

Introducción a *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca

1. Fecha de composición y fuentes

El testimonio más antiguo que nos ha transmitido *El alcalde de Zalamea* es *El mejor de los mejores libros de comedias*, publicado en Alcalá de Henares en 1651. En el volumen la pieza se denomina *El garrote más bien dado*, y con este título aparecerá en dos ediciones posteriores. Sólo en 1683, en la *Séptima parte de comedias* de Calderón preparada por Vera Tassis tras la muerte del dramaturgo, encontramos el título de *El alcalde de Zalamea*, con que a partir de entonces se conocerá la obra hasta nuestros días. Estas circunstancias llevaron a pensar que el título originario elegido por Calderón podía haber sido *El garrote más bien dado*, mientras que *El alcalde de Zalamea* habría que atribuirlo a su amigo y editor Vera Tassis. Sin embargo, Escudero [1998: 15-16] ha recordado oportunamente que, ya algunos años antes de su muerte, Calderón se había referido por dos veces a la obra como *El alcalde de Zalamea*. No hay que olvidar, por otra parte, que las ediciones de *El garrote más bien dado* salieron sin la supervisión editorial del dramaturgo y tienen por consiguiente una autoridad reducida. Así las cosas, creo que podemos aceptar como auténticamente calderoniano el título que ha impuesto la tradición, e indicaremos la obra siempre como *El alcalde de Zalamea*. Esto sin descartar la posibilidad de que, en un determinado momento y por razones que luego veremos, el mismo Calderón hiciese circular la pieza con el título de *El garrote más bien dado*.

La primera edición de *El alcalde de Zalamea* (1651) nos proporciona el único dato seguro sobre la datación de la pieza, fijando el término *ante quem*. Tentativas ulteriores de circunscribir la fecha de composición se han basado en elementos métrico-estilísticos o en posibles alusiones biográficas e históricas presentes en el texto.

Krenkel [1887: 72-75] y posteriormente Cotarelo [1922: 434-435] suponían que la comedia había sido escrita hacia los años 1642-1644. Por aquel entonces Calderón había pedido la baja del ejército tras una breve experiencia en la guerra de secesión catalana; la comedia habría nacido de la indignación frente a los desmanes de la tropa que el dramaturgo tuvo que presenciar como soldado. Krenkel sostenía que el dramaturgo ambientó el drama en la época de Felipe II para que la crítica al ejército de Felipe IV no fuera tan directa

A pesar de estar fundada en datos biográficos muy vagos, la conjetura de Krenkel y Cotarelo no encontró oposición alguna. Antes bien, siguiendo la idea de una obra basada en la *erlebnis* del hombre Calderón, se fueron añadiendo datos en la línea trazada por los dos ilustres eruditos. Se hizo notar, por ejemplo, que el uso masivo del léxico militar que aparece en la obra

se explica sólo si suponemos una experiencia militar de primera mano por parte del dramaturgo [Halkoree, 1972: 14]. También se observó [Dunn, 1968: 7] que la ambientación de la obra en 1580, durante la campaña de Felipe II para la conquista de Portugal, se explica sólo desde la coyuntura política de los años 1640-44, cuando se sublevan precisamente Cataluña y Portugal, volviéndose a plantear el problema de la anexión-secesión de los dos virreinos.

La unanimidad sobre la datación se quebró improvisamente cuando Shergold y Varey [1961] exhumaron un documento según el cual, en fecha 12 de mayo de 1636, la compañía de Antonio de Prado había representado un *Alcalde de Zalamea* en el Palacio Real, ante el Rey y la Reina.

Sólo Valbuena Briones [1995: 28-29] y Morón Arroyo [1982: 13-14] han aceptado adelantar la fecha de composición. Ambos investigadores cuestionan la interpretación de la génesis de la obra como denuncia de los desmanes de las tropas durante la guerra de Cataluña.

La mayoría de los calderonistas consideran, en cambio, que la comedia representada en 1636 no es la de Calderón, sino una obra del mismo título durante mucho tiempo atribuida a Lope de Vega y de la que vamos a hablar enseguida.

La que, para evitar colisiones homonímicas, llamaremos el primer *Alcalde* es una pieza que tiene argumento similar y el mismo título que la de Calderón, aunque es de autor desconocido.

El primer *Alcalde* nos ha llegado a través de dos manuscritos y dos ediciones sueltas, que empezaron a circular entre los eruditos sólo a comienzos del siglo XIX. Los testimonios antiguos indicaban a Lope de Vega como autor de la pieza, pero ya en la segunda mitad del siglo XIX esta atribución fue perdiendo autoridad. Hartzenbusch [1871: 38], sin descartar por completo una paternidad lopeveguesca, pensaba que la obra tal y como nos había llegado era fruto de una refundición, opinión compartida por Marcelino Menéndez y Pelayo. Por su parte, Morley y Bruerton relegaron la pieza entre las de *dudosa o incierta autenticidad*, dictaminando que "esta comedia no es, al menos en su forma actual, de Lope" [1968: 412]. Estudios posteriores de Arjona [1956] y de Diego Marín [1981] han aportado nuevos datos métricos y estilísticos en contra de la paternidad de Lope. Recientemente, se ha avanzado la candidatura de Luis Vélez de Guevara (Peale), sobre la base de una serie de coincidencias temáticas y estilísticas. Es una hipótesis verosímil, pero en el estado actual de las investigaciones es imposible transformarla en certeza.

La cuestión se complica cuando pasamos a analizar el problema de la datación y el de la relación entre el primer *Alcalde* y la pieza de Calderón.

En un artículo muy temprano, cuando todavía la atribución lopeveguesca tenía autoridad, Morley fechó la comedia "antes de 1610"; pero cuando salió en 1948 *La cronología de las comedias de Lope de Vega*, el mismo investigador y Bruerton se abstuvieron de dar una datación siquiera conjetural, al considerar la obra claramente apócrifa. Otros intentos de datación (después de 1620, Salomon; después de 1615, Forastieri- Braschi) tienen un valor puramente orientativo al no aportar datos documentarios realmente nuevos e incontrovertibles.

La totalidad de la crítica no tiene dudas a la hora de considerar *El alcalde de Zalamea* de Calderón una refundición del primer *Alcalde*. La posición contraria (es decir, que lo que llamamos primer *Alcalde* sea en realidad un refundición de la obra de Calderón) fue defendida sólo por Valbuena Prat, pero con argumentos tan endeblés que su posición quedó relegada a pura anécdota dentro de la historia crítica del texto.⁵

Volviendo a la cronología de las dos piezas caben dos posibilidades. La primera es considerar que el documento exhumado por Shergold y Varey hace referencia al primer *Alcalde*. Esta pieza sería por tanto de 1636. Calderón habría llevado a cabo su refundición algunos años más tarde, probablemente en 1642-44, a la vuelta de su experiencia en la guerra de Cataluña. Esto explicaría el porqué en las primeras ediciones el título de la pieza es *El garrote más bien dado*,

⁵ [En un borrador anterior, de fecha y texto muy cercanos, aparecían en este momento de la exposición los párrafos siguientes:]

Ahora bien, cuando se pensaba que el primer *Alcalde* era obra de Lope de Vega y se aceptaba la fechación de Bruerton (antes de 1610), la posterioridad de la obra de Calderón frente a la de Lope se imponía por pura lógica: Calderón, nacido en 1600, era todavía un niño cuando Lope escribía su pieza sobre el alcalde extremeño.

Sin embargo, una vez que la atribución a Lope ha sido puesta en entredicho, y con ella la datación temprana de Bruerton, la exacta relación entre los dos *Alcalde* tiene como fundamento sólo cuestiones de tipo dramático y estilístico. Se suele argumentar que la estructura métrica y la construcción dramática del primer *Alcalde* son más arcaicas que los de la obra de Calderón. En segundo lugar, sabemos que Calderón solía refundir comedias de otros autores, sobre todo en su primera época. A partir del texto del primer *Alcalde*, las modificaciones que aporta Calderón encajan perfectamente con su concepción dramática y responden a una lógica de reescritura dramática. Si, en cambio, suponemos que el autor del primer *Alcalde* refunde a Calderón, resulta incomprensible la lógica de esta operación. Los refundidores, incluso los más pedestres, adaptan una estructura arcaica a las nuevas modas y a una nueva ideología. Es difícil imaginar a un refundidor que a partir del perfecto texto calderoniano, lo refunda para volver a una concepción dramática más antigua y superada. Es hipótesis que no se puede descartar por completo, pero altamente improbable.

pues el recuerdo del primer *Alcalde* era aún vivo. La segunda es suponer que *El alcalde de Zalamea* fue escrito y representado en 1636, y que el primer *Alcalde* es obra que se remonta probablemente a los años veinte, como sugieren Salomon y Forastieri-Braschi.

Hay que reconocer, de entrada, que los datos documentarios a disposición de los filólogos son tan vagos que ninguno de los argumentos que se han barajado permite descartar de forma definitiva una de las dos fechas propuestas.

Sobre todo las consideraciones de tipo histórico o biográfico se pueden utilizar indistintamente a favor o en contra de la fecha 1642-1644. Por ejemplo: aun admitiendo que la obra nació como denuncia de los atropellos militares, no hay que esperar la sublevación de Cataluña. Sólo en 1636, y en la misma Villa y Corte, murieron más de 50 personas a manos de soldados. Que un dramaturgo de corte se pusiese a denunciar los excesos de las tropas precisamente en un momento tan crítico para la Monarquía como la coyuntura de 1642-44 parece poco verosímil. En lo que se refiere al paralelismo entre la pérdida de Portugal en 1640 y la gloriosa anexión de 1580, este mismo argumento fue aducido curiosamente para apoyar tres dataciones distintas: 1642-1644 (Dunn, 1968: 7), después de 1644 (Ter Horst, 1981: 300) y 1636 (Morón Arroyo, 1982: 13).

Si aceptamos que la comedia que se representó en Palacio en 1636 no fue la de Calderón se explicaría por qué la obra calderoniana aparece en un primer momento con el título de *El garrote más bien dado*. El recuerdo del primer *Alcalde* era muy vivo. Por otro lado resulta extraño que Calderón refundiera una obra tan reciente y, por ende, representada en la Corte.

2. El primer *Alcalde*

Esta obra llamada *El alcalde de Zalamea*, que tanto llamó la atención de Calderón, presenta un argumento que podemos resumir de la siguiente manera:

La acción de la primer jornada transcurre toda en el breve arco de un día. Por la mañana, Pedro Crespo, labrador de Zalamea, es elegido alcalde. La satisfacción que le produce el nombramiento está ensombrecida por una preocupación: tiene la sospecha de que sus dos hijas, Inés y Leonor, se las entienden con dos capitanes de estancia en el pueblo. Durante el día Crespo atiende a su nuevo cargo y resuelve con perspicacia un pleito entre un labrador y un tendero. Al mismo tiempo, y ayudado por el joven Ginesillo, sigue discretamente el asunto de las hijas. Descubre que las jóvenes y los capitanes tienen planeado huir juntos, al caer la noche. Crespo decide intervenir. Cuando las jóvenes salen de casa a hurtadillas para ir al encuentro de sus raptos, se topan con Crespo y Bartolo, quienes las estaban esperando haciéndose pasar por los

dos soldados. A continuación, los villanos se enfrentan a los raptos y detienen a un Sargento, mientras los dos capitanes consiguen huir.

Entre primera y segunda jornada hay un intervalo de más o menos una semana. En este tiempo Crespo ha confirmado con diversas sentencias su ponderación y discreción como alcalde. El sargento, por su parte, tras haber confesado su complicidad con los raptos ha sido condenado a doscientos azotes y ha llegado el día de cumplir la condena. De improviso, se personan ante el alcalde los dos capitanes, acompañados por Don Lope de Figueroa, general de la milicia, a quien habían ido a querellarse. Lope de Figueroa, hombre arrojado y temperamental, insta al alcalde a que libere al sargento, bajo amenaza de dar fuego a toda la aldea. Pero Pedro Crespo no se deja atemorizar: manda cumplir la sentencia y, a continuación, aclara a don Lope las razones que le han llevado a encarcelar al sargento. Frente a la evidencia, don Lope toma drásticas medidas: ordena desalojar a la milicia del pueblo; reprende públicamente a los dos capitanes y castiga al sargento con diez años de galera.

Los capitanes deciden entonces vengarse con las hijas de Pedro Crespo. Las llevan fuera del pueblo, y, tras haberlas deshonrado o injuriado, las abandonan con el explícito propósito de que su padre las encuentre y las mate para lavar la afrenta. De hecho, Crespo llega en busca de sus hijas. Algunos soldados, que habían quedado en el lugar para cubrir las espaldas a los ofensores, atan al alcalde a un árbol. Las hijas no se atreven a liberarlo y huyen.

El tercer acto transcurre doce días después. Pedro Crespo ha vuelto a su trabajo de juez. Nada se ha vuelto a saber de las hijas ni de los ofensores. Un villano se queja ante el juez porque los soldados alojados en su finca, a pocas leguas de la aldea, le roban las provisiones y deshonran a las jóvenes de los alrededores. Crespo y Bartolo deciden prender a los soldados sorprendiéndolos en la noche. A continuación Crespo recibe una visita inesperada. Las hijas se querellan ante él porque, dicen, fueron engañadas por los capitanes que habían firmado un papel en el cual se comprometían a casarse con ellas. El alcalde promete hacer justicia.

Durante la noche el alcalde prende por sorpresa a los soldados que se habían alojado en la finca del villano. Descubre que entre ellos se hallan los capitanes que han deshonrado a sus hijas y les hace prometer que se casarán con las jóvenes a la mañana siguiente.

Por la mañana el Rey y don Lope llegan a Zalamea y son informados de todo el suceso. El Rey pide a Crespo que les entregue a los recién casados. Crespo corre las cortinas del balcón y aparecen los dos militares ahorcados. Ante el asombro del Rey el alcalde explica que prefería que sus hijas se quedasen viudas antes que rameras, y que ahora las enviará a un convento. El rey aprueba la conducta de Crespo y lo nombra alcalde perpetuo.

