

Tradición y reescritura: *El maestro de danzar*, de Lope a Calderón¹

Daniel Fernández Rodríguez²

Recibido: 29 de mayo de 2015 / Aceptado: 10 de marzo de 2016

Resumen. En el presente artículo pretendo defender e ilustrar la influencia de *El maestro de danzar*, comedia de Lope de Vega, sobre la pieza homónima de Calderón, cuestión que ha suscitado opiniones dispares entre la crítica. Un análisis minucioso de ambos textos permite establecer paralelismos indiscutibles entre uno y otro, que ponen en evidencia la deuda de Calderón con el Fénix. Se detallan con precisión qué fragmentos se reescribieron y reutilizaron en la obra calderoniana, y se abordan asimismo las circunstancias y motivos que pudieron inducir a Calderón a llevar a cabo dicho proceso de reescritura, que el dramaturgo, lejos de ocultar, puso de manifiesto mediante el empleo del mismo título.

Palabras clave: *El maestro de danzar*; reescritura; Lope de Vega; Calderón de la Barca.

[en] Tradition and rewrite: *El maestro de danzar*, from Lope to Calderón

Abstract. My main purpose in this paper is to defend and to illustrate the influence of *El maestro de danzar*, a comedy by Lope de Vega, on the homonymous play by Calderón, an issue which has divided opinion among critics. A careful study of both texts shows undeniable similarities, which demonstrate the Calderón's debt to Lope. In the following article I will describe in detail which passages have been rewritten and reused in Calderón's play. At the same time, I will deal with the circumstances and reasons that may have led Calderón to accomplish this rewriting process, which the playwright did not conceal, but he openly stated by using the same title as Lope.

Keywords: *El maestro de danzar*; rewrite; Lope de Vega; Calderón de la Barca.

Cómo citar: Fernández Rodríguez, D. (2018). Tradición y reescritura: *El maestro de danzar*, de Lope a Calderón, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 36, 191-207.

Como es sabido, Calderón escribió una obra de título idéntico a otra de Lope, *El maestro de danzar*. La crítica ha apuntado –pero también descartado– la influencia de la comedia lopesca sobre la calderoniana, aunque sin analizar detenidamente ambos textos³, lo que acaso explique las contradicciones entre los juicios emitidos al respecto. A continuación

¹ Este trabajo ha contado con la ayuda de los proyectos de investigación “Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega” (FFI2015-66216-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España mediante fondos FEDER, “EMOTHE: Teatro Europeo de los Siglos XVI y XVII: Patrimonio y Bases de Datos” (FFI 2016 -80314-P), financiado asimismo por dicho Ministerio en el seno del Plan Estatal I+D+i, y “Verse Rhythm in Golden Age Spanish Poetry: Lope de Vega and Luis de Góngora’s Romances” (100015_156044), del Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS).

² Universitat de València
daniel.fernandez.tejerina@gmail.com.

³ Solo Barclay (1971) ha examinado con cierto detalle ambas comedias, pero, tal y como ha señalado acertadamente Germán Vega (2010: 381), “su interés no estaba en lo relacionado con la reescritura sino en valerse de

me propongo demostrar la deuda de Calderón con Lope e ilustrar la naturaleza de su influjo a partir de un examen minucioso de ambas comedias, particularmente de aquellos fragmentos que presentan mayores concomitancias⁴.

Lope escribió *El maestro de danzar* en 1594, durante su estancia en Alba de Tormes al servicio de Fernando Álvarez de Toledo, quinto duque de Alba⁵. La obra permaneció inédita y solo se publicó póstumamente en la *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España* (Madrid, Melchor Sánchez, 1653). En cuanto a la comedia de Calderón, a raíz de su análisis métrico –“cuyos resultados no pueden considerarse exactos” (Vega, 2010: 381)–, Hilborn concluyó que probablemente se compuso “not earlier than 1651 and not much later than 1652” (Hilborn, 1938: 58). Los versos finales de la obra (“...pidiendo a esos reales pies / el perdón de nuestras faltas”)⁶ sugieren asimismo que se rematara “con posterioridad a 1650, fecha en la que Calderón escribía exclusivamente para el teatro de la Corte” (Cruikshank, 2007: XIII). *El maestro de danzar* se publicó en 1664 en la *Tercera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Domingo García Morrás, a costa de Domingo Palacio y Villegas).

Una cuestión crucial que apenas se ha planteado la crítica es cómo pudo conocer Calderón la comedia del Fénix. Salta a la vista que a poco que retrasemos la fecha de composición propuesta por Hilborn –hasta el año 1653 o 1654, pongamos por caso–, es probable entonces que Calderón hubiera leído el texto de Lope publicado en 1653⁷. Si, por el contrario, Calderón escribió su comedia antes de esa fecha, se podría pensar que tuvo acceso a alguna copia manuscrita o que asistió a alguna representación, aunque no nos hayan llegado noticias concretas de ninguna puesta en escena. El manuscrito conservado de la comedia lopesca, de finales del siglo XVI, se encontraba en 1623 en la biblioteca de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626). El conde, fallecido en 1626, prestaba a menudo obras suyas, y su biblioteca gozó de gran prestigio. Además, don Diego estaba íntimamente relacionado con el mundo del teatro⁸. Por ahí, se podría postular la hipótesis de una circulación manuscrita del texto, pero ello no deja de ser una mera conjetura. Más probable es que Calderón asistiera a alguna puesta en escena; al fin y al cabo, que *El maestro de danzar* se publicara en 1653 en la tercera parte de las *Comedias escogidas* invita a pensar que la obra llegó a manos del editor a través de alguna compañía que poseyó copia del texto y que, tras haberla representado en fechas recientes, no obtenía ya de ella demasiados beneficios económicos⁹. Las múltiples variantes presentes en el texto de *El maestro de danzar* publicado en las

ellas para describir los bailes que se mencionan y mostrar cómo supuestamente ha cambiado la consideración de la danza en la corte entre 1594 y 1650”.

⁴ A falta de una edición crítica y anotada de la obra de Calderón, los pasajes de esta comedia se comentarán con mayor detenimiento.

⁵ *El maestro de danzar* se ha conservado en el manuscrito 16.048 de la Biblioteca Nacional, cuyo colofón contiene la siguiente quintilla: “Hice esta comedia en Alba / para Melchor de Villalba, / y porque es verdad, firmelo / el mes que es mayor el hielo / y el año que Dios nos salva. / 1594”. “El mes que es mayor el hielo” se ha venido interpretando como enero de 1594. Para más detalles, remito a Fernández Rodríguez (2012: 15). Sobre Melchor de Villalba, véase la entrada correspondiente en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), dirigido por Teresa Ferrer (2008).

⁶ Los versos proceden de la edición de Cruickshank (2007: 247), por la que cito siempre a continuación.

⁷ Solamente Germán Vega (2010: 381-382) había apuntado esta posibilidad.

