

La industria femenina ante los ataques de un rey: reflexiones sobre la adaptación de *Amor, honor y poder* de Angiola d'Orsi*

FRANCESCA LEONETTI
Università Roma Tre

Resumen

La traducción-adaptación por Angiola D'Orsi del drama calderoniano *Amor, honor y poder* es representativa de la vivaz recepción del teatro aurisecular en Italia.

El nuevo destinatario impuso una serie de modificaciones obligadas en la traslación del original español al sistema dramático italiano, modificaciones estrechamente relacionadas con la práctica teatral. De hecho, para amoldarse al ritmo apremiante del teatro italiano, la traductora optó por una intensificación del juego de los enamorados, amplificando el subtexto gestual y la codificación lingüístico-estilística de la "parte fissa", a través de ciertos elementos que imprimen ritmo a sus diálogos y los abren a la exaltación de la independencia femenina, de la sensualidad y del componente licencioso.

Riassunto

La traduzione-adattamento di Angiola D'Orsi dell'opera calderoniana *Amor, honor y poder* è rappresentativa della vivace ricezione del teatro del Siglo de Oro in Italia.

Il nuovo destinatario impose una serie di interventi sul testo, finalizzati ad adeguare l'originale spagnolo al sistema drammatico italiano e al ritmo sostenuto della sua prassi teatrale. A tal fine, la traduttrice optò per una intensificazione del gioco degli innamorati, amplificando il sotto-testo gestuale e la codificazione linguistico-stilistica della parte fissa, attraverso alcuni elementi che conferiscono dinamismo ai loro dialoghi e li aprono alla esaltazione dell'indipendenza femminile, della sensualità e della componente licenziosa.



En el teatro italiano del siglo XVII destaca una producción "spañoleggiante", propiciada por un contacto con el teatro español que se establece por medio de espectáculos en lengua original y de una amplia difusión editorial. De hecho, cuando empiezan a llegar a Italia las compañías de actores españoles, presentando en las tablas los trabajos de los grandes dramaturgos nacionales, se difunde entre los profesionales italianos la costumbre de utilizar ese material incorporándolo a su repertorio (D'Antuono, 1996). El mayor vehículo de penetración de las nuevas fórmulas dramáticas son las traducciones, adaptaciones y versiones, que asumen el papel de mediadoras de las comedias españolas en Italia.

* El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN - «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».

El análisis de los cambios realizados durante el traslado de un sistema ideológico y dramático a otro nos permite definir qué tipo de relación se establece con el modelo y qué estrategias de traducción se emplean con el fin de conservar, modificar u omitir los elementos literarios y socio-culturales durante el proceso de apropiación¹.

La traducción-adaptación por Angiola D'Orsi² del drama calderoniano *Amor, honor y poder* es representativa de la vivaz recepción del teatro aurisecular en Italia. Gracias a su labor de cómica y traductora, Angiola fue, efectivamente, una de las protagonistas de ese proceso de mediación y contribuyó, según los gustos y los deseos del público, a la exitosa renovación del aparato diegético de la *Improvvisa*.

Nacida en 1625, en su biografía³ destaca su papel de "Prima Innamorata" en las compañías ducales de los Farnese y de los Bentivoglio, y de traductora de comedias españolas coetáneas. El nombre artístico de Angiolina aparece por primera vez en una licencia otorgada en Bolonia en 1636 a la compañía de Domenico Bruni. Cuando era ya una actriz famosa, Angiola conoce a Andrea D'Orsi, el "Fabrizio napoletano" en la escena, con quien trabaja de 1642 a 1645 en la compañía de Marco Napolioni y con quien luego se casará.

Sus adaptaciones calderonianas son *Di bene in meglio* de 1656 (de *Mejor está que estaba*) y *Con chi vengo, vengo* de 1666 (de *Con quien vengo, vengo*), que han sido objeto de varios estudios⁴. En 1676, ya a punto de abandonar las tablas, la cómica adapta la pieza calderoniana *Amor, honor y poder* para el escenario italiano⁵.

Comedia palatina de autoría calderoniana⁶, *Amor, honor y poder* fue estrenada en el viejo Alcázar de Madrid el 29 de junio de 1623, por la compañía de Juan Acacio Bernal, en ocasión de la visita del príncipe de Gales a España. La primera publicación de la obra en la *Segunda Parte* de Calderón se remonta al año 1637, con el visto bueno de su autor⁷.

En el título aparecen los tres núcleos temáticos, en constante oposición dentro del intenso juego de alternancias conceptuales planteadas a lo largo de la obra.

La caída de caballo de Flérida, hermana del Rey Eduardo III de Inglaterra, perturba la tranquilidad de la vida retirada de los dos hijos del conde de Salveric, Enrico y Estela. En ayuda de la Infanta acude Enrico, quien, con la intención de reanimarla, se enamora perdidamente de ella. Pero esta circunstancia ocasiona también el encuentro entre Estela y el Rey, que se sentirá atraído por un deseo amoroso incontrolable. La joven Estela empleará toda su industria para defender tanto su castidad como su honor ante la insistencia del monarca, que pretende abusar de su condición para llevar a cabo sus propósitos ilícitos. En la estructura paralela del segundo título con el que se conocía la obra, *La industria contra el poder y el honor*

¹ Dentro de la rica bibliografía sobre las relaciones entre el teatro áureo español y el teatro italiano, cabe destacar los siguientes textos: Profeti, 2016, pp. 15-28; Profeti, 1996; AV, 1996; AV, 1997; AV, 2007; Profeti, 2002, pp. 15-16.

² El apellido figura en los documentos según las oscilaciones gráfico-fonéticas de Dorsi, D'Orsi, D'Orso, Orsi, Orso.

³ Datos fundamentales sobre la biografía de Angiola D'Orsi se ofrecen en los siguientes trabajos: Marigo, 1991; Grifi, 2011; Ferrone, 2014; *Archivio Multimediale degli Attori Italiani*. De estas fuentes saco las informaciones necesarias para elaborar este texto.

⁴ Entre estos, se recuerda el análisis atento de *Mejor está que estaba*, en Marcello, 2010.