3. Sinopsis de la versificación de *El alcalde de Zalamea* de Calderón

| | Verso inicial | Forma estrófica | Número de versos |
|--------------------|---------------|------------------------------|------------------|
| Jornada I | 1 | Redondillas <i>Jácara</i> | 100 |
| | 101 | (4 pareados y 8 romance á) | 12 |
| | 113 | Redondillas | 100 |
| | 213 | Romance á-e | 344 |
| | 557 | Silva (en consonante) | 124 |
| | 681 | Romance ó | 214 |
| Jornada II | 895 | Romance é-a | 336 |
| | 1231 | Copla (villancico) | 4 |
| | 1235 | Romance é-a | 50 |
| | 1285 | Redondillas | 36 |
| | 1321 | <i>Jácara</i> (romance ú-e) | 20 |
| | 1341 | Redondillas | 56 |
| | 1397 | Quintillas ⁶ | 109 |
| | 1506 | Romance í-o | 282 |
| Jornada III | 1788 | Romance í-a | 348 |
| | 2136 | Redondillas | 56 |
| | 2192 | Romance é-o | 114 |
| | 2306 | Redondillas | 320 |
| | 2626 | Romance á | 142 |

(fin)

2767

| Resumen de las formas estróficas más utilizadas | | | |
|---|-----------------------|------------------|------------|
| | Forma estrófica | Número de versos | Porcentaje |
| (+8+20 jácara) | Romance | 1858 | 67,1% |
| (v. nota) | Redondillas | 672 | 24,3% |
| | Silva (en consonante) | 124 | 4,5% |
| (v. nota) | Quintillas | 105 | 3,8% |
| (4 jácara) | Pareados | 4 | 0,1% |
| | Copla (villancico) | 4 | 0,1% |
| | Total | 2767 | |

⁶ La tirada de quintillas se cierra con una redondilla de pie quebrado (vv. 1501-1505).

4. La estructura dramática: escenas, cuadros, cambios estróficos

Cualquier persona que haya consultado un manuscrito de la Edad Media o del Siglo de Oro, se habrá dado cuenta de que la puntuación es casi inexistente. Cuando se editan estos textos se suele introducir una puntuación moderna (comas, dos puntos, puntos y comas, etc.), que es una forma de interpretar el texto, de reconstruir su sentido. Algo similar ocurre con la estructura dramática del teatro áureo. Las ediciones y los manuscritos teatrales antiguos son muy escuetos a la hora de definir la sintaxis dramática. Indicaban simplemente la división en actos y, de forma a veces muy somera, la entrada y salida de personajes en escena. A diferencia de lo que ocurre en muchas piezas modernas, las indicaciones espacio-temporales son implícitas, lo que no quiere decir que carecen de importancia. Cuando hablamos de estructura de *El alcalde de Zalamea* nos referimos generalmente a la relación que el texto establece entre acción, tiempo y espacio dramáticos; sobre todo, nos referimos a las marcas que determinan esta relación (cambios estróficos, salida de todos los personajes del tablado, acotaciones explícitas o implícitas) y a su valor jerárquico. Se trata en cierto sentido de definir una sintaxis del texto calderoniano, como parte central de cualquier tipo de interpretación semántica.

Uno de los primeros y más influyentes editores de *El alcalde de Zalamea*, Juan Eugenio de Hartzenbusch, subdividió el texto en escenas (determinadas por la salida o entrada de un personaje) e introdujo unas acotaciones que localizaban con precisión topográfica las diferentes secuencias de la acción, según una práctica común a muchos editores del siglo XIX. Por ejemplo, para la escena V del segundo acto (la memorable cena en casa de Crespo), Hartzenbusch antepuso la siguiente acotación: «*Sala baja de casa de Crespo, con vistas y salida a un jardín. Ventana a un lado*».

Esta manera de editar (y por tanto de leer) el teatro de Calderón ha sido duramente criticada por críticos eminentes como Sloman, Parker, Varey, Ruano de la Haza. Lo que se le ha recriminado a Hartzenbusch es imponer al texto del *Alcalde* una concepción dramática basada en la escena a la francesa, que es completamente ajena a la dramaturgia barroca.

A la base de esta operación ecdótica está una concepción del espacio y de la sintaxis dramática típica del clasicismo y luego del teatro burgués, según la cual es el espacio –un espacio escenográficamente definido– el que determina la acción. Antes se configura el espacio y a continuación se insertan los personajes en este espacio perfectamente definido. La salida o entrada de algún personaje marca un cambio radical en la acción; de ahí que la escena se transforme en la unidad sintáctica principal de la acción dramática.

Como se ha hecho notar repetidas veces la concepción teatral del teatro barroco es ajena a esta visión del espacio dramático. No es que en este teatro no exista una representación del espacio. Lo que ocurre es que para dramaturgos como Calderón o Lope es la acción la que determina el espacio (sobre todo a través de la escenografía de palabra) y no viceversa.

Querer estructurar un texto como *El alcalde de Zalamea* con los criterios del teatro realista (división en escenas y acción supeditada al espacio) altera el equilibrio espacio y acción sobre la que se basa parte de las posibilidades interpretativas del texto [y va] creando continuos desajustes, porque en la mayoría de los casos, por ejemplo, los desplazamientos de un espacio a otro no están definidos por marcas formales evidentes como podría ser el dejar vacío el escenario, el final de un acto, o el apagar de las luces.

El primer replanteamiento de la estructura espacial de *El alcalde de Zalamea* lo hizo Sloman [1951], quien criticó la repartición de Hartzzenbusch, insistiendo en el carácter fluido de la acción que se desplaza de un lugar a otro sin apenas interrupciones.

Pero será Parker, quien ofrecerá una nueva interpretación de la estructura de *El alcalde de Zalamea*. Visto la influencia que ha tenido en la crítica posterior, a pesar de las evidentes aporías que contiene, el trabajo de Parker merece ser analizado en detalle. Parker arranca criticando la división en escenas de Hartzzenbusch: según él el concepto de escena, tal como lo entiende Hartzzenbusch, no se puede aplicar al teatro del Siglo de Oro. De ahí que indique que no lo va a utilizar en ese sentido, pero sin precisar en qué sentido lo va a utilizar. Recogiendo la observación de Sloman del carácter continuado de la acción en *El alcalde*, añade Parker:

No podemos, pues, en el análisis de la estructura de este drama atenernos a ningunas "escenas" que puedan dividir el texto y ser numeradas. Pero, naturalmente, existen momentos decisivos en el desarrollo de la acción, que la dividen. Si se examina el Acto I desde este punto de vista, se nota que la acción se desarrolla mediante la salida consecutiva de los personajes principales, dividiéndose en seis momentos dramáticos, o sea en [seis] "secciones".

Aparentemente, pues, tras haber criticado una subdivisión de la obra basada en escenas, Parker subdivide la obra según las entradas de los personajes principales, concepto vago en extremo, pero concepto al fin. Mas echemos un vistazo a estas seis secciones:

- vv. 1-137 Los soldados con Rebolledo y La Chispa
- vv. 138-224 El capitán
- vv. 225-422 Don Mendo
- vv. 423-556 Pedro Crespo y su familia
- vv. 557-776 El conflicto se anuncia
- vv. 777-894 Don Lope de Figueroa

Dejando de lado el que uno podría preguntarse que por qué Pedro y su familia se reúnen en una sola sección, mientras que los soldados se separan del capitán, lo que salta a la vista es la incongruencia del punto 5, que no hace referencia a la aparición de ningún personaje en especial.

El segundo acto en opinión de Parker, repite la misma estructura del primero. Pero, esta vez, repitiendo dos veces un esquema ternario A-B-C, que responde a los siguientes momentos dramáticos: A = el desorden y los personajes que lo representan (Don Mendo, el capitán y los soldados); B = el orden (Crespo, don Lope, Juan, Isabel); C denota una riña, que tiene lugar cuando A vuelve a unirse con B.

El tercer acto repite el esquema del primero, en el sentido –dice Parker– de que los personajes principales aparecen sucesivamente, uno después de otro:

- 1) Isabel
- 2) Crespo e Isabel
- 3) Crespo y el capitán
- 4) Crespo y Juan
- 5) Crespo y don Lope
- 6) Crespo y el Rey.

Tras este análisis, Parker observa, con evidente satisfacción:

Hay una simetría perfecta en toda la obra: el último Acto repite el esquema del primero, y la segunda mitad del Acto II repite el esquema de la primera. Es decir que la obra entera tiene una especie de estructura circular.

Sin querer ensañarnos contra la arbitrariedad de la clasificación de los episodios del segundo acto y del tercero, y de la incongruencia entre la clasificación del I y III acto con la del segundo, nos interesa destacar dos aspectos de la forma de proceder de Parker.

El primer aspecto es que el "momento dramático" que sirve a Parker para estructurar la obra no se basa en ningún elemento formal –no está determinado ni por la métrica ni por la salida o entrada de personajes, ni por el escenario vacío. Esto es evidente en la definición del segundo acto donde la repartición entre personajes del orden y del desorden remite a una conceptualización que tendría que ser el resultado y fin de un análisis de la estructura y no su presupuesto. Todo el análisis estructural de Parker se mueve en un nivel que, en cierto sentido, precede a la elaboración lingüística del texto. El texto, en cierto sentido, resulta ser la demostración formal de esa estructura lógica que precede a la elaboración del texto. Es esa una aporía que, a mi manera de ver, mina desde la base toda la metodología temático-estructuralista, que hace del texto la transcripción mecánica e instrumental de un tema, de la misma forma que en la alegoría el mundo sensible es traducción de una entidad metafísica.

El segundo aspecto a reseñar es el porqué Parker necesita demostrar que la estructura de *El alcalde de Zalamea* es simétrica. La respuesta la da el mismo Parker como conclusión de su análisis:

Semejante estructura no puede llamarse realista. En el mundo, quizá por desgracia, no se ordenan los sucesos de la vida en series lógicas y simétricas. Es una estructura sumamente artificiosa, dominada por la rigidez de la fórmula séxtupla. Es imposible que esto sea un accidente.

Que una estructura simétrica es una estructura no realista lo puede afirmar solo alguien que confunde *realismo* con *realidad*. Los dramas de Benavente, el dramaturgo realista por excelencia, están contruidos por criterios rígidamente simétricos, pero no por esto dejan de ser dramas realistas, y lo mismo puede decirse de las novelas de Zola. La construcción simétrica es algo que nada tiene que ver con efectos de realismo.

En una meditada reformulación de la sintaxis dramática del texto teatral áureo, Ruano de la Haza consideró que el elemento estructurante básico del texto teatral es lo que él llama *cuadro*, definido como «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempos indeterminados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción» [1994: 291-292].

A diferencia de la escena a la francesa, los dramaturgos del Siglo de Oro sí conocían el concepto de *cuadro* (es lo que ellos llamaban para mayor confusión *escena*). Como muy bien recuerda Ruano de la Haza, en algunos de sus autógrafos el mismo Lope marcaba los finales de cuadro con una raya horizontal.

Si la estructuración en cuadros elimina el anacronismo de las escenas a la francesa, resulta sin embargo de difícil aplicación a un texto como *El alcalde de Zalamea*. En el primer acto de nuestra comedia la acción se traslada desde las afueras de Zalamea a las calles del pueblo, para llegar hasta la casa de Crespo y a la habitación de Isabel, sin que estos desplazamientos espaciales y temporales queden marcados por una estructura en cuadros. En otras palabras, la acción transcurre fluida, desplazándose en el tiempo y en el espacio, sin que el escenario quede vacío a cada desplazamiento. Ruano, que se da perfectamente cuenta de la anomalía, lo considera una excepción a la regla.

El problema es que, a pesar de sus diferencias, la estructuración en *escenas* de Hartzbusch y en *cuadros* de Ruano de la Haza tienen un elemento común. Ambas presuponen un predominio del espacio sobre la acción: antes se define el espacio y a continuación se

determina la acción. De forma rígida en Hartzenbusch que siente la necesidad de amueblar el espacio escénico antes de definir la acción; de forma más elástica en Ruano de la Haza.

Más ajustado a una concepción de la estructura dramática en la que la acción determina el espacio y no viceversa es la radical reconsideración de Marc Vitse. Según el crítico francés el cambio estrófico es el instrumento más importante a disposición del dramaturgo áureo para estructurar el texto dramático. A menudo a un cambio de estrofa corresponde también un cambio de cuadro (el escenario queda vacío y hay un cambio de tiempo y de lugar). Sin embargo, cuando no hay coincidencia entre criterio espacio temporal y criterio métrico, es el segundo el más importante desde un punto de vista de la sintaxis dramática del texto.

Mi personal opinión sobre esta cuestión es que Ruano de la Haza está en lo justo en reivindicar el concepto de cuadro, pero se equivoca en extender este concepto de forma uniforme a todo el teatro del Siglo de Oro. El concepto de cuadro es fundamental en buena parte de la producción de Lope, sobre todo del primer Lope. Con el pasar del tiempo el criterio métrico se hace preponderante sobre la estructuración en cuadros, que queda supeditada. Vitse está en lo justo en considerar *El alcalde* no como una excepción a una regla general, sino como un caso si queremos extremo de una práctica ya común en Calderón.

El esquema que ofrecemos adjunto quiere ser un mapa de la estructura dramática de *El alcalde de Zalamea*. Adapta con algunas modificaciones un modelo de esquema propuesto por Vitse [1988:279]. En las primeras dos columnas indicamos los cambios estróficos. En las dos siguientes (3, 4) identificamos los segmentos de la acción (macrosecuencias y secuencias); detallamos a continuación las situaciones de cada secuencia (5). Siguen la indicación de los cuadros (segmentos de acción delimitados por la salida de todos los personajes de la escena) (6) y los cambios de lugar (7). En la última columna, encontramos la cronología de la acción dramática, determinada a partir de las indicaciones del texto.

Decimos claramente que este esquema es ya un hecho interpretativo. Porque si los cambios de estrofas y los cambios de lugar son hechos objetivos, la individuación de secuencias y macrosecuencias remiten a una interpretación de estos elementos. Pensamos que no todas las interpretaciones son arbitrarias. La ventaja de esta interpretación es que el alto grado de adherencia del elemento interpretativo al elemento formal, en este caso el cambio estrófico como uno de los elementos estructurantes del sentido.

En el detalle, los cambios estróficos nos ayudan a notar el cambio de la acción.

Desde el punto de vista estrófico la primera y la segunda jornada tienen una estructura claramente simétrica. Cada jornada presenta cuatro estrofas diferentes (un total de ocho), que corresponden, dos por dos, a cuatro segmentos de acción (A, B, C, D).

Como puede verse los cambios métricos marcan lo que es el principio estructurante de la acción dramática: una técnica militar basada en la secuencia preparación/ataque.

Las jornadas primera y segunda están dedicadas al ataque del capitán al honor de Crespo. La fase preliminar (A) configura el espacio de la acción. Los de fuera (el capitán y la tropa) penetran en la ciudad, y los de dentro se preparan. A continuación se suceden los tres ataques del capitán al honor de Crespo (B, C, D). En cada uno de ellos el único cambio estrófico marca los dos momentos de la ofensiva: preparación/ataque (B1, B2; C1, C2; D1, D2). En las dos primeras ocasiones (B, C), Crespo consigue repeler el ataque del capitán, gracias a la colaboración del hijo Juan y de Lope de Figueroa. En la tercera ocasión (D), el labrador sucumbe al ataque al haberse quedado sin el apoyo de los dos ayudantes, y el capitán rapta y viola a Isabel.