⁸ Véanse Arata (2002) y Badía (2007: 34-37).

⁹ Para estas cuestiones he contado con la ayuda de Alejandro García Reidy, al que agradezco su generosa disposición y amabilidad.

Comedias escogidas, así como la reescritura de ciertos pasajes, apuntan asimismo en esta dirección¹⁰.

Ofrezco a renglón seguido un breve esquema de las semejanzas y puntos en común entre la comedia de Lope y la de Calderón:

- El título de la obra.
- La industria del amante que se hace pasar por maestro de danzar.
- Las escenas (provocadas por los celos y la inseguridad del galán, por un lado, y por la necesidad de encubrir los amores ilícitos, por otro) en las que maestro y alumna, ante la presencia de otros personajes, se ven obligados a echar mano de un código secreto que los demás, a diferencia del público y del lector, no son capaces de descifrar.
- El abundante uso de juegos de palabras concernientes al mundo de la danza.
- Ciertos detalles (los celos del galán ante la presencia de un tercero, la alumna que se niega a danzar ante su padre, los maestros de danzar que se muestran torpes con la guitarra, etc.).

Por lo que respecta al título de la comedia, tal vez Calderón pensó con él atraer la atención del público y despertar su curiosidad, señal de que *El maestro de danzar* lopesco no andaría muy lejos de la memoria de los espectadores y, en función de la fecha exacta en la que Calderón compusiera su obra, de los lectores de las *Comedias escogidas* publicadas en 1653. Quizás se trate también de un cierto homenaje por parte de don Pedro –que ya en otras ocasiones se había valido de títulos conocidos para bautizar sus obras, como *El alcalde de Zalamea*–, según ha señalado Germán Vega: “Su *Maestro de danzar* bien pudo ser pensado como homenaje al lejano Lope. Sin desdeñar la posibilidad de que quisiera utilizarlo como reclamo comercial” (Vega 2010: 382). Este último apunte me parece fundamental: como se ha comentado, todo indica que por las fechas en las que Calderón remató su comedia, la de Lope se venía representando sobre las tablas, probablemente con cierto éxito, lo que explicaría su inclusión en las *Comedias escogidas*, empresa editorial que, a su vez, debió de contribuir a popularizar la pieza lopesca. En este sentido, Noelia Iglesias apunta que “es probable que una intención comercial fuese también la que arrastró a Calderón a la reutilización de títulos –seguramente exitosos– de Lope, en la línea de los *remakes* hollywoodienses de nuestros días” (Iglesias, 2010: 640).

En cualquier caso, al tomar prestado el título de Lope, Calderón apostaba sin ambages por hacer hincapié en el proceso de reescritura: no había un modo más sencillo y eficaz de hacer saber al público la genealogía literaria de su comedia. Y es que “Calderón se vale de un título que no sólo dialoga con su texto, sino con una tradición ya conocida por el receptor” (Iglesias, 2010: 640). El dramaturgo dejaba así muy a las claras cuál era el modelo que pretendía imitar y, por descontado, superar¹¹.

Pero el público avisado tardaría bien poco en advertir el gran trecho que separa a una y otra obra: se trata, en efecto, de dos comedias bien distintas. *El maestro de danzar* calderoniano es de hecho una refundición de su *Dar tiempo al tiempo*, con

¹⁰ Véase el apartado “Problemas textuales” en Fernández Rodríguez (2012: 53-77).

¹¹ Pues ese, y no otro, es el objetivo de toda *imitatio*, si bien es cierto que, según ha advertido Germán Vega (2010: 382), “a esas alturas de su historia a Calderón ya no le movía ningún interés de confrontar su arte con el de Lope, que llevaba 15 años muerto”.

la que sí presenta muchas coincidencias¹². Las semejanzas con la obra de Lope, por el contrario, se sitúan todas ellas en la jornada segunda de la pieza de Calderón. Me refiero a la artimaña de hacerse pasar por maestro de danzar, a las fingidas lecciones de danza ante la presencia de otros personajes y a los numerosos juegos de palabras a partir del léxico de la danza. Mientras que en la comedia lopesca los enredos, engaños y chistes derivados de la presencia de un falso maestro se suceden a lo largo de la trama, en la de Calderón se reducen a unas pocas escenas de la segunda jornada: el tema central de la obra de Lope se convierte para Calderón en un mero recurso cómico¹³. Por otro lado, algunos detalles vendrían a corroborar la más que probable deuda de Calderón con Lope, como las quejas del protagonista, celoso por un tercero que ronda la casa de su amada¹⁴, la negativa de Leonor a bailar ante su padre y la torpeza de los fingidos maestros de danzar al manejar su instrumento.

Si se quisiera ajustar el caso de *El maestro de danzar* a uno de los cinco métodos o técnicas de reescritura definidos por Ruano de la Haza, lo más preciso sería hablar de una “reutilización” de ciertas escenas¹⁵, que el dramaturgo, como veremos, modifica a su antojo. Albert E. Sloman (1958: 308), en su famoso estudio sobre la reescritura en Calderón, concluye que en ocasiones este opta por “reject completely the original structure, retaining only relics of earlier characters and situations”¹⁶. Así sucede en *El maestro de danzar*. Pero vayamos paso por paso.

El maestro de danzar de Lope da comienzo con la confesión amorosa de Aldemaro a su criado Belardo. El galán, que acaba de participar en unos festejos en Tudela, ha quedado prendado de Florela, una dama noble. En ese momento aparece un primo suyo, Ricaredo, que refiere en un largo romance los pormenores de las fiestas e insta a Aldemaro a abandonar sus pretensiones amorosas, puesto que acaba de volver de la guerra de Flandes sumido en la pobreza. Aldemaro está empeñado no obstante en obtener el favor de la dama, por lo que decide presentarse en su casa haciéndose pasar por maestro de danzar. Cuenta para ello con el consentimiento de Ricaredo: “Ven, intentarás tu ofensa, / que tu amigo y primo soy” (vv. 321-322).

La siguiente escena se sitúa en casa de Alberigo, padre de Feliciano y Florela, el cual lamenta la pronta retirada de los invitados tras la boda de Tebano y Feliciano. Alberigo achaca este contratiempo al hecho de que sus hijas no se atrevieran a bailar (“Como no hubo quien danzase / cesaron los instrumentos”, vv. 377-378). Todos convienen enseguida en la necesidad de que Florela y Feliciano aprendan el arte de la danza. Justo en ese momento se anuncia la llegada de un maestro de danzar aragonés, que no es otro que Aldemaro. La familia queda muy impresionada por su buen porte y sus conocimientos, y deciden aceptarlo como maestro. En esta escena

¹² Valbuena (1956: 1537-1539), Bergman (2002: 961-963) y Cruickshank (2011: 450-452).

¹³ Según advirtiera ya Barclay (1971: 71): “En la comedia de Lope las lecciones de danzar son el foco de la acción, mientras que en la de Calderón se usan con otros incidentes de igual importancia”.

