BEATA BACZYŃSKA

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

DRAMATURGO EN EL GRAN TEATRO DE LA HISTORIA

Versión castellana, corregida y ampliada

Traducción
Justyna C. Nowicka y Beata Baczyńska

Revisión
Trinidad Marín Villora

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Alicante 2016

Książka jest częścią projektu “Pedro Calderón de la Barca: dramat, teatr i historia” realizowanego w latach 2003-2006 ze środków Komitetu Badań Naukowych / El libro forma parte del proyecto “Pedro Calderón de la Barca: drama, teatro e historia” financiado en los años 2003-2006 por el Comité de Investigaciones Científicas polaco.

Przekład hiszpański został sfinansowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, projekt nr 0125/NPRH3/H31/2014 / La versión castellana ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia y Educación Superior, Programa Nacional de Desarrollo de Humanidades, proyecto núm. 0125/NPRH3/H31/2014.

Título original: *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderón de la Barca.*

Edición y maquetación: Trinidad Marín Villora

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.

Este libro está sujeto a una licencia de “Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)” de Creative Commons.

© 2005, Beata Baczyńska y Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław
© 2016, De la versión castellana, revisada y ampliada: Beata Baczyńska
© De la traducción: Justyna C. Nowicka y Beata Baczyńska
Algunos derechos reservados

ISBN: 978-84-16594-14-6

ÍNDICE

Prefacio a la edición española 4
Prólogo: Siglo de Oro. Historia, mito y teatro 9
Primera parte. *Formatio* 18
Estudios: Madrid (Colegio Imperial), Alcalá de Henares, Salamanca 19
Retórica y pragmática del discurso: *El galán fantasma* 29
Theatrum A.D. 1609: *De spectaculis* de Juan de Mariana y *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega 49
Segunda parte. *Aemulatio* 60
Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca: primer encuentro 61
Debut: *Amor, honor y poder*, y los ingleses en Madrid 71
La *comedia nueva* y los preceptos aristotélicos 146
Lope de Vega: *El castigo sin venganza* (1631) 162
Calderón de la Barca: *A secreto agravio, secreta venganza* (1635) 189
Guerra y teatro: la fiesta cortesana en el Buen Retiro A.D. 1635 y 1636 239
José Pellicer de Tovar (1635): un intento de codificación de la comedia castellana 252
Juan Pérez de Montalbán: plagio, panfleto, autoplagio 299
Pedro Calderón de la Barca: *Psalle et sile* 312
Tercera parte. *Editio* 316
Primera (1636) y *Segunda parte de comedias* (1637) de don Pedro Calderón de la Barca 317
El dramaturgo y sus amigos: la *Tercera* (1664), *Cuarta* (1672) y *Quinta parte de comedias* de Calderón (1677) 337
Juan de Vera Tassis y Villarroel, “su mayor amigo” 350
El teatro y la imprenta 356
“El teatro no puede callar”: *No hay cosa como callar* 369
Epílogo: Edad de Hierro. *La vida es sueño* 380
Bibliografía selecta 420

PREFACIO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

El presente libro se publicó por primera vez en lengua polaca, en 2005, en el marco del proyecto *Pedro Calderón de la Barca: dramat, teatr i historia* (Pedro Calderón de la Barca: drama, teatro e historia), financiado por *Komitet Badań Naukowych* (KBN, Comité de Investigaciones Científicas) en los años 2003-2006. Entonces me propuse acercar al lector polaco la figura y la obra de Pedro Calderón de la Barca. Ya en septiembre de 2003 presentaba las principales tesis de la monografía en el Congreso "El Siglo de Oro en el nuevo milenio. Historia, crítica y teoría literaria" organizado por GRISO en Pamplona[1]. Ahora, a comienzos del año 2016 –una década después de la publicación del libro *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderón de la Barca* (Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005)–, el Programa Nacional de Desarrollo de Humanidades *Narodowy Program Rozwoju Humanistyki* (NPRH), del Ministerio de Ciencia y Educación Superior polaco, hace posible que su versión castellana salga a la luz en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

El libro presenta a Pedro Calderón de la Barca y su obra dentro del contexto de la vida teatral y la realidad histórica del momento, tomando como punto de partida la *Primera* y *Segunda parte* de sus comedias. Éstas se ofrecen como único corpus para un estudio que abarca la dimensión escénica del hecho teatral tal como se inscribía en el *hic et nunc* de sus contemporáneos. Su elaboración fue posible gracias a la edición facsímil de las *partes* calderonianas de Don W. Cruickshank y John E. Varey[2]. Los volúmenes con las partes calderonianas de la Biblioteca Castro, fruto del proyecto realizado por el Grupo de Investigación Calderón de la Barca en la Universidade de Santiago de Compostela, se publicaron en fechas inmediatamente posteriores a 2005, las dos primeras por Luis Iglesias Feijoo y Santiago Fernández Mosquera en 2006 y 2007, respectivamente[3].

En la actualidad, podemos acceder en línea a prácticamente todo el corpus calderoniano, lo que he podido constatar en las últimas semanas al revisar la versión castellana de mi libro, que es obra de mis colegas Justyna C. Nowicka y Trinidad Marín Villora, ambas de la Universidad de Wrocław. En esta versión he intervenido solo en los paratextos: en las notas a pie de página introduzco

---

[1] B. Baczyńska, "Pedro Calderón de la Barca y su *Primera* y *Segunda parte.* Una hipótesis de trabajo", en *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el nuevo milenio"*, eds. C. Mata y M. Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, I, pp. 249-261.

[2] P. Calderón de la Barca, *Comedias*, *A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank & J. E. Varey with textual & critical studies*, London, Gregg/Tamesis, 1973, 19 vols.

[3] P. Calderón de la Barca, *Comedias*, I: *Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro, 2006; II: *Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro, 2007.

observaciones en torno al actual estado de la cuestión sobre el teatro áureo español, en especial aquellas aportaciones que remiten a mi trabajo que –aunque fue publicado en polaco– despertó interés fuera de Polonia. En la versión castellana (siempre en el espacio paratextual) recurro a dos publicaciones posteriores a la edición polaca: el libro de Don W. Cruickshank sobre Calderón y la colección de documentos y escrituras calderonianas editada por Krzysztof Sliwa[4]. He decidido eliminar los tres apéndices que ilustraban los avatares que corrieron los textos calderonianos, los cuales elaboré basándome principalmente en *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual Bibliográfico Calderoniano*, fruto de la dedicación benedictina de Kurt y Roswitha Reichenberger[5]. El prólogo es la única parte del libro que he reescrito.

Mi primer encuentro con el teatro de Calderón fue el estreno de *Życie jest snem*, es decir, *La vida es sueño*, dirigido por Jerzy Jarocki (1929-2012) en el *Stary Teatr* de Cracovia, en 1983[6]. Estudié Filología Hispánica y Teatrología en la Universidad Jaguelónica de Cracovia. Dediqué mi tesis doctoral a *Książę Niezłomny*, es decir, *El príncipe constante*, en la versión de Juliusz Słowacki (1809-1849), cuya presencia en la historia del teatro polaco, desde el siglo XIX, conduce a reflexionar sobre el origen de la fuerza del pensamiento teatral calderoniano, que sigue suscitando emociones catárticas. El montaje del drama calderoniano que Jerzy Grotowski (1933-1999) estrenó con su *Teatr Laboratorium* en el año 1965, en la ciudad polaca de Wrocław, dio origen a uno de los más memorables eventos en la historia del teatro universal de la segunda mitad del siglo XX. Leí mi tesis doctoral en la Universidad de Wrocław, en 1996[7]. Su director fue Florian Śmieja, de la Western Ontario University en el

---

[4] D. W. Cruickshank, *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 (versión castellana: *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, trad. J. L. Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011); K. Sliwa, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño (1600-1681) y de sus familiares, Fénix de los ingenios y lucero mayor de la poesía española*, València, Universitat de València, 2008.

[5] K. y R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual bibliográfico Calderoniano*, T. I: *Die Calderón-Texte und ihre Überlieferung. Los textos de Calderón y su transmisión*, Kassel, Thiele & Schwarz, 1979; T. II, 1 y II, 2: *Die Literatur über Calderón und seine Werke, 1680-1980. Los estudios sobre Calderón y su obra, 1680-1980*, Kassel, Edition Reichenberger, 1999 y 2003, 2 vols.; T. III: *Bibliographische Beschreibungen. Descripciones bibliográficas*, Kassel, Thiele & Schwarz, 1981.

[6] Se puede acceder en línea a la documentación fotográfica del montaje en el portal del Museo Digital del *Stary Teatr*: http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/359/zycie-jest-snem [consulta 2 de enero de 2016] y asimismo ver el fragmento del principio de la tercera jornada del montaje, grabado en 1987 por la TVP (primera emisión 11 de enero de 1988), en la colección teatral del *Narodowy Instytut Audiowizualny*: http://ninateka.pl/kolekcja-teatralna/material/zycie-jest-snem-jerzy-jarocki [consulta 2 de enero de 2016]. El espectáculo permaneció en cartel durante nueve temporadas, en 1987 *Stary Teatr* llevó el montaje al VII Festival Internacional de Teatro de Madrid, ver L. Ortiz, "Calderón: ¿Nuestro contemporáneo?", *Primer Acto*, 1987, marzo-abril, pp. 16-17.

[7] B. Baczyńska, *Książę Niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002; también la edición bilingüe: P. Calderón

London canadiense, quien –a su vez– fue alumno de Alexander A. Parker, que dirigió su tesis doctoral en el King's College en Londres. Mis primeros pasos como hispanista y teatróloga fueron determinados por *La vida es sueño* y *El príncipe constante*, ambas obras estrechamente relacionadas, por un lado, con Polonia, y por otro, con el hispanismo de habla inglesa. De ahí surgió el interés por estudiar el conjunto de la *Primera parte de comedias* de don Pedro Calderón de la Barca, que incluye los dos títulos (al principio y al final del volumen, respectivamente), y el de la *Segunda parte*, su inmediata continuación. Al emprender la tarea ignoraba que, en Santiago de Compostela, el Grupo de Investigación Calderón de la Barca dirigido por Luis Iglesias Feijoo estaba preparando la edición de las comedias de Calderón siguiendo el orden cronológico de las partes del autor.

