguen a Nencio. Antes de marcharse para evitar la paliza, Nencio contesta con sarcasmo: «Quest'ultimo mancaria; per resto del carlino c'è de bono che so donne e saria stata vergogna a rivoltamme; e poi dice'l come si chiama spagnolo che *las manos blancas no ofendem*»²².

A estos momentos de dilatación intrascendente se añaden otras escenas nuevas que involucran una vez más a los criados, pero que se enraízan en la trama. En la escena II del I acto de la comedia de Spagna se intercala un segmento que protagonizan Lulla y el romano Nencio. Este le pide a su amiga que se convierta en la criada de Leonora para ayudar a su amo en el cortejo de la dama tratando de ablandarla: «El zignor Delio, mi patrone, è un pezzo granne che corteggia quella sgrata de la signora Lionora e fino a mmo manco ha potuto ave' una occiata benigna da essa; e pe questo avemmo

²¹ Stefano Mazzardo, art. cit., p. 80 nota 28.

²² Arcangelo Spagna, *op. cit.*, 1711, p. 44.

procurato che tu ce rentri a servilla»²³. En Calderón el encuentro entre los dos criados tan solo lo menciona breve e indirectamente don Diego al principio del I acto:

DON DIEGO Una dama galanteo
tan hermosa como ingrata,
y estoy tan a los principios
que puedo deciros es
que he de introducir mañana,
por industria de Ginés,
una criada en su casa;
ved qué tendré, pues no tengo
hasta ahora una criada
de mi parte²⁴.

Por lo tanto, mientras que el público italiano asiste al principio de la obra a la conversación entre Lulla y Nencio, en Calderón la acción está totalmente dominada por la presencia de los personajes nobles, quienes, como en este caso, se encargan de proporcionar también informaciones indirectas y que involucran a otros actantes. Spagna, en cambio, prefiere otorgarles más preponderancia a los criados, no solo en cuanto que protagonistas de los momentos cómicos, sino también en cuanto participan más en la trama. Esta peculiaridad es especialmente manifiesta en el I acto. La comedia calderoniana se ve dominada completamente por los nobles y por una serie de secuencias típicas del género de capa y espada que se suceden rápidamente una tras otra y que se podrían resumir de la siguiente manera: encuentro y pelea nocturna entre don Juan y la ronda; segundo duelo de don Juan a oscuras con don Diego por un malentendido; discusión entre don Diego y su hermana Beatriz e intervención de don Pedro para salvar a su amada que huye; encuentro a oscuras entre Beatriz y don Juan –que la toma por su amada Leonor– y, pese a la turbación inicial que se genera a raíz del malentendido y el intercambio de identidad que produce la oscuridad, deja que la mujer se fugue y vaya a recogerse en casa de su amiga Leonor mientras el caballero se entretiene en una segunda pelea con la ronda. Es evidente que para Calderón la trama se entreteje a partir de una serie de situaciones dinámicas que se alternan en una sucesión frenética. En este mecanismo el papel de los criados se limita al nivel de pequeñas secuencias cómicas que

²³ *Ibidem*, p. 6.

²⁴ Pedro Calderón de la Barca, *Dar tiempo al tiempo*, en *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa*, Madrid, Melchor Sánchez, 1662, f. 2v.

fragmentan durante breves instantes la acción principal de los caballeros y las damas.