¹⁴ Como ya señaló Barclay (1971: 79).

¹⁵ “La “reutilización” consiste en el aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales, como ocurre con los autos sacramentales de Calderón, pero también se podrían incluir en esta categoría las canciones, versos y otros tipos de textos literarios injertados en una comedia con fines diferentes a los que tenían originalmente; como, por ejemplo, la canción tradicional de que se sirve Lope de Vega en *El caballero de Olmedo*, o incluso la reaparición, como segundo acto de *Los cabellos de Absalón* de Calderón, del tercer acto de *La venganza de Tamar* de Tirso” (Ruano, 1998: 36).

¹⁶ Sobre la reescritura en Calderón, resultan fundamentales el artículo ya citado de Germán Vega (2010) y el panorama trazado por Fernando Rodríguez-Gallego (2010).

(vv. 487-600), Lope echa mano del vocabulario de la danza para tejer los más variados juegos de palabras, recurso lingüístico constante en su comedia, y que Calderón retoma en la suya.

El recién llegado descubre entonces que otro galán, Bandalino, anda enamorado de Florela, a la que incluso le ha hecho llegar un papel amoroso. Acuciado por los celos, Aldemaro accede no obstante a darle una respuesta de parte de la dama. Pero Florela se siente atraída por el maestro de danzar. Su hermana Feliciana, que lamenta haberse casado con Tebano, decide acudir a la cita nocturna con Bandalino haciéndose pasar por Florela. Desde el balcón, Feliciana le propone al galán –que no la reconoce– utilizar al maestro como intermediario amoroso. Aldemaro, que contempla escondido la escena sin advertir el engaño, arde en celos (“¡Entraba agora bien desesperarme!” v. 1075), mientras que Bandalino se retira exultante (“¡Vencí a Florela!” v. 1120). Finaliza así el primer acto.

Las lecciones de danza y los encuentros entre alumna y maestro se producen por primera vez al principio del segundo acto, y se repiten a lo largo de la pieza. En concreto, prestaré especial atención a las dos primeras escenas, que son las que Calderón tuvo más en cuenta a la hora de componer su obra. En la primera (vv. 1121-1334) participan exclusivamente Florela y Aldemaro. Valiéndose de metáforas y alegorías de la música y la danza, el maestro le confiesa sus sentimientos amorosos tras recriminarle la cita con Bandalino. Florela comprende el verdadero alcance de sus palabras, por lo que sospecha que Aldemaro no es un simple maestro, y no duda en declararle su amor: “Tú eres noble, y si te digo / verdad, me agradas, y baste / que entrada en mi pecho hallaste / y que a pagarte me obligo” (vv. 1309-1312). A continuación aparecen Tebano, Alberigo y Feliciana, por lo que alumna y maestro se ven obligados a fingir una lección. En esta segunda escena Aldemaro y Florela echan mano de un código secreto, basado en el lenguaje de la danza, mediante el que la dama le hace saber al galán que fue Feliciana y no ella quien se reunió con Bandalino la noche anterior. Esta escena (vv. 1335-1424), una de las más divertidas de la comedia, sirvió de inspiración a Calderón, que aprovechó no pocos detalles para su segunda jornada. Pasemos ahora a examinar brevemente el argumento de la obra calderoniana.

Al igual que Aldemaro, don Enrique es noble de linaje pero pobre de bolsillo, tal y como precisa el gracioso Chacón, su criado, en atropelladas razones: “Noble naciste, si bien / al antiguo odio sujeto / con que, al repartir sus dones, / se miran de mal aspecto / naturaleza y fortuna; / conque he dicho que te dieron / la sangre sin el caudal” (p. 149). A diferencia de Aldemaro y Florela, don Enrique y Leonor ya se conocen antes de empezar la obra, y han gozado incluso de un “amor correspondido” (p. 151), que se ha visto súbitamente interrumpido por la llegada del padre de Leonor, don Diego, procedente de las Indias. Hasta ese momento, Leonor había vivido en Madrid con su tío, don Fernando, y don Enrique frecuentaba su casa a escondidas. Los dos enamorados se reunían en secreto y “hablabais lo que el silencio / de la noche permitió” (p. 152). A su llegada, don Diego decide llevarse a Leonor a Valencia, su tierra natal. Don Enrique, “...con muchísimo amor / y poquísimo dinero” (p. 153), y acompañado por el fiel Chacón, decide emprender un largo viaje hasta la ciudad del Turia. La comedia se inicia con ambos personajes vagando perdidos por las calles de Valencia, cuando el criado Chacón refiere la historia de los dos enamorados.

Tras una serie de lances de capa y espada, don Enrique y Chacón llegan a casa de Leonor: los amantes se reconocen y, acuciados por la presencia de don Diego (que

no llega a identificar a don Enrique), se citan para el día siguiente, momento en el que concluye el primer acto.

Pero Leonor no las tiene todas consigo: no solo su padre entorpece el encuentro amoroso, sino también Beatriz, una mujer a la que había acogido en casa cuando huía de la ira de su hermano. Inés, la criada, traza una industria para que los amantes puedan reunirse en el cuarto de Leonor sin ser oídos por Beatriz: “Yo cantaré a la guitarra, / como que acaso divierta / tus penas, con cuyas altas / voces, las bajas se pierdan / en que los dos habléis” (p. 186). Cuando los amantes logran al fin reencontrarse, Leonor le hace una última advertencia a su criada Inés: “Cuidado con la deshecha¹⁷ / de que has de cantar, Inés, / porque aun los ecos no pueda / oír de nuestra voz Beatriz” (pp. 193-194). Calderón ofrece poco después una acotación en la que da cuenta del artificio que se proponen llevar a cabo señora y criada: “Canta Inés, y sin dejar nunca de cantar ella y representar ellos, advirtiendo que en las repeticiones del tono¹⁸, acaben iguales los versos de cantado y representado” (p. 194). El diálogo entre Leonor y don Enrique –con la música de Inés de fondo– se desarrolla a lo largo de doce quintillas; Inés canta los dos últimos versos de las quintillas pares, que riman con los dos versos anteriores (“...acaben iguales los versos de cantado y representado”), de modo que cumple a la perfección el deseo de Leonor (“porque aun los ecos no pueda / oír de nuestra voz Beatriz”). He aquí un ejemplo, correspondiente a las quintillas tercera y cuarta:

Don Enrique	¿Qué es aquesto?
Leonor	Es que hay ahí de quien fiarme no puedo; y porque, aunque hablemos quedo, no nos oiga, discurrí en disimular así nuestras voces.
Don Enrique	¿Qué temer queda en la vida a quien ser dueño del alma no ignora?
Inés <i>canta</i>	... que quien te hizo pastora no te libró de mujer. (p. 194)

Por cierto que los versos que canta Inés a lo largo del pasaje se corresponden con los doce primeros de un célebre romance de Luis de Góngora (“Guarda corderos, zagala”), que Calderón incorpora, también cantado, en otras tres obras (Lobato, 2003: 364)¹⁹.