Mi propósito era mucho más modesto: presentar la *Primera* y *Segunda parte* como un balance personal del primer período de la creación de Calderón, cuyo auge recayó a mediados de los años treinta, la "década de oro" de la historia del teatro español[8]. Las veinticuatro obras del dramaturgo, quien iba a seguir casi medio siglo más escribiendo para el teatro, permitían conocer las características fundamentales de su técnica dramática y de sus preferencias temáticas. Se trataba de un corpus muy variado, como lo es todo el legado de Calderón. Su marco temporal bien delimitado –el material comprendía un período inferior a quince años– proporcionaba unas condiciones excepcionales para un análisis que abarcase circunstancias históricas, literarias y teatrales. Me propuse una lectura de las comedias calderonianas enraizada en la experiencia teatral, teniendo en cuenta la idiosincrasia cultural del tiempo y del lugar, recurriendo a las aportaciones teóricas de los teatrólogos polacos, en especial, la reflexión sobre la metateatralidad y su relación con el texto dramático propuesta por Sławomir Świontek[9]. Asimismo, me serví de las observaciones en torno a la historia del teatro como objeto de estudio, siendo de particular relevancia, a mi juicio, dos volúmenes de actas de congresos teatrológicos celebrados en Cracovia: *Teatrologia polska u schyłku XX wieku* (Estudios del teatro polaco de finales del siglo XX) y *Jak badać teatr?* (¿Cómo investigar el teatro?)[10]. El intento de describir el teatro áureo español desde la perspectiva del autor de *La vida es sueño* y *El príncipe constante* tenía que hacer referencia a trabajos de hispanistas polacos, tanto los pensados para el lector polaco, como también los

---

de la Barca/J. Słowacki, *El príncipe constante /Książę Niezłomny*, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2009.

[8] *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico Almagro, julio de 1996*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Festival de Almagro/Universidad Castilla-La Mancha, 1997.

[9] S. Świontek, *Dialog. Dramat. Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa, Errata, 1999.

[10] *Teatrologia polska u schyłku XX wieku*, eds. J. Michalik y A. Marszałek, Kraków, Societas Vistulana, 2001; *Jak badać teatr? Materiały z konferencji poświęconej badaniom historycznoteatralnym. Kraków, 28 września 2001*, ed. M. Dębowski, Kraków, Societas Vistulana, 2001.

escritos en lenguas extranjeras, que contribuyeron a la dimensión mundial de la investigación del Siglo de Oro español[11].

Este libro, tanto su versión original, como la actual, en castellano, se debe a encuentros, conversaciones, gran generosidad de muchos colegas y amigos, y a la paciencia de mi familia y mis colaboradores.

Quisiera manifestar mi agradecimiento, en particular, a Robert Pring-Mill, del St. Catherine's College en Oxford. Cuando estaba a mitad del proyecto, me mandó sus estudios calderonianos (*Calderón: estructura y ejemplaridad*, London, Tamesis, 2001), con unas palabras de amistad en la dedicatoria. Al recibir el ejemplar de mi libro en polaco, en abril de 2005, me felicitó y animó a que lo editara en España. También Francisco Ruiz Ramón, en el marco del "XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón", en Heidelberg, en julio de aquel mismo año, me recomendó buscar a un editor en España. Reconozco que cumplo tarde el cometido.

A Alan K. G. Paterson le agradezco haberme reafirmado en la convicción de que merecía la pena escribir sobre Calderón, teatro e historia, en mi lengua materna. A Germán Vega-García Luengos, los numerosos estudios que me ha ido ofreciendo y haberme invitado a la Universidad de Valladolid para hablar de *El príncipe constante* polaco, y –finalmente– haberme ayudado a gestionar el proyecto de publicación en línea del presente libro por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. A Ignacio Arellano y colegas del GRISO, agradezco su comprensión, ya que la edición del auto *La iglesia sitiada* que me confiaron tuvo que esperar hasta que terminara el libro sobre Calderón. Cuando lo publiqué en polaco, la edición crítica de los autos sacramentales completos llegaba al meridiano, ahora –una década más tarde– alcanza el final. ¡Enhorabuena! A Luis Iglesias Feijoo y Santiago Fernández Mosquera y sus alumnos, que he ido conociendo a lo largo de los últimos diez años, les agradezco la confianza y la generosidad que siempre me han mostrado. A Manfred Tietz le agradezco todo el apoyo y, en especial, haberme confiado la organización del "XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón" que congregó en el Aula Leopoldina de la Universidad de Wrocław, en 2008, a calderonistas españoles, europeos y del otro lado del Atlántico[12]. Celebramos entonces 40 años de Coloquios calderonianos con la mesa redonda "De Exeter a Wrocław",

---

[11] Entre otros: M. Falska, *Le baroque et le classique dans le théâtre espagnol et français du XVIIe siècle. Calderón imité par Thomas Corneille*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1999; K. Mroczkowska-Brand, *Overt Theatricality and the Theatrum Mundi Metaphor in Spanish and English Drama, 1570-1640*, Kraków, Universitas, 1993; K. Sabik, *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Varsovia, Cátedra de Estudios Ibéricos. Universidad de Varsovia, 1994; K. Sabik, *Del corral al palacio. Estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. Universidad de Varsovia, 2000; *El espacio dramático frente al espacio escénico*, estudios coordinados por U. Aszyk, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. Universidad de Varsovia, 2003.

[12] *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral: XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Wrocław, 14-18 de julio de 2008*, eds. M. Tietz y G. Arnscheidt con la colaboración de B. Baczyńska, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011.

con la participación de Dietrich Briesemeister, A. Robert Lauer, Alan K. G. Paterson, Maria Grazia Profeti, Florian L. Śmieja y Manfred Tietz.

A María Luisa Lobato le agradezco el incansable apoyo y comprensión, gracias a ella he formado parte –como miembro del grupo PROTEO que ella dirige– del equipo TC/12 Consolider "Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e Instrumentos de Investigación", en los años 2010-2014. A Lola González Martínez, los largos años de amistad, tertulias en torno al teatro español y sus actores. Lola estuvo desde principio en el equipo de investigadores del DICAT; antes de que apareciera el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (dir. T. Ferrer Valls, Kassel, Edition Reichenberger, 2008), siempre pude contar con su ayuda y asesoría. A Eva Reichenberger le agradezco su cálida amistad, los diálogos en torno a Calderón en la sede barcelonesa de la Edition Reichenberger y, después, en Kassel, y los libros, en especial la edición crítica de *Nueva idea de la tragedia antigua*, de Jusepe Antonio González de Salas (ed. L. Sánchez Laílla, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, 2 vols.), que me ayudó a perfilar una de las principales tesis de mi estudio.

A los padres de Eva, Kurt y Roswitha Reichenberger, siempre les voy a agradecer haberme enseñado –a través de ella– que la Filología podía ser parte de la vida.

Y *last but not least* he de nombrar a mis dos mayores amigos y maestros, Urszula Aszyk y Florian Śmieja, que desde siempre me asesoran y animan en mis pesquisas calderonianas.

Wrocław, 2 de enero de 2016

PRÓLOGO: SIGLO DE ORO. HISTORIA, MITO Y TEATRO

Aurea prima sata est aetas…
Ovidio, *Metamorfosis*, I 89

La época en la que vivió Pedro Calderón de la Barca Henao y Riaño[1], así como los actores y el público destinatarios de sus textos teatrales, no se asemejaba en nada a aquella mítica Edad de Oro que evoca Ovidio en el libro primero de *Metamorfosis*: "sin defensor ninguno, por sí misma, sin ley, la confianza y lo recto honraba" (Ovid., *Met.* I 89-90)[2]. Al contrario, mientras el dramaturgo alcanzaba la edad adulta, iba cobrando más y más actualidad su descripción de la Edad de Hierro:

> [...] irrumpió a ese tiempo, de vena peor,
> toda impiedad: huyeron el pudor y la verdad y la confianza,
> en cuyo lugar aparecieron los fraudes y los engaños
> y las insidias y la fuerza y el amor criminal de poseer.
> Velas daba a los vientos, y todavía bien no los conocía
> el marinero, y las que largo tiempo se habían alzado en los montes altos
> en oleajes desconocidos cabriolaron, las quillas,
> y común antes, cual las luces del sol y las auras,
> el suelo, cauto lo señaló con larga linde el medidor.
> Y no sólo sembrados y sus alimentos debidos se demandaba
> al rico suelo, sino que se entró hasta las entrañas de la tierra,
> y las que ella había reservado y apartado junto a las estigias sombras,
> se excavan esas riquezas, aguijadas de desgracias.
> Y ya el dañino hierro, y que el hierro más danino el oro
> había brotado: brota la guerra que lucha por ambos,
> y con su sanguínea mano golpea crepitantes armas. (Ovid., *Met.* I 126-141)

La existencia de la potencia mundial que era España dependía de la fluidez de los suministros de los metales preciosos extraídos en ultramar. Desde los bosques y las tierras más recónditas y salvajes de la *Serenissima Res Publica Coronae Regni Poloniae Magnique Ducatus Lithuaniae* se transportaban pinos para la construcción de buques y naves que debían traer oro y plata de América. Igualmente, desde Polonia, se transportaban cereales, pues –según escribía un viajero polaco anónimo ya en 1595–, "los llevan desde nuestro país, que se sepa que no es por la infertilidad de la tierra, sino porque no hay quien la labre […].

---

[1] Pedro Calderón de la Barca Henao y Riaño: tal forma de su nombre aparece en Juan de Vera Tassis y Villarroel, el primer biógrafo del dramaturgo, ver *Fama, vida y escritos de D. Pedro Calderón de la Barca Henao y Riaño*, en: *Verdadera primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca [...] que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, 1682, fol. ¶4-¶¶3.

[2] Ovidio, *Metamorfosis*, trad. A. Pérez Vega, Sevilla, Orbis Dictus, 2002; en adelante cito la versión castellana de *Metamorfosis* por esta edición.

Gente allí hay muy poca, pues casi todos se marchan deprisa a tierra ajena"[3]. ¿Puede extrañar, por tanto, que al decidirse la suerte del conflicto que dividió Europa y cuyo detonante fue el levantamiento de la nobleza checa en 1618 contra el archiduque Fernando –designado rey de Bohemia y quien, un año más tarde bajo el nombre de Fernando II, tomaría el trono de emperador en Viena–, España empezara a buscar un aliado en la figura del rey Segismundo III Vasa, y que el objetivo directo de la alianza fuera que los Habsburgo y su aliado polaco dominaran la cuenca del Mar Báltico, es decir, el acceso al mayor granero de Europa[4]?