La tercera jornada está dedicada a la contraofensiva victoriosa de Crespo. Los papeles ahora se han invertido. Al comienzo de acto es Crespo quien se encuentra extramuros y el capitán quien se esconde en Zalamea: es decir, Crespo es ahora el sitiador y el capitán el sitiado. Tras una nueva fase preliminar (1788-2135), en la que Crespo recibe la alcaldía y planifica la estrategia de la reconquista de su honor, se desencadena la contraofensiva final, que tiene tres fases marcadas por tres nuevos cambios estróficos. La secuencia final consagra el triunfo de Crespo gracias, otra vez, a la colaboración de un imprevisto ayudante: el rey Felipe II.

5. Esquema estructural: las secuencias

Véanse los cuadros de las páginas siguientes:

| Jornada I | | | | | | |
|-----------|-------------|---|--|--|------------|---------------------|
| Versos | Estrofa | | Secuencia | Espacio | Cuadro | Tiempo |
| 1-212 | Redondillas | A) Preliminares | El ejército se acerca a Zalamea ^a | extramuros | 1) 1-224 | 1 ^{er} día |
| 213-556 | Romance | A1) Hacia Zalamea A2) Zalamea desde dentro | Mendo y Nuño (213-351) Isabel e Inés a la ventana (352-403) Crespo y Juan dialogan ^b (404-464) Llega el sargento (465-482) Crespo esconde a las muchachas (483-556) | en Zalamea calle casa de Crespo portal (?) portal (?) portal (?) | 2) 224-680 | |
| 557-680 | Silva | B) Primera ofensiva | Sargento y Capitán buscan a Isabel (557-680) | portal (?) | | |
| 681-894 | Romance | B1) Preparación B2) Ataque (frustrado) | Enfrentamiento Crespo-Capitán (681-776) Llegada de don Lope (777-894) | habitación Isabel habitación de Isabel | 3) 681-894 | |

^a El cambio métrico se produce en medio de una réplica del Capitán, cuando advierte el ruido hecho por Mendo. Es posible que el cambio indique el pasaje del exterior al interior de Zalamea.

^b No se indica que los personajes hayan entrado en casa. Más bien me parece que están en una especie de zaguán que hace de entrada.

| Jornada II | | | | | | |
|-------------------|----------------|---------------------|---|---------------------------------------|------------------------------|------------------|
| Versos | Estrofa | | Secuencia | Espacio | Cuadro | Tiempo |
| 895-1284 | Romance | C) Segunda ofensiva | C1) Preparación Nuevo plan del capitán (895-1076) Cena en casa de Don Lope (1077-1284) | calle jardín de C. | 1) 895-1076 2) 1077-1284 | 2º día |
| 1285-1396 | Redondillas | | C2) Serenata (1285-1320) Crespo y Lope echan a los soldados. (1321-1396) | calle | 3) 1285-1396 | |
| 1397-1505 | Quintillas | D) Tercera ofensiva | D1) Preparación Mendo y Nuño ven irse la compañía (1397-1411) Sargento y Capitán planean el nuevo ataque (1412-1455) Rebollo y La Chispa (1456-1505) | calle calle calle | 4) 1397-1505 | 3º día, tarde |
| 1506-1787 | Romance | | D2) Ataque (logrado) Despedida de Juan y de Lope (1506-1686) Rapto de Isabel (1687-1765) Juan escucha los gemidos (1766-1787) | jardín de C. jardín de C. campo | 5) 1506-1765 6) 1766-1787 | 3º día, noche |

| Jornada III | | | | | | |
|-------------|-------------|--------------------------------|--|------------|--------------|-------------------|
| Versos | Estrofa | | Secuencia | Espacio | Cuadro | Tiempo |
| 1788-2135 | Romance | E) Contra-ofensiva de Crespo | Isabel encuentra a su padre atado (1788-2096) | campo | 1) 1788-2135 | 4º día, mañana |
| 2136-2191 | Redondillas | E1) Preliminares y preparación | Escribano anuncia a Crespo su alcaldía (2097-2135) | calle | | |
| 2192-2305 | Romance | E1) Primer ataque | El capitán recibe la visita de Crespo (2136-2191) | interior | 2) 2136-2421 | |
| 2306-2625 | Redondillas | E2) Segundo ataque | Propuesta de Crespo (2192-2305) | interior | | |
| | | E3) Tercer ataque | Respuestas del capitán (2306-2378) | interior | | |
| | | | Interrogatorio de Chispa y Rebolledo (2379-2421) | interior | | |
| | | | Juan vuelve a casa (2422-2449) | casa de C. | 3) 2422-2625 | |
| | | | Crespo y los hijos (2450-2497) | casa de C. | | |
| | | | Llega don Lope (2498-2625) | casa de C. | | |
| 2626-2767 | Romance | E4) Triunfo de Crespo | Llegada del Rey y juicio (2626-2767) | calle | 4) 2626-2767 | 4º día, más tarde |

6. Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa⁷

Si hay una constante en la bibliografía crítica sobre *El alcalde de Zalamea* es la de considerar esta obra como una excepción dentro de la producción del dramaturgo. Desde 1881, cuando podemos fechar el comienzo de la crítica moderna sobre Calderón, la mayoría de los investigadores ha visto en *El alcalde de Zalamea* un *unicum*, una pieza que rompía las ideas aceptadas sobre el sistema dramático calderoniano. Recuerdo brevemente algunos hitos de esta línea interpretativa. Menéndez Pelayo encarecía el valor de *El alcalde de Zalamea* porque, a diferencia del resto de su producción, abstracta y filosófica, podía considerarse el único drama con caracteres vivos y una ambientación realista⁸. Para la así llamada escuela temático-estructuralista, es una de las pocas obras en las que resulta difícil aplicar el criterio de la «responsabilidad difusa», piedra de toque de toda la interpretación de las obras trágicas calderonianas⁹. Los numerosos estudios sobre el concepto del honor han considerado *El alcalde de Zalamea* una excepción frente al resto de obras en las que supuestamente se exaltaba la defensa del honor estamental¹⁰. Finalmente, se ha insistido en que *El alcalde de Zalamea* representa el único drama del honor campesino calderoniano, lo que lleva a cotejarlo casi exclusivamente con las piezas del mismo género de Lope y de otros autores de la primera

⁷ Agradecemos la autorización de reproducir este texto a los editores del volumen siguiente: Arellano, Ignacio (ed.), *Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, donde se publicó el artículo que sigue en el vol. II, pp. 3-20.

⁸ M. Menéndez Pelayo, «El alcalde de Zalamea» (1881), *Obras completas. VIII (Estudios y discursos de crítica histórica y literaria)*, ed. E. Sánchez Reyes, Santander, Aldus, 1941, III, pp. 353-66.

⁹ Para un resumen de la cuestión, desde un punto de vista temático-estructuralista, P. Halkhoree, *Calderón de la Barca: «El alcalde de Zalamea»*, London, Grant and Cutler-Tamesis Books, 1972, pp. 28-34.

¹⁰ La idea ya estaba presente en Menéndez Pelayo, quien exclamaba, hablando del concepto del honor en Pedro Crespo: «¡Cuán lejanos estamos de aquella sutil casuística de la honra, de aquel discreto metafísico con que la idea del honor aparece envuelta y empañada en casi todos los dramas de Calderón!» («El alcalde de Zalamea», p. 365); en la misma línea, el influyente trabajo de Jones (C. A. Jones, «Honor in *El alcalde de Zalamea*», *Modern Language Review*, 50, 1955, pp. 444-49) y el de Neuschäfer (H.-J. Neuschäfer, «El triste drama del honor: formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón», *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermano, Hamburgo 1970*, ed. H. Flasche, Berlin-Nueva York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 89-108).

generación¹¹. Hasta la estructura de la pieza no parece escapar a esta sensación de excepcionalidad, pues se ha observado que su división en cuadros es muy atípica¹².

El alcalde de Zalamea se define entonces, casi siempre, por contraposición al sistema calderoniano, y raramente por su afinidad, lo que produce una curiosa paradoja crítica: una de las obras maestras del dramaturgo más sistemático del teatro barroco aparece como la más reacia a dejarse asimilar en el sistema dramático de su autor.

Las páginas que siguen, en las que me propongo analizar algunos aspectos del personaje de Lope de Figueroa, y de su relación con Pedro Crespo, parten de la siguiente hipótesis de fondo: *El alcalde de Zalamea* es una obra perfectamente coherente con el sistema dramático calderoniano. Más aún; creo que la conciencia de la cohesión profunda de este sistema dramático nos puede permitir superar algunas aporías críticas que hacen de *El alcalde de Zalamea* una obra crítica y hasta contradictoria¹³.

DON LOPE COMO PROBLEMA

Que el personaje de Lope de Figueroa tenga una relación especial con Pedro Crespo nos lo sugiere un simple dato cuantitativo. El Maese de Campo de Felipe II interviene en cinco secuencias de la obra y en todas ellas tiene como interlocutor a Pedro Crespo. Caso único entre los personajes de la pieza, don Lope existe —dramáticamente hablando— sólo en función del rico labrador de Zalamea.

¹¹ El hecho de que *El alcalde de Zalamea* sea la refundición de una pieza anterior no ha hecho sino facilitar esta tendencia al aislamiento. Cuando se han querido buscar paralelismos o puntos de referencia, la crítica ha encontrado en el *Alcalde* atribuido a Lope de Vega la explicación de la génesis y de las peculiaridades de la pieza calderoniana.

¹² A. E. Sloman, «Scene division in Calderón's *El alcalde de Zalamea*», *Hispanic Review*, 19, 1951, pp. 66-71; A. Parker, «La estructura dramática de *El alcalde de Zalamea*», *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía*, ed. R. Pincus Sigele y G. Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 411-18; J. M. Ruano de la Haza y J. J. Allen, *Los teatros comerciales en el Siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 293, y la discusión de M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, pp. 277-82.

¹³ Cohesión profunda de un sistema dramático no quiere decir monolitismo ideológico, o ausencia de matices y de experimentos. Quiere decir presencia de una gramática de motivos y de situaciones dramáticas que permite hacer inteligible cada una de las piezas.

Sin embargo, no es fácil definir el estatuto de este personaje. Don Lope no es un antagonista, a pesar de pertenecer al estamento militar (esta función la desempeñan con todo rigor y saña el Sargento y el Capitán); tampoco es un aliado de Crespo, ni por posición social (no es un labrador y no vive en Zalamea), ni por función dramática, pues la relación entre los dos es siempre tensa, y acaba en un violento enfrentamiento.

Hay algo más. A diferencia de otras figuras que mantienen relaciones con el rico campesino, la curiosa simbiosis entre don Lope y Crespo está caracterizada por un tipo de diálogo basado en un juego de rígidas simetrías. Dámaso Alonso, a quien no podía pasar desapercibida esta forma de correlación, la definió como una «correlación bimembre identificativa», que partía de la pluralidad militar-labrador¹⁴. Añadía el maestro de la estilística que «Calderón ha condensado el sentido de toda su obra al poner frente a frente, a lo largo de ella, estos dos enteros caracteres [...] y comprendemos que toda la obra está también pensada como una gran dualidad milicia-estado llano, eternamente representada por esas dos inmortales criaturas»¹⁵. Vamos, pues, a retener el dato estilístico de la simetría dialógica al que apuntaba Alonso, pero insertándolo en una red de relaciones más amplia y de tipo no sólo lingüístico.

De hecho, observamos que uno de los protagonistas de estos diálogos simétricos padece en su cuerpo una llamativa asimetría, ya que, como todos recuerdan, Lope de Figueroa tiene una pierna enferma, y su dolencia se evoca repetidamente en el transcurso del diálogo. Creo que es lícito preguntarse si existe algún nexo entre la asimetría deambulatoria de Lope de Figueroa y la simetría dialógica de su relación con Crespo. Para dar una respuesta a esta cuestión repasemos primero la historia literaria de nuestro Maese de Campo, intentando comprender cuál es el origen —dramático y no ortopédico— de su patología.

¹⁴ D. Alonso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», *Calderón y la crítica: historia y antología*, ed. M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, II, p. 433.

¹⁵ *Ibid.* Otro maestro de la estilística, Helmut Hatzfeld, también se fijó en la curiosa simetría dialógica entre Crespo y don Lope, y la definió como un caso de *contrapposto*, esa técnica artística que se dirigía esencialmente a «conciliar asimetrías en equilibrio definitivo. En una estatua, por ejemplo, la cabeza da vuelta en dirección distinta a la de la cadera; la pierna de apoyo que soporta el cuerpo se halla extendida, la otra se halla doblada y descansa sueltamente sobre una base». Hatzfeld, sin embargo, encarecía sobre todo el aspecto armónico de la relación: «En tal estructura ejemplar de *contrapposto* se sitúan Pedro Crespo y don Lope en *El alcalde de Zalamea*; [...] el oficial noble y el alcalde de la villa se hallan enfrentados rotundamente en cada relación, pero en el fondo se respetan mutuamente e iguales exigencias de su honra los juntan» (H. Hatzfeld, «Lo que es barroco en Calderón», *Hacia Calderón. Segundo coloquio angloamericano*, pp. 38-39).

GENEALOGÍA LITERARIA DE LOPE DE FIGUEROA

Los datos sobre el personaje histórico de Lope de Figueroa no son muchos, pero suficientes para pergeñar la figura de uno de los más carismáticos generales del ejército de los Habsburgo. Don Lope de Figueroa y Barradas (éste era su nombre completo) nació en Guadix en el seno de una familia de la nobleza andaluza. Impresionante es su hoja de servicios: participó en las más célebres jornadas de los últimos años de Carlos V y de la época de Felipe II (los Gelves, Peñón de los Vélez, guerra de Flandes, batalla de Lepanto, guerra de Granada, jornada de las Islas Terceras); fue maestro de Campo de Infantería Española, Maese de Campo General de Portugal, General de las Islas Terceras y de la Costa del Reino de Granada, Comendador de la Orden de Santiago de los Bastimentos del Campo de Montiel. Murió en Monzón el 1 de noviembre de 1585¹⁶.