De pronto Inés interrumpe el canto, hecho que llama la atención de Leonor. La criada le explica que la guitarra está muy desafinada, y don Enrique se ofrece a templarla. En ese momento “toma la guitarra don Enrique y, estándola templando, sale don Diego, y hállale con ella en la mano” (p. 196). Urgida por la irrupción de su pa-

¹⁷ En el sentido de ‘disimulo’.

¹⁸ Aquí, *tono* posee el significado de “canción métrica para la música compuesta de varias coplas” (*Autoridades*).

¹⁹ María Luisa Lobato trae a colación estos datos a propósito de la presencia de los dos primeros versos del romance en el baile *Lucrecia y Tarquino*, de Moreto. El romance gongorino debió de ser muy popular, puesto que en el Siglo de Oro dio origen, como mínimo, a otros dos bailes –analizados y editados por Goldberg (1970)–, y aparece también en *El hijo de la piedra*, de Matos Frago, tal y como recuerda la propia Lobato.

dre, Leonor le explica que las danzas “están / tan en uso” (p. 197) en Valencia²⁰, que ha decidido hacerse con los servicios de un maestro de danzar. Don Diego, discreto y razonable (“me pesara / que no entrases en los usos / de la tierra”, pp. 197-98), anima a su hija a tomar lección (“Vaya, pues, / de lición”, p. 198).

Ya tenemos, pues, el ardid del fingido maestro de danzar. Es obvio que el motivo recibe un tratamiento distinto en la obra de Calderón: en ella, es Leonor quien se ve obligada a improvisar la artimaña para salir airoso de una situación peliaguda, mientras que en la pieza de Lope es el galán, Aldemaro, quien decide disfrazarse de maestro para poder adentrarse así en casa de Florela (presa ella misma, en un primer momento, del engaño).

Hay algunos detalles de esta escena que recuerdan a otros de *El maestro de danzar* lopesco, indicios de que Calderón parece conocer la obra de Lope. Don Diego, como Alberigo con su hija Feliciano, exhorta a Leonor a danzar, y esta, como aquella, se niega a hacerlo hasta que no haya tomado algunas lecciones:

Don Diego	[...] Vaya, pues, de lición. [...]
Leonor	La primera vez turbada he de estar, y así, señor, hasta que tomado haya algunas liciones, no lo has de ver. (p. 198)
Alberigo Feliciano	Tome lición Feliciano. A solas la tomaré; que si aquí estáis, no daré un paso de aquí a mañana. [...] Hasta danzar diestramente nadie me ha de ver. [...] (vv. 1405-1418)

En cuanto Enrique empieza a afinar el instrumento, la cuerda prima se rompe (“Sube la clavija hasta quebrar la cuerda”, p. 198). También a Aldemaro se le había roto la cuerda prima de la vihuela, según le informa su criado Belardo (“Quebrose la prima ayer”, v. 1195)²¹. Un último detalle que cabría relacionar con la obra de Lope es que ambos maestros manifiestan su torpeza con la guitarra. Don Enrique recuerda que “poco o nada sé desto” (p. 198), y Aldemaro reconoce que “solo esta vez la tañí” (v. 1279).

²⁰ Para justificar la necesidad de contratar a un maestro, Leonor afirma no haber tenido ocasión de aprender a danzar en Madrid: “Como en la corte, señor, / se usan tan poco las danzas, / no aprendí esa agilidad” (p. 197). Ya Asenjo Barbieri notó que la excusa de Leonor probablemente no respondiera a la realidad social de la época (Casares, 1944: 369); no obstante, el padre de Leonor, que no llegó a vivir en Madrid más que un “no largo intermedio” (p. 153), difícilmente podría conocer los hábitos de la corte.

²¹ En este caso, la expresión “quebrose la prima” alude asimismo a la infidelidad de Florela, metáfora que se repite en *La Dorotea* (“saltó la prima”; “muchas quiebran”, p. 37), en un pasaje en el que Lope da muestras de su conocimiento sobre el mundo de la guitarra y las costumbres de los músicos. Moreto juega también con estas palabras al aludir a la prima de un pretendiente: “Y yo pienso que la prima / saltará antes que la toques” (*El lindo don Diego*, vv. 651-52). Cualquiera que se haya acercado a una guitarra, en fin, sabe muy bien “que por quererla afinar, / se suele quebrar la cuerda”, como recuerda el propio Moreto en *De fuera vendrá* (vv. 848-849).

A continuación, alumna y maestro, de común acuerdo con don Diego, deciden volver a verse esa misma tarde. Poco después, don Enrique le expone a Chacón su intención de seguir con el engaño del falso oficio, mediante un razonamiento idéntico al de Aldemaro, el cual pretendía “poder en su casa entrar / para enseñar a danzar” (vv. 290-291):

Chacón	Y en fin, ¿qué piensas hacer?
Don Enrique	Repasar desde este día lo poco que yo sabía desta habilidad, y ser su maestro de danzar, puesto que en la casa de Leonor entrada tendrá mi amor a todas horas con esto. (p. 205)

Tanto don Enrique como Aldemaro pueden fingir ser maestros de danzar porque ambos son forasteros recién llegados a la ciudad donde se desarrolla la acción (Valencia en la obra de Calderón, Tudela en la de Lope): nadie, por tanto, les puede reconocer.

Don Enrique y Chacón observan de pronto que alguien ha colgado un pañuelo en la reja; acto seguido, un caballero entra en la casa de Leonor. A don Enrique le aguijan los celos: “Hoy acaba / mi amor, si mi agravio empieza” (p. 207). El caballero de marras no es otro que don Félix, al que Leonor había llevado hasta su casa para que pudiera reencontrarse con Beatriz, su amada. Los celos de don Enrique, pues, carecen en realidad de fundamento, pero el galán ya da su amor por perdido. Cuando tiene la oportunidad de hablar con Leonor, le cuenta lo que ha visto y le reprocha su conducta.

Por mucho que los celos y la presencia de rivales amorosos sean ingredientes tópicos del teatro del Siglo de Oro, este pormenor argumental pudo haber sido inspirado asimismo por el episodio de la obra de Lope en que Aldemaro escucha la confesión amorosa de Florela (en realidad, su hermana Feliciana haciéndose pasar por ella) ante Bandalino, tras la cual los dos amantes acuerdan valerse del maestro para que sea su tercero. Cuando, en la primera escena del segundo acto, Aldemaro se encuentra por fin a solas con Florela, le hace saber que ha visto todo lo ocurrido y le afea su comportamiento, al igual que don Enrique respecto a Leonor.