España, al considerarse garante del *status quo* político de Europa heredado de Carlos V, comprometió sus fuerzas militares y diplomáticas en un complicado juego político. Caro iba a pagar su afán por exportar la Contrarreforma: perdió para siempre la hegemonía en el continente europeo a consecuencia de la Guerra de los Treinta Años. Se produjo entonces un total "desplazamiento de polos políticos y militares", en palabras de Krzysztof Pomian, quien explica en su ensayo sobre Europa y sus naciones: "Al comienzo del siglo XVII, las potencias que decidían la suerte de Europa eran el papado, Venecia, España, Francia, el Imperio y Polonia; a finales del XVIII, los sustituyen el Reino de Gran Bretaña, Francia, Austria, Prusia y Rusia. Solo Francia conserva, por lo tanto, su posición en ambos conflictos geopolíticos: en la antigua Europa, donde el eje de los conflictos se perfilaba de Norte a Sur, y en la nueva, surgida en el siglo XVIII, donde dicho eje se dirige de Oeste a Este"[5].

El siglo XVII supuso para Europa y sus pueblos una experiencia traumática, hecho que solemos obviar, ya que nuestra visión de la época se ha venido formando a través de las novelas de Alejandro Dumas, las cuales todavía en nuestros tiempos generan imitadores; ejemplo de ello es Arturo Pérez-Reverte y su serie *Las aventuras del capitán Alatriste,* que arranca con la inesperada llegada del príncipe de Gales a España[6]. La gran carrera teatral de Calderón comienza justo en aquel momento: cuando, en la primavera de 1623, Carlos Estuardo, heredero del trono inglés, aparece en Madrid acompañado por Buckingham. Siguiendo su paso, llegaron a la capital española varias decenas de *gentlemen* ingleses. El futuro autor de *El gran teatro del mundo* tenía veintitrés años y llevaba a sus espaldas un logrado debut poético. El joven poeta se encontraba entonces en pleno centro de asuntos de la mayor trascendencia. A su vez, el punto culminante de su carrera recayó en la cima del teatro del Siglo

[3] *Anonima diariusz peregrynacji włoskiej, hiszpańskiej, portugalskiej (1595)*, ed. J. Czubek, *Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce*, vol. XVI, Kraków, PAU, 1925, p. 67.

[4] Ver R. Skowron, *Olivares, Wazowie i Bałtyk. Polska w polityce zagranicznej Hiszpanii w latach 1621-1632*, Kraków, Towarzystwo Wydawnicze "Historia Jagellonica", 2002.

[5] K. Pomian, *Europa i jej narody*, trad. M. Szpakowska, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2004, p. 71 (versión francesa original: *L'Europe et ses nations*, París, Gallimard, 1990).

[6] Cuando terminaba mi libro sobre Calderón, en Polonia salió impreso, con gran éxito entre los lectores, *El capitán Alatriste*, la primera entrega de la serie: A. Pérez-Reverte, *Przygody kapitana Alatriste*, trad. F. Łobodziński, Warszawa, Muza, 2004.

de Oro, coincidiendo –entre los años 1635 y 1636– con un hecho de amplitud europea decisivo para la posterior historia de España: la declaración de guerra del rey de Francia a Felipe IV.

Resulta paradójico que, en relación con la literatura y la cultura española, el concepto del Siglo de Oro, adscrito originariamente al siglo XVI, se haya extrapolado –a partir del siglo XIX y los románticos alemanes fascinados por las obras de Cervantes, Calderón o Baltasar Gracián–, a casi la totalidad del siglo XVII. Este hecho marcó particularmente la percepción del mundo y del patrimonio nacional en generaciones enteras de españoles. En su caso, la conciencia histórica se formaba en referencia directa a una contradicción, una nostalgia e insatisfacción que apelaba –como en 1976 escribió Juan Manuel Rozas– a "*un antes* y *un después*. Lo que quiere decir el hecho de que España haya montado la explicación de su cultura sobre una época que ha denominado Siglo de Oro es que ha tenido siempre presente –con desasosiego– la temporalidad y la dualidad de un tiempo de oro y un tiempo de hierro. Esto muestra, naturalmente, un especial talante, una forma de ver el mundo, una moral y un enfoque dual de las virtudes teologales nacionales: esperanza, desesperanza"[7].

Desde finales del siglo XX se emprendían, cada vez más abiertamente, tentativas de releer la herencia de dicha época, pues –cito a Fernando Rodríguez de la Flor, autor de una monografía sobre el Barroco, publicada en 2000, que constituye un punto de inflexión en este sentido–, "A los veinticinco años de la aparición de *La cultura del Barroco* de José Antonio Maravall, parece evidente que el modelo hermenéutico instaurado por aquel libro seminal ha tocado su techo y reclama una ampliación que, con nuevas determinaciones, en su día dejadas al margen por el historiador, agrande el horizonte de análisis"[8]. Unos años antes, en 1997, adelantó similar postulado Catherine Connor (Swietlicki), apuntando hacia la urgencia de recurrir, a la hora de tratar el condicionamiento social y estético del teatro barroco, a nuevas herramientas, libres de categorías unilaterales y de valoraciones alimentadas por la visión maravalliana de la época, condicionada a su vez por la experiencia propia de un intelectual que vivió en el sistema cerrado del régimen franquista[9].

---

[7] J. M. Rozas, "*Siglo de Oro*: historia y mito", en: *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de F. Rico, vol. III: *Siglos de Oro: Barroco*, ed. B.W. Wardropper, Barcelona, Crítica, 1983, p. 67; el texto ("*Siglo de Oro*. La acuñación del término") data del año 1976.

[8] F. Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 13; el autor remite a: J.A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975. Ver J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, ed. F. Abad, Barcelona, Crítica, 1990.

[9] C. Connor (Swietlicki), "Toward a New Socio-Cultural Theory of Baroque Theater", en: *Hispanic Essays in Honour of Frank P. Casa*, eds. R. Lauer y H. W. Sullivan, New York, Peter Lang, 1997, pp. 375-387; ver también A. K. G. Paterson, "Stages of History and History on Stage: On Lope de Vega and Historical Drama", en: *Spanish Theater. Studies in Honour of Victor F. Dixon*, eds. K. Adams, C. Cosgrove y J. Whiston, London, Tamesis, 2001, pp. 147-148.

La tesis de Maravall sobre la dominación del teatro y la literatura por un discurso impuesto por el poder absoluto, sistema vinculado directamente al carácter estamental de la sociedad española del Barroco, condujo a generalizaciones avanzadas que pasaron a formar parte del canon de la reflexión acerca de la cultura española. Mientras, un análisis más detallado de los testimonios –tal y como afirma Catherine Connor, apuntando hacia la posibilidad de aplicar la teoría del caos con el fin de captar la peculiaridad de la realidad teatral de España en el siglo XVII–, permite percibir cuadros de fenómenos de una estructura pasmosamente precisa, cuyo veteado imprevisible, fuerza de atracción y capacidad para focalizar la atención, producen una sensación comparable a la sorprendente geometría de los fractales que describe la teoría del caos[10].

Rodríguez de la Flor es historiador del arte, por lo tanto, su interés por el Barroco tiene una dimensión interdisciplinar y orientada a los valores simbólicos del discurso, y esto induce al investigador a reinterpretar los tópicos básicos de la época que trataba el "mundo" como un *trampantojo*[11]. En su opinión, en el contexto de la "cultura del imperio español", la metáfora del *theatrum mundi* cobraba tonos más profundos, "se ve convertida por el genio calderoniano en forzoso «teatro de la crueldad» y de la locura, y del *sueño* o, mejor, de la pesadilla"[12]. El discurso fuertemente marcado por contenidos que obedecían al imaginario de la Contrarreforma, contrapuesto a la confusión y la incertidumbre del mañana que cayeron en suerte al individuo y a la sociedad española del siglo XVII, debió terminar subrayando el sentido trágico de la vida, decidiendo de esa manera la dimensión supratemporal de numerosísimas obras de los autores del Barroco español.

La necesidad de una revaloración profunda concierne, ante todo, a Pedro Calderón de la Barca, cuya figura y obra en España se solían identificar de forma simplista con la Contrarreforma y el catolicismo ortodoxo. Este estereotipo se

---

[10] Sławomir Świontek escribió en Polonia sobre la aplicación de la teoría del caos a la investigación del teatro, ver su "O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych (Perspektywy i ograniczenia)", *Pamiętnik Teatralny*, 1999, núm. 3-4, pp. 50-68: "No obstante, cabe notar […] la resonancia que en los estudios del teatro polacos empieza a tener una teoría que […] rompe ciertos modos establecidos de ver el mundo y cuyas aplicaciones a las ciencias humanas se multiplican. Me refiero a la teoría del caos en tanto en cuanto una forma de describir la realidad, regida –como bien se sabe (al menos desde la espectacular derrota del determinismo hegeliano-marxista)–, por la casualidad, es decir, por procesos caóticos que la teoría del caos trata de representar mediante ecuaciones matemáticas; y esto siempre va de la mano con el esfuerzo de ordenar. Dichos métodos para explicar algunos enigmas de la naturaleza y del cosmos han empezado a trasladarse últimamente a la descripción de los fenómenos culturales, es decir, un terreno donde asuntos sin explicar –inexplicables, cuando menos, a través de los métodos empleados hasta ahora–, no son menos numerosos", *ibidem*, p. 62.

[11] *Trampantojo* – "trampa para el ojo", equivalente del *trompe-l'œil* francés: denominación de las representaciones pictóricas que pretenden producir una ilusión óptica, ofreciendo la sensación de tratar con objetos tridimensionales; en España el término se aplica ante todo a los bodegones que aprovechan efectos ilusionistas; F. Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 35.