Las andanzas teatrales de Lope de Figueroa comienzan poco después de su muerte y se prolongan a lo largo de todo el siglo XVII. Han llegado hasta nosotros al menos ocho comedias en las que aparece como personaje dramático, a saber: Lope de Vega, *El asalto de Mástrique* (1600-1606); autor desconocido, *El alcalde de Zalamea*; Luis Vélez de Guevara, *El águila del agua y batalla de Lepanto* (¿1627?-¿1632?)¹⁷; Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte o*

¹⁶ En todas las ediciones modernas de *El alcalde de Zalamea* se indica que Lope de Figueroa nació en Valladolid y murió en 1595. Estos datos proceden de la *Gran enciclopedia ilustrada Espasa Calpe*, Madrid, Espasa Calpe, 1924, XXIII (s. v. Figueroa, Lope de), pero están equivocados. Para una primera reconstrucción de la identidad histórica de Lope de Figueroa me he basado en P. Suárez, *Historia del obispado de Guadix y Baeza*, Granada, Antonio Román, 1696, pp. 328-30; D. de la Mota, *Libro del principio de la orden de caballería de Santiago*, Valencia, Álvaro Franco, 1599, pp. 286-87, y L. de Salazar y Castro, *Los comendadores de la orden de Santiago (1658-1734). I (Castilla)*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1949.

¹⁷ El manuscrito autógrafo de la comedia lleva una censura del 29 de julio de 1642, pero la fecha de composición de la obra es muy controvertida. Mientras que G. E. Wade («The Orthoëpy of the holographic comedias of Vélez de Guevara», *Hispanic Review*, 9, 1941, p. 480), M. G. Profeti («Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di studi ispanici*, 10, 1965, p. 67) y G. Peale («Celebración, comprensión y subversión de la historia en el teatro aurisecular: el caso de Luis Vélez de Guevara», *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, 1996, p. 39) abogan por una fecha temprana (hacia 1627-32), F. Capdet y J.-L. Flecniakoska («Le bâtard Don Juan d'Autriche, personnage de théâtre», *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*, ed. J. Jacquot, Paris, CNRS, 1968, I, pp. 125-32) se inclinan por la fecha de 1642.

el Tuzaní de la Alpujarra (1633); Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea* (1636)¹⁸; Luis Vélez de Guevara, *El cerco del Peñón* (impresa en 1634); Juan Bautista Diamante, *El defensor del Peñón* (impresa en 1670); Agustín Moreto, *La traición vengada* (impresa en 1681)¹⁹.

Ahora bien, no es excepcional que un personaje histórico aparezca en comedias del Siglo de Oro. Sin salirnos del ámbito militar, figuras como Juan de Austria, García de Toledo o Alejandro Farnesio quedan a menudo insertadas en piezas de la época. Estos personajes representan, en cierto sentido, una «antropomorfización» de una situación histórica o de un estamento, se quedan en el trasfondo de la intriga y su protagonismo se suele limitar a comedias de argumento bélico. Diferente el caso de don Lope, que de personaje histórico se transforma, comedia tras comedia, en figura literaria autónoma, y en cuanto tal, participa como protagonista en situaciones de pura fantasía, aunque sin perder en ningún momento la dimensión histórica que lo define²⁰.

¹⁸ De las varias fechas de composición que se han propuesto para *El alcalde de Zalamea*, la de 1636 parece la más verosímil: ver ahora V. Dixon, «*El alcalde de Zalamea*, la "Nueva": Date and Composition», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, 2000, pp. 107-15.

¹⁹ He consultado las siguientes ediciones: Lope de Vega, *El asalto de Matrique*, *Obras de Lope de Vega*, XXVII, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 225), 1969; autor desconocido, *El alcalde de Zalamea* (J. M. Escudero Baztán, *El alcalde de Zalamea: edición crítica de las dos versiones*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1998); Luis Vélez de Guevara, *El águila del agua y batalla de Lepanto*, ed. E. Paz y Melia, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 10, 1904, pp. 180-200, 307-325; 11, 1904, pp. 50-67; Pedro Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte o el Tuzaní de la Alpujarra*, *Obras completas, II (Dramas)*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987; Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, ed. S. Arata, Barcelona, Crítica, en preparación; Luis Vélez de Guevara, *El cerco del Peñón*, *Doce comedias de Lope de Vega y Carpio, Parte XIX*, Huesca, Pedro Lusón, 1634; Juan Bautista Diamante, *El defensor del Peñón*, 1670; Agustín Moreto, *La traición vengada*, *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, ed. L. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 39), 1950.

²⁰ El caso de Lope de Figueroa parece más cercano, por tanto, al de Diego García de Paredes, otra figura de soldado que se transformó en personaje folklórico y literario. Ver ahora A. Cassol, «La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega», «*Otro Lope no ha de haber*» (*Atti del convegno internazionale su Lope de Vega; 10-13 Febbraio 1999*), ed. M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000, pp. 161-80; A. Cassol, *Vita e scrittura. Autobiografie di soldati spagnoli del Siglo de Oro*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2000.

En las crónicas de la guerra de Flandes y otras relaciones militares en las que aparece, se encarecen siempre el denuedo y la entrega de Lope de Figueroa, pero no se alude en ningún momento a su cojera, ni a su carácter de jurador empedernido, que es otro de los aspectos que definirán al personaje dramático. Incluso en el poema *Guerras civiles de Flandes*, escrito en 1587, y que puede considerarse el primer texto literario en el que aparece Lope de Figueroa, se exalta su atrevimiento, valor y capacidad de mando, pero en ningún momento se menciona su minusvalía física²¹.

Todo parece indicar que fue Lope de Vega, en *El asalto de Maastrique*, quien esbozó un nuevo personaje dramático a partir de la figura histórica de Lope de Figueroa. Esta comedia, escrita entre 1600-1606, celebra una de las hazañas más sonadas de la guerra de Flandes: el cerco y posterior conquista de la ciudad de Maastricht (1579) por el ejército al mando de Alejandro Farnesio. Según una técnica dramática que fue afinando en esos años, Lope crea un doble nivel de intriga: a la crónica dramatizada del cerco de la ciudad, con todos sus protagonistas históricos (Alejandro Farnesio, Pedro de Toledo, Octavio Gonzaga, etc.), se superpone una intriga de amor de la que son protagonistas personajes de pura invención, como los soldados Bisanzón, Tapia, Soto, Añasco, y las damas Marcela y Aynora.

De entre los personajes de la pieza, Lope de Figueroa descuella por su estatuto híbrido. Como personaje histórico, se mueve en el plano de otros generales del ejército, protagonistas de la crónica dramatizada del asedio. Al mismo tiempo, participa en la intriga de ficción, tiene relaciones con la flamenca Aynora y protagoniza el desenlace de esta trama secundaria.

En su primera aparición dramática, Lope de Figueroa presenta una verdadera constelación de marcas físicas y caracteriales que lo transforman en una figura compleja. No cabe duda de que la pierna enferma es el rasgo identificador más llamativo: el don Lope dramático es un cojo, y su minusvalía está siempre presente en las referencias al personaje y en sus mismos parlamentos a lo largo de toda la obra²². A este rasgo físico se añade un elemento lingüístico: además de ser

²¹ Cfr. Hendriks, «Don Lope de Figueroa».

²² He aquí un botón de muestra: «Porque me has dado a un tirano, / sin tener de quien vengarte, / que si en los brazos es Marte, / es en las piernas Vulcano» (p. 32); «Digo, que si le dejase / de la pierna aquel dolor, / en España no hay señor / que a don Lope se igualase» (p. 48); «¿De que pase la palabra? / ¡Que lleve el diablo esta pierna!» (p. 29); «...Mil / diablos y aquesta pierna!» (p. 30); «—¿No es la peor aquesta pierna mía, / que cuantas tiene Dios criadas? / —Es tan mala, señor, que apenas puede / ser en un hospital pierna de sábana. / Es la pierna del pobre paralítico / que estaba en la piscina, con más bocas / que de carnero, con sus clavos y ajos. / Finalmente, merece estar colgada / en san Antón» (p. 31); «Pues, ¿quiere Su Alteza que le haga / don

jurador («¡Voto a Dios!») es la exclamación que anuncia todas sus apariciones), don Lope invoca a cada paso el infierno y los diablos, que son su punto de comparación para cualquier situación bélica y para el mismo dolor que le provoca la maltrecha pierna²³. Esta relación con las figuras del más allá tiene un reflejo en otro aspecto, esta vez caracterial, del personaje: una total indiferencia hacia la muerte. Su desmedido valor se nos presenta como algo descabellado e imprudente, que los demás oficiales miran a veces con recelo²⁴; más que valor, lo de Lope de Figueroa es una forma de enfermiza atracción hacia el riesgo y hacia el espectáculo de los cuerpos mutilados por los artificios bélicos²⁵. Un último rasgo indicativo, sobre todo si pensamos que se trata de uno de los más altos mandos del ejército, es su afición al juego y su interés por el sexo, que le hace amancebarse con una mujer flamenca²⁶.

Ahora bien, lejos de ser pinceladas caracteriales aisladas, todos estos elementos son solidarios entre sí. La atracción por la muerte, las alusiones al más allá, el carácter ctónico del

Lope gastadores de su pierna?» (p. 31); «que si faltare munición, ofrezco / a Vuestra Alteza aquesta pierna mía, / que pues me mata a mí, que soy cristiano, / bien puede matar allá a un luterano!» (p. 44); «Echa un bando: / di que un diablo está llevando / toda una pierna a don Lope» (p. 30).

²³ Para las imprecaciones al diablo en relación con la pierna enferma, además de los ejemplos citados en la nota anterior, véanse también los siguientes parlamentos de don Lope: «Vaya al infierno, y demos a los diablos / una batalla, y ¡voto a Dios de hacellos / huir más tierra que perdieron cielo!» (p. 8); «¡Alto: cavemos, pese al diablo! / ¿Parióme a mí mi madre para esto?» (p. 33); «Señor, aquesta gente de Matrique / son diablos, son infiernos, no son hombres» (p. 43); «Algún diablo dentro encierra. / ¡Qué brava defensa!» (p. 51); «No sé ¡por Dios! Vueseñoría crea / que está Matrique de demonios lleno» (p. 54).

²⁴ En la Jornada segunda, por ejemplo, don Lope pretende asaltar al arma blanca las murallas de Maastricht. Con más criterio, Alejandro Farnesio prefiere atacar utilizando máquinas bélicas, y pide asesoramiento a un ingeniero italiano, lo que desata la impaciencia de nuestro héroe: «¡Voto a Dios! Si vuestra Alteza / no me deja allá subir, / que al Turco vaya a servir; / córteme el Rey la cabeza. / ¡Bellacos, rebeldes, viles!» (p. 28); «¡Que es astuto! ¡Voto a Dios, / que no hay ingenio en el mundo, / sino arrojar al profundo / Matrique, de dos en dos!» (p. 29).

²⁵ Véanse los chistes de don Lope a la noticia de las bajas de varios generales (pp. 12 y 13). Añádanse a éstos las siguientes exclamaciones: «Si él nos encuentra, no se irá alabando / ¡por vida de don Lope! del encuentro; / que aún no se habrá secado aquella sangre / de los que degollamos en Amberes. / Y ¡voto a Dios, que si en mi mano fuera, / que no quedara vivo luterano!» (p. 9); «Voló la mina, y van subiendo al cielo / contra su voluntad, algunos ángeles. / ¡Plega a Dios que lo sean en su reino!» (p. 43).

²⁶ Para la escena del juego, ver pp. 29-30.

personaje²⁷, su misma inclinación hacia el sexo, eran rasgos que la cultura tradicional relacionaba (y sigue relacionando) con la cojera. Se trata de la antigua idea del cojo como una figura marginal, a veces peligrosa y hasta diabólica, muy activa sexualmente, que tiene relaciones con el mundo de los muertos y que, en todo caso, vive en la frontera de dos espacios diferentes, aspectos todos éstos que Lope de Vega reúne, y aprovecha magistralmente, a la hora de dar sustancia a este nuevo personaje dramático²⁸.

El resultado superó probablemente las expectativas del mismo dramaturgo, quien dejó en herencia al teatro de su época a un personaje extremadamente dúctil, a mitad de camino entre una figura histórica y un personaje folklórico: un ser ctónico, pero nada terrorífico, un verdadero diablo cojuelo, familiar, campechano y al mismo tiempo ferino, con debilidad por el juego y las mujeres, jurador, renegado e inmune al miedo a la muerte. Pero, sobre todo, un excelente personaje bisagra, capaz de moverse con la misma facilidad en el plano de la verdad histórica y en el de la verosimilitud poética. Ninguno de los dramaturgos posteriores que lleve a las tablas a

²⁷ «No haga Vuestra Alteza lo que dice; / que cavaremos todos de tal suerte, / que podamos pasar a los antípodas / por las honduras que en las tierras hagamos» (p. 33).

²⁸ Dentro de la vasta literatura sobre el diablo cojo y, más en general, sobre el significado antropológico de la cojera, son muy útiles para los aspectos que estamos tratando: M. Chevalier, «¿Diablo o pobre diablo? Sobre una representación tradicional del Demonio en el Siglo de Oro», *Filología*, 21, 1986, pp. 125-36; F. Delpech, «L'écolier diabolique: aspects ibériques d'un mythe européen», *L'Université en Espagne et en Amérique Latine du Moyen Âge à nos jours (Actes du Colloque de Tours, 12-14 janvier 1990)*, eds. J. L. Guereña, E. M. Fell et J. R. Aymes, Tours, Publications de l'Université de Tours, 1991, pp. 155-77; Id., «Camino del infierno tanto anda el cojo como el viento: Monosandalisme et magie d'amour», *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*, eds. J.-P. Duviols et A. Molinié-Bertrand, Paris, PUF, 1996, pp. 175-91; Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. R. Valdés, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 73), 1999. Para entender cómo culturas muy lejanas en el espacio y en el tiempo han podido relacionar de forma similar la cojera con figuras liminares, me parecen esclarecedoras algunas observaciones de Carlo Ginzburg relativas al monosandalismo presente en algunos mitos: «Il mito ci invita a riconoscere nella simmetria una caratteristica degli esseri viventi. Se ad essa aggiungiamo una caratteristica più specificamente, anche se non esclusivamente umana —la stazione eretta—, ci troviamo di fronte a un essere vivente, simmetrico, bipede. La diffusione transculturale dei miti e dei riti imperniati sull'asimmetria deambulatoria ha verosimilmente la sua radice psicologica in questa percezione elementare, minima, che la specie umana ha di se stessa della propria immagine corporea. Ciò che altera quest'immagine, su un piano letterale o metaforico, appare quindi particolarmente adatto ad esprimere un'esperienza oltre i limiti dell'umano» (C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989, p. 223; la cursiva es mía).

Lope de Figueroa lo cargará del conjunto de las marcas folklóricas con que lo había dotado Lope de Vega. Pero todos entenderán la fuerza y la flexibilidad dramática del personaje de *El asalto de Matrique*.

Sin poderme detener ahora en cada una de las piezas en las que aparece Lope de Figueroa, me limitaré a realizar algunas observaciones sobre dos de ellas que tienen una relación estrecha con la obra maestra de Calderón, a saber, *El alcalde de Zalamea* antiguamente atribuido a Lope de Vega (de ahora en adelante lo indicaré como el primer *Alcalde*) y *El Tuzaní de la Alpujarra* de Calderón de la Barca²⁹.