⁵ De la edición de esta comedia se conservan tres ejemplares, dos en la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio de Bolonia (8.Y.VI.39 op. 04) y uno en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma (Sign: 35.5. A.24.2). Este último ha sido el texto que he consultado para llevar a cabo este trabajo. El texto que se transcribe paleográficamente en las calas se compone de las cartas [A]⁶B-D¹²E⁶, en las cuales se señala también la numeración arábiga 1-96. Se contiene en un volumen coleccionado en 12º de sueltas, en el que aparecen las siguientes piezas: Tomadoni, Simon (s.f.) *Gli amori sfortunati di Pantalone*, Venezia, Domenico Lovisa a Rialto; Orsi, Angiola (1676) *Amore, honore e potere*, Brescia, Giacinto Turlino; D'Orso, Angela (1677) *L'armida impazzita*, Modena, Demetrio Degni; *Il Floridoro*, dramma per musica, Macerata, Piccini, 1673; Zoppio, Melchiorre (1634) *Admeto*, Bologna, Nicolò Tobaldini.

⁶ La pieza ha sido tradicionalmente considerada la primera obra de Calderón hasta 2011, año en el que Erik Coenen publicó la edición crítica y adaptación de *La selva confusa* (Calderón de la Barca, 2011). El editor considera que la obra se representó el 7 de mayo de 1623, con el título de *Selvas y bosques de amor*.

⁷ En esta *editio princeps* el visto bueno del dramaturgo es meramente conjetural.

contra la fuerza, se alude icónicamente a esa lucha moral y física que la protagonista femenina se verá obligada a emprender para oponerse al acoso del rey. Intervienen en el drama dos galanes –Ludovico enamorado de Estela y Teobaldo, de Flérida– quienes, aunque destinados al fracaso, complican el nudo de la acción, por representar los rivales en amor de los protagonistas. En el final de la tercera jornada, ante la intención de Estela de quitarse la vida con un puñal, el rey declarará que su poder ha sido derrotado por el honor. Reconocerá entonces haber ofendido a la joven, a la que decide tomar por esposa, y aprobará también las bodas de Enrico con la Infanta. Estas acciones permitirán restablecer los equilibrios y resolver los conflictos, como se proclama en el último verso: “poder, amor y honor den fin con esto” (Calderón, 2017: v. 2814).

La historia de los amores entre el rey Eduardo III y la condesa de Salveric tiene su origen en una leyenda, que en un principio se transmitió oralmente, para luego alimentar numerosos episodios de las literaturas europeas. En Italia esa historia aparece en la *novella* 37, contenida en la “Seconda parte” de las *Novelle* de Matteo Maria Bandello, que lleva el título de “Odoardo III, re d’Inghilterra ama la figliuola d’un suo soggetto e la piglia per moglie”. En 1589 Pedro Lasso publicó las *Historias trágicas y ejemplares, sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest* de Vicente de Millis (Bandello, 1589). La primera historia que figura en este volumen es la que se titula “De cómo Eduardo Tercero Rey de Inglaterra se enamoró de la Condesa de Salberic y cómo después de haberla seguido por muchas vías se vino a casar con ella”⁸. Sin embargo, Cotarelo y Mori (2001) considera que la fuente directa de *Amor, honor y poder* es la traducción española de la *novella* de Bandello que se publica en 1620 en las *Novelas morales, útiles por sus documentos* de Diego de Ágreda y Vargas, con el título “Eduardo, rey de Inglaterra”⁹.

Según las declaraciones presentes en los materiales paratextuales, Angiola D’Orsi procura realizar una reproducción fiel del original, con el fin de complacer a su lector y proporcionarle una utilidad no solamente estética. Ese lector ideal comparte con la autora el entusiasmo y la admiración por los “aurei ingegni” de España, cuyos frutos querrá gozar “qual lo fece natura”.

Eccoti, o benigno lettore, un frutto traspiantato delle feconde riviere della Spagna nei delitosi giardini dell’Italia. Di qual perfettione si sia potrai entenderlo anche dal solo mirare da che felici contrade ti si venga. È la Spagna terreno sì fecondo d’aurei ingegni, che ogni frutto che produce può dirsi un ramo d’oro, che conduce alli Elisi beati o della eterna felicità o della perfetta virtù. Altre tanto ti prometto ancor io di quest’opera, tanto solo che con la guida della sibilla, che vale a dire della prudenza, ten sapia servire. In traslatare dall’idioma spagnolo nell’italiano quest’opera, non gli ho dati certi vezzi affettati di lingua toscana, che d’alcuni studiosamente si ricercano per lusingare chi legge. Essendo per uso che, per render vaghi i frutti non si vogliono imbellettare con cerase o incorporare con luciceri. Chi vuol godere della bontà de bellezza d’un frutto dee lasciarlo qual lo fece natura. Altrettanto ho fatto io, che, prefigiendomi non altro che il tuo gusto, o lettore, nel tradurre la presente opera ho adoperato ogni studio per aderire a sentimenti dell’autore o alla proprietà dei suoi natali. (Orsi, 1676: 9-10)

Aun intentando evitar todo tipo de alteración del original, Angiola tuvo que confeccionar su producto realizando una “reterritorialización” de su fuente, es decir, adecuando el material

⁸ Para detalles sobre esta traducción véase Carrascón, 2014 y 2018.

⁹ Zaida Vila nos hace notar que, aunque en la traducción de Ágreda no se nombra de manera explícita a Eduardo III, la narración de los hechos y el calco de algunas expresiones revelan una relación muy estrecha con el texto de Bandello: Vila Carneiro, 2017, pp. 37-38.

español a la nueva cultura (Brisset, 1996). De hecho, gracias a la ocasión del espectáculo, los primeros espectadores españoles no tuvieron dificultad en asimilar la situación ficticia de la obra, pues la visita de Carlos Estuardo establecía un paralelismo con los protagonistas de *Amor, honor y poder*. El monarca inglés había ido a Madrid con el fin de tratar el matrimonio con la infanta María, acontecimiento que constituyó el motor de innumerables composiciones celebrativas y de un extraordinario fermento teatral. No podía ser lo mismo para los espectadores italianos, quienes debían encontrar en el texto las claves de acceso a la historia.