En la comedia de Arcangelo Spagna, por otro lado, resulta evidente la voluntad del dramaturgo romano de ralentizar la acción eliminando, por ejemplo, escenas accesorias, especialmente las que están relacionadas con los duelos no directamente involucrados con la acción principal. En estos casos hablamos, por lo tanto, de cortes de índole funcional: es decir, ciertos segmentos se eliminan por considerarse estériles y, por lo tanto, prescindibles en el desarrollo de los hechos. Spagna, más en particular, elimina los dos encuentros con la ronda. Calderón introduce al comienzo de su comedia un encuentro nocturno entre el protagonista, don Juan, y algunos soldados de la ronda con los que empieza a pelear. Intervienen don Diego y don Pedro, que –sin reconocer a su amigo don Juan– le prestan su ayuda y facilitan la huida del caballero. Es un episodio insignificante y aislado en la diégesis; simplemente previene la entrada de dos personajes nuevos, don Diego y don Pedro, y participa de un juego de equívocos a oscuras distintivo del género: don Diego, tras la pelea, declara a don Pedro su amor por Leonor; además, no sabe que el caballero al que acaba de ayudar es su amigo don Juan y que ambos cortejan a la misma mujer. En el caso de Spagna la secuencia del duelo con los soldados se suprime y se sustituye por un posterior encuentro (escena VII, acto I) entre Delio, que es el equivalente de don Diego en la comedia italiana, y su criado Nencio con Cola, criado de Ernesto, que se corresponde a don Juan. Durante esta reunión, Cola anuncia la vuelta a Turín de su amo tras dos años de ausencia. Además de recalcar una vez más la relevancia de los criados en la evolución de los eventos, este cambio produce un adelantamiento diegético con respecto a la fuente española, en la que la reunión entre los caballeros, don Diego y don Juan, se verifica tan solo al principio de la segunda jornada, mientras que, en *Il tempo è galant'homo*, Delio se entera de la llegada de su amigo ya hacia la mitad del I acto gracias al criado Cola. Es evidente, por lo tanto, que hay una distancia en el tratamiento de los tiempos dramáticos que se vuelven más frenéticos y conflictivos en Calderón, mientras que esta conflictividad se alivia en Spagna y se le da más preponderancia a la participación de los criados en la acción.

En el I acto, Spagna también elimina el segundo duelo con la ronda y simplifica el encuentro con Violante (Beatriz en la comedia calderoniana) en la escena XIV del I acto: en Calderón la mujer sale corriendo de su casa para evitar la furia de don Diego, ya que este cree que su hermana mantiene una relación oculta con algún cortejador. Pese a que esta misma causa empuja a Violante a salir de su morada en la comedia de Spagna, la mujer se topa con Ernesto y le pide su ayuda para esconderse y evitar que su hermano la vea; el caballero, aun sin conocer a la dama, la ayudará. En Calderón esta escena es

más problemática ante todo desde el punto de vista de la complicación argumental: don Juan ignora que su amada Leonor se ha mudado y no sabe, por lo tanto, que la mujer que se está escapando de su morada, y en cuya habitación poco antes había visto entrar un caballero, no es Leonor, sino Beatriz. Además, es este también un momento especialmente complicado para el protagonista don Juan, quien, pese a su furia por pensar que su amada tiene un galanteador que la visita por la noche, finalmente hace que prevalezca su código ético, ampara a la mujer y, posteriormente, deja que huya al llegar la ronda.

Los casos anteriormente mencionados se relacionan con lo que he definido como cortes funcionales, es decir interrupciones que afectan ante todo a la estructura narrativa. Por otra parte, en *Il tempo è galant'homo* también es posible vislumbrar otros cortes de índole ideológica y que, en este caso, se relacionan con el triángulo amoroso entre los criados Ginés, Chacón y Juana: esta última, antigua novia de Chacón, durante los trece meses de ausencia de Chacón, entabla una relación con Ginés, se queda preñada y da a luz. Nada más volver a la corte, Chacón se entera por casualidad del parto reciente de su novia porque, tocando a la puerta de la amada, otra criada, que no reconoce a Chacón por la oscuridad y lo toma por Ginés, le entrega el infante. Se trata de un momento sumamente cómico amplificado por las palabras de Chacón que, sardónico, reconoce que su mujer ha sido infiel y denuncia su intención de no quedarse con el “hijo trecemesino”:

CHACÓN ¿Qué tanto, señor, habrá
 que ya de la corte faltas?
DON JUAN Trece meses.
CHACÓN ¿Trece meses?
 Pues voyle a echar en la zanja
 que caí; no quiero hijo
 trecemesino en mi casa²⁵.