EL PRIMER ALCALDE Y EL TUZANÍ DE LA ALPUJARRA

Fuere quien fuere el autor del primer *Alcalde* (y lo único seguro es que no fue Lope de Vega), tuvo presente *El asalto de Matrique* en la construcción de la figura de Lope de Figueroa. Aunque en esta nueva comedia el papel del Maese de Campo es mucho más reducido (su presencia se limita a dos secuencias), sus marcas físicas y comportamentales siguen girando alrededor de la pierna enferma³⁰, de la que se queja repetidamente. También se le asocia con el diablo³¹, y su hablar desbocado es la marca lingüística más peculiar. Falta, sin embargo, toda esa red de relaciones con el mundo infernal de la guerra y del más allá que jalonaban su presencia en la obra de Lope de Vega. Pero al autor del primer *Alcalde* hay que reconocerle, sobre todo, el mérito de haber aprovechado el personaje de Lope de Figueroa para una obra que ya no es un drama histórico, como *El asalto de Matrique*, sino una comedia del honor campesino, a la

²⁹ No quiero dejar de resaltar, sin embargo, la peculiaridad de *La traición vengada* de Agustín Moreto. Este drama es un centón de situaciones sacadas de comedias calderonianas (esencialmente de *El alcalde de Zalamea*, de *El médico de su honra* y de *El pintor de su deshonra*). Pero, a diferencia de otros casos de *contaminatio*, en los que los dramaturgos esconden sus fuentes, en *La traición vengada* Moreto hace de todo para que el público reconozca las situaciones calderonianas, para luego darles un desenlace diferente al de Calderón. Es uno de los casos en que el término de «juego intertextual» resulta ampliamente justificado.

³⁰ «¡Pese a la pierna, / no viniera un demonio y la llevara!» (v. 855); «¿Es posible que no viene un demonio / a llevarse esta pierna?» (vv. 861-62); «—¿Mejoró ya la pierna? / —En mi vida estaré bueno; / ¡ofrézcola a Bercebú!» (vv. 993-95).

³¹ «—Que está el maese de campo en Zalamea, / don Lope de... —Será de Figueroa. / —Sí, señor; es un hombre del diablo» (vv. 796-98); «El maese de campo es un demonio / y es medio renegado si se enoja» (vv. 804-805).

manera de *Peribáñez* o de *El mejor alcalde, el Rey*, dando así un nuevo paso importante en la transformación del personaje histórico en personaje literario autónomo.

Pasando finalmente a Calderón, para valorar en los justos términos su aportación a la elaboración del personaje de Lope de Figueroa, hay que recordar que antes de ser protagonista de *El alcalde de Zalamea*, Lope de Figueroa aparece en *El Tuzaní de la Alpujarra*, que Calderón compuso hacia 1633. En esta obra se insiste desde el comienzo en la oposición entre el valor y resolución de don Lope por un lado y su poca paciencia por otro³². Don Lope es quien mata a sangre fría al viejo y noble Malec, padre de Isabel, causando así indirectamente la muerte de la joven, pero al mismo tiempo es quien intercede para que Álvaro Tuzaní sea perdonado tras haber matado a un soldado. Calderón es también el primer dramaturgo que hace remontar explícitamente su cojera a la gota que padece³³.

Un aspecto especialmente importante de esta comedia, y al que nunca se ha prestado la atención debida, es que *El Tuzaní de la Alpujarra* es una clara anticipación de *El alcalde de Zalamea*. Las dos piezas comparten un mismo planteamiento estructural de la intriga, que explora el mundo ajeno a la nobleza, esto es, el universo de una otredad inasimilable. Si en *El alcalde de Zalamea* la otredad está representada por el mundo de los pecheros de Zalamea, en *El Tuzaní de la Alpujarra* son los moriscos, un colectivo que se sitúa al margen de la *civitas honoris* y de la monarquía hispánica. En ambos casos es el ejército del Rey el que entra en conflicto con este universo ajeno y casi desconocido. En las dos piezas el protagonista es un personaje del otro bando (don Álvaro Tuzaní, Pedro Crespo), quien se coloca, sin embargo, en el límite entre los dos universos. Al igual que Crespo es un villano, pero reivindica su honor, Álvaro Tuzaní es morisco, aunque de sangre real; y es rebelde, pero con rasgos típicos del noble: generosidad, valor y capacidad de amar. Homóloga es también la acción que protagonizan los dos personajes: ambos (Álvaro Tuzaní y Pedro Crespo) padecen un ultraje por parte de un miembro del ejército

³² «—Quién viene con él? —Un monstruo / del valor y la nobleza: / don Lope de Figueroa. / —Notables cosas me cuentan / de su gran resolución / y de su poca paciencia» (p. 364).

³³ «—Impedido de la gota, / impacientemente lleva / el no poder acudir / al servicio de la guerra» (p. 364). En el primer *Alcalde*, es Pedro Crespo quien conjetura el origen gotoso de la dolencia («—Tiene gota, por Dios? ¿Duélele mucho?», v. 860), sin que el diagnóstico quede confirmado. También cabe recordar que, en su biografía de Juan de Austria, Lorenzo Van Der Hammen y León cuenta cómo Lope de Figueroa fue herido de bala en un muslo durante la guerra de Granada «y le remataran si los escuderos de Écija no le socorrieran» (L. Van Der Hammen y León, *Don Juan de Austria*, Madrid, Luis Sánchez, 1617, p. 117).

real, y responden matando al ofensor. En la última secuencia de ambas obras una autoridad superior (Juan de Austria en *El Tuzaní*, Felipe II en *El alcalde de Zalamea*) acaba por avalar la conducta del infractor, que queda finalmente perdonado.

El gran parecido entre dos obras pertenecientes a géneros tan distintos se explica por un dato que tiene especial importancia para la comprensión de la obra maestra de Calderón: *El Tuzaní de la Alpujarra* es un drama de cerco, como lo era *El asalto de Mástrique* de Lope. Sin embargo, como apuntó hace años Marc Vitse, también *El alcalde de Zalamea* tiene la estructura de un drama de cerco, por así decir «interiorizado», con el asalto militar, no a una ciudad cercada, sino a la casa de Pedro Crespo³⁴. Lo que hace Calderón en *El alcalde de Zalamea* es llevar a cabo una significativa contaminación: recupera los personajes y las situaciones de una comedia del honor campesino (el primer *Alcalde*), y los inserta en la estructura profunda de un drama de cerco, sobre el modelo de *El asalto de Mástrique* y de *El Tuzaní de la Alpujarra*, piezas que tenía muy presentes a la hora de componer su obra maestra. En este contexto, la figura anfibia de don Lope de Figueroa —personaje que procedía de un drama de cerco, pero que ya se había convertido en el protagonista de un drama campesino— iba a resultar decisiva.

DON LOPE ANTE EL ESPEJO DE PEDRO CRESPO

De acuerdo con la morfología del personaje, que había ido perfilándose comedia tras comedia, el don Lope de Figueroa de *El alcalde de Zalamea* sigue siendo un personaje liminal, que se mueve entre espacios diferentes: entre el mundo de la historia (la anexión de Portugal de 1580) y el de la intrahistoria (el drama campesino de Pedro Crespo), y entre el mundo del héroe (Crespo) y el del antagonista (el Capitán). Pero el personaje tiene aquí un papel mucho más destacado que en las obras anteriores. Don Lope interviene en cinco secuencias en las que, según dijimos, siempre aparece junto con Pedro Crespo: la primera es la secuencia de la habitación de Isabel, cuando Crespo y Juan se enfrentan al Capitán y al Sargento (I, vv. 777-894); la segunda es la de la cena en el jardín, al día siguiente (II, vv. 1077-1396); la tercera, la de la despedida en la que don Lope regala a Isabel la vieira de plata (II, vv. 1501-1575); la cuarta, la de la vuelta a Zalamea, tras la noticia del apresamiento del capitán (III, vv. 2501-2625); la quinta y final, la del pleito ante el rey Felipe II (III, vv. 2626-2767).

En la profunda remodelación del personaje que lleva a cabo Calderón, los rasgos demónicos y ctónicos del militar, tal y como los había trazado Lope de Vega, quedan muy matizados. Se enfatiza, en cambio, su esquizofrenia comportamental —que ya asomaba en *El*

³⁴ M. Vitse, *Éléments*, pp. 277-81.

Tuzaní de la Alpujarra— entre cordura por un lado y pérdida del control de sí mismo por otro. También la cojera, que en *El asalto de Mástrique* formaba parte de una constelación de rasgos físicos y caracteriales de origen demoníaco, entra aquí en un nuevo juego de significados y relaciones.

No podemos analizar, siquiera de forma somera, la relación Crespo-don Lope, sin antes definir algunos aspectos del personaje del rico labrador de Zalamea. A diferencia de lo que ocurría en el primer *Alcalde*, donde Crespo estaba a toda hora respaldado por la comunidad de Zalamea y por sus criados, el protagonista de la obra de Calderón se define por su soledad.

La soledad de Crespo nace, en primer lugar, del abandono y desamparo en que lo dejan sus protectores naturales, esos militares que se hospedan en su casa, y que, en cuanto señores del vasallo que los acoge, tendrían que proteger, y no ultrajar, a la familia del labrador. Pero, incluso en su entorno familiar, Crespo es un personaje solitario. No hay en *El alcalde de Zalamea* figuras comparables a los subalternos fieles, tan presentes en los dramas campesinos de Lope y del mismo Vélez de Guevara. Descartando a la hija y a su prima, que por su condición femenina requieren protección y representan una constante amenaza a la integridad del honor masculino, queda la figura de Juan, novedosa con respecto del primer *Alcalde*. Aparentemente, Juan tiene el arrojo y el valor del padre; sin embargo, desde la secuencia del enfrentamiento con el Capitán en la habitación de Isabel, resulta evidente que Juan es incapaz de dominar sus pasiones en las situaciones conflictivas, y el padre tiene que velar repetidamente por su integridad³⁵. Así, Pedro Crespo experimenta la soledad del vasallo abandonado por sus señores naturales (lo que quiere

35

En tres ocasiones Crespo debe proteger a su hijo de su misma impulsividad. La primera en la secuencia de la habitación de Isabel. Padre e hijo entienden desde el primer momento que todo ha sido un subterfugio del Capitán para entrar en el cuarto de Isabel. Pero, mientras que Crespo refrena su indignación y disimula, fingiendo aceptar las razones del militar, Juan increpa imprudentemente al Capitán. De ahí que el padre prefiera mortificarlo llamándole «rapaz», a fin de protegerlo de su misma belicosidad («—Quién os mete en eso a vos, / rapaz? ¿Qué disgusto ha habido?»; vv. 746-47). En la secuencia de la cena, padre e hijo tienen que sufrir la vulgar cantaleta de los soldados ante la ventana de Isabel. Crespo disimula de nuevo su indignación; Juan, al contrario, no resiste y quiere salir a la calle espada en mano; de ahí que Crespo lo trate por segunda vez como a un mocoso, con la intención de protegerlo («—Dónde vais, mancebo? / —Voy a que traigan la cena. / —Allá hay mozos que la traigan» (vv. 1247-49). La tercera vez es cuando, tras la violación de Isabel, Juan vuelve a casa decidido a matar a su hermana, y Crespo lo encarcela, siempre para protegerlo, como confiesa el mismo alcalde en un aparte («Aquesto es asegurar / su vida, y han de pensar / que es la justicia más rara / del mundo», vv. 2467-69).

decir, en términos dramáticos, la soledad del hijo abandonado por sus padres estamentales)³⁶, y, a la vez, la soledad del padre que no puede contar con la ayuda eficaz de sus hijos, necesitados más que nunca de protección. Y, en su soledad heroica, Pedro Crespo es un personaje mucho más cercano al don Gutierre Solís de *El médico de su honra* que a cualquier héroe campesino de Lope de Vega³⁷.

Una vez reinscrito en la compleja sintaxis parafamiliar que rige el sistema de personajes de la comedia áurea, el enfrentamiento entre Crespo y Lope de Figueroa cobra todo su sentido. Si Pedro Crespo es padre y vela por sus hijos Isabel y Juan, Lope de Figueroa es padre del Capitán, en cuanto superior directo suyo. Al mismo tiempo es padre de Crespo, en calidad de señor noble frente a un vasallo; no hay que olvidar, a este respecto, que «el aposento de tropas» es una transposición, en términos de Estado Moderno, de una relación de tipo feudal: el labrador hospeda y abastece al señor, y el señor combate y protege al vasallo. Tenemos así, por un lado, una relación especular entre dos padres que velan por sus hijos, y en la que cada uno reconoce en el otro una imagen de sí mismo; por otro, una relación jerárquica entre un señor y un vasallo. Este complejo enfrentamiento, al mismo tiempo especular y jerárquico, sigue un movimiento que va desde el recelo mutuo (secuencia de la habitación de Isabel) hacia un entendimiento común (secuencia de la cena y de la despedida) para volver a un contraste violento (secuencia de la vuelta a Zalamea), antes del desenlace final (pleito ante el Rey).

En la secuencia del primer encuentro (el enfrentamiento en la habitación de Isabel), Calderón sitúa claramente a los personajes padres en sus relaciones con los personajes hijos. Por un lado, Crespo y Juan, por otro, el Capitán y el Sargento; en el centro, como juez y árbitro de la

³⁶ Ver M. Vitse («Un teatro de la modernidad (segundo cuarto del siglo XVII)», *Historia del teatro en España*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus, I, 1983, p. 572 y nota), quien define a Pedro Crespo como «un hijo teatral —en cuanto miembro de la categoría subalterna de los vasallos, hijo de los señores-padres—», anotando a continuación: «a nivel de contextura general del sistema de las *dramatis personae* en cuanto macrofamilia, a Pedro Crespo se le puede considerar como a un hijo-vasallo; y a nivel de la microfamilia de su particular contexto argumental, es evidentemente, una impresionante figura paterna». Ver también M. Vitse, «Calderón trágico», *Anthropos. Extra 1 (Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes)*, eds. I. Arellano y Á. Cardona, 1997, pp. 61-64.

³⁷ Es oportuno matizar que la soledad de Crespo, como la de don Gutierre Solís, no es de tipo introspectivo o psicológico, sino que es una soledad, por así decirlo, «situacional», que se define por la falta completa de ayuda en los momentos en que el héroe debe tomar decisiones inaplazables.

situación, don Lope de Figueroa. Pese a su fama de justiciero inflexible y expeditivo³⁸, don Lope de Figueroa se comporta en esta ocasión como otros padres débiles del teatro calderoniano, cuya inclinación hacia unos hijos en detrimento de otros los aboca al fracaso final³⁹. De hecho, si bien don Lope reconoce la gravedad de lo ocurrido, se limita a alejar al Capitán de la casa, sin imponerle castigo alguno⁴⁰.