En una primera aproximación mía al estudio de esta adaptación italiana demostré cómo la lectura de la comedia italiana registra, con respecto a su fuente, una constante oscilación entre fidelidad y adaptación, por medio de la que se acomoda el texto al nuevo destinatario con fina sensibilidad. En concreto, la comedia italiana es fiel a su fuente por lo que concierne a toda la estructura de la obra y al conjunto de su acción (*dramatis personae*, división en tres actos, duplicación de la trama, acción centrada en los amores de unos jóvenes). Asimismo, la cómica logra, en la descripción de la belleza femenina, la recreación perfecta de los cultismos léxicos y sintácticos que sostienen el artificioso armazón retórico español; en particular, se aprecia su habilidad al recrear los recursos estilísticos gongorinos, muy evidentes en la construcción de las metáforas coloristas, en las antítesis y, sobre todo, en los quiasmos¹⁰ (Leonetti, en prensa).

Por otra parte, asistimos a una adaptación localizada y parcial de algunos segmentos, que Angiola D'Orsi creyó oportuno someter a intervenciones más o menos sustanciales, para agilizar la acción. En algunas ocasiones, el texto italiano se dilata, fragmenta y dinamiza. Buen ejemplo de esto lo encontramos en el primer acto, donde la Infanta Flérida, después de un atormentado soliloquio en el que se interroga sobre la naturaleza de su sentimiento, se convence de que el amor ha entrado en su corazón, superando lo que parecía un mero agradecimiento. Aunque intente disimularlo ante Enrico, sus titubeos animan al joven a insistir para saber si la Infanta corresponde a su amor:

ENRICO. Declárate.

INFANTA. Tengo honor.

ENRICO. Habla.

INFANTA. Prometí secreto.

ENRICO. Mal haya tanto respeto.

INFANTA. Mal haya tanto valor.

(Calderón de la Barca, 2017: vv. 737-742)

ENRICO. Dichiaratevi dunque.

INFANTA. Se mi dichiaro m'intenderai?

ENRICO. Sì, signora.

INFANTA. Amo altro ogetto.

ENRICO. Vi corrisponde?

INFANTA. Credo di sì.

ENRICO. Di che nascita?

INFANTA. Della vostra.

ENRICO. Vive in Corte?

INFANTA. Sì.

ENRICO. Lo vedete spesso?

INFANTA. Sì.

ENRICO. Gli parlate?

INFANTA. Sì.

ENRICO. Sarete sua?

INFANTA. Sì.

ENRICO. Si può sapere il nome?

INFANTA. O questo no.

ENRICO. Maledetto no.

INFANTA. Pericoloso sì.

ENRICO. È amabile?

¹⁰ Alicia Vara ha estudiado cómo, en la pieza calderoniana, la constante oposición de los núcleos temáticos y los artificios retóricos responde al modelo de la dualidad constructiva y conceptual de origen barroco: Vara López, 2011.

INFANTA. Sì.
 ENRICO. Lo farete vostro?
 INFANTA. Sì.
 ENRICO. È molto che l'amate?
 INFANTA. Sì.
 ENRICO. È vago nel sembante?
 INFANTA. Sì.
 ENRICO. Ditemi dunque il nome.
 INFANTA. O questo no.
 ENRICO. Maledetto no.
 INFANTA. Pericoloso sì. (Orsi, 1676: pp-39-40)

En el original calderoniano el diálogo entre los dos personajes se resuelve con un breve intercambio, en el que el "secreto" y el "respeto" de la Infanta son los garantes de su honor, amenazado por el joven. Por lo tanto, escudándose en la necesaria defensa de su reputación, Flérida impide a Enrico cualquier posibilidad de insistencia.

Por el contrario, en la adaptación de Angiola, la Infanta reacciona a la exhortación de Enrico con otra pregunta, que elude la cuestión del honor y que provoca un largo y apremiante interrogatorio. En conformidad con la "parte fissa" de los enamorados italianos, la cómica reescribe la gestualidad y los movimientos de ambos protagonistas, poniendo en escena la insistencia ardiente del galán frente a las actitudes frívolas y los falsos rechazos de la dama, en un vaivén de manifestaciones contradictorias. De hecho, en lugar de la severa postura ideológica de la protagonista calderoniana, Stella contesta de manera afirmativa a las preguntas de Enrico, alentándole a proseguir su interrogatorio y permitiendo que se haga ilusiones sobre una reticente correspondencia amorosa. Dentro de un diálogo bipartito, que repite en ambos segmentos la misma estructura, la multiplicación de las preguntas de Enrico resalta su intención de adivinar la identidad del enamorado de Stella. La acumulación de "indicios" parece sugerir una coincidencia con su persona y construye un clímax, cuyo movimiento ascendente se interrumpe con la negación de la dama italiana -"O questo no"-, que no quiere declarar el nombre del objeto de su deseo. El diálogo de la comedia italiana neutraliza, por lo tanto, los elementos básicos del sistema ideológico español, sustituyéndolos con una escena que culmina en la repetición de las dos exclamaciones -"Maledetto no. Pericoloso sì". En estas, cabe observar cómo la cómica manipuló el texto original -"Mal haya tanto respeto/ Mal haya tanto valor", conservando la construcción bimembre y el paralelismo, pero convirtiendo su carácter definitivo en el momento culminante de una escaramuza amorosa, que reemplaza la tensión dramática creada por la interacción de los protagonistas calderonianos.

En otras ocasiones, en cambio, notamos que Angiola lleva a cabo una síntesis dramática. En el texto de *Amore, honore e potere* se sustituyen los largos monólogos sobre la naturaleza humana con intercambios expeditos y con diálogos estereotipados, se realizan cortes en el tejido retórico en correspondencia con conceptos e imágenes reiterados y se abrevia, en definitiva, la mayoría de las relaciones descriptivas.

Un ejemplo de reducción es el que aparece en el segundo acto, donde se desarrolla la escena del jardín. Aquí Estela tiene la posibilidad de expresar su rechazo, dirigiéndose a la estatua de Venus, tras la que se esconde el Rey. El monarca, oyendo a Estela hablar con el mármol, reacciona de esta manera:

REY [...]