En la comedia de Calderón, Chacón hasta dejará al niño a una amiga suya y se desentenderá de él, lo que finalmente descubren Ginés y Juana, los padres de la criatura, que, por esta razón, castigarán al desalmado Chacón. La alusión a una mujer adúltera y a un hombre que descubre la infidelidad de su mujer, abandona a un recién nacido y, poco después, se deja embaucar nuevamente por su amada, quizás fuera un exceso intolerable para Arcangelo Spagna. Sabemos que sus colecciones consiguieron la licencia de la autoridad

²⁵ Pedro Calderón de la Barca, *op. cit.*, f. 2r.

eclesiástica para ser impresas y, en particular, en los preliminares del volumen que incluye *Il tempo è galant'homo* se halla la aprobación de Giovanni Battista Vaccondio, quien autoriza la edición de las comedias «non avendovi trovata cosa che offenda la modestia cristiana, né repugni a' dommi della nostra Santa Fede»²⁶. No cabe duda de que la censura estaría al acecho, pero es posible que por su misma índole de canónigo en la corte papal, Arcangelo Spagna decidiera censurar a Calderón y eliminar cuidadosamente toda referencia arriesgada y opuesta a la moral católica. En efecto, en *Il tempo è galant'homo* desaparece cualquier mención al infante y al embarazo de la criada: el equívoco cómico entre los tres se mantiene, aunque pasa a un ámbito más intrascendente y, sobre todo, menos arriesgado: en la escena IV del I acto, Cola llega de noche a casa de su amada y se vuelve el depositario de las pertenencias de Lulla, quien cree dárselas a Nencio; posteriormente, en las escenas IV y V del II acto, este equívoco causará una escena chistosa en la que Lulla, colérica, empieza a arañar a Nencio porque cree que el criado no quiere devolverle sus joyas.

Esta preeminencia de los personajes bajos y la intromisión de pequeñas parcelas argumentales intrascendentes protagonizadas por los mismos se mantiene constante a lo largo de las jornadas II y III, en las que Spagna sigue oscilando entre la línea narrativa calderoniana y unos pequeños cambios que, por otra parte, no modifican la trama de manera sensible, ni contribuyen a alterar el código moral tal como en el último caso mencionado. Sin embargo, merece la pena hacer una última reflexión a propósito de otro mecanismo de acomodación del texto y que se corresponde a un mecanismo de segmentación secuencial. Ya se ha hablado anteriormente de un procedimiento de adelantamiento escénico que Spagna pone en marcha en el I acto a propósito del encuentro entre Delio y el criado Cola, lo que produce finalmente una anticipación en el progreso de la trama. En el III acto, por otro lado, se vislumbra un proceso opuesto de fragmentación de las secuencias que, por ende, pospone un momento narrativo matizando las escenas de forma distinta. En *Dar tempo al tempo*, al principio del III acto, don Luis, el padre de Leonor, quien había anteriormente decidido ayudar a Beatriz, la amiga de su hija, para que esta pudiese reconciliarse con su hermano, les declara a las dos damas que todo ya se ha solucionado. Sin embargo, por una anterior intromisión de Leonor, don Luis cree que el pretendiente de Beatriz es don Juan en lugar de don Pedro. Cuando le declara a Beatriz que su hermano se conforma con su casamiento con don Juan, la mujer se queda pasmada; en ese momento interviene Leonor quien, de nuevo, enreda la situación para que su padre no descubra que don Juan es

²⁶ Arcangelo Spagna, *op. cit.*, 1711, h. 1.