Empieza entonces el combate verbal entre Crespo y don Lope, un combate apretado, hecho de réplicas paralelísticas, que acaba con el célebre final del primer acto:

| | |
|--------------|---|
| DON LOPE | (Testarudo es el villano; también jura como yo.) |
| PEDRO CRESPO | (Caprichudo es el don Lope; no haremos migas los dos.) |

Esto es, especularidad de réplicas en las que cada personaje vislumbra en el otro rasgos de sí mismo y, simultáneamente, una irreductible divergencia.

Al día siguiente, la segunda secuencia (la de la cena en el jardín de Crespo) se abre con un revelador diálogo entre nuestros dos personajes. Al Maese de Campo le sorprende la inesperada amabilidad del labrador, que el día anterior había sido todo «reniegos, por vidas, votos y pesias». Cuando don Lope se atreve a preguntar a su anfitrión la razón de tan repentino cambio, escucha la famosa tirada en la que Crespo declara su «política discreta»:

³⁸ Así lo definen los mismos soldados: «Lope de Figueroa, / que, si tiene tanta loa / de animoso y de valiente, / la tiene también de ser / el hombre más desalmado, / jurador y renegado / del mundo, y que sabe hacer / justicia del más amigo / sin fulminar el proceso» (vv. 50-58).

³⁹ Ver, por ejemplo, el caso homólogo del rey David en *Los cabellos de Absalón*. Al tener noticia de la violación de su hija Tamar por parte de su otro hijo, el amadísimo Amón, es incapaz de resolver la disyuntiva entre justicia y una mal entendida piedad paternal («Rey me llama la justicia, / padre me llama el amor, / uno obliga y otro impele: / ¿cuál vencerá de los dos?»), ed. E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989, vv. 1266-69). Su reacción cobarde será el inicio de la tragedia que arrasará a toda la familia.

⁴⁰ La misma actitud tibia adoptará, al día siguiente, en ocasión del enfrentamiento nocturno tras la serenata ante las ventanas de Isabel.

PEDRO CRESPO

Yo, señor, siempre respondo
 en el tono y en la letra
 que me hablan. Ayer, vos
 así hablabais, y era fuerza
 que fuera de un mismo tono
 la pregunta y la respuesta.
 Además de que yo he tomado
 por política discreta
 jurar con aquel que jura,
 rezar con aquel que reza.
 A todo hago compañía,
 y es aquesto de manera
 que en toda la noche pude
 dormir, en la pierna vuestra
 pensando, y amanecí
 con dolor en ambas piernas;
 que por no errar la que os duele
 —si es la izquierda o la derecha—,
 me dolieron a mí entrambas.
 Decidme, por vida vuestra,
 cuál es, y sépalo yo,
 porque una sola me duela.

(vv. 1129-50)

Es difícil encontrar una réplica que defina mejor el nuevo significado que Calderón confiere a la dolencia de don Lope que la que acabamos de citar, donde además se establece la singular relación entre la «política discreta» de Crespo y el juego de las cojeras mutuas.

Contrariamente a lo que se ha venido diciendo, la política discreta de Crespo no es ningún alarde de cinismo, sino todo lo contrario. Aquí tenemos, por un lado, a Lope de Figueroa, cuya cordura está permanentemente puesta en entredicho por la incontrolada violencia de sus instintos, violencia que acaba enajenándolo de sí mismo de la misma manera que la gota le arranca alaridos de dolor. Por el otro lado está Crespo, quien presenta la máxima virtud del héroe calderoniano, según mostró Vitse: la capacidad de erradicar los instintos que enajenan al hombre, sometiéndolos al control heroico de la voluntad⁴¹. Hay que insistir en que Crespo no es un

⁴¹ M. Vitse, «Un teatro de la modernidad», p. 564.

personaje sin pasiones, como pretenden sus detractores, sino todo lo contrario. Su forma de actuar rebosa apasionamiento, pero por encima de la pasión se sobrepone siempre esa voluntad heroica capaz de encauzar y dominar los instintos.

Aquí radica el significado de esa specularidad asimétrica que marca la «política discreta» de Crespo frente a don Lope. Los juramentos, imprecaciones y votos del Maese de Campo son los signos externos de su sumisión al poder enajenador de las pasiones. La repetición de estos mismos *clichés* comportamentales por parte de Pedro Crespo es una réplica irónica y a la vez maliciosa, con la que el rico labrador demuestra ese control sobre sí mismo que le permitirá salir airoso de los peligros que acechan la integridad de su mundo. No hay que olvidar, sin embargo, que en la base de la actitud camaleónica de Crespo está el amor del vasallo que intenta apuntalar una armonía que sus superiores estamentales están siempre a punto de quebrar.

El curioso discurso sobre la pierna es el lógico corolario de esta dinámica de situaciones. La cojera del general se presenta, entre otras cosas, como el signo exterior de esa asimetría comportamental que lo caracteriza —cuerdo e irascible al mismo tiempo—, y que hace de él, en todos los sentidos, un ser mutilado, un seudohéroe. Frente a este verdadero *cavaliere dimezzato* está su vasallo. Es tan fuerte la voluntad de equilibrio de Crespo, su visión del cuerpo social como un todo armónico, que llega a esa hiperbólica automutilación de su pierna en busca de un equilibrio que siente como peligrosamente comprometido. Al defecto del señor se contraponen el irónico exceso compensatorio del vasallo.

Ya he sobrepasado con creces el número de páginas que los organizadores del Congreso han concedido a cada ponente. Añado sólo que las restantes secuencias introducen nuevos elementos en la relación entre Crespo y Lope de Figueroa, pero no alteran el conflicto de fondo, cuya pauta está marcada en estas dos primeras secuencias⁴².

En conclusión, podemos decir que la cojera física de don Lope es el signo de una mutilación interior, como lo son las patologías que padecen tantos seudohéroes calderonianos: la melancolía de Fénix en *El príncipe constante*, la «hemofobia» del Rey don Pedro en *El médico de su honra* o la compulsividad erótica de don Álvaro en *El pintor de su deshonra*. A diferencia de

⁴² Para un análisis del final de la contienda entre don Lope y Pedro Crespo me permito remitir a la edición de *El alcalde de Zalamea* que estoy preparando. De la secuencia de la despedida existe un excelente análisis en un reciente artículo (M. McKendrick, «La venera de Isabel Crespo: resonancias de un objeto material», *Calderón, protagonista eminente del barroco europeo*, eds. K. & T. Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2000, I, pp. 319-35), que sólo he podido conocer ya estando en prensa este trabajo.

lo que ocurría en *El asalto de Matrique*, donde la minusvalía era una de las diferentes marcas que perfilaban un ser liminal y diabólico, en nuestra comedia la asimetría física del General cobra sentido sólo en relación al perfecto equilibrio de su *alter ego* Pedro Crespo. En esa interiorización de un drama de cerco que es *El alcalde de Zalamea*, será el íntegro alcalde de aldea quien le ganará la batalla al gran héroe mutilado de la guerra de Flandes.

7. La presente edición

Para el texto sigo *El mejor de los mejores libros que ha salido de comedias nuevas* (María Fernández, Alcalá de Henares, 1651), que es el testimonio más antiguo que nos ha transmitido la pieza. Según se ha indicado en el capítulo anterior, todas las demás ediciones proceden directa o indirectamente del volumen de María Fernández.

En la transcripción resuelvo las abreviaturas, ajusto a los criterios modernos la puntuación, el uso de las mayúsculas y de los acentos. Modernizo la ortografía, pero conservo la aglutinación de la preposición *de* con el artículo, la alternancia de las vocales no acentuadas *e/i*; *o/u*, y las formas etimológicas, o arcaicas, del tipo *propria*, *agora*, *ansí*, *efeto*, *estraña*, etc. Regularizo el nombre de los locutores, eligiendo siempre las formas más corrientes.

Entre los testimonios antiguos sólo Vera Tassis señala los numerosos *apartes* de la comedia con acotaciones al margen, mientras que las ediciones anteriores los dejan a la interpretación del lector. Para la presente edición utilizo el sistema más sintético y puntual de incluir los *apartes* entre paréntesis. No considero oportuno, en cambio, indicar posibles "semiapartes" (cuando dos personajes hablan entre ellos de espaldas a los otros), ni numerar las escenas como hacen algunas ediciones modernas.

Para subsanar errores del texto base me atengo al siguiente criterio. Cuando la lección conjetural está respaldada por una explicación plausible de la génesis del error (homeoteuton, trivializaciones, confusiones paleográficas, etc.) enmiendo el texto, apoyándome preferentemente en lecciones de otros testimonios y en el *usus scribendi* del dramaturgo. Prefiero relegar en nota, en cambio, lecturas conjeturales menos seguras.

Un criterio algo menos conservador adopto para los así llamados interliminares. Según han demostrado Morrás y Pontón [1995: 98], las acotaciones eran copiadas al modo de los textos orales, conservando el sentido, pero sin ánimo de preservar la literalidad de la formulación, lo que obliga al editor moderno a utilizar criterios diferentes a la hora de editar el texto de la comedia y los interliminares. En el caso de *El alcalde de Zalamea*, sólo un análisis muy pormenorizado permite detectar la presencia de numerosos movimientos escénicos

–imperceptibles a veces, pero siempre imprescindibles–, que no se perciben en una primera lectura. Así las cosas, intento atenerme como siempre al texto base, pero 1) introduzco, cuando faltan, acotaciones de entrada y salida de personajes, porque su presencia, además de ayudar a la visualización del movimiento escénico, sirve para delimitar segmentos de acción; 2) introduzco acotaciones de movimientos, todas las veces que su ausencia me parece perjudicar la correcta interpretación del significado de las réplicas. En los dos casos, me apoyo preferentemente en lecturas de testimonios antiguos (sobre todo de Vera Tassis, quien demuestra una gran sensibilidad en la visualización de los movimientos escénicos). Cualquier intervención queda naturalmente registrada en el aparato crítico.

En el aparato crítico registro sólo las variantes de los cuatro volúmenes del siglo XVII que han transmitido el texto. Dejo conscientemente fuera las variantes de las más de veinte *sueitas* y ediciones del siglo XVIII –todas sin valor textual–, porque hubiera inflado inútilmente el aparato. El lector interesado puede encontrarlas fielmente registradas en la edición de Escudero [1998].

Nuestra actual comprensión de *El alcalde de Zalamea* es en buena medida el resultado de una amplia tradición de análisis y ejercicio ecdótico que se ha sedimentado edición tras edición. En el aparato y en las notas, intento dar cuenta de esta tradición, indicando las diversas actitudes de los editores anteriores frente a problemas textuales e interpretativos. Lo hago señalando sólo el apellido (Hartzenbusch, Krenkel, Escudero, etc.) y quedando sobrentendido que me refiero a la edición del citado comentarista, recogida en bibliografía.

8. Bibliografía

- ABRAMS, Fred, "Imaginería y aspectos temáticos del *Quijote* en *El alcalde de Zalamea*", *Duquesne Hispanic Review*, V (1966), pp. 27-34.
- AGUIRRE, José María, "*El alcalde de Zalamea*: ¿venganza o justicia?", *Estudios filológicos*, VII (1971), pp. 119-132.
- ALBI DE LA CUESTA, Julio, *De Pavía a Rocroi (Los tercios de infantería española en los siglos XVI y XVII)*, Balkan, Madrid, 2000.
- ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José, "Despotismo, libertad política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de *La vida es sueño*", *Cuadernos de investigación histórica*, 2 (1978), pp. 39-113.
- ALCINA FRANCH, Juan, ed., "*El alcalde de Zalamea*" en las dos versiones de Calderón de la Barca y *Lope de Vega*, Juventud, Barcelona, 1970.

- ALÍN, José M^a, "Nuevas supervivencias de la poesía tradicional", en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, ed. B. Garza e Y. Jiménez, Colegio de México, México, 1992, pp. 403-465.
- ALLEN, John J., "La división de la comedia en cuadros", en *En torno al teatro del Siglo de Oro* (Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería), Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, Almería, 1996, pp. 85-94.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, "Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis", en *El teatro español a fines del siglo XVII. (Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II)*, II, eds. J. Huerta Calvo, H. den Boer, F. Sierra Martínez, Atlanta, Amsterdam, 1989, pp. 603-622.
- ARATA, Stefano, "Il principe selvaggio: la Corte e l'Aldea nel teatro spagnolo del Siglo de Oro", en *Teatri barocchi (Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600)*, ed. S. Carandini, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 439-468.
- ARCHER, Robert, "Role-playing, Honor, and Justice in *El alcalde de Zalamea*", *Journal of Hispanic Philology*, XIII, 1 (1988), pp. 49-66.
- , "Precept and character in Polonius and Pedro Crespo", *Comparative literature*, XLIV, 3 (1992), pp. 280-292.
- ARELLANO, Ignacio, "Cervantes en Calderón", *Anales cervantinos*, XXXV (1999), pp. 9-35.
- ARJONA, J. Homero, "False andalusian rhymes in Lope de Vega and their bearing on the authorship of doubtful comedias", *Hispanic Review*, XXIV (1956), pp. 290-305.
- ARTILES, Jenaro, "La idea de la venganza en el drama español del siglo XVII", *Segismundo*, núms. 5-6 (1967), pp. 9-38.
- AUBRUN, Charles V., "El alcalde de Zalamea: ilusión cómica e ilusiones sociales en Madrid hasta 1642", en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermánico*, Cambridge 1984, ed. H. Flasche, Franz Steiner, Wiesbaden-Stuttgart, 1985, pp. 169-174.
- Aut.: Diccionario de Autoridades (1726-1737)*, edición facsímil, Gredos, Madrid, 1984, 3 vols.
- AYLWARD, E.T., "El cruce de los temas de honor y justicia en *El alcalde de Zalamea* de Calderón: un choque de motivos estéticos y prácticos", *Bulletin of the Comediantes*, XXXIX, 2 (1987), pp. 243-257.
- BACZYNSKA, Beata, "Vicisitudes de la recepción teatral: *El alcalde de Zalamea* de Calderón francmasónico (Varsovia, 1782)", en *Ideologías y poder: aproximaciones a las literaturas hispánicas en los tiempos de crisis*, eds. P. Sawicki y B. Baczyńska, Wydawnictwo

- Uniwersytetu Wrocławskiego (*Actas Universitatis Wratislaviensis*, núm. 1661), Wrocław, 1996, pp. 167-176.
- BEARDSLEY, Theodore S., "Isocrates, Shakespeare, and Calderón: Advice to a young man", *Hispanic Review*, XLII (1974), pp. 185-198.
- BRYANS, John V., "El Alcalde de Zalamea y el sub-género", en *Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermánico*, Oxford, 1978, eds. H. Flasche y R. D. F. Pring-Mill, Franz Steiner, Wiesbaden, 1982, pp. 42-47.
- BUENDÍA, Ignacio de, *Triunfo de llaneza*, ed. E. M. Wilson, Ediciones Alcalá, Madrid, 1970.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perseo*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Reichenberger-Universidad de Navarra, Kassel-Pamplona, 1995.
- , *La dama duende*, ed. F. Antonucci, Estudio preliminar de M. Vitse, Crítica (Biblioteca Clásica, 69), Barcelona, 1999.
- , *La devoción de la cruz*, ed. M. Delgado, Cátedra (Letras hispánicas 489), Madrid, 2000.
- , *La niña de Gómez Arias*, ed. C. Iranzo, University of North Carolina-Estudios de Hispanófila, Valencia, 1974.
- , *No hay cosa como callar*, ed. Á. Valbuena Briones, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos 137), Madrid, 1954.
- , *El príncipe constante*, ed. Bernard Sesé, Aubier, [s.l.], 1989.
- , *Teatro cómico breve*, ed. M. L. Lobato, Reichenberger, Kassel, 1989.
- , *El sitio de Breda*, en *Obras completas II. Dramas*, ed. Á. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1991.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de: *Poesías de don Jerónimo de Cáncer y Velasco. Composiciones varias*, en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. A. de Castro, Altas (BAE, 42), Madrid, 1951, pp. 429-437.
- CARO BAROJA, Julio, "Honor y vergüenza (Examen histórico de varios conflictos populares)", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XX (1964), pp. 411-460.
- CARREIRA, Antonio, ed., Luis de Góngora, *Romances*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, 4 vols.
- CASA, Frank P., "El tema de la violación sexual en la comedia", en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, pp. 203-212.