Si a un mármol helado y frío
 cuentas tus males, escucha,
 pues eres mármol, los míos.

RE [...]

Deh Stella amata, perché conversate con
 marmi, che sordi e insensati non rispondono
 a vostri acenti, e negate l'armonia della vostra

Escucha, Estela, mis quejas;
no diga el amor que has sido
tú conmigo más ingrata
que lo es un mármol contigo.
¿No tienen amor las flores?
¿No es este cárdeno lirio
el que en las selvas de Arcadia
fue enamorado Jacinto?
¿No es Clicie esta flor del sol
y este Ciprés Cipariso?
¿No es Adonis esta planta
y este narciso es Narciso?
Pues si en la tierra las flores,
si los peces en los ríos
aman ¿para qué te precias
de libre con pecho altivo?
Mira que es en el soberbio
siempre mayor el castigo. (Calderón, 2017:
vv. 1841-1861)

voce a chi riverente v'inchina, a chi suplice
v'adora. Mirate questi fiori, che con ogetti
amorosi rimproverano i vostri rigori. Perché
abborrite il vostro bene? Perché fugite le vostre
fortune? (Orsi, 1676: 68)

Para la construcción de estos versos, Calderón acude a las *Metamorfosis* ovidianas, donde se narra que Jacinto, Clicie, Cipariso, Adonis y Narciso sufrieron por amor muertes trágicas y se transformaron, o fueron transformados, en plantas y flores. Según una estructura que recuerda desde lejos el soliloquio de Segismundo sobre el concepto de libertad, Calderón teje aquí un elogio del amor, de cuyo poder nadie puede declararse libre. En el texto italiano se elimina toda alusión mitológica y se sustituye la articulada construcción ejemplificativa calderoniana con una trivialización: una breve evocación de las flores, como símbolo tradicional del amor y de sus declaraciones.

En la misma escena del jardín notamos otros elementos lingüísticos y léxicos peculiares de la fórmula de la reescritura. El jardín, espacio de los secretos y de los amores en el original calderoniano, adquiere en la adaptación matices bucólicos y se representa en oposición a los peligros y a los engaños de la corte, que amenazan a Stella. A los ojos de la dama italiana ese lugar se convierte en un paraíso perdido y en el telón de fondo de la rememoración de las "villaresche delitie", de las que gozaba en su vida retirada:

ESTELA (Sobre molduras y frisos
hermosas basas se asientan
de mármol y jaspe lisos.
(Calderón, 2017: vv. 1811-1813)

STELLA Mi agiro qui d'intorno, nè so da questo
loco partirmi, o delizioso giardino, che mi torni a
memoria le villaresche delitie che godevo
lontana dalle insidie d'infernal corte. Voi care
rimembranze, ogetti amati, mi ritornate a
memoria con amaritudine, poiché ho perduto
quella semplice felicità, che inalterata mi godevo.
(Orsi, 1676: 67)

Según emerge de esta secuencia, la belleza de ese lugar, donde naturaleza y artificio se funden provocando extraordinaria emoción en los que lo admiran, se viste de melancolía y "amaritudine", al encender en la protagonista el recuerdo de la felicidad y de las inocencias perdidas. El tema agreste aparece ya en los primeros versos de la obra, cuando el Rey, nada más encontrar a Enrico, le pide permiso para ver a su hermana, quien tiene fama de ser muy hermosa. El joven, advirtiendo el peligro del encuentro, justifica la ausencia de Estela, argumentando sobre la inconveniencia de su traje:

ENRICO No es el traje en que ella anda
digno, señor, de tus ojos,
y esta sola fue la causa
para escusar de que tú
la vieras. (Calderón, 2017: vv. 212-216)

ENRICO L'abito villareccio che ella veste, non è
degno del vostro reggio sguardo, scusate dunque
la sua ritiratezza. (Orsi, 1676: 26)

La cómica dilata aquí el sintagma español añadiendo el adjetivo "villareccio", que pertenece al campo semántico del mundo rural y de la "villa", en oposición al "reggio sguardo" y al decoro indumentario que requiere. Esta intervención, además de marcar la desigualdad entre los dos protagonistas -Stella y el Re-, revela la intención de la autora de aclimatar el texto a los tópicos léxicos, entroncados en la tradición italiana.

Asimismo, como compensación de los frecuentes cortes en la estructura retórica del original, es posible registrar en la comedia italiana unas adiciones de tipo ornamental, de las que parece ser un buen ejemplo la siguiente:

ENRICO Estela es esta,
que cuando cayó la infanta
fue por agua y viene agora. (Calderón,
2017: vv. 217-219)

ENRICO Questa è mia sorella, che quando cadè
l'Infanta la mandai per ritornare gli spiriti alla
bella semiviva. (Orsi, 1676: 20-21)

Además de la reescritura del pasaje, que supone un cambio de perspectiva, y de la explicitación del motivo del regreso -"la mandai per ritornare gli spiriti"-, la presencia de "bella semiviva" se corresponde con uno de los múltiples adornos estilísticos específicos, añadidos en consonancia con la tensión dramática.

Sin embargo, en la comedia italiana destacan otros alejamientos más radicales del texto calderoniano. Uno de estos momentos se encuentra al final del primer acto, cuando el rey intenta entrar en la habitación de Estela. El soberano, después de obligar a Ludovico a facilitarle el acceso al aposento, le manda cerrar la puerta, para emprender el asalto final al honor de Estela, "porque/ un poderoso ofendido/ es ira, si favor fue" (Calderón, 2017: vv. 936-938). La reacción de la joven difiere en las dos comedias. En Calderón la dama, tras un primer momento de desánimo, gana tiempo fingiendo que va a comprobar que no hay nadie en casa. La treta, que no impide una contenida reprimenda al monarca, le sirve para evitar el peligro, encerrándose en el aposento y dejando fuera al importuno pretendiente.