[12] *Ibidem*.

vio reforzado en la posguerra, cuando el teatro calderoniano sirvió para fines propagandísticos de la dictadura de Franco. "La propaganda hizo de Calderón a un ultracatólico, a un extremista de derechas, por eso uno no debería dedicarse al estudio de sus obras"[13], decía en Varsovia, en 1995, Antonio Regalado, en calidad de invitado del Instituto Cervantes. Se corresponden con esta opinión las palabras de Eugenio Trías, quien, en el año 2000, abordó la cuestión en el ensayo titulado "Calderón, el maldito", concluyendo que en España "un funesto y cruel destino parece recaer sobre el más incomprendido (y gigantesco) de nuestros clásicos"[14]. Antonio García Berrio, al hacer balance del 400 aniversario calderoniano en *Revista de Occidente*, fue algo más optimista[15]. El mismo crítico llamó la atención sobre el hecho de que la inmensa mayoría de los hispanistas hace caso omiso del estudio de Regalado: *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*[16]. García Berrio subrayó que se trataba de una de las más importantes, cuando no la más importante publicación calderoniana de la década. El mismo subtítulo expone el intento de revalorar la época y al autor. Regalado propone una revisión hermenéutica del paradigma de la dramaturgia europea, el cual, originándose en la interpretación realista-psicológica de los dramas de Shakespeare, causó, según él, la admisión de numerosas opiniones superficiales y fortuitas acerca de la dramaturgia de Calderón[17]. Este fundamental trabajo coloca la obra del autor español en el centro de la reflexión filosófica y estética europea de las últimas tres centurias.

El presente libro bebe del auge de estudios calderonianos en torno a las celebraciones del año 2000. La *Primera* y la *Segunda parte* ofrece material sumamente interesante para estudiar los condicionantes externos de la obra dramática de Calderón. El carácter concluso del corpus permite determinar claramente el contexto histórico de los dramas, inclusive en su dimensión social y política. El intervalo de tiempo objeto de nuestro interés cubre los primeros quince años del reinado de Felipe IV, es decir, los años de la dominación del conde-duque Olivares en la corte española, antecedentes inmediatos de la gran derrota militar y política de España[18].

---

[13] A. Regalado, "Nie doić Szekspira", entrevistado por W. Stańczyk, *Przekrój*, 1995, núm. 28 (9 de julio), p. 29.

[14] E. Trías, "Calderón, el maldito", *El Mundo*, 7 de septiembre de 2000, pp. 4-5; el autor transcribió el artículo en el libro *Calderón de la Barca*, Barcelona, Omega, 2001.

[15] A. García Berrio, "Actualidad de Calderón: balance, personal, de un centenario", *Revista de Occidente*, 2000, diciembre, núm. 235, pp. 5-20.

[16] A. Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.

[17] *Ibidem*, vol. I, pp. 199 y ss.

[18] Se trata, principalmente, de trabajos de historiadores británicos: J.H. Elliott, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, trad. T. de Lozoya, revisión de A. Feros y el autor, Barcelona, Crítica, 1990 (*The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*, New Haven and London, Yale University, 1986); J.H. Elliott, *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994; ver también J.H. Elliott, *Richelieu y Olivares*, trad. R. Sánchez Mantero, Barcelona, Crítica, 1984; G. Parker, *El éxito nunca es definitivo: imperialismo, guerra y fe en la Europa moderna*, trad. M. A. Galmarini y P.

El estudio se propone presentar la realidad del teatro español en el momento auge de su desarrollo, época en la que compiten por ganarse los favores del espectador Lope de Vega, Tirso de Molina y dramaturgos jóvenes, entre ellos Calderón. Los trabajos sobre la puesta en escena en los corrales, la técnica de actor, etc. permiten un análisis polifacético de la manera de crear la imagen escénica y, sobre todo, el de los códigos y las convenciones vigentes en el teatro[19]. El teatro español áureo es una de las tradiciones teatrales más brillantes de la Europa moderna. Desafortunadamente, ha sido poco conocido, también en la propia España, donde el estudio de su legado fue dominado durante años por la aproximación filológica centrada en el texto dramático. Un importante cambio se dio en 2003, a través de la *Historia del teatro español* coordinada por Javier Huerta Calvo: sus autores se propusieron afrontar la falta de conocimiento generalizada acerca de la realidad teatral[20]. No obstante, cabe apuntar que la síntesis de Norman D. Shergold[21] sigue siendo la referencia base en cuanto a la historia del teatro español antiguo. Y añadir que la labor enfocada en las *Fuentes para la Historia del Teatro en España* fue liderada por los hispanistas ingleses John E. Varey y Norman D. Shergold, que a lo largo de décadas sacaron de los archivos y del olvido documentos y materiales relativos a la actividad teatral en la Península Ibérica. Solo en las últimas décadas han ido tomado el relevo en estas tareas investigadores españoles, como lo demuestran los estudios sobre el teatro y los comediantes escritos por José María Díez Borque, José María Ruano de la Haza, Evangelina Rodríguez Cuadros, Mercedes de los Reyes Peña, Agustín de la Granja, María Luisa Lobato, y –sobre todo– el proyecto de elaboración de una base de datos y un diccionario

Linares, Madrid, Taurus, 2001. Lola Josa (*El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002) analiza el contexto político y filosófico del teatro español en la época del gobierno de Olivares, en una monografía dedicada a la obra dramatúrgica de Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639). En los dramas del joven Calderón también se evidencia la intención de inscribirse en dicha problemática, marcada por la actualidad política. Lola Josa observa que *La vida es sueño* presenta una concentración particular de referencias directas a Alarcón, cuya obra dramática se adhiere abiertamente al programa de reforma del Estado que inició Olivares.

[19] Entre otros, los siguientes estudios de carácter fundamental: J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000; E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

[20] *Historia del teatro español*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols. Hay que reconocer el esfuerzo de los estudiosos del teatro áureo, españoles y extranjeros, en la creación del macroproyecto TC/12 Consolider "Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e Instrumentos de Investigación", que –en los años 2010-2014– contribuyó a la promoción y el mejor conocimiento del legado teatral de la España áurea a través de diversas iniciativas en colaboración con las instituciones culturales y teatrales, ver http://tc12.uv.es/ y el portal temático "Teatro clásico español", dirigido por Germán Vega García-Luengos: http://www.cervantesvirtual.com/portales/teatro_clasico_espanol/.

[21] N.D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon, 1967.

biográfico de actores del teatro español antiguo, dirigido por Teresa Ferrer Valls[22].

Recordaré que fue justamente en la década de oro del teatro español[23] cuando los españoles empezaron a usurpar abiertamente el derecho a reconocerse como continuadores de la tradición del teatro de la Antigüedad. Calderón no fue indiferente a los debates literarios en curso, si bien, a diferencia de Lope o de Tirso, no se vio nunca tentado –salvando las alusiones metatextuales frecuentes en sus obras–, a formular una poética del drama. Es justificado suponer que compartía la opinión de José Pellicer de Tovar, quien en 1635 englobó la definición de la *comedia* española en la afirmación: "es una acción que guíe a imitar lo bueno y a excusar lo malo"[24].

La perfección estructural de los dramas de Calderón suscitó –y sigue despertando–, gran admiración. Espero que la propuesta de lectura del drama a través del teatro y la del teatro a través del drama, que da cuenta del tiempo y el lugar de creación (y estreno), no solo permita revelar sentidos olvidados de su obra, sino también iluminar el proceso de creación de los significados en el teatro. Y con más motivo porque las obras comentadas de Calderón y de contemporáneos suyos (Lope de Vega, Pérez de Montalbán, Francisco de Quevedo) se intercontextualizan, inscribiéndose dentro de la *aemulatio* promovida por la época: mientras compiten entre ellas, a la vez presentan un ejemplo de un diálogo consciente con la tradición antigua.

Una lectura pormenorizada de los dramas en su múltiple vinculación con la historia de España y con la historia del teatro permite una aproximación al paradigma dramatúrgico calderoniano, considerándose su hondo arraigo en el patrimonio cultural mediterráneo, decisivo para su éxito internacional. La obra de Calderón es testimonio del encuentro de las tres tradiciones constitutivas de los universales de la identidad europea: la *traditio pagana*, la *traditio iudaica* y la *christiana*. La erudición enciclopédica fruto de una formación humanista anclada en las mejores tradiciones de la escuela jesuítica permitía a Calderón recurrir a asociaciones sorprendentes, relacionar motivos recíprocamente excluyentes, crear imágenes emblemáticas llenas de significados, siempre en búsqueda de lo esencial del mensaje teatral. Con el paso de los años y con la experiencia, su obra se llenaría de contenidos cada vez más profundos. El volver sobre temas, tramas y motivos –tanto ajenos como propios– fue la estrategia de escritura favorita de Calderón, quien empleó la "reescritura dramática" con

[22] *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. DICAT*, dir. T. Ferrer Valls, Kassel, Edition Reichenbeger, 2008.

[23] *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico Almagro, julio de 1996*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Festival de Almagro/Universidad Castilla-La Mancha, 1997.

[24] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla* (1635), en: F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, p. 266; ver el capítulo "José Pellicer de Tovar (1635): un intento de codificación de la comedia castellana" del presente libro, pp. 256-302.

plena consistencia a lo largo de toda su carrera como autor de obras destinadas a ser representadas.

Uno de los objetivos del estudio ha sido también revisar las opiniones críticas sobre las relaciones entre un viejo Lope de Vega y un joven Calderón. La excelente monografía de Enrique García Santo-Tomás dedicada a la recepción crítica del Fénix adelantó el sabor de esa problemática: la historiografía ha contrapuesto a ambos dramaturgos y los "teatros" que representan en un grado mucho mayor de lo que fue en realidad[25]. Aunque, paradójicamente, es a Calderón a quien solemos identificar con la resignada serenidad de la vejez, y a Lope con la desenvoltura juvenil.

El libro pretende ser "una invitación hermenéutica para comprender la complejidad (social y estética) del fenómeno"[26] del teatro áureo español desde la perspectiva de su autor más "europeo", por eso recurro a un claro esquema narrativo, en el que la biografía del dramaturgo y la historia de la transmisión de sus textos se entrelazan con la historia de España y Europa, siguiendo el orden tripartito: *Formatio*, *Aemulatio*, *Editio*.

A menudo nos olvidamos de que Calderón había vivido en la época que aún celebraba la continuidad de la tradición retórico-humanista de la Antigüedad, dándole a él y sus contemporáneos –como diría Hans-Georg Gadamer– la sensación de pertenecer a una comunidad libre de limitaciones históricas y nacionales[27]. No obstante, en el siglo XVII, aquel *sensus communis* en el que se basaba el conocimiento humanista y el sentido de la unidad con independencia del tiempo, se vio implicado en una prueba muy dura. No es de extrañar que en España, donde la crisis política y social se manifestó con suma agudeza, la voluntad de conservar los valores reconocidos como universales y eternos tomase –recojo la idea del eminente hispanista británico Terence E. May–, una forma tan "natural" e "inevitable"[28].