- CASANOVA, Wilfredo O., "Honor, patrimonio del alma y opinión social, patrimonio de casta en *El alcalde de Zalamea* de Calderón", *Hispanófila*, XXXIII, mayo (1968), pp. 17-33.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel, "*El alcalde de Zalamea*, drama subversivo (una posible interpretación)", en *Actas del I Simposio de Literatura Española (Salamanca, del 7 al 11 de mayo de 1979)*, ed. A. Navarro González, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981, pp. 193-207.
- CASSOL, Alessandro, "La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega", en "*Otro Lope no ha de haber*" (Atti del convegno internazionale su Lope de Vega; 10-13 Febbraio 1999), ed. M. G. Profeti, Alinea (Secoli d'Oro 15), Firenze, 2000, pp. 161-180.
- CASTELLI, Eugenio, *Análisis de "El alcalde de Zalamea"*, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- CERSÓMINO, Emilse, "Dos versiones de un mismo asunto. *El alcalde de Zalamea* de Lope y de Calderón", en *Lope de Vega: Estudios reunidos en conmemoración del IV centenario de su nacimiento*, Universidad Nacional, La Plata, 1963, pp. 149-153.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. E. Asensio, Castalia (Clásicos Castalia, 29), Madrid, 1970.
- CIORANESCU, Alexandre, *Le masque et le visage: du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Ginebra, 1983.
- CLARAMONTE, Andrés de, *El valiente negro en Flandes*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, I, ed. R. de Mesonero Romanos, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, 43), Madrid, 1857.
- Colección*: Cotarelo, Emilio, ed. Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, Bailly-Baillière, Madrid, 1911, 2 vols.
- CORREA, Gustavo, "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", *Hispanic Review*, XXVI (1958), pp. 99-107.
- Correas*: CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [h. 1627], ed. V. Infantes, Visor Libros, Madrid, 1992.
- COTARELO Y MORI, Emilio, "Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca", *Boletín de la Real Academia Española*, VIII (1921), pp. 517-562, 657-704; IX (1922), pp. 17-70, 163-208, 311-344, 429-470, 605-649; X (1923), pp. 5-25, 125-157.
- CROVETTO, Pierluigi, y Franco, Ernesto, "Entrevista imaginaria a Calderón del regista responsable de *l'Alcalde de Zalamea*", *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, V (1986), pp. 97-106.

- CRUICKSHANK, Don W., "The textual criticism of Calderón's *comedias*: a survey", en D. W. Cruickshank and J. E. Varey, eds., Pedro Calderón de la Barca, *Comedias* (A facsimile edition), vol. I (E. M. Wilson and D. W. Cruickshank, *The textual criticism of Calderón's comedias*), Gregg International Publishers-Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 1-36.
- DAVIS, James, y Lundelius, Ruth, "Calderón's *El alcalde de Zalamea* in Eighteenth-Century France", *Kentucky Romance Quarterly*, XXIII (1976), pp. 213-224.
- DCECH: COROMINAS, Joan, y Pascual, José Antonio, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980-1991, 6 vols.
- DÉODAT-KESSEDIAN, Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona, Madrid, Frankfurt am Main, 1999.
- DIXON, Victor, "El alcalde de Zalamea, la 'Nueua': Date and Composition", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII (2000), pp. 107-115.
- DUNN, Peter N., "Honour and the christian background in Calderón", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII (1960), pp. 75-105.
- , "Patrimonio del alma", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLI (1964), pp. 78-85.
- EDWARDS, Gwynne, "The closed world of *El Alcalde de Zalamea*", en *Critical perspectives on Calderón de la Barca*, eds. F. A. de Armas, D. M. Gitlitz y J. A. Madrigal, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, 1981, pp. 53-67.
- ELLIOTT, John H., *El Conde-Duque de Olivares* (1986), Crítica, Barcelona, 1990.
- ENGELBERT, Manfred, "Las formas de tratamiento en el teatro de Calderón", en *Hacia Calderón. Segundo coloquio angloamericano, Hamburgo 1970*, ed. H. Flasche, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, 1973, pp. 191-200.
- ESCALANTE, Bernardino de, *Diálogos del arte militar*, eds. J. L. Casado y G. Parker, Universidad de Cantabria, Santander, 1992.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan M., "Problemas planteados en *El alcalde de Zalamea*, comedia atribuida a Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 67-82.
- , *El alcalde de Zalamea: edición crítica de las dos versiones*, Universidad de Navarra-Iberoamericana- Vervuert, Pamplona, Madrid, Frankfurt am Main, 1998.
- EVANS, Peter W., "Pedro Crespo y el capitán", en *Hacia Calderón. V. Quinto coloquio Angloamericano, Oxford, 1978*, eds. H. Flasche y R. D. F. Pring-Mill, Franz Steiner, Wiesbaden, 1982, pp. 48-54.

- FERNÁNDEZ DE APONTES, Juan, ed., *El Alcalde de Zalamea*, en *Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca, que saca a la luz Don Juan Fernández de Apontes y las dedica al mismo Don Pedro Calderón de la Barca*, en la oficina de Don Manuel Fernández, Madrid, 1760-1763. vol. X.
- FERRER, Teresa, "Introducción" a Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña. El mejor alcalde, el rey*, Planeta (Clásicos universales, 180), Barcelona, 1990.
- FISCHER, Susan L., "El garrote más bien dado o *El alcalde de Zalamea*: classical theatre as it ought to be performed", *Gestos (teoría y práctica del teatro hispánico)*, VI (1991), pp. 33-51.
- FLASCHE, Hans, "Key words in Calderón's tragedy", *Romanistisches Jahrbuch*, XXV (1974), pp. 294-306.
- FORASTIERI-BRASCHI, Eduardo, "Hacia una cronología del *Labrador del Tormes* y del primer *Alcalde de Zalamea*", *La Torre*, XXVII (1979), 103-106, pp. 81-99.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, "Unas reflexiones sobre el duelo de honor y la deshonra de la mujer en *El alcalde de Zalamea*", en *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano, Bochum 1987*, ed. H. Flasche, Franz Steiner, Wiesbaden-Stuttgart 1988, pp. 221-226.
- FOX, Dian, *Kings in Calderón: a study in characterization and political theory*, Tamesis Books, Londres 1986.
- , " 'Quien tiene el padre alcalde...'. The conflict of images in Calderón's *El alcalde de Zalamea*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VI (1982), pp. 262-268.
- , *Refiguring the hero: from peasant to noble in Lope de Vega and Calderón*, Pennsylvania State university, University Park, 1991.
- FRADEJAS, José, "La posible fuente de *El alcalde de Zalamea*", *Archivo de filología aragonesa*, 34-35 [1984-85], pp. 121-134.
- FRANZBACH, Martin, *El teatro de Calderón en Europa* (1974), Fundación Universitaria Española, Madrid, 1982.
- FRENK, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (1987), 2ª ed., Madrid, Castalia, 1990.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Universidad de Extremadura, Cáceres 1996.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel M., "El alcalde de Zalamea: Álvaro de Ataide y el Capitán de Malaca", *Iberoromania*, XIV (1981), pp. 42-59.

- GIL, Alberto, "Calderón y la modernidad. El teatro de Calderón visto por Octavio Paz", en *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano*, Bochum 1987, ed. H. Flasche, Franz Steiner, Wiesbaden-Stuttgart 1988, pp.108-117.
- GILMAN, Stephen, "Matthew V:10 in Castilian jest and earnest", en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, I, Gredos, Madrid, 1972, pp. 257-265.
- GÓNGORA, Luis de, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed J. M. Micó, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- , *Soledades*, ed. R. Jammes, Castalia (Clásicos Castalia 202), Madrid, 1994.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo español* (1583), estudio preliminar, edición, notas y glosario por M. Morreale, C.S.I.C., Madrid, 1968.
- HALKHOREE, Premraj, "The four days of *El alcalde de Zalamea*", *Romanistisches Jahrbuch*, XXII (1971), pp. 284-296.
- , *Calderón de la Barca: El alcalde de Zalamea*, Grant and Cutler-Tamesis Books (Critical guides to spanish texts, 5), Londres, 1972.
- HALL, John B., "Madness and sanity in Calderon's *El alcalde de Zalamea*", *Iberoromania*, XLIII (1996), pp. 52-67.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, "El alcalde de Zalamea de Lope de Vega y de Calderón", en *Memorias leídas en la Biblioteca Nacional en las sesiones públicas de los años 1863 y 1864*, Rivadeneyra, Madrid 1871, pp. 33-48.
- HEATHCOTE, A. A., "Peribáñez and *El Alcalde de Zalamea*: similarities and differences", *Vida Hispánica*, XXV, 3 (1977), pp. 21-30.
- HENDRIKS, Victorinus, "Don Lope de Figueroa, figura histórica e imagen literaria", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, eds. A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossoff, G. W. Ribbans, Istmo, Madrid, 1986, pp. 703-708.
- HERAS SANTOS, José Luis de las, *La justicia penal de los Austrias en la corona de Castilla*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca , 1991.
- HESSE, Everett Wesley, "The costumbristic plays", en *Id.*, *Calderón de la Barca*, Twayne, Nueva York, 1967, pp. 57-63.
- HIDALGO-SERNA, Emilio, "La antropología en Calderón: elementos válidos y actuales del hombre en su teatro", en *Hacia Calderón VI. Sexto Coloquio Anglogermano*, Würzburg 1981, ed. H. Flasche, Franz Steiner, Wiesbaden, 1983, pp. 16-23.
- HILBORN, Harry Warren, *A Chronology of the Plays of don Pedro Calderón de la Barca*, University of Toronto, Toronto, 1938.

- HILL, Deborah, "El alcalde de Zalamea: a chronological, annotated bibliography", *Hispania*, LXVI (1983), pp. 48-63.
- HILL, John, *Poesías germanescas del siglo XVI; romances de germanía de varios autores; jácaras y bailes de Quevedo; poesías germanescas del siglo XVII*, Undiana University, Bloomington, 1945.
- HONIG, Edwin, "Honor humanized: *The Mayor of Zalamea*", en *Id.*, *Calderón and the seizures of honor*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1972, pp. 81-109.
- JOLY, Monique, "La flor de la jacarandina", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), pp. 461-475.
- JONES, Cyril A., "Honor in *El alcalde de Zalamea*", *Modern Language Review*, L (1955), pp. 444-449. [Reimp. en *Critical essays on the theater of Calderón*, ed. B. Wardropper, New York University, Nueva York, 1965, pp. 193-202.]
- JÜNEMANN, Guillermo, "Glosas críticas. Los dos *alcaldes de Zalamea*: el de Lope y el de Calderón", *Revista católica de Santiago de Chile*, XXXVI (1919), pp. 131-135 y 194-202.
- KEIL, Juan Jorge, ed., *El alcalde de Zalamea*, en *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas*, vol. IV, Fleischer, Leipzig, 1830.
- KERSTEN, Raquel, "El Alcalde de Zalamea y su refundición por Calderón", en *Homenaje a Casaldüero: crítica y poesía*, eds. R. Pincus Sigele y G. Sobejano, Gredos, Madrid, 1972, pp. 263-274.
- KRENKEL, Max, *Klassische Bühnendichtungen der Spanier Herausgegeben und erklärt*, III. (*Calderón, "Der Richter von Zalamea" nebst dem gleichnamigen stücke des Lope de Vega*), Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1887.
- LAUER, A. Robert, "Contaminación y purificación en *El alcalde de Zalamea*", *Anthropos*, (1997), núm. dedicado a *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, pp. 102-107.
- , "El alcalde de Zalamea y la comedia de villanos", en *El escritor y la escena III (Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón). Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1995, pp. 135-142.
- La vida y hechos de Estebanillo González*, eds. A. Carreira y J. A. Cid, Cátedra, Madrid, 1990, 2 vols.