Ni una ni otra pueden, por el momento, revelar toda la verdad a sus amantes. La confesión de Leonor se ve interrumpida por la llegada de don Diego; Florela, por su parte, no quiere traicionar a su hermana y descubrir que ha sido ella quien habló con Bandalino, cuando de pronto irrumpen Alberigo, Tebano y la propia Feliciana. En ambos casos son las damas quienes ruegan a sus amantes que tomen el instrumento y simulen una lección de danza. Enrique y Aldemaro no las tienen todas consigo, pero aceptan porque no les queda más remedio.

Dan comienzo así dos escenas muy semejantes, que permiten comprobar cómo Calderón supo reutilizar sabiamente los materiales empleados por Lope, sin realizar una burda imitación servil. En ambas comedias, alumna y maestro se ven obligados a fingir una lección de danza ante la presencia del padre, lección que, mediante una serie de juegos de palabras, se convierte en un ajuste de cuentas amoroso: el maestro le recrimina a la alumna su aventura con un tercero y ella se defiende de la acusación. Al padre de la discípula se le escapa la ambigüedad del lenguaje y es incapaz de percibir el alcance de sus palabras. Así, cuando don Diego le pregunta a

don Enrique “¿Qué le ha parecido al maestro?” (p. 213), este responde: “Que sabrá presto / cuanto hay que saber, porque / a la primer lición veo / que ha hecho toda una mudanza” (p. 213). La ambigüedad del pasaje radica en la palabra *mudanza*, que vale tanto por ‘cierto número de movimientos que se hacen al compás en bailes y danzas’, como también por ‘inconstancia en los amores’²². De este modo, lo que en realidad constituye una reprimenda a la infidelidad de Leonor es para don Diego una alabanza del talento de su hija:

Leonor	Engañase, que no he hecho.	
Don Enrique	Yo la he visto ejecutada.	
Leonor	Sí, pero llena de yerros.	
Don Diego	Yo lo veré, que también algo supe allá en mis tiempos de “lo cierto” y “lo galano”.	
Don Enrique	Por ahora basta lo cierto.	(p. 213)

Leonor, por tanto, niega haberle sido infiel, pero don Enrique replica que él mismo presencié cómo un caballero entró en su casa a la señal del pañuelo colgado en la reja. La doncella advierte que su interpretación de los hechos es errónea (“llena de yerros”). Don Diego, que anda a uvas, cree a pie juntillas que don Enrique y Leonor discuten acerca de una mudanza que el maestro pondera, pero de la que su hija, acaso por modestia, se avergüenza. De ahí que insista en querer ver cómo danza Leonor (“Yo lo veré”): él mismo, en sus tiempos mozos, hizo sus pinitos como bailarín de “lo cierto” y “lo galano”²³. Don Enrique aprovecha la ocasión para advertirle a Leonor que el descubrimiento de la verdad (es decir, de “lo cierto”) ha hecho que, de momento, se termine el galanteo (esto es, “lo galano”); a la vez, hace creer a don Diego que, por ahora, basta con que Leonor aprenda uno de los dos estilos (“Por ahora basta lo cierto”).

También en la obra de Lope el maestro reprocha a la alumna sus amoríos, encubriéndolos esta vez como si fueran lecciones aprendidas con predecesores suyos, y que Florela promete olvidar para concentrarse solamente en las que imparta Aldemaro. El galán desearía ser el primer “maestro” de su amada, para así poder descubrirle los secretos del amor²⁴:

²² Se trata de un juego de palabras muy querido en el Siglo de Oro, al que Lope era particularmente aficionado: “Tuvo al principio templanza, / pero, en fin, vino a caer, / que al son de amor no hay mujer / que no haga una mudanza” (*El acero de Madrid*, vv. 1482-1485). Véanse, también, *Los locos de Valencia* (vv. 767-770) y *La dama boba* (vv. 2217-2220). En *El maestro de danzar* de Calderón ya había aparecido (“¿Quién creará que a aprender vaya, / queriendo firme a Leonor, / el cómo he de hacer mudanzas?”, p. 199) y se repite más adelante: “Esta vez no negará / cuán ciertas mudanzas hizo” (p. 233). En *El maestro de danzar* de Lope aparece en varias ocasiones (por ejemplo, en el v. 1146).

²³ El *cierto* y el *galano* (o *galán*) eran dos estilos de baile que a menudo sirvieron para llevar a cabo juegos de palabras como los presentes. Calderón los cita en *Peor está que estaba* (p. 929) y *¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?* (p. 675), y Lope los menciona en *Al pasar del arroyo* (vv. 697-698) y *El hidalgo Benerraje* (p. 219).

²⁴ La metáfora amorosa del galán que, a la manera de un maestro de danzar que procura enmendar los vicios de sus nuevos discípulos, pretende hacer olvidar los viejos amores a su amada, se repite en otras obras de Lope: “Los maestros de danzar, / antes que algún hombre enseñen / que danza mal, que lo olvide / solicitan y pretenden. / Vos habéis querido, y antes / que yo a quereros comience, / quiero que del aire ajeno / ni aun un paso se os acuerde” (*Santiago el Verde*, vv. 1017-1024); “En España los maestros, / cuando enseñan a danzar, / primero intentan quitar / algunos males siniestros, / que los discípulos tienen / de quien mal los ha enseñado, / y el mal

Deje eso agora, que son
 principios mal enseñados,
 que ha de perder los cuidados
 de la primera lición.
 Todo lo que ha de saber
 es lo que le he de enseñar,
 lo pasado ha de olvidar
 y lo presente aprender.
 Más quisiera yo enseñalla
 desde principio, señora,
 lo que yo sé, que no agora
 de lo que sabe olvidalla.
 Mas ya palabra me ha dado
 que no lo danzará más.
 Florela ¡Qué poco seguro estás
 que de tu lición me agrado!
 Todo aquello que aprendí
 te he de decir cómo fue.
 Aldemaro Y yo despacio os diré
 lo que aprenderéis de mí. (vv. 1345-1364)

En efecto, Florela comienza a descubrirle a Aldemaro la artimaña de Feliciano, que se había hecho pasar por su hermana para poder así hablar con Bandalino. Aldemaro respira aliviado, consciente de que ha sido el único “maestro de danzar” (‘el único amor’) en la vida de Florela. Tebano y Alberigo, como el don Diego de Calderón, toman al pie de la letra todo cuanto oyen, por lo que sus reacciones y comentarios resultan la mar de divertidos, para deleite del público y del lector²⁵:

Florela Anoché danzaba ella,
 y mi maestro pensó
 que era quien danzaba yo.
 Tebano ¿Pues vino alguno a tañella?
 Florela Vino, y hallose engañado,
 que pensó que me tañía²⁶.
 Aldemaro Mi engañada fantasía,
 señora, habéis sosegado;
 que pensé que érades, cierto,
 la que a tal hora danzaba.
 Florela Durmiendo entonces estaba,
 que solo me enseña Alberto²⁷.

sinistro quitado / a tomar su compás vienen. / Quita a esa esclava el amor / y de su bien la esperanza; / verás, Arbolán, que danza / al compás de tu favor” (*Los esclavos libres*, vv. 709-720).