Seguramente sea por ello por lo que toda la creación de Calderón se nos aparece como una suma peculiar del universo simbólico de la época. Rodríguez de la Flor llega a denominarla "la cima de la total fabricación simbólica occidental"[29]. Calderón trató de captar la dimensión dramática de la existencia

---

[25] E. García Santo-Tomás, *La creación del Fénix. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000.

[26] S. Świontek, *op. cit.*, p. 68.

[27] Sigo la reflexión de H.-G. Gadamer sobre la tradición humanista, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, trad. al polaco B. Baran, Warszawa, PWN, 2004, p. 54 (*Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1992).

[28] La formulación proviene de un estudio sobre Baltasar Gracián: T. E. May, *Wit of the Golden Age. Articles on Spanish Literature*, Kassel, Edition Reichenberger, 1986, p. 57: "If we consider the complexity of seventeenth-century with the outcome of a struggle to hold together a cultural world that threatens to disintegrate, then this critical bias towards an emphasis on unity, in one involved in the struggle, may seem *natural* and perhaps *inevitable*" (la cursiva es mía – B. B.).

[29] F. Rodríguez de la Flor, "Prólogo", en: V. Martin, *El concepto de «representación» en los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2002, p. 11.

humana, inscribir al hombre y su voluntad dentro del orden de unos valores morales superiores. Aun quiso creer que, cultivando la *prudentia* y la *eloquentia*, se podía llegar a crear un sentido común que se basa en lo verosímil[30]. Pero, con todo eso, la sutil arquitectura de su dramaturgia es un amargo testimonio de su tiempo. Quizá ésta sea la razón por la cual suele acudirse a los dramas calderonianos en épocas de crisis[31]. Porque dan un sentido de experiencia hermenéutica del mundo y de su sentido perdido en un arrebato de pasión. Son un sueño de la mítica Edad de Oro del ingenio que aun se sentía capaz de tocar lo infinito.

---

[30] H.-G. Gadamer, *op.cit.*, pp. 49-50.

[31] El auge del calderonismo alemán, al principio del siglo XIX, tuvo como fondo las guerras napoleónicas que marcaron la historia de Europa de una manera traumática. El calderonismo de habla inglesa se articuló de una manera contundente, en la primavera del año 1939 (mientras finalizaba la Guerra Civil en España y faltaban pocos meses para que las fuerzas alemanas, 1 de septiembre de 1939, y soviéticas,17 de septiembre de 1939, invadiesen Polonia iniciando la Segunda Guerra Mundial): Edward M. Wilson (University of Cambridge) y William J. Entwistle (University of Oxford) presentaron en *Modern Language Review* una doble apreciación de *El príncipe constante*, que siguió a la reciente publicación de la edición de la comedia sobre el infante santo don Fernando por Cambridge University Press, en 1938 (segunda edición corregida, 1957): "Calderón's *Príncipe constante*: two appreciations", *MLR*, XXXIV (1939), núm. 2, abril, pp. 207-222: "The following exchange of views arose out of the paper Mr Wilson communicated to the second writer. Mr Wilson has interpreted this first typically Calderonian masterpiece not as dead literature, but as living poetry. His suggestions began a train of thought in the recipient's mind, which, however, took a quite different direction. The second appreciation was submitted to Mr Wilson, who felt, quite rightly, that he was not called upon to change his ground. Great literature has many facets, and different readers will catch different gleams of the author's genius. These two appreciations, therefore, do not constitute a debate which the reader is asked to judge, but an exchange of views on a subject of some moment; an exchange which may call forth some third or fourth opinion of some quite different nature. They are essays in appraisement; and, though factual considerations occupy so great a part of our professional and private studies, it is the appreciation of great poetry – too often neglected which is the object and fine flower of literary scholarship" (p. 202). Siempre me llamó la atención esa coincidencia y el hecho de que los trabajos fundamentales de calderonistas ingleses arrancasen en esa época, para dar un ejemplo: A. A. Parker, *The allegorical drama of Calderón. An introduction to the autos sacramentales*, Oxford and London, The Dolphin Book, 1943. En la introducción escribió explícitamente que la guerra interrumpió un proyecto más amplio: "The chapters of this book were originally intended to be part of a larger work on Calderón, the other part, which was to have been written by Dr. E. M. Wilson, presenting a parallel introduction to the study of the *comedias*" (p. 6). Un cuarto de siglo más tarde, en 1969 (el año de las revueltas estudiantiles que corrieron por las universidades en Europa y en los Estados Unidos), se reunieron en Exeter los calderonistas alemanes e ingleses celebrando el Primer Coloquio Anglogermano sobre Calderón iniciando –de la mano de Alexander A. Parker y Hans Flasche– uno de los más bellos capítulos del hispanismo europeo. El calderonismo como un fenómeno cultural –a escala global– se merecería ya un estudio aparte que recordase a aquellos grandes maestros.

PRIMERA PARTE. *FORMATIO*

Este monstruo de ingenio dio en sus Comedias muchos imposibles vencidos. Noten cuántos: casó con dulcísimo artificio la verisimilitud con el engaño, lo posible con lo fabuloso, lo fingido con lo verdadero, lo amatorio con lo decente, lo majestuoso con lo tratable, lo heroico con lo inteligible, lo grave con lo dulce, lo sentencioso con lo corriente, lo conceptuoso con lo claro, la doctrina con el gusto, la moralidad con la dulzura, la gracia con la discreción, el aviso con la templanza, la reprehensión sin herida, las advertencias sin molestia, los documentos sin pesadez; y, en fin, los desengaños tan caídos, y los golpes tan suavizados, que sólo su entendimiento pudo dar tantos imposibles vencidos.
Lo que más admiro, y admiré en este raro ingenio, fue, que a ninguno imitó; nació para Maestro y no para Discípulo...

Fray Manuel de Guerra y Ribera,
"Aprobación", en *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1682)

ESTUDIOS: MADRID (COLEGIO IMPERIAL), ALCALÁ DE HENARES, SALAMANCA

Suele decirse de aquellos,
que muy poco han estudiado,
que en Salamanca han entrado,
mas no Salamanca en ellos.

El hombre pobre todo es trazas (1627)

Cuando, en 1609, Lope de Vega publicaba su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño recibía una formación completa y esmerada, tal y como correspondía a un hijo de familia noble[1]. Tenía nueve años. Su padre, don Diego Calderón de la Barca, era funcionario de la administración del Estado, ocupando el cargo de "escribano de Cámara de Su Majestad, en su consejo y contaduría mayores de Hacienda y de cuentas"[2]. Su madre, doña Ana María de Henao, murió en posparto apenas un año más tarde, en 1610, dejando huérfanos a cinco hijos: tres varones –Diego, Pedro y José–, y dos hembras –Dorotea y Antonia–.

Pedro, con ocho años, después de haber aprendido a silabizar y contar, dio sus primeros pasos en el Colegio Imperial de Madrid (1608–1614), donde la enseñanza se realizaba conforme a las recomendaciones de la *Ratio studiorum*

---

[1] Lope publicó su *Arte nuevo de hacer comedias* junto a las poesías que conforman el volumen de *Rimas* (Madrid, 1609). El texto en verso del tratado puede considerarse la confirmación de la plena emancipación del drama español áureo, pues formula la poética de la *comedia* en oposición consciente a las normas y reglas derivadas de la interpretación renacentista de las poéticas de la Antigüedad. Es de suponer que se escribió en 1608. Al margen de ello, hay que añadir que la obra coincide temporalmente con *Lo fingido verdadero*, una obra hagiográfica de Lope dedicada a San Ginés; la forma metateatral de la misma ofrece "un testimonio único del modelo del teatro barroco como metáfora del *theatrum mundi*", véase U. Aszyk, "*Lo fingido verdadero* Lopego de Vega: u źródeł kształtowania się hiszpańskiego modelu teatru jako metafory świata", en: *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu – aktorze*, eds. M. Leyko e I. Jaite-Lewkowicz, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2005, pp. 88-104; *id.*, "El arte de representar comedias: *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega", *Zagadnienia Rodzajów Literackich/Les Problèmes des Genres Littéraires*, 46, 2003, núm. 1-2, pp. 53-74; Urszula Aszyk volvió a tratar el tema en su reciente libro, véase "Teatro dentro del teatro y la construcción de la metáfora del *theatrum mundi* en *Lo fingido verdadero*", en: *id.*, *Drama – Teatro – Arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX*, Warszawa, Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco/Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2014, pp. 51-74.

[2] Cito por el testamento de Diego Calderón de la Barca, ver K. Sliwa, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño (1600-1681) y de sus familiares, Fénix de los ingenios y lucero mayor de la poesía española*, València, Universitat de València, 2008, p. 26. Don W. Cruickshank reconstruye en detalle el cuadro genealógico de la familia, ver "The family background", en: *id.*, *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 14-24.

de 1599, la cual determinaba con precisión el objetivo y los métodos de los colegios de la Compañía de Jesús. En Madrid, los jesuitas iniciaron su actividad didáctica entre la década de los 60 y los 70 del siglo XVI. Sin embargo, fue a raíz de la donación póstuma de María de Austria[3], cuyo testamento cedió todos sus bienes con el fin de que se construyese una nueva sede de la escuela, cuando se produjo su auténtico florecimiento. En marzo de 1606 la corte real volvió desde Valladolid a Madrid[4], lo que afianzó aun más la posición del Colegio Imperial como principal institución educativa de la Villa y Corte, donde se formaban los hijos de la élite de la ciudad, de los funcionarios de la realeza y familias nobles de los círculos más cercanos a la corte.