- Lazarillo de Tormes, ed. F. Rico, Cátedra (Letras hispánicas, 44), Madrid, 1987.
- LEAVITT, Sturgis E., "Pedro Crespo and the captain in Calderón's *El alcalde de Zalamea*", *Hispania* [Baltimore], XXXVIII (1955), pp. 430-431.
- , "Cracks in the structure of Calderón's *El alcalde de Zalamea*", en *Hispanic studies in honor of Nicholson B. Adams*, eds. J. E. Keller y K. L. Selig, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1966, pp. 93-96.
- LEWIS-SMITH, Paul, "Calderón's Mayor", *Romanische Forschungen*, XCII (1980), pp. 110-117.
- , "Calderón's *El alcalde de Zalamea*: a tragedy of honour", *Forum for modern language studies*, XXVIII, 2 (1992), pp. 157-172.
- Léxico del marginalismo*: Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1976.
- LOSADA-GOYA, José Manuel, *L'honneur au théâtre (La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVII^e siècle)*, Klincksieck, París, 1994.
- LÓPEZ DE AYALA, Abelardo, *El alcalde de Zalamea*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1864.
- MALLARMINO, Víctor, "El alcalde de Zalamea y Fuenteovejuna frente al derecho penal", *Revista de las Indias* (Bogotá), XIV (1942), pp. 358-367.
- MARANISS, James E., *On Calderón*, University of Missouri Press, Columbia, 1977.
- MARAVALL, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Siglo XXI, Madrid, 1979.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, "Letrados, consejeros y justicias (artículo-reseña)", *Hispanic Review*, LIII(1985), pp.201-227.
- MARRAST, Robert, ed., Calderón, *L'alcalde de Zalamea (El alcalde de Zalamea)*, Aubier (Collection bilingue des classiques espagnols), Paris, 1959.
- MARÍN, DIEGO, "Apostilla al supuesto *Alcalde de Zalamea* de Lope", *Bulletin of the Comediantes*, XXXIII, 1(1981), pp.81-82.
- MAS, Amedée, ed., Francisco de Quevedo, *Las Zahurdas de Plutón (El sueño del infierno)*, Marc Texier, Poitiers, 1955.
- MASON, T. R. A., "Calderón y los comediantes: año teatral 1639-1640", en *Hacia Calderón. Noveno coloquio Anglogermano*, Liverpool, 1990, ed. Hans Flasche, Franz Steiner, Stuttgart 1991, pp. 55-65.
- MASSEI, Adrián Pablo, "A Dios rogando y el garrote dando: sobre el honor en *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca", *Ariel*, VIII, 2 (1993), pp. 5-34.

- MATTAUCH, Hans, "Calderón ante la crítica francesa (1700-1850)", en *Hacia Calderón. IV Coloquio Anglogermano (Wolfenbüttel 1975)*, ed. Hans Flasche, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1979, pp. 71-82.
- MCKENDRICK, Melveena, "Pedro Crespo: soul de discretion", *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII (1980), pp. 103-112.
- , "La venera de Isabel Crespo: resonancias de un objeto material", en *Calderón, protagonista eminente del barroco europeo*, I, eds. K & T. Reichenberger, Reichenberger, Kassel, 2000, pp. 319-335.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, "El alcalde de Zalamea", en *Obras completas*, tomo VIII (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. III), ed. E. Sánchez Reyes, Aldus, Santander, 1941, pp. 353-366.
- , ed., Lope de Vega, *El alcalde de Zalamea*, en *Obras de Lope de Vega*, XII, Real Academia Española, Madrid, 1901, pp. CLVIII-CLXXI y 565-596; reimp. en *Obras de Lope de Vega*, vol. XXV, Atlas (Biblioteca Autores Españoles, 223), Madrid, 1969, pp. 155-188.
- MEREGALLI, Franco, "Consideraciones sobre tres siglos de teatro calderoniano", en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), CSIC, Madrid, pp. 103-124.
- MOLL, Jaime, "Las nueve partes de Calderón editadas en comedias sueltas (Barcelona 1763-1767)", *Boletín de la Real Academia Española*, LI (1971), pp. 259-304.
- MORETO Y CABAÑA, Agustín, *La traición vengada*, en *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, ed. de L. Fernández-Guerra y Orbe, reimp. Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 39), Madrid, 1950.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, "La vida es sueño y El alcalde de Zalamea. Para una sociología del texto calderoniano", *Iberoromania*, XIV (1981), pp. 27-41.
- , *Calderón. Pensamiento y teatro*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1982.
- MORRÁS, María, y Pontón, Gonzalo, "Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la Parte primera de comedias de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, I (1995), pp. 75-117.
- MORROW, Carolyn, "Discourse and class in *El alcalde de Zalamea*", *Bulletin of the Comediantes*, XLIV, 1 (1992), pp. 133-149.
- , "Gender anxiety in *El alcalde de Zalamea*", *Gestos*, 10.20 (1995), pp. 39-54.
- NELSON, Bradley J., "El alcalde de Zalamea: Pedro Crespo's marvellous game of emblematic wit", *Bulletin of the Comediantes*, L, 1(1998), pp. 35-55.

- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, "El triste drama del honor: formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón", en *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermánico, Hamburgo 1970*, ed. H. Flasche, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, 1973, pp. 89-108.
- NIEMEYER, Helga, "*El alcalde de Zalamea*", oder, die Kunst der "Comedia": Untersuchungen zu *Lope de Vegas Theatestück und vergleichende Betrachtung der Calderónschen "Alcalde"-Version*, Alano Rader Publikationen, Aachen, 1991 [reseña, *Romanistisches Jahrbuch*, 43 (1992), pp. 352-356].
- NÚÑEZ ALBA, Diego, *Diálogos de la vida del soldado (1552)*, ed. A. M. Fabié, Ricardo Fe, Madrid, 1890.
- OCHOA, Eugenio de, ed., Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, en *Tesoro del teatro español*, III, Baudry, Paris 1838.
- PARKER, Alexander A., "Calderón's rebel soldier and poetic justice", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVI (1969), pp. 120-127.
- , "La estructura dramática de *El alcalde de Zalamea*", en *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía*, eds. R. Pincus Sigele y G. Sobejano, Gredos, Madrid, 1972, pp. 411-418.
- PEALE, George, "Celebración, comprensión y subversión de la historia en el teatro aurisecular: el caso de Luis Vélez de Guevara", en *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de historia de Écija* (Écija, 20-23 de octubre de 1994), Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, Sevilla, 1996, pp. 27-62.
- PEDROSA, José Manuel, "*El amor del soldado*: tradición románica, recreación culta y pervivencia moderna de una seguidilla del siglo XVII", en *Estudios de literatura oral*, 2 (*Homenagem a Maria Aliete Galhoz*) (1996), pp. 177-187; reimp. con variantes: "*El amor forastero*: Una canción popular y sus recreadores cultos (Claramonte, Calderón...)" en *Id.*, *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, Sendoa, Oiartzun (Guipúzcoa), 1999, pp. 160-182.
- PESET, José Luis, y Almela Navarro, Manuel, "Mesa y clase en el Siglo de Oro español: la alimentación en el *Quijote*", *Cuadernos de historia de la medicina española*, XIV (1975), pp. 245-260.
- PILLEMENT, Georges, "Calderón et l'*Alcalde de Zalamea*. La justice militaire et la justice", *Bref*, LXVII (1961), pp. 2-3.
- PRIMORAC, Berislav, "El gravamen del alojamiento en *El alcalde de Zalamea*", en *El escritor y la escena III (Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón). Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1995, pp. 143-153.

- PROFETI, Maria Grazia, "*Doce comedias las más grandiosas...: una collezione teatrale lusitana del seculo XVII*", *La Bibliofilia*, LXXX (1978), pp. 73-83.
- QUATREFAGES, René, *Los tercios españoles (1567-1577)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979.
- QUIRÓS, Francisco Bernardo, *Obras de... y Aventuras de don Fruela*, ed. Carmen Celsa García Valdés, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1984.
- RIQUER, Martí de, *Armes i armadures catalanes medievals*, Ariel, Barcelona, 1968.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998.
- ROMERA CASTILLO, José, "*El alcalde de Zalamea* de Calderón y Francisco Brines (dos signos en una serie semiósica)", en *Homenaje a Hans Flasche. Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991*, eds. K-H. Körner y G. Zimmermann, Franz Steiner, Stuttgart, 1991, pp. 174-186 ; reimp. en *Id.*, *Frutos del mejor árbol*, UNED, Madrid, 1993, pp. 220-233.
- RUANO DE LA HAZA, José María, "Teoría y praxis del personaje teatral áureo: Pedro Crespo, Peribáñez y Rosaura", en *El escritor y la escena V. Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1997, pp. 19-35.
- , y Allen, John J., *Los teatros comerciales en el Siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 5ª edición revisada, 1983.
- RULL, Enrique, ed., *El alcalde de Zalamea*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1982.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina, "De nuevo sobre la estructura de *El alcalde de Zalamea*", *Estudios* (Instituto del teatro de Barcelona), II (1982), pp. 21-37.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *El caballero puntual*, Miguel Serrano, Madrid, 1614.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de, *Los comendadores de la orden de Santiago, I (Castilla)*, Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1949.
- SALOMON, Noël, *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II* (1964), Ariel, Barcelona, 1982.
- , *Lo villano en el teatro del Siglo de oro* (1965), Castalia, Madrid, 1985.
- , *Sobre el tipo del "labrador rico" en el "Quijote"*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Talence, 1968.

- SCHACK, Adolfo Federico, conde de, *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (1845), M. Tello, Madrid, 1885-1887, 5 vols.
- SHERGOLD, Norman D., "Calderón and Vera Tassis", *Hispanic Review*, XXIII (1955), pp. 212-218.
- , y Varey, John E., "Some early Calderón dates", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII (1961), pp. 274-286.
- SLOMAN, Albert E., *The dramatic craftsmanship of Calderón (his use of earlier plays)* (1958), reimp., The Dolphin book, Oxford, 1969.
- , "Scene division in Calderón's *El alcalde de Zalamea*", *Hispanic Review*, XIX (1951), pp. 66-71.
- SMIEJA, Florian L., "The Lord Mayor of Poznan: an eighteenth-century polish version of *El alcalde de Zalamea*", *Modern Language Review*, LXIII (1968), pp. 869-871.
- SOBRÉ, J. M., "Calderón's rebellion? Notes on *El alcalde de Zalamea*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LIV (1977), pp. 215-222.
- SOONS, C. Alan, "Caracteres e imágenes en *El alcalde de Zalamea*", *Romanische Forschungen*, LXXII (1960), pp. 104-107.
- SOUILLER, Didier, *La dialectique de l'ordre et de l'anarchie dans les œuvres de Shakespeare et de Calderón*, Peter Lang, Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas, 1985.
- SPITZER, Leo, "Soy quien soy", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I (1947), pp. 113-127.
- SULLIVAN, Henry W., "El alcalde de Zalamea de Calderón en el teatro europeo de la segunda mitad del siglo XVIII", *Letras de Deusto*, XI, 22 (Julio-Diciembre 1981), pp. 15-21.
- , *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence 1654-1980*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- TEJERINA, Belén, "El alcalde de Zalamea de Pietro Andolfati: una traducción postrevolucionaria y neoclásica", en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. II (*Tradurre, riscrivere, mettere in scena*), ed. M. G. Profeti, Alinea, Florencia, 1996, pp. 211-240.
- , "El alcalde de Zalamea de Calderón y la adaptación italiana de Bernardo García: Gonzalo della Riviera ossia il Giudice del proprio onore", en *Signoria di parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*, ed. G. Calabró, Liguori, Nápoles, 1998, pp. 585-596.
- TER HORST, Robert, "The poetics of honor in Calderon's *El alcalde de Zalamea*", *Modern Language Notes*, XCVI (1981), pp. 286-315.
- TIRSO DE MOLINA, *El bandolero*, ed. A. Nogué, Castalia (Clásicos Castalia, 84), Madrid 1979.

- , *La lealtad contra la envidia*, en *La trilogía de los Pizarros (Todo es dar en una cosa, Amazonas en las Indias, La lealtad contra la envidia)*, IV, ed. M. Zugasti, Reichenberger, Kassel, 1993.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, "Principio de desigualdad ante la ley", en *Id.*, *El derecho penal de la monarquía absoluta*, segunda ed., Tecnos, Madrid, 1992.
- TORO, Alfonso de, *De las similitudes y diferencias (honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España)*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 1998.
- TOURON DE RUIZ, Mercedes, "El Alcalde de Zalamea en Lope y Calderón", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 372 (1981), pp. 534-550.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, "Una interpretación de *El alcalde de Zalamea* (el estilo retórico en *El garrote más bien dado*)", *Arbor*, XCIX, 385 (Enero 1978), pp. 25-39.
- , "La palabra *sol* en los textos calderonianos", en *Calderón y la comedia nueva*, Espasa-Calpe (Colección Austral, 1626), Madrid, 1977, pp. 106-118.
- , ed., *El alcalde de Zalamea*, Cátedra (Letras hispánicas, 67), Madrid, 1977, 13ª ed. 1995.
- VAREY, John E., "Huarte de San Juan, Cervantes y *El alcalde de Zalamea* de Calderón", en *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano, Würzburg 1981*, ed. H. Flasche, Franz Steiner, Wiesbaden, 1983, pp. 169-175.
- , "Space and time in the staging of Calderón's *El alcalde de Zalamea*", en *Staging in the Spanish theatre (papers given at Trinity and All Saints' College, 11-12 november 1983)*, ed. M. A. Rees, Trinity and All Saints' College, Leeds, 1984, pp. 11-25.
- VEGA, Lope de, *Las batuecas del duque de Alba*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. M. Menéndez Pelayo, XI, Real Academia Española, Madrid, 1900.
- , *Los Benavides*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. M. Menéndez Pelayo, VII, Real Academia Española, Madrid, 1897.
- , *El bobo del colegio*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), XI, Real Academia Española, Madrid, 1929.
- , *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, 2ª ed., Castalia, Madrid, 1968.
- , *Lo que ha de ser*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), XII, Real Academia Española, Madrid, 1930.
- , *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica (Biblioteca clásica, 53), Barcelona, 1996.

- VELLÓN Lahoz, Javier, "Dos versiones decimonónicas de *El alcalde de Zalamea*: Dionisio Solís y Pedro Carreño. Hacia la dramaturgia burguesa", *Criticón*, 68 (1996), pp. 125-140.
- VITSE, Marc, *Segismundo et Serafina*, Institut d'Études hispaniques et hispano-américaines-Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1980.
- , "Un teatro de la modernidad (segundo cuarto del siglo XVII)", en *Historia del teatro en España*, tomo I, dir. J. M. Díez Borque, Taurus, Madrid, 1983, pp. 560-590.
- , *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1988.
- , "En defensa de Serafina", en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, eds. J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez, Universidad de Granada (Colección *Feminae*), Granada, 1998, pp. 505-578 (Es traducción parcial de Vitse [1980]).
- , "Calderón trágico", *Revista Anthropos. Huellas del Conocimiento*, Extra 1: *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, 1997, pp. 61-64.
- , "Manuel y Violante", Estudio preliminar a Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. F. Antonucci, Crítica (Biblioteca Clásica, 69), Barcelona, 1999, pp. VII-XXVIII.
- YNDURÁIN, Domingo, "El alcalde de Zalamea: historia, ideología, literatura", *Edad de Oro*, V (1986), pp. 299-311.
- WEINER, Jack, *Mantillas en Moscovia: El teatro del Siglo de Oro español en la Rusia de los Zares (1672-1917)* (1970), PPU, Barcelona, 1988.
- WEST, Geoffrey, "The Unseemliness of Calisto's toothache", *Celestinesca*, III,1 (Mayo 1979), pp. 3-10.
- WILSON, Edward M., y Sage, Jack, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, Tamesis Books, Londres, 1978.
- WILSON, Margaret, *Spanish drama of the Golden Age*, Pergamon, Oxford, 1968.