²⁵ Tanto el pasaje de Lope como el de Calderón hacen buenas aquellas palabras, tan conocidas, del Fénix en el *Arte nuevo*: “Siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice” (vv. 323-326).

²⁶ *pensó que me tañía*: ‘pensó que tocaba para mí’, aunque el sentido erótico (‘pensó que me tocaba’) no debía escapársele al público de los corrales. En su intervención anterior, Tebano contribuye inconscientemente a esta interpretación subida de tono (‘¿Pues vino alguno a tocarla?’).

²⁷ Aldemaro se hace llamar Alberto.

Aldemaro Con ese favor, señora,
 es mi pena incierta y vana;
 si otro enseña a Feliciano,
 que dance muy en buenhora,
 que yo a vos pienso enseñaros.

Tebano ¿Hay otro maestro aquí?

Feliciano Presume Florela así
 con este enredo engañaros.
 Yo quiero que me enseñéis,
 Alberto, y no otro ninguno.

Alberigo Ni hay aquí maestro alguno
 de quien sospechoso estéis. (vv. 1381-1404)

El diálogo de *El maestro de danzar* calderoniano presenta a continuación juegos de palabras basados en danzas de la época:

Don Diego ¿Y qué es la primer lición?

Don Enrique Ser solía “la alta”; pero
 no es danza que ya está en uso.

Leonor Ni “la baja”, a lo que entiendo.

Don Enrique Y así son los cinco pasos
 los que doy, y los que pierdo,
 por “la gallarda” empezando.

Inés (Cuanto se hablan son floreos.)

Chacón (Yo pensé que eran pavanas.)

Don Diego Yo no estorbo: vaya, maestro. (p. 213)

Este pasaje se ha aducido a menudo para ilustrar la decadencia de las danzas *alta* y *baja* a mediados del siglo XVII²⁸; sin embargo, no hay que olvidar que, como en el resto de la escena, alumna y maestro manejan un código secreto a escondidas de don Diego: bajo la aparente alusión a las danzas, se encubre de nuevo una reprimenda de don Enrique a Leonor. En el contexto amoroso en el que se desenvuelve el diálogo, la *alta* parece aludir al amor correspondido entre Leonor y don Enrique; la *baja*, a la presunta infidelidad de Leonor, que esta niega. En cuanto a la *gallarda*, uno de sus movimientos consistía en dar cinco pasos hacia adelante (Barclay, 1971: 72): don Enrique, pues, afirma que “pierde los pasos de la gallarda” porque su relación con Leonor (mujer *gallarda*) ha terminado. Los breves apartes de Inés y de Chacón echan mano asimismo de la dilogía. Por un lado, el *floreo* alude tanto a un paso de danza (un movimiento con un pie en el aire) como a “la abundancia de palabras que alguno gasta inútilmente” (*Autoridades*): Inés sabe perfectamente que los celos de don Enrique carecen de fundamento (al fin y al cabo, fue ella misma la encargada de llamar a don Félix para que se reuniera con su amada Beatriz, y no con Leonor). Por otro lado, la *pavana*²⁹ era una danza grave y solemne: mediante su alusión, Chacón afirma que lo que se está tratando es un asunto muy serio, pues él mismo pudo contemplar cómo el caballero se adentraba en casa de Leonor. Sin embargo, tratándose de un gracioso —y teniendo en cuenta la

²⁸ Así lo hacen, entre otros, Cotarelo (1911: ccxxxi) y Barclay (1971: 72).

²⁹ Sobre la pavana, véanse Horst (1966: 15-23) y Castro (1972: 23-26).

creencia, muy extendida en la época, según la cual el nombre de la *pavana* se debía a sus movimientos ostentosos, parecidos a los del pavo real³⁰—, cabría entender el pasaje también en el sentido de ‘yo pensé que estaban pavoneándose’.

En un fragmento de *Mujer, llora y vencerás*, Calderón retoma los juegos con los nombres de las danzas en un contexto amoroso, incluyendo la gallarda, la alemana³¹, la alta (que se corresponde también con la fortuna del amor correspondido) y la baja (aquí, la caída en desgracia del amante desdeñado):

Adolfo	¿Qué tocarán?
Federico	La gallarda, que danzando vos será cualquier compás.
Enrique	¿No es mejor una alemana de amor, pues vos lo sois?
Federico	No; y pues ya este lugar merecí, fortuna que amor exalta, tocad para mí la alta.
Enrique	Y la baja para mí ³² .

En *El maestro de danzar* calderoniano tiene lugar a continuación una breve lección de danza en la que Leonor, siguiendo las instrucciones de don Enrique y bajo la atenta mirada de don Diego, ensaya la reverencia y los primeros pasos de la gallarda. Pero justo cuando don Enrique le mandaba “romper ahora” (‘no volver a verse’, pero también, en el lenguaje de la danza, ‘dar con el pie derecho contra el suelo’), el criado Celio irrumpe en escena y avisa de la llegada del caballero don Juan, a quien don Diego se dispone a recibir. Leonor y don Enrique apenas tienen tiempo de retomar su discusión:

Leonor	Mira que vuelve mi padre.
Don Enrique	¡Que haya de ser fuerza esto!
Chacón	¡Ella danza “la gallarda”, y él “el pie gibao”!
Inés	¡Silencio!

Vuelve don Diego, y ellos danzan como los dejó.

Don Diego [...]	Maestro, ¿en qué estado está esto?
Don Enrique	En romper, como quedamos.
Leonor	Y es a lo que yo no acierto.
Don Enrique	Sí aciertas. Con quebradillo entrar ahora en el paseo. (pp. 215-216)

³⁰ Barclay (1971: 73) y Castro (1972: 23-24), entre otros, mencionan esta creencia, que recogen tanto Covarrubias (*s. v. baile*) como el *Diccionario de Autoridades*.

³¹ Sobre la alemana, véanse Cotarelo (1911: CCXXXIII) y Barclay (1971: 74). Lope la cita también en *El maestro de danzar*: “Una alemana es muy buena” (v. 569).

³² Cito por la edición de Ruano (2010: 407-408).

El pasaje incorpora nuevos juegos de palabras. Chacón se refiere a la *gallarda*, esta vez en contraposición a otra danza, el *pie gibao*. Creo que el chiste funciona del siguiente modo: mientras que la gallarda se consideraba una danza vistosa y alegre, el pie de gibao era famoso por sus incómodas posturas³³. Se aludiría así a las reacciones encontradas de ambos personajes a la hora de llevar a cabo la ficción de la danza, con una Leonor siempre dispuesta y un don Enrique remolón. Podría tratarse, además, de una nueva alusión a la ligereza y liviandad de Leonor, por un lado, y a los celos y a la ira del galán, por otro. A continuación, don Enrique se vale de la expresión ambigua *romper*, que ya había empleado justo antes de que se interrumpiera la lección: obviamente, se trata de una alusión al fin de sus relaciones con Leonor, que no piensa ceder por unos celos infundados (“Y es a lo que yo no acierto”). El galán se mantiene firme en su resolución, como demuestra al proponerle que lleve a cabo un *quebradillo*, “movimiento especial que se hace con el cuerpo como quebrándole, y se suele usar en la danza” (*Autoridades*), expresión que, claro está, remite de nuevo al fin de las relaciones.