En 1608, Pedro Calderón de la Barca fue matriculado en el Colegio Imperial, cuyo ilustre nombre rendía homenaje a su fundadora, la viuda del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Maximiliano II[5]. De acuerdo con el plan

---

[3] María de Austria y Portugal (1528-1603), hija de Carlos V y esposa del emperador Maximiliano II, al enviudar en 1576 decidió regresar a España. A partir de 1583 permaneció en el madrileño convento de las Descalzas Reales, donde murió en 1603. Descalzas Reales, monasterio de clausura de monjas descalzas franciscanas, fundado en 1557 por Juana de Austria en un palacio que había servido a la familia real, constituye un tesoro único. Hoy en día, sigue desempeñando funciones sacras; una parte de las estancias de clausura abre al público. Entre los objetos expuestos, se encuentran objetos relacionados con Polonia, entre otros, los retratos del príncipe Ladislao y de la princesa Catalina, hijos del rey Segismundo III Vasa, y un retrato de la primera consorte de éste, Ana de Austria, hermana de Margarita, la esposa del rey de España Felipe III.

[4] En 1561 Felipe II determinó Madrid como sede fija de la Corte, rompiendo así con la forma de gobernar de hasta entonces, que suponía continuas mudanzas de capital para el rey de España. Para finales del siglo XVI, el número de habitantes de Madrid casi se había quintuplicado, llegando a los 90.000. En 1570, en relación, probablemente, con la creciente demanda de funcionarios de la administración central, se estableció en Toledo Pedro Calderón, el abuelo del dramaturgo, procedente de Boadilla del Camino en la provincia de Palencia, quien hacia 1582 era "secretario o escribano del Consejo y Contaduría mayor de Hacienda" (cito por E. Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. facsímil al cuidado de I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid/Frankfurt a. Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2001, p. 41). El cargo era hereditario en España y posteriormente cayó en suerte a Diego Calderón, el padre del poeta. En 1601, Felipe III trasladó la Corte a Valladolid, lo cual causó un colapso transitorio en el desarrollo de Madrid. Casi la mitad de la población –unos 50.000–, abandonó entonces la ciudad. También se tambaleó la situación de la familia Calderón. El padre del dramaturgo tuvo que mudarse a Valladolid, siguiendo el paso de la Corte, para allí cumplir con las obligaciones que le imponía su oficio. Se sabe por el testamento de la madre, doña Ana María de Henao, que, durante la ausencia de su marido, se vio obligada a pedir ayuda económica a su madre (ver C. Morón Arroyo, *Calderón. Pensamiento y Teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000, p. 26; K. Sliwa, *op.cit.*, pp. 20-21). En 1606, Madrid (*Villa*) volvió a ser sede de la Corte Real (*Corte*), ver E. Alaminos López, "Espacio público: Madrid Villa y Corte", en: *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2000, pp. 93-108; también M. Defourneaux, *Madryt, dwór i miasto*, en: *id.*, *Życie codzienne w Hiszpanii w Wieku Złotym*, trad. del francés E. Bąkowska, Warszawa, PIW, 1968, pp. 38-61 (*La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*, Paris, Hachette, 1965).

[5] Ver J. Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid (del Estudio de la Villa al Instituto de San Isidro: años 1346-1955)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992; B. Bartolomé Martínez, "Educación y humanidades clásicas en el Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII", *Bulletin Hispanique*, 1995, núm. 1, pp. 109-155.

oficial de estudios de la Compañía de Jesús, el colegio abría sus puertas a pobres y ricos:

> En cuanto sea posible, a nadie inscriba como discípulo si no es presentado por sus padres u otros que hagan sus veces, a no ser que él personalmente le conozca o pueda fácilmente obtener informaciones por otros que le sean ya conocidos. Pero no excluya a nadie por ser de condición humilde o pobre ("Reglas del prefecto de estudios inferiores", núm. 9)[6].

En el colegio, que gozaba de la protección del rey, se formaba la futura élite de la capital española. Por desgracia, los documentos relativos al proceso didáctico fueron destruidos, posiblemente a la hora del destierro de los jesuitas de España, en 1767, de ahí la necesidad de reconstruir hipotéticamente la historia de la educación del alumno Pedro Calderón de la Barca sobre la base del plan de estudios de la Compañía. "Perantón", pues así fue apodado por sus colegas –lo cual él no se tomaba a mal al llamarse Pedro y al haber nacido un 17 de enero, día de San Antón– pasó seis años en el colegio y terminó su educación, probablemente, en 1614[7]. Se ha conservado un registro con fecha de 2 de febrero de 1614 que confirma su adhesión a la Congregación de Santa María de la Anunciación, que operaba en el colegio, lo que da pie a suponer que, en su último curso, podría haber participado en actividades literarias adicionales ofrecidas por la escuela[8].

La base del programa educativo de la escuela jesuita la constituía la enseñanza de la teoría de la poesía y la oratoria, acompañada por la práctica de la composición de textos poéticos y discursos en prosa. Una formación de esa índole no pudo resultar indiferente para definir hábitos y gustos literarios, si bien no se trataba de que todos los alumnos de los colegios jesuitas se convirtieran en un futuro en poetas u oradores profesionales. Según apunta Andrzej Borowski en su libro dedicado a la cultura europea del siglo XVII, los jesuitas retomaron del humanismo la confianza en el valor cognitivo y formativo del texto literario. Sin embargo, la *imitatio antiquorum* introducida por la estética del Renacimiento, cedió lugar a la emulación, lo cual determinó de una manera particular la versión última de la *Ratio studiorum* publicada en 1599[9]. El fenómeno tuvo una envergadura inaudita en la historia cultural

---

[6] Cito la versión castellana de *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu* por la edición bilingüe publicada en el volumen *La pedagogía de los jesuitas, ayer y hoy*, ed. E. Gil Coria, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2002 (2ª edición corregida).

[7] Ver E. Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida...*, p. 54.

[8] Ver *Apéndice II: Congregantes de la Anunciata*, en: J. Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid...*, pp. 554-555. La *Ratio* preceptuaba al rector lo siguiente: "Procure que la Congregación de Santa María de la Anunciación del Colegio Romano se extienda por el suyo; a menos que el Rector mismo juzgare en el Señor disponer otra cosa. Pero lo tocante a la Congregación o a la academia no se tenga al mismo tiempo en que en nuestro templo haya sermones o lecciones sacras" ("Regla del rector", núm. 23).

[9] A. Borowski, *Powrót Europy*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 1999, p. 187. Según Luis Gómez Canseco, la *Ratio studiorum* de 1599 marcó el abandono de los ideales del humanismo renacentista, porque para la Compañía de Jesús estudiar a los clásicos se convirtió en un medio y

europea: debían seguirse los mismos requisitos mínimos del currículo y los mismos manuales en todas las provincias de la Orden, desde la Península Ibérica hasta las tierras de la Corona de Polonia y el Gran Ducado de Lituania, es decir, la *Serenissima Res Publica Coronae Regni Poloniae Magnique Ducatus Lithuaniae*. En los dos extremos del continente reinaban las mismas ideas estéticas, ejemplo de lo cual se transparenta en la exposición de la poética *De acuto et arguto*, de Maciej Kazimierz Sarbiewski, poeta neolatino y profesor del colegio jesuita en Połock (Polotsk, actualmente Bielorrusia), y la *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca 1648; primera edición *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, Madrid, 1642), de Baltasar Gracián[10]. "El manual de poética de Pontano o las explicaciones posteriores de Sarbiewski", comenta Borowski, "enseñaban el arte poética de tal manera que un graduado laico de un colegio jesuita no solo sabía componer versos en latín o discursos, sino que también creía profundamente en que no se le daba nada peor –y quién sabe si no mejor–, que a los «paganos» de la Antigüedad. Esta es la consecuencia última y, quizás, el resultado más sorprendente de la humanitas jesuítica; a saber, el hacer asequible, a escala relativamente masiva –teniendo en cuenta la representación social y el número de alumnos de los colegios de la Compañía, ya solo en Polonia, por no ir más lejos–, la cultura literaria humanista, formada en la Europa del Renacimiento"[11].

El currículo de los cursos inferiores del colegio jesuita abarcaba las reglas de gramática, en base a textos de la Antigüedad, y el perfeccionamiento del uso de la lengua latina. Paralelamente, los alumnos se familiarizaban con elementos de la gramática griega. En la *Ratio studiorum* se recomendaba que los contenidos se distribuyeran de forma proporcionada y que todas las clases se mantuvieran "en su respectivo grado" ("Reglas comunes para los profesores de clases inferiores", núm. 12). Se daba particular importancia al estudio constante y a la disciplina, que el profesor debía supervisar a través de un procedimiento

---

no un objetivo en sí (cito por A. Egido, *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 19). Borowski (*op. cit.*, pp. 181-183) defiende una opinión contraria. En el estudio citado, presenta "los fundamentos de la *humanitas* jesuita, es decir, la antropología filosófica y el consiguiente ideal formativo basado asimismo en la autoridad de la poesía" y concluye: "La teoría así elaborada aún no implica que la poesía o, por ampliar el concepto, las *bonae litterae*, deban entenderse, ni mucho menos, de una forma meramente instrumental; ni que en dicho proceso deba surgir inevitablemente una táctica o manipulación concebida únicamente con fines inmediatos. Al contrario, parece que la fe en el valor cognitivo y formativo del texto literario, retomada de los humanistas, subyace a toda la teoría jesuítica de la educación y a la teoría de la literatura vinculada a ella y enseñada en los colegios de la Compañía". Ver también M. Batllori, *La pedagogía de la "Ratio studiorum"*, en: *Historia de la educación en España y América*, coord. B. Delgado Criado, Madrid, Fundación Santa María, 1993, II, pp. 64-74.

[10] Compárese A. Egido, "Estudio preliminar", en: B. Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza (Madrid, Juan Sánchez, 1642)*, edición facsímil, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2005, pp. LI-LII; y asimismo M. A. Sydor, "La *concordia discors* en Sarbiewski y Gracián", en: *Actas del VII Congreso de la AISO*, 2006, pp. 585-590, http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_086.pdf [acceso 28 de agosto de 2015].

[11] A. Borowski, *op. cit.*, pp. 187-188.

establecido para disponer y corregir tareas escritas, y para repasar los textos a aprender de memoria. Desde el principio, se insistía en particular en la formación literaria: en preparar a los alumnos a participar activamente no solo en la recepción, sino también en la creación de textos. La *Ratio studiorum* recomendaba tratar de modo distinto la poesía y la historia, recalcando el valor estilístico de los textos de vocación artística:

> La prelección de un historiador y la de un poeta se caracterizan en que la del historiador ha de ser de ordinario más rápida, mientras que en la del poeta es por lo general muy conveniente una paráfrasis oratoria, hecha con mucho esmero. También se ha de procurar que los discípulos se vayan acostumbrando a distinguir entre el estilo poético y el oratorio ("Reglas comunes para los profesores de clases inferiores", núm. 28).