ESTELA (Piadosos cielos, ¿qué haré?
Si doy voces y despiertan
a Enrico, será poner
en contingencia su vida.
Venza la industria al poder).
Qué presto, señor, te ofendes
de la esperanza, que bien
sufrieras amante firme
las dilaciones de un mes.
Presto del honor te ofendes;
todos los hombres queréis
fáciles mujeres antes,
pero lucrecias después.
Obligarte con honor
siempre mi deseo fue,
pero si fácil te obligo,

STELLA Aprimi il petto.
LODOVICO Chiudetemi gli occhi
RE Che dite?
STELLA Che volete?
LODOVICO Che fate?
RE Voglio godervi.
STELLA Voglio contentarvi.
LODOVICO Voglio morire.
RE E perché tante repulse?
STELLA Per rendermivi più cara.
LODOVICO Per farmi più disperato.
RE Amati disprezzi.
STELLA Soavi violenze.
LODOVICO Tormenti d'inferno.
RE Non più si indugi, andiamo a godere.
STELLA Meno fretta e più avvertenza.

espérame aquí; veré
qué gente hay en esta sala
para que tú entres después
a donde mi amor te espera. (Calderón,
2017: vv. 942-961)

RE Di che temete?
STELLA Delle genti di mia casa, pero vado ad
osservare qui nella vicina sala se alcuno è
svegliato, e ora vengo. (Orsi, 2017: 46)

En el presente caso, la comedia de Angiola se aleja de manera sustancial de su fuente, tanto en la fidelidad textual como en la interacción de los protagonistas. El parlamento de Estela se transforma en un diálogo rápido y cerrado, donde los apartes de Lodovico, que sufre y se queja por lo que teme que pueda ocurrir, funcionan de contrapunto de la que parece una apasionada correspondencia amorosa entre el Re y Stella. El empleo de un léxico decididamente explícito y licencioso traslada el texto italiano a un nivel diferente de caracterización semántica de la figura femenina: Stella es una mujer determinada, autónoma, firme y a la vez jocosa e incluso burlona, que afronta el evento trágico de la ofensa del honor con una actitud decidida. De hecho, en la adaptación se añade el efecto cómico producido en un público que conoce de antemano las intenciones de la protagonista y que disfruta divertido del audaz intercambio, construido sobre anáforas, paralelismos y antítesis semánticas. Stella tiene, por lo tanto, un perfil muy distante al de la Estela calderoniana, cuyas virtudes trazan una fisionomía de heroína clásica, más que de una mujer de carne y hueso. Además, en la "Prima Innamorata" resulta atenuado el miedo al rey, pues se registran a partir de los primeros momentos de la obra posiciones irreverentes de indignado desafío.

Esa actitud se percibe en el fragmento siguiente, donde a la protagonista italiana se la representa como una mujer rebelde, que contesta, impávida, a las acusaciones que el rey le dirige, acortando así la distancia reverencial que se le debe al soberano.

REY ¿Cómo puedo?
¿De qué me sirve ser rey
si hay contra la fuerza industria
y hay honor contra el poder? (Calderón,
2017: vv. 983-986)

RE Dunque mi deste la fede per tradirla?
STELLA Dunque constituiste le leggi per
romperle?
LODOVICO Dunque mi minacciaste morte per
darmi la vita?
RE Che mi serve la dignità reale se non
l'apprezzi?
STELLA Che mi giova l'esser donna se non
difendo il mio honore?
LODOVICO Che mi vale il conoscermi obligato se
non posso renderti gratie?
RE Fulmina o cielo una spergiura.
STELLA Inghiotti o terra un tiranno.
LODOVICO Felicità amore una costante.
RE Palesarò i tuoi inganni.
STELLA Pubblicherai le tue pazie.
LODOVICO Propelarai le mie fortune.
RE Darò fuoco a questo castello.
STELLA Arderai il tuo honore.
LODOVICO Risorgerà felice il mio affetto.
RE Stella sei, ma di maligni influssi.
STELLA Re sei, ma di nome non di effetti.
LODOVICO Donna sei, ma la più costante.
RE In te la pietà è morta.
STELLA In te la giustizia è estinta.
LODOVICO In te la fedeltà si annida.
RE Ma se vi è industria contro la forza...

STELLA Ma se vi è honore contro il potere...
 LODOVICO Ma se vi è resistenza all'amore...
 RE Parto disperato.
 STELLA Resto contenta.
 LODOVICO Vado felice. (Orsi, 1676: 47-49)

Resulta imprescindible subrayar, tanto en esta secuencia como en la anterior, una mayor relevancia otorgada a la figura de Lodovico a través de estos diálogos de la comedia italiana. De hecho, el "Privato del Re" se convierte en el tercer miembro de un verdadero triángulo amoroso, debido a su participación puntual en el ritmo apremiante de la multiplicación de las réplicas. Sus intervenciones representan un eco de las palabras de los protagonistas, de las que imitan los paralelismos antitéticos, las repeticiones anafóricas y las formas de rápido encadenamiento conceptual.

El interrogante final del rey calderoniano, que resume una reflexión de tipo sociológico sobre los valores del teatro aurisecular y que inserta, con algunas variantes, el segundo título de la obra, deja en suspenso la acción del primer acto. Por el contrario, la adaptación opta por un final de "dimes y diretes", que encierra un alegato a favor de la mujer. Esta perspectiva diferente evidencia cómo Angiola reestructura a los personajes, sus actitudes y sus caracteres.

Otro ejemplo ilustrativo se encuentra en el desenlace de la pieza, en el discurso final y resolutorio del monarca en silvas de pareados:

REY Caballeros, mis deudos y vasallos
 leales, nobles y amigos,
 a vuestro bien habéis de ser testigos,
 pues por satisfacernos
 tantas hazañas que en el mundo han sido
 término al tiempo, límite al olvido,
 hoy quiero lisonjearos
 con una reina que pretendo daros.
 Estela es quien merece
 partir conmigo la imperial corona
 que luciente en mis sienes resplandece
 porque veáis en tal felice estado
 vencido mi poder, su honor laureado.
 No repliquéis; sentaos en esta silla,
 pues solo merecisteis ocupalla
 siendo del mundo espanto y maravilla.
 Est. No merezco esos pies. (Calderón, 2017: vv.
 2771-2787)

RE Cavalieri, vassalli, amici, non vi
 sospenda la meraviglia di considerare
 qual grave accidente mi habbi spinto a
 chiamarvi in questo loco, poiché una
 quasi violente [sic] cagione a questo mi
 necessita; voglio che rimanghino omai
 consolati questi popoli, che desiderosi di
 prole regia sospirano il vedermi a degna
 sposa accopiato, ecco la vostra regina.
 Questa destra a voi si deve, solo piango il
 tempo che vi ho amata con affetti lascivi,
 come sacrilegamente speso, non riveren-
 do una tale deità.