Este tipo de juegos dilógicos ya aparecían en la comedia de Lope, por ejemplo en la presentación de Aldemaro como maestro de danzar, cuando el galán enumera las distintas danzas de su repertorio:

Feliciano	¿Qué danza sabéis?	
Aldemaro	Muy muchas; sé una francesa nizarda, y sé una bella gallarda (menos que tú que me escuchas.)	(vv. 513-516)
Alberigo	Danzo también un furioso cuando me dan ocasión (y más si los celos son el instrumento forzoso.)	
Aldemaro	Valenciana es esa danza. Verdad, dánzase en Valencia, pero es danza sin paciencia (cuando falta la esperanza.)	(vv. 537-544)
Florella	Una alemana es muy buena, y un pie de gibao sin falta, y una alta, porque es muy alta...	
Aldemaro	¿Quién? La ocasión de mi pena... “de quien suena” iba a decir, que al tañer llaman sonar en Italia. [...]	(vv. 569-575)
	La baja os enseñaré (aunque no sufre mi fe imaginar cosa baja.)	(vv. 582-584)

³³ Véanse Cotarelo (1911: cclvii), Horst (1966: 24-25) y Castro (1972: 28).

El juego de palabras con la danza *gallarda* es similar a los que ya hemos comentado. En cuanto al *furioso*, Barclay señala que se trata de una variante de la jota valenciana, de ahí la referencia a Valencia, que encubre la alusión a un posible estado de ánimo (Barclay 1971: 73). Por lo que respecta a la danza conocida como *alta*, el pasaje se explica del siguiente modo: Aldemaro comenta que Florela es la ocasión (‘causa’) de su pena; al contrario, pues, que en los demás casos citados, Aldemaro no pronuncia en aparte su insinuación amorosa, por lo que debe corregirse de inmediato. Para ello finge que quería decir ‘es un momento muy oportuno (*alta...ocasión*) para quien toca (*suenar*) un instrumento’, es decir, para que él entre al servicio de Florela como maestro de danzar. La alusión al italiano se explica porque Aldemaro ha aprendido a danzar en Italia, según él mismo reconoce en varias ocasiones³⁴. Por otro lado, aunque en italiano, en efecto, el verbo *suonare* vale por ‘tocar’, lo mismo ocurría en castellano con *sonar*: “significa también tocar, o tañer alguna cosa, para que suene con arte y armonía” (*Autoridades*). Así las cosas, tal vez todo no sea más que una estrategia de Aldemaro para marear la perdiz y llevar la conversación por otros derroteros³⁵.

Las obras de Lope y Calderón no presentan más semejanzas reseñables, más allá de que finalmente se descubra el disfraz y, como es de rigor en la Comedia Nueva, se concierten bodas entre el galán y la dama.

Cabría preguntarse por qué Calderón optó por imitar las escenas estudiadas, y no otras, de su predecesor. Para abordar esta cuestión se hace necesario recordar que *El maestro de danzar* lopesco es el resultado de un proceso de auto-reescritura de *El domine Lucas*, obra “por aquellos tiempos de las bien escuchadas”, con la que guarda no pocas semejanzas³⁶. Pues bien, a la hora de componer *El maestro de danzar*, Lope aprovechó y reutilizó justamente las escenas que preparaban o giraban en torno a las lecciones entre alumna y maestro, desechando casi todos los demás pormenores argumentales³⁷. Cabe suponer, por tanto, que las fingidas lecciones de danza fueron muy celebradas por el público: de ahí que Calderón decidiera retomarlas en su comedia³⁸.

En cambio, es muy significativo que Calderón desdeñe aquellas escenas, protagonizadas asimismo por Aldemaro y Florela, en las que la pareja aprovecha la excusa de las lecciones para dar rienda suelta a su pasión y abrazarse profusamente, o que desaparezcan por completo algunos juegos de palabras, basados también en el ámbito de la danza, pero bastante más subidos de tono que los calderonianos³⁹. Todos estos episodios son perfectamente comprensibles dentro del gusto, tan característico del joven Lope, por el erotismo⁴⁰, pero resultarían del todo improcedentes en el ámbito de la dramaturgia calderoniana.

En resumidas cuentas, parece razonable afirmar que la obra de Lope sirvió de fuente a Calderón. Se trata, eso sí, de una fuente secundaria, puesto que las semejanzas se reducen a breves escenas que Calderón sitúa en la segunda jornada. En

³⁴ “Cuando en Nápoles estuve, / aprendí a danzar” (vv. 285-286).

³⁵ En cualquier caso, me parece errónea la explicación de E. Canonica (1991: 243): *suenar* no puede ser entendido como un lapsus lingüístico de Aldemaro debido a su estancia en Italia, ya que precisamente está empleando esa palabra para enmendar el desliz amoroso que supone *pena*.

³⁶ La cita procede de la dedicatoria de la comedia en la *Parte XVII*, transcrita por Case (1975: 172).

³⁷ Sobre este asunto, remito a Carrascón (1997) y Fernández Rodríguez (2017).

³⁸ Por su parte, Bergman (2002) opina que las escenas basadas en la obra de Lope provocan ciertos desajustes en el tono de *El maestro de danzar* calderoniano (en tanto que refundición de su *Dar tiempo al tiempo*), cuestión en la que no puedo detenerme aquí.

³⁹ Estas cuestiones se analizan detenidamente en Fernández Rodríguez (2012: 25-29).

⁴⁰ Al respecto, véase Torres (1990).

cambio, tal y como ha observado Germán Vega (2010: 382), “tipología genérica, marco geográfico, argumento, personajes, etc.” presentan notables diferencias. Por consiguiente, resulta quizá un tanto exagerado definir *El maestro de danzar* calderoniano como una “refundición” del lopesco⁴¹.

Calderón extrae y *reutiliza* –según la terminología empleada por Ruano de la Haza– algunos de los muchos lances y motivos que conforman el entramado de la comedia de Lope, manipulándolos a su gusto. Asimismo, echa mano de juegos de palabras a partir del vocabulario de la danza, parecidos a los del Fénix. Aunque atañen a aspectos muy concretos, las semejanzas no dejan de ser patentes, lo que nos lleva a suponer la influencia de la comedia lopesca en la obra de Calderón, más allá del título y de la artimaña de fingirse maestro de danzar. En este sentido, en mi modesta opinión convendría tal vez matizar las mucho más autorizadas de Germán Vega (2010: 382) –que, en su imprescindible artículo sobre la reescritura calderoniana de obras lopescas, señala que el Fénix solo retomó el título “y la idea de que su galán se hiciera pasar por maestro de baile para entrar a la casa de la dama”–, y de Don W. Cruickshank (2011: 450), el cual asegura que la pieza calderoniana “no tiene nada que ver con *El maestro de danzar* de Lope”.