La educación en los cursos inferiores culminaba en el curso de retórica ("Reglas del profesor de retórica"), el cual "adiestra al discípulo para la elocuencia perfecta" (núm. 1), tanto en prosa como en verso, dado que, según se lee en el plan oficial de estudios:

> no mira sólo a la utilidad, sino que se cuida también de la elegancia en el discurso. Sin embargo se puede decir de una manera general que esta clase comprende sobre todo tres materias: preceptos de oratoria, estilo y erudición. Los preceptos, si bien se pueden tomar y analizar los de cualquier autor, sin embargo, en la prelección cotidiana no se han de explicar sino los libros retóricos de Cicerón, con la Retórica, y si pareciere bien, la Poética de Aristóteles. El estilo (aunque se toman también como muestra los más destacados historiadores y poetas) se ha de aprender casi exclusivamente de Cicerón, cuyos libros son todos aptísimos para el estilo, si bien se leerán solos los discursos, para ver en ellos los preceptos del arte puestos en práctica. La erudición debe tomarse de la historia, de las costumbres de los pueblos, de los testimonios de escritores y de cualquier rama del saber, pero con moderación, según la capacidad de los alumnos ("Reglas del profesor de retórica", núm. 1).

Se enseñaba cómo analizar los discursos particulares en el contexto de la obra entera del autor y cómo enmarcar las obras en un contexto más amplio:

> Pero si se explica un discurso o un poema expóngase primero el sentido, caso de que sea oscuro, y valórense las diversas interpretaciones. En segundo lugar, examínese toda la técnica del arte oratoria, a saber, invención, disposición y elocución: si el orador se insinúa hábilmente, si se centra bien en el tema, de qué lugares comunes saca los argumentos para persuadir, para engalanar el discurso, para conmover; cuántos preceptos pone con frecuencia en práctica en un mismo pasaje, cómo viste su argumentación de figuras retóricas y combina luego éstas con las gramaticales para persuadir al oyente. En tercer lugar, adúzcanse algunos pasajes semejantes ya en el argumento, ya en el estilo, y cítense otros oradores o poetas que se hayan servido del mismo precepto para desarrollar una argumentación o narración semejante. En cuarto lugar, confírmense las mismas afirmaciones con el dictamen de los sabios, si el asunto lo permite. En quinto lugar, búsquese en la historia, en la mitología y en toda clase de erudición lo que sea útil para ilustrar el pasaje. Por fin, pondérese el vocabulario, fijándose en su propiedad, elegancia, variedad, ritmo. Estas indicaciones, sin embargo, no se han aducido con el fin de que el

> profesor las siga siempre todas, sino para que elija las que le parecieren más oportunas para su propósito ("Reglas del profesor de retórica", núm. 8).

Los alumnos del último curso componían discursos y obras en verso, los cuales se sometían a la evaluación y, no pocas veces, se presentaban en público:

> Nada desarrolla tanto el ingenio, como el ejercitarse individualmente en hablar con frecuencia desde la tribuna del aula, del templo y de la clase, que les son comunes con los condiscípulos externos, e incluso desde la del refectorio. Por fin, pongan siempre en público, en cualquier lugar idóneo y con su nombre, los versos propios aprobados por el profesor ("Reglas del profesor de retórica", núm. 20).

La *Ratio studiorum* proporcionaba soluciones precisas en cuanto a la disposición de las actividades en los sucesivos niveles, proponiendo tipos de ejercicios concretos, ideados para desarrollar las destrezas de escritura. Por ejemplo, en la clase de retórica, mientras el profesor corregía los trabajos escritos, los alumnos se dedicaban a realizar ejercicios de estilo, como

> imitar algún pasaje de un orador o un poeta; hacer una descripción de un jardín, un templo, una tempestad, o cosas semejantes; expresar de varios modos una misma frase; traducir al latín un discurso griego, o viceversa; poner en prosa latina o griega los versos de algún poeta; cambiar de un género en otro un poema; componer epigramas, inscripciones, epitafios; entresacar frases ya latinas, ya griegas, de los buenos oradores y poetas; acomodar figuras retóricas a determinadas materias; sacar de los lugares retóricos y tópicos abundancia de argumentos en favor de cualquier tesis, y otras cosas semejantes ("Reglas del profesor de retórica", núm. 5).

A su vez, en referencia a la clase de humanidades que precedía el curso de retórica, el plan de estudios recomendaba al profesor incentivar las predisposiciones de los alumnos mediante el uso de ejercicios de estilo basados en diversos géneros textuales y valiéndose de una selección de expresiones proporcionada. En dicha clase, se espera del profesor que se concentre

> más bien en observaciones sobre la lengua latina, en el significado propio y origen de las palabras, que debe investigar en autores probados, sobre todo antiguos. Haga notar a los discípulos el uso y variedad de las locuciones del autor y modo de imitarle. Ni tenga por impropio aducir a veces alguna cita en la lengua patria, principalmente si ayuda para la interpretación del pasaje o tiene algo interesante de por sí. Cuando el profesor explica un discurso, debe examinar cómo se cumplen en él los preceptos del arte. Al fin podrá, si le pareciere bien, traducirlo todo a la lengua patria, pero lo más elegantemente posible ("Reglas del profesor de humanidades", núm. 5).

En todas las clases, durante el llamado certamen, es decir, la repetición diaria, se recurría al método de emulación entre varios grupos de alumnos. En clase de retórica, los alumnos se preguntaban mutuamente y el ejercicio consistía, entre otras cosas, en

> distinguir o componer figuras retóricas; en exponer y aplicar los preceptos de retórica para las cartas, la poesía o la historia; en explicar pasajes de autores un tanto difíciles y en resolver las dificultades; en indagar sobre las costumbres de los antiguos y otros temas de erudición; en interpretar jeroglíficos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adagios, emblemas y enigmas; en declamar y otros ejercicios semejantes, como ordenare el profesor ("Reglas del profesor de retórica", núm. 12).

En clase de humanidades, los alumnos competían entre ellos repitiendo y reformulando en la memoria las frases dictadas por el profesor, examinaban "la cantidad de las sílabas, dando la regla de memoria o aduciendo el ejemplo de un poeta", citaban el sentido preciso y la etimología de una palabra, o comentaban pasajes escogidos de autores griegos o latinos ("Reglas del profesor de humanidades", núm. 7). Se preceptuaba, "por motivo de erudición", ampliar en el tiempo libre el conocimiento de la historia y la literatura, y

> a veces exponer otras materias más recónditas, como jeroglíficos, emblemas, cuestiones del arte poético referentes al epigrama, al epitafio, a la oda, a la elegía, a la epopeya, a la tragedia. Así como lo referente al senado romano, al ateniense, a las instituciones militares de los dos pueblos, a la jardinería, al vestuario, al triclinio, al triunfo, a las sibilas y a otras materias análogas, pero con moderación ("Reglas del profesor de retórica", núm. 15).

Pero a la vez, se insistía: "La erudición empléese moderadamente, para estimular y recrear de vez en cuando el entendimiento, sin impedir el análisis de la lengua" ("Reglas del profesor de humanidades", núm. 1). Todos los alumnos estaban obligados a "cultivar la memoria, aprendiendo algo cada día, y leer mucho y atentamente" ("Reglas del profesor de retórica", núm. 20). Los alumnos convivían a diario con textos literarios, pues éstos constituían un elemento recurrente de su entorno más inmediato:

> En meses alternos, más o menos, para celebrar algún día más importante, o para la proclamación de las dignidades de la clase, o con cualquier otra ocasión, fíjense en las paredes de la clase los mejores poemas escritos por los discípulos. Más aún, conforme a la costumbre de las regiones, fíjese también alguna composición de prosa breve, como serán inscripciones de escudos, de templos, de sepulcros, de jardines, de estatuas; o también descripciones de una ciudad, de un puerto, de un ejército; lo mismo que narraciones, como las empresas de algún santo; o, por fin, paradojas. Añadiendo a veces dibujos, que ilustren el emblema o argumento propuesto; pero con permiso del Rector ("Reglas del profesor de humanidades", núm. 10).

El rango y el nivel del Colegio Imperial de la época de los estudios de Calderón se refleja en la categoría de sus docentes. Uno de ellos fue el padre Juan Luis de la Cerda (1558–1634), comentarista de Virgilio y editor de las

obras de Tertuliano[12]; durante años ocupó la cátedra de retórica[13]. En 1598 se le encomendó la nueva edición (actualizada) del manual de latín *De institutione grammaticae*, de Antonio de Nebrija. Juan Luis de la Cerda reformó profundamente el método en uso –desde hacía más de cien años en todas las universidades españolas– al introducir el castellano en los comentarios explicativos de los primeros libros de *De institutione*. De forma similar, recurriendo al idioma materno, se impartían las clases en los cursos inferiores del Colegio Imperial, de acuerdo con la *Ratio studiorum*[14]. Las "Reglas del profesor de la clase ínfima de gramática" son concluyentes al respecto:

> La prelección de Cicerón, que no ha de exceder de unas cuatro líneas, se hará del modo siguiente. Primero lea toda la materia sin interrupción y exponga brevísimamente su contenido en lengua vulgar. Después traduzca el pasaje palabra por palabra en lengua vulgar. En tercer lugar, volviendo a empezar desde el principio, indique su estructura, y reconstruyendo el período señale los verbos y sus regímenes (...) ("Reglas del profesor de la clase ínfima de gramática", núm. 6).