STELLA Per non mancare a me stessa, per
 non defraudare il merito d'un tanto eroe
 e per ricompensare l'affetto d'un così de-
 gno amante, prometto per l'avenire di
 amarvi come signore, come re, come
 amante e come marito, raccordandomi
 d'esservi serva, d'esservi suddita, d'es-
 servi amata, ma soprattutto d'esservi mo-
 glie. (Orsi, 1676: 95-96)

En el texto fuente, Estela responde a la proclamación de su boda con un acto de gratitud y sumisión, obedeciendo a la voluntad del soberano. En cambio, en la adaptación, el original está sometido a un proceso de amplificación, por medio de unos añadidos textuales perfectamente entroncados en el tejido lingüístico y en la construcción sintáctica. La estructura binaria de las antítesis semánticas y los quiasmos conceptuales se resuelve en una perfecta correlación de términos que reflejan, icónica y conceptualmente, el restablecimiento del orden. Stella toma la palabra para expresar su decisión de aceptar de ser "serva", "suddita", "amata" e "moglie", estado, este último, que preserva su honor y confirma la victoria de su industria.

Antes de concluir, cabe dedicar algunas reflexiones sobre el posible ejemplar del original calderoniano utilizado por Angiola. Gracias al estudio textual presente en la edición crítica de Zaida Vila Carneiro (Calderón, 2017: 75-128)¹¹ poseemos informaciones detalladas sobre la rica tradición impresa de *Amor, honor y poder*. La pieza aparece bajo el nombre de Lope de Vega y con el título de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza* en el volumen *El Fénix de España Lope de Vega Carpio. Veinte y tres parte de sus comedias y la mayor parte que hasta hoy se ha escrito* y en la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores* (cuyo texto parece idéntico al de la Parte 23). Zaida Vila señala la existencia de una suelta de la comedia que lleva el mismo título, pero ya con el nombre de Calderón (en la edición crítica se anota con la sigla Su). De esta se conservan dos ejemplares, uno en la Biblioteca Nacional de España¹² y el otro en la British Library¹³. Otra suelta conservada en la Biblioteca de la Hispanic Society of America refleja, con algunas variantes, el mismo estado (Su1, según la edición crítica)¹⁴. Además de estos testimonios, el texto se conserva en las tres ediciones de la *Segunda parte de comedias* y en el impreso póstumo editado por Vera Tassis en 1686.

El estudio de la comedia italiana y la consulta de las variantes registradas en el aparato crítico (Calderón, 2017: 253-293) nos permiten destacar unas conexiones entre el texto italiano y el de la Parte 23 de Lope (P 23, según la edición crítica)¹⁵. A continuación ofrecemos unas calas útiles para la identificación del prototexto de la comedia italiana.

En el acto primero, Enrico, mientras intenta reanimar a Flérida, pronuncia estas palabras:

ENRRICO [...]

Aquel caballo sin duda
es el Júpiter que anda
enamorado y tomó
forma en apariencia rara
para que tú fueras, cuando
le oprimieras las espaldas,
Europa de Ingalaterra
y él, el caballo de España. (Calderón, 2017:
vv. 129-136)

ENRICO [...] io mi credo ch' il cavallo che vi regeva
fosse Giove costretto dalla vostra bellezza in
simile trasformazione acciochè, premendo voi il
suo dorso foste Europa d' Inghilterra, e egli fosse
il toro di Spagna. (Orsi, 1676: 16-17)

En este pasaje Enrico compara a Júpiter con el caballo desbocado y a la Infanta con Inglaterra. La referencia mitológica se encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio, donde se alude a la conocida capacidad de Júpiter de convertirse, para sus conquistas amorosas, en un animal. En concreto, la cita se remonta al episodio en que Júpiter, enamorado de la hermosa Europa, se transformó en un maravilloso toro blanco. Europa, fascinada por su belleza y mansedumbre, montó a lomos del animal y así fue raptada. En correspondencia con el verso 136, en la Parte 23 se lee “y él fuese el toro de España”¹⁶, de acuerdo con el mito. La variante “y él, el caballo de España” podría considerarse un error de atracción generado, con mucha probabilidad, por la metáfora caballo-Júpiter construida en los versos anteriores. No se puede excluir completamente la corrección *ope ingenii* del texto por parte de la cómica, la cual evidentemente

¹¹ Extraigo todos los datos relativos a los testimonios de la comedia calderoniana de Calderón de la Barca, Pedro (2017) *Amor, honor y poder*. Edición crítica de Zaida Vila Carneiro, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

¹² Sign. T-15031/21 y T-55309/14.

¹³ Sign. C.108.bbb.20.(3.).

¹⁴ Sign. RESERVE.PQ 6498.V47 M39.

¹⁵ Se trata de un volumen coleccionado de sueltas que incluye doce comedias, de las que solo cuatro pertenecen a Lope. En el estudio textual de Zaida Vila (Calderón de la Barca, Pedro (2017), *Amor, honor y poder*. Edición crítica de Zaida Vila Carneiro, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, p. 89) se ofrecen informaciones sobre su datación, que, según Profeti, debería estar entre 1630 y 1632-33, mientras que para Cruickshank entorno a 1626 y 1628.

¹⁶ En este caso el texto de la P23 comparte la variante con las dos sueltas Su y Su1 a las que me he referido arriba.

conocía el mito clásico. Sin embargo, a la vista de los ejemplos que se presentan a continuación, me parece más probable la hipótesis de que haya tenido en su antígrafo la variante correcta.