Obras citadas

- Arata, Stefano, “Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)”, en Stefano Arata, Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda (eds.): *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, ETS, 2002, pp. 141-157.
- Arellano, Ignacio, “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón*, 60 (1994), pp. 103-128.
- Badía Herrera, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, Tesis doctoral (dir. Teresa Ferrer Valls), Valencia, Universitat de València, 2007. <http://hdl.handle.net/10803/9826>. Fecha de consulta: mayo de 2018.
- Barclay, T. B., “Dos “maestros de danzar””, en A. David Kossof y José Amor y Vázquez (eds.): *Homenaje a William L. Fichter: estudios sobre el teatro antiguo hispánico*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 71-80.
- Bergman, Ted, “Los límites de la comicidad y la autocensura en las comedias de Calderón”, en Ignacio Arellano (ed.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del Nacimiento de Calderón*, Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2002, pp. 961-970.
- Calderón de la Barca, Pedro, *¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?*, ed. José María Ruano de la Haza, en *Comedias, V*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pp. 651-767.
- , *El maestro de danzar*, ed. Don W. Cruickshank, en *Comedias, III*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, pp. 145-247.
- , *Mujer, llora y vencerás*, ed. José María Ruano de la Haza, en *Comedias, V*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pp. 337-445.

⁴¹ Emplea este término Villarino (2002 y 2003), a quien agradezco su amabilidad a la hora de facilitarme la consulta de sus interesantes trabajos. Por lo demás, recuérdese que se trata, eso sí, de una refundición de *Dar tiempo al tiempo*.

- , *Peor está que estaba*, ed. Luis Iglesias Feijoo, en *Comedias, I*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006, pp. 859-951.
- Canonica-de Rochemonteix, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- Carrascón, Guillermo, “Nunca segundas partes fueron buenas: Lope, del *Dómine Lucas* al *Maestro de danzar*”, *Anuario Lope de Vega*, 3 (1997), pp. 37-50.
- Casares Rodicio, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri, II*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1944.
- Case, Thomas E., *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1975.
- Castro Escudero, José, “Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega”, *Les Langues Néolatines*, CCII (1972), pp. 23-27.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911, 2 vols.
- Covarrubias= Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995.
- Cruickshank, Don W. (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, III*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- , *Calderón de la Barca*, trad. J. L. Gil Arístu, Madrid, Gredos, 2011.
- Diccionario de Autoridades= Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [en línea], Madrid, Real Academia Española. Fecha de consulta: mayo de 2018.
- Fernández Rodríguez, Daniel (ed.), Lope de Vega, *El maestro de danzar*, en Lope de Vega, *El maestro de danzar. La creación del mundo*, Madrid, Gredos, 2012, pp. 11-258.
- Fernández Rodríguez, Daniel, “*El dómine Lucas* y *El maestro de danzar*: un caso de auto-reescritura en Lope de Vega”, en Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini y Andrea Zinato (eds.), *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, Venecia, Edizioni Ca’ Foscari, 2017, pp. 487-496.
- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Goldberg, Rita, “Un modo de subsistencia del romancero nuevo: romances de Góngora y de Lope en bailes del Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique*, 72, 1-2 (1970), pp. 56-95.
- Hilborn, Harry Warren, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, The University of Toronto Press, 1938.
- Horst, Louis, *Formas preclásicas de la danza*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- Iglesias Iglesias, Noelia, ““De los títulos y nombres que se han de poner a las poesías”: tres tipos de títulos en el corpus de comedias de Calderón”, en Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2010, pp. 635-644.
- Lobato, María Luisa (ed.), *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003.
- Moreto, Agustín, *De fuera vendrá*, ed. Delia Gavela García, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias. Volumen II*, Kassel, Edition Reichenberger, 2010, pp. 1-179.
- Moreto, Agustín, *El lindo don Diego*, eds. Frank P. Casa y Berislav Primorac, Madrid, Cátedra, 1987.

- Rodríguez-Gallego, Fernando, “Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca”, en Natalia Fernández Rodríguez (ed.): *Como en la antigua, en la edad nuestra. Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Bellaterra, Grupo de investigación Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pp. 157-193.
- Ruano de la Haza, José María, “Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón”, *Criticón*, 72 (1998), pp. 35-47.
- , *Mujer, llora y vencerás* (ed.), en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, V*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pp. 337-445.
- Sloman, Albert E., *The dramatic craftsmanship of Calderón: his use of earlier plays*, Oxford, Dolphin Book, 1958.
- Torres, Milagros, “Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 323-334.
- Valbuena Briones, Ángel (ed.), Calderón de la Barca, *El maestro de danzar*, en *Obras completas. Comedias, I*, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 1537-1573.
- Vega Carpio, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. Luis Gómez Canseco, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XI. Tomo I*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, pp. 263-466.
- , *Al pasar del arroyo*, eds. Beatrice Zanusso y José Enrique Laplana Gil, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XII. Tomo I*, coord. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, pp. 649-802.
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- , *La dama boba*, ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, III, pp. 1293-1466.
- , *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- , *Los esclavos libres*, eds. Omar Sanz y Ely Treviño, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XIII. Tomo I*, coord. Natalia Fernández, Madrid, Gredos, 2014, pp. 537-709.
- , *El hidalgo Bencerraje*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, XI, Madrid, Atlas (BAE, CXXIV), 1968, pp. 215-276.
- , *Los locos de Valencia*, ed. Carlos Peña López, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XIII. Tomo II*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, pp. 165-328.
- , *El maestro de danzar*, ed. Daniel Fernández, en Lope de Vega, *El maestro de danzar. La creación del mundo*, Madrid, Gredos, 2012.
- , *Santiago el Verde*, ed. Francisco Sáez Raposo, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XIII. Tomo II*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, pp. 329-566.
- Vega García-Luengos, Germán, “Calderón, reescritor de Lope”, *Anuario calderoniano*, 3 (2010), pp. 371-403.
- Villarino, Marta, “Refundición, papeles y metateatro en la comedia urbana de Calderón de la Barca”, en Ignacio Arellano (ed.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del Nacimiento de Calderón*, Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2002, pp. 1175-1184.
- , “Lope de Vega y Calderón de la Barca: escritura y reescritura en *El maestro de danzar*”, en Edith Marta Villarino y Elsa Graciela Fiadino (eds.), *Estudios críticos de literatura española. Volumen I: Hacia Calderón*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2003, pp. 125-134.