su amado y pone a su amiga en la incómoda posición de mujer voluble que pasa de un cortejador a otro. Esta secuencia tan enrevesada se segmenta en la comedia de Spagna en dos partes con dos diferentes encuentros entre Violante, Leonora y Gismondo, padre de esta última, entre las escenas IV, V y IX del III acto. Ante todo, asistimos a una postergación del *quid pro quo* entre Violante y Gismondo, que se aplaza hasta la escena IX; además se incluyen ciertos añadidos que no aparecen en el original. Algunas de estas escenas se relacionan con el asunto principal (en la VI se introduce un encuentro entre Violante y su amado Floro en casa de Leonora en el que se mantiene el malentendido) y contribuyen a un leve cambio en la ideología del texto. En Calderón la idea de “dar tiempo al tiempo” se acompaña con una injerencia en más ocasiones de Leonor quien participa activamente para que, con el paso del tiempo, la situación mejore para ella y su amiga: la mujer enreda y complica la historia al final del II acto y al principio de la jornada siguiente para evitar que su padre se entere de su relación hasta poniendo en una situación ambigua a su amiga Beatriz y atribuyéndole a esta una volubilidad que no se corresponde con la verdad. Si bien todos estos elementos narrativos se mantienen inalterados en Spagna, la segmentación y la consiguiente ralentización y postergación de las dinámicas ficticias, así como la introducción de pequeñas alteraciones en la trama, hacen que en la comedia italiana el ingenio femenino de Leonora se acompañe de cierta dosis de casualidad a lo largo de las tres jornadas: en el I acto Violante se topa casualmente con Ernesto por la calle e invoca su ayuda; poco después, termina también fortuitamente en casa de su amiga Leonora; además al principio de la III jornada, en la escena II, Florio se topa con Delio y, a diferencia del original español, no le cuenta nada sobre su encuentro con Gismondo y sobre el malentendido con el pretendiente de su hermana Violante (esta vez sí tal como en Calderón, Delio y Gismondo creen que el cortejador es Ernesto). Esta falta de información genera poco después en la escena VI, la del encuentro entre Florio y Violante, otro momento dominado por el caso que se resolverá finalmente en las últimas escenas, tal como en Calderón, gracias a la determinación y la astucia de Leonora.

En definitiva, este primer acercamiento a la cuestión de la producción en prosa de Spagna ha puesto en evidencia unos cuantos problemas que deberán solventarse en los estudios futuros. En primer lugar, se hace necesario fijar el repertorio en prosa completo de Spagna; no descarto la posibilidad de que existan más ejemplares de los que conocemos de su repertorio por la carencia, a día de hoy, de una digitalización de todo el patrimonio bibliográfico poseído. Un caso peculiar es el de los volúmenes del *Libro primo* y *Libro secondo* de las comedias en prosa de Arcangelo Spagna

que se conservan en la Biblioteca Cívica de Verona, pero que no aparecen en su catálogo en línea²⁷. En segundo lugar, el examen del repertorio completo seguramente aumentará la lista de comedias de Spagna inspiradas en la comedia nueva. No descarto la posibilidad de que *Le gare d'amicitia e d'amore*, que compendia el *Libro terzo delle comedie in prosa*, sea un calco de *Le gare dell'amore e dell'amicizia*, comedia de Lodovico Adimari y adaptación del *Duelo de honor y amistad*, de Jacinto Herrera y Sotomayor. Por último, el análisis de *Il tempo è galant'homo* contribuye a identificar a Spagna como un adaptador que recontextualiza las comedias españolas según unos criterios estéticos congruentes con el nuevo público (italianización de la acción y de sus personajes, ecos de la *commedia dell'arte*), pero, a todas luces, también según unos criterios morales. Sin embargo, el estudio completo del repertorio dramático y la identificación de ulteriores fuentes españolas, directas e indirectas, podrá contribuir a arrojar más luz sobre la cuestión.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Antonucci, Fausta (1998): «Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de *La dama duende*: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO. Tomo I*, Alcalá, Universidad de Alcalá, pp. 173-184.
- (2007): «Arcangelo Spagna adattatore di Calderón: da *El astrólogo fingido* a *Il finto astrologo*», en Fausta Antonucci (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Florencia, Alinea, pp. 13-36.
- Bajini, Irina (1995): «Recitato-Cantato. Da un dramma di Antonio Sigler de la Huerta a un libretto d'opera di Giulio Rospigliosi», en Mariateresa Cattaneo y Mariarosa Scaramuzza (coords.), *Intersezioni. Spagna e Italia dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Bulzoni, pp. 67-101.
- Calderón de la Barca, Pedro (1662): *Dar tiempo al tiempo*, en *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa*, Madrid, Melchor Sánchez.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1922): «Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca», *Boletín de la Real Academia Española*, IX, pp. 605-649.
- D'Antuono, Nancy (1997): «The Italian Fortunes of *La dama duende* in the Seventeenth and Eighteenth Century», en Robert Lauer y Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, New York, Peter Lang, pp. 201-216.