En otro pasaje del primer acto notamos cómo la traductora recrea, con inusitada habilidad, los rasgos de raigambre petrarquista, ya presentes en el tejido dramático calderoniano, encauzándolos en la prolífica tradición literaria italiana. Cuando se encuentra por primera vez frente al Rey, Estela se hinca de rodillas, en actitud reverencial. Al ver ese gesto, el monarca pronuncia estas palabras:

REY Levanta;
no me acuse la soberbia
que tuve un *cielo* a mis plantas,
porque, si otras hermosuras
un mundo pequeño llaman,
tú eres un cielo pequeño. (Calderón, 2017:
vv. 230-235)

RE Alzatevi, che non sono così superbo che brami
prostratto ai miei piedi un *sole*, che se altre
bellezze furono paragonate a un piccolo mondo,
io la vostra con ragione posso figurare ad un
lucidissimo cielo. (Orsi, 1676: 21)

En *Amore, honore e potere* la descripción de la belleza femenina se construye alrededor de la metáfora del “sol”, que parece sustituir la del “cielo” presente en el original. Ambas imágenes se corresponden con tópicos literarios muy recurrentes en las literaturas europeas y tienen origen en la lírica *stilnovista* y trovadoresca, que Petrarca refunde con interesantes variaciones y transmite a la poesía amorosa posterior. Sin embargo, el aparato de variantes nos revela que en el texto de la Parte 23 se lee “No me acuse la soberbia/ que tuve un sol a mis plantas”. Como en el ejemplo anterior, “sol” en lugar de “cielo” podría conservar una lectura correcta frente al posible error de lectura de la *princeps*, generado por la presencia tres versos después del sintagma “cielo pequeño”. Se trataría, por lo tanto, de un despiste mecánico y banal, pero imposible de enmendar por conjetura; lo cual nos lleva a suponer que Angiola leyese la combinación “sol-cielo”.

Otro dato llamativo se encuentra en la segunda jornada, que se abre con el diálogo entre Teobaldo y el Rey sobre el valor de la esperanza en amor y sobre los efectos contrarios que esta produce:

TEOBALDO La esperanza en el amor
es un dorado veneno,
puñal de hermosuras lleno
que hiere y mata en rigor.
Es en los dulces engaños
edad de las fantasías,
donde son las horas días
donde son los meses años;
un martirio del deseo
y una imaginada gloria,
verdugo de la memoria. (Calderón,
2017: vv. 987-997)

TEOBALDO Come dicevo a V. M., la speranza
nell'amore è un soave veleno, che, benché grato
al palato, uccide; un tormento del desiderio, una
gloria immaginata, un inferno della memoria.
(Orsi, 1676: 51)

En las redondillas calderonianas se asiste a una acumulación de metáforas, que reflejan las contradicciones expresadas por Teobaldo. Los verbos “hiere” y “mata”, presentes en el verso que cierra la primera redondilla, aluden a las consecuencias extremas de la esperanza en el amor. En la adaptación, cabe observar, por un lado, la omisión de la metáfora del puñal, de la que depende el verbo “hiere” en el original; por otro, la sustitución de este último con “grato al palato”, referido a “soave veleno”. El aparato crítico registra en el texto de la Parte 23 la variante “agrada” en lugar de “hiere”. Es lícito creer que fue esta variante la que Angiola leyó

en su antígrafo y que le permitió reformular las palabras de Teobaldo. Asimismo, la reducción argumental en la intervención del Re italiano podría ser estrechamente relacionada con la omisión de la segunda redondilla de este pasaje registrada en el testimonio Parte 23¹⁷.

La lectura de los versos siguientes del diálogo entre el Rey y Teobaldo añade al respecto otras informaciones interesantes.

REY Basta, Teobaldo; yo creo
que es, amando, la esperanza
luz que de noche se ofrece,
que desde lejos parece
que a cada paso se alcanza
cuando, engañado de vella
aquel que la va buscando,
piensa que se va ausentando
o que se va huyendo ella.

TEOBALDO Pues siendo así que el que espera
muere en el mismo favor,
como tú sabes mejor...
(Calderón, 2017: vv. 998-1009)

RE Così è, o Teobaldo, o diciamo che la speranza
non sia altro che una luce accesa fra le tenebre
nella notte, che benché lungi, ad ogni passo par
che si stringa.

TEOBALDO Dunque, come ben sapete, si può
vivere contento tra i favori della speranza benché
incerti siano i contenti che si attendono. (Orsi,
1676: 50-51)

El texto italiano sigue bastante fielmente el original, por la reproducción perfecta de la metáfora “esperanza-luz”, que desde lejos ilumina la noche oscura del amado. Sin embargo, hay que volver a subrayar una argumentación más reducida, debida a la omisión del contenido de la redondilla “cuando, engañado de vella [...] o que se va huyendo ella”, redondilla que no aparece Parte 23. Además, en la respuesta de Teobaldo se aprecia una diferencia sustancial entre ambos textos: si en el original el que espera “muere” en la esperanza, en el texto italiano quien espera alguna correspondencia amorosa vive contento “fra i favori della speranza”. Es muy difícil pensar que Angiola sintió la necesidad de un cambio de perspectiva tan radical. De hecho, el aparato crítico revela que en lugar de “muere”, la Parte 23 lee “vive”, variante que la cómica con mucha probabilidad tuvo delante durante el proceso de traducción y que proporcionó los resultados que leemos.

Este ramillete de variantes nos permite subrayar una vinculación de *Amore, honore e potere* al texto de la Parte 23. La presencia en este último del título *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza* nos induce a formular dos hipótesis. La primera es que Angiola pudo acudir a dos antígrafos, titulado el uno *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza* y el otro *Amor, honor y poder*. La segunda hipótesis es que la cómica tuvo delante un texto ya contaminado, que llevaba el título calderoniano y en el que se encontraban todas las variantes que leemos en la adaptación. También hay que recordar, en este contexto, que tanto en la comedia objeto de nuestro estudio como en las otras adaptaciones calderonianas, Angiola informa al lector sobre la procedencia española de la comedia, sin explicitar el nombre del autor¹⁸. Aunque no podamos demostrar de manera definitiva la filiación textual de la adaptación, resulta interesante la reflexión ecdótica relativa a estas traducciones y adaptaciones italianas, que esperamos poder profundizar en otra ocasión, pues proporciona informaciones útiles sobre el contexto de recepción.