²⁷ Mazzardo, art. cit., p. 79, nota 25, proporciona este dato.

- (2003): «Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'arte», in Alessandro Lattanzi y Paologiovanni Maione (eds.), *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli, Editoriale Scientifica, pp. 213-235.
- Daolmi, Davide (2004): «Attorno a un dramma di Rospigliosi: le migrazioni europee di un soggetto di cappa e spada», *Musica e Storia*, XII, 1, pp. 103-145.
- Franchi, Saverio (1997): *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Gori, Grazia (2000): «Fortuna italiana di *La dama duende*», in Maria Grazia Profeti (ed.), *Spagna e dintorni*, Florencia, Alinea, pp. 61-104.
- Gualdo Priorato, Galeazzo (1656): *Historia della Sacra Real Maestà di Cristina Alessandra regina di Svezia*, Venecia, Baba.
- Marchante Moralejo, Carmen (2002): «Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*», in Maria Grazia Profeti (ed.), *Calderón en Italia*, Florencia, Alinea, pp. 43-94.
- Mazzardo, Stefano (1997): «La fortuna italiana de *El secreto a voces*: collage, gemmazione, riscrittura», in Maria Grazia Profeti (ed.), *Percorsi europei*, 1997, pp. 63-95.
- Pontón Gijón, Gonzalo (2017): «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte Nuevo*, 4, pp. 555-649.
- Profeti, Maria Grazia (1988): «I “Poetas valencianos”: due raccolte teatrali», in *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, pp. 561-567.
- (2009): *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Florencia, Alinea, pp. 403-410.
- (2014): «Dal *Desdén con el desdén* alla *Principessa filosofa*: percorsi teatrali tra Spagna e Italia», in Francesca Dalle Pezze, Matteo De Beni y Renzo Miotti (eds.), *Quien lengua ha a Roma va. Studi di lingua e traduzione*, Mantova, Universitas Studiorum, pp. 267-277.
- Spagna, Arcangelo (1706): *Oratori overo Melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, Roma, Giovan Francesco Buagni.
- (1709): *Melodrammi scenici*, Roma, Domenico Antonio Ercole.
- (1711) *Il tempo è galant'homo. Comedia prima*, Roma, Domenico Antonio Ercole.
- (1713): *Libro secondo delle comedie in prosa*, Roma, Domenico Antonio Ercole.
- Tirso de Molina (2000): *El castigo del penseque*, texto electrónico preparado por Vern Williamsen. www.comedias.org/tirso/CASTIGO.pdf.
- Trecca, Simone (2007): «*La discreta enamorada* di Lope dalla *comedia* al melodramma: *Chi può s'ingegni* di Arcangelo Spagna», in Fausta Antonucci (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Florencia, Alinea, pp. 127-156.
- Vega, Lope de (2012): *El maestro de danzar – La creación del mundo*, ed. Daniel Rodríguez Fernández, Madrid, Gredos.
- Villarino, Marta (2003): «*Dar tiempo al tiempo* de Calderón de la Barca. Un caso de refundición», *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15, pp. 277-290.