Este último impulso, en el caso de *Amore, honore e potere*, una serie de modificaciones obligadas para la traslación al sistema dramático italiano y estrechamente relacionadas con la práctica teatral. La reescritura de la “parte fissa” de los enamorados tuvo que responder a unas

¹⁷ En todo este pasaje P 23 comparte sus variantes con los testimonios Su y Su 1.

¹⁸ Este dato podría reflejar el interés de la cómica únicamente en el material diegético de las obras que decide traducir.

estrategias de adaptación, exigiéndole a la D'Orsi una mayor caracterización de ciertos rasgos, para amoldarse al ritmo apremiante del teatro italiano y a su diferente postura cultural relativa al código de honor, con su consecuente re-semantización dramática. La distinción entre comedia y tragedia, que guiaba en Italia la escritura dramática, sugirió a la autora una amplificación de los juegos amorosos entre los enamorados, aprovechando su subtexto gestual, su reiterado uso de estilemas y su codificación lingüístico-estilística, a través de unos elementos que imprimen ritmo y rapidez a sus diálogos y los abren a la exaltación de la independencia femenina, de la sensualidad y del componente licencioso.

En las manos de una actriz y dramaturga experta como Angiola D'Orsi *Amor, honor y poder* experimenta una de sus "materializaciones" (Santoyo, 1995: 13-23), con la que se ofrece al teatro italiano una obra perfectamente integrada en el contexto dramático, que cumple con las expectativas de su destinatario.

Bibliografía

- ÁGREDA Y VARGAS, Diego de (1884) "Eduardo, rey de Inglaterra", en *Novelistas del siglo XVII*, Barcelona, Daniel Cortezo, pp. 129-163.
- AA.VV. (1997) *Percorsi europei. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. III, Firenze, Alinea.
- AA.VV. (2007) *Percorsi del teatro spagnolo tra Italia e Francia, Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. V, Firenze, Alinea.
- BANDELLO, Matteo Maria (1942) *Novelle*, Letteratura italiana Einaudi. Edición de referencia "Le novelle di Bandello", en F. Flora, ed., *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Milano, Mondadori.
- (1589) *Historias trágicas exemplares sacadas de las obras de Vandello Veronés nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest*, Vicente de Millis Godínez (trad.), Salamanca, Pedro Lasso y Juan de Millis Godínez.
- BRISSET, Annie (1996) *A Sociocritique of Translation: Theatre and Alterity in Quebec 1968-1988*, Toronto, University of Toronto Press.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2011) *La selva confusa*. Edición crítica y adaptación, Erik Coenen, ed., Kassel, Reichemberger.
- (2017) *Amor, honor y poder*. Edición crítica de Zaida Vila Carneiro, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- CARRASCÓN, Guillermo (2014) "Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII", *Edad de oro*, 33, pp. 53-68.
- (2018) "Lope y Bandello, entre libertad y censura", en Maria Rosso, Felice Gambin, Giuliana Calabrese, Simone Cattaneo, eds., *Trajectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*, Roma, Aispi Edizioni, pp. 255-272.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2001) *Ensayo sobre la vida y obras de d. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, bibliotecas y museos 1924. Edición facsímil de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

- D'ANTUONO, Nancy L. (1996) "El repertorio calderoniano de la comedia dell'arte", en Ignacio Arellano (ed.), *Studia Aurea*. Actas del III congreso de la AISO, Toulouse-Pamplona, LEMSO-GRISO, pp. 141-149.
- FERRONE, Siro (2014) *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa, (XVI-XVII secolo)*, Torino, Einaudi.
- GRIFI, Mariagiovanna (2011) *Sulle tracce di Angiola D'Orso, comica e traduttrice dallo spagnolo nella seconda metà del Seicento*, Tesi di Dottorato.
- IZZI, Pierangela (2015) *Tradurre per il teatro*, Foggia, Edizioni del Rosone.
- LEONETTI, Francesca, "Angiola D'Orsi y la traducción de *Amor, honor y poder*", ponencia presentada en el XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, *Calderón más allá de España: Traslados y transferencias culturales* (Vercelli/ Turín, 04-07 de julio de 2017), en prensa.
- MARCELLO, Elena (2010) "Angiola D'Orso y la traducción de *Con quien vengo, vengo*", *Anuario calderoniano*, 3, pp. 239-257.
- MARIGO, Marzia (1991) "Angiola D'Orso, comica dell'Arte e traduttrice", *Biblioteca teatrale*, 18, pp. 65-84.
- NEUMESTEIR, Sebastian (1998) en Manfred, Tietz, ed., *Texto e imagen en Calderón*. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996), Stuttgart, Steiner.
- ORSI, Angiola (1676) *Amore, honore e potere*, Brescia, Giacinto Turlino.
- OVIDIO (2002) *Metamorfosis*, traducción de Ana Pérez Vega, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- PROFETI, Maria Grazia (1996) *Materiali, variazioni, invenzioni. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. 1, Firenze, Alinea.
- (2002) "La recepción del teatro áureo en Italia", en Maria Grazia Profeti, ed., Firenze, La Biblioteca Marucelliana, pp. 15-16.
- (2016) "Percorsi teatrali tra Italia e Spagna", en Fausta Antonucci e Anna Tedesco, eds., *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento*, Firenze, Olschki, pp. 15-28.
- SANTOYO, Julio César (1995) *Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español*, en Francisco Lafarga y Roberto Dengler, eds., *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 12-23.
- VARA LÓPEZ, Alicia (2011) "Del concepto a la forma: la dualidad en *Amor, honor y poder*", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, eds., *Compostella Aurea*, Actas del VIII Congreso de la AISO (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, vol. III, pp. 507-512.
- VILA CARNEIRO, Zaida (2015) "Entre la historia y la leyenda: los antecedentes literarios de *Amor, honor y poder*", en Frederick A. de Armas, Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *Nuevas sonoras aves. Catorce estudios calderonianos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 261-277.