En octubre de 1614, Calderón inició sus estudios en Alcalá de Henares, en la Universidad Complutense, donde continuó adquiriendo conocimiento de retórica y de lógica durante casi un año. La muerte de su padre en 1615 lo obligó a interrumpir su carrera. La mayoría de los autores, siguiendo la biografía de Cotarelo, explica que, a partir de 1615, ya estaba estudiando el derecho canónico y civil en Salamanca. Mientras tanto, el nombre de Calderón figura en el registro de la Facultad de Derecho Canónico de la Universidad de Alcalá, de 1616, y solo en los cursos siguientes (1617/18 y 1618/19) aparece una entrada análoga en los registros de la Universidad de Salamanca[15]. No se han encontrado documentos que confirmen que, en 1619, de acuerdo con las expectativas de su familia, obtuviera el título de licenciado. Probablemente, el motivo por el que Calderón no obtuvo el título fue la dilación en el pago de gastos de la estancia en Salamanca. Tras la muerte del padre, la situación económica de los hermanos Calderón, obligados a responder a la "demanda judicial reclamando dote, arras, gananciales y mandas graciosas"[16] que les puso su madrastra, Juana Freile

---

[12] Maciej Kazimierz Sarbiewski lo evoca en sus escritos, ver T. Michałowska, "Źródła staropolskiej wiedzy o poezji", en: *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – Renesans – Barok*, eds. M. Cytowska y T. Michałowska, Warszawa, PWN, 1999, p. 34.

[13] J. Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid...*, p. 521.

[14] La *Ratio studiorum* preceptuaba el manual del jesuita portugués Manuel Álvares (Emanuel Alvarus) *De institutione grammaticae* (en Polonia conocido bajo el nombre de *alwar*); sin embargo, el plan de estudios del año 1639 del Colegio Imperial recomendaba la gramática latina de Antonio de Nebrija, reformada por Cerda; ver B. Bartolomé Martínez, *op. cit.*, p. 148.

[15] Repara en esta imprecisión C. Morón Arroyo, *Calderón. Pensamiento...,* p. 27; Don W. Cruickshank en su biografía de Calderón intenta dilucidar el problema y apunta: "The accounts also indicate a degree of uncertainty about how Pedro's university career should continue" (*op.cit.*, p. 57; ver también pp. 40 y 57-59).

[16] E. Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida...*, p. 77; compárese *Concierto de Diego, Pedro y José Calderón de la Barca con Juana Freile Caldera* en K. Sliwa, *Cartas, documentos...*, pp. 38-

Caldera, fue difícil. Uno de los personajes calderonianos se refiere con ironía a alumnos "que muy poco han estudiado, / que en Salamanca han entrado, / mas no Salamanca en ellos" (*El hombre pobre todo es trazas*, QC 1637, fol. 165v)[17]. Sin embargo, la competencia escolástica y el amplio abanico de destrezas casuísticas que manifiestan los personajes de sus dramas y sus autos sacramentales constituyen la prueba de que completó sus estudios.

El elemento nuclear de la formación literaria del futuro dramaturgo surgió del colegio madrileño a raíz de la *humanitas*, en sentido amplio, la cual constituía la base del programa educativo de la Compañía de Jesús. La disciplina interna que caracteriza los textos calderonianos, cuyas tramas e hilos se desarrollan con la precisión de un reloj, y en donde las imágenes ofrecidas inducen a la reflexión moral, es fruto del entrenamiento al que se sometió durante años la joven mente de Calderón. Fue allí donde el futuro poeta adquirió determinadas competencias por la *Ratio studiorum* (*ars*) y las perfeccionó (*exercitatio*) a la medida de su capacidad innata (*ingenium*). No en vano José Simón Díaz, en su *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, al referirse a los años que siguieron a la donación de la emperatriz María de Austria, insiste en que: "El más preclaro alumno de esta época fue D. Pedro Calderón de la Barca, que, según su biógrafo Juan de Vera Tassis, comenzó antes de los nueve años el estudio de los Rudimentos en estas aulas, «donde su diligente vivacidad se adelantó en poco tiempo a todos sus contemporáneos»"[18].

Uno de los métodos didácticos habituales en los colegios jesuitas era confrontar dos grupos de alumnos, divididos en "romanos" y "cartaginenses", que rivalizaban en turnos de preguntas y respuestas[19]. Se halla un rastro de los métodos empleados en el aula escolar en otra comedia de Calderón. Al igual que en el caso de *El hombre pobre todo es trazas*, se trata de una comedia de capa y espada de argumento contemporáneo, lo cual favorecía particularmente toda suerte de alusiones a una realidad que era familiar al público. En una calle de la localidad de Ocaña, cercana a Madrid, se cruzan temprano por la mañana dos amigos. No esperaban encontrarse en ese lugar y a esa hora, de manera que pasan a intercambiar una serie de "preguntas" y "respuestas", y así, de hecho, explican las circunstancias de su *hic et nunc* constitutivo de la exposición del

39.

[17] Cito las comedias de Calderón siempre por la edición facsímil (P. Calderón de la Barca, *Comedias*, *A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with textual and critical studies*, London, Gregg/Tamesis, 1973); aquí *Segunda parte de comedias* (Madrid, 1637), en adelante recurro a la abreviatura QC 1637 ("En Madrid, *Por María de Quiñones*, Año M.DC.XXXVII. *A costa de Pedro Coello Mercader de Libros*") seguida por el número del folio 165v; la versión digital se encuentra disponible en los fondos de la Biblioteca de la Universidad Complutense:http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B1867883X&idioma=0 [acceso 28 de agosto de 2015].

[18] J. Simón Díaz, *op. cit.*, p. 69.

[19] M. Batllori, *op. cit.*, p. 70: "Para las repeticiones globales en clase, los alumnos se dividían en romanos y cartaginenses, y para las repeticiones privadas, en varios ángulos de las mismas aulas, en decurias, cada una de las cuales tenía un decurión que dirigía y ponía orden en tales ejercicios".

drama. Calderón, al adelantar el término de "preguntas y respuestas", remite directamente a las características del diálogo teatral; asimismo, explota y desvela la técnica de la composición del discurso teatral. El primer galán, Lisardo, se dirige al segundo, don Félix:

> Si bien
> me acuerdo, regla es del arte,
> que la pregunta y respuesta
> siempre un mismo caso guarden,
> y puesto, que a mi pregunta
> fue la respuesta más fácil
> un cuidado, de la vuestra
> otro cuidado me saque,
> que es el que a Ocaña me ha vuelto. *Casa con dos puertas*... (QCL 1636, fol. 28v[20])

La memoria enciclopédica y la erudición ejercitadas en la escuela, unidas a la peculiar rapidez de pensamiento que caracteriza la mente del poeta, permitieron a Calderón valerse de asociaciones sorprendentes, casar motivos que se excluyen y crear imágenes emblemáticas llenas de significado. El poeta siempre buscaba la esencia del mensaje teatral, que cifraba en el discurso diáfano y en la lógica, descubriendo a través de la palabra el sentido de las pasiones humanas. Esta peculiar disposición para poner en escena los contrarios proviene del aula del colegio, donde no solo se enseñaba la pulcritud del habla sino también, y sobre todo, a argumentar de manera bella y convincente, donde los alumnos actuaban en público, presentando los discursos y los textos poéticos de su composición y representando obras de teatro.

En este punto tocamos indirectamente el problema del lugar y el papel de la retórica en la cultura europea, elemento que en la obra de Calderón se ha juzgado abusivo en repetidas ocasiones a lo largo de los tres últimos siglos. Los personajes calderonianos construyen a conciencia unos esmerados y artificiosos soliloquios. Asimismo, sus diálogos nunca pretenden aparentar una conversación libre, discurren como si se tratara de un debate. Calderón inventa conceptos sofisticados para, con un golpe de efecto, mostrar el arte de su ingenio y al mismo tiempo halagar al receptor invitándole a seguir la agudeza de su pensamiento. Tal y como escribe en su *Agudeza y arte de ingenio* Baltasar Gracián, coetáneo de Calderón y, al igual que éste, alumno (y, posteriormente, profesor) de la Compañía de Jesús: "La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta, es más estimado. [...] Una disonancia entre el sujeto y su efecto hace agradable armonía, y si la razón que se da es sentenciosa, colma el artificio"[21].

---

[20] La abreviatura QCL 1636 se refiere a la *Primera parte de comedias*, editada en Madrid en 1636, "Por María de Quiñones. *A costa de Pedro Coello, y de Manuel López, Mercaderes de Libros*".

[21] B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2001, pp. 99-101.

Según observa Miguel Batllori, fue precisamente la *Ratio studiorum* la que, a consecuencia de su anclaje aristotélico, dio pie al desarrollo de la retórica y la poética del barroco español, cuya exposición estética más completa ofrece Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio*[22]. El arte dramático de Calderón se inscribe de forma singular en la necesidad, señalada por el eminente gracianista, de determinar el verdadero papel que jugó la orden de los jesuitas en la Contrarreforma y el Barroco[23]. Especialmente, pretendía explicar su función esencial para formar no solo al c nbién al receptor del arte, a pesar de las valoraciones negativas y (acumuladas durante años, y cuyo rastro se halla aún hoy en día ado peyorativo de los vocablos *jesuítico* o *jesuitismo*, que reco; nte todos los diccionarios de los idiomas europeos[24].

RETÓRICA Y PRAGMÁTICA DEL DISCURSO: *EL GALÁN FANTASMA*

> Yo puedo formar discursos,
> pero no temer peligros.
>
> *El galán fantasma* (ca. 1630)

[22] "La retórica y la poética barrocas de la *Agudeza y arte de ingenio* están condicionadas por el ambiente español [...] y por la tradición literaria de los jesuitas, concretada en la *Ratio studiorum* de 1599 y en su natural y vital adaptación a cada circunstancia histórica. Por sus raíces jesuíticas, la estética barroca de Gracián entronca con las corrientes europeas del último Renacimiento y del Barroco. Su raíz hispánica constituye, por el contrario, una nota diferencial. [...] La *Ratio studiorum* ofreció a Gracián la base aristotélica de su retórica y poética barrocas. [...] Hablando con exactitud, la *Agudeza y arte de ingenio* no es una retórica ni es, por su contenido, conceptista. Es una estética literaria barroca. Sería una retórica si expusiese, esencialmente, los preceptos de la oratoria; una poética, si encaminase los ingenios a la poesía. Pero la *Agudeza* es una teoría del estilo en su más completo significado: estilo de pensar y estilo de escribir; que sea en prosa o en verso, en español o en latín, en forma oratoria o didáctica, todo eso es lo de menos para Gracián. La agudeza del ingenio lo ha de abarcar todo. Sería una retórica conceptista si sólo admitiese la agudeza en el concepto. Pero Gracián, conceptista y no culterano en su propio estilo, no es un anticulterano [...]. No lo es en teoría. Toda ella es una exaltación de la agudeza sobre la imitación –en suma, de lo barroco contra lo renacentista–. Pero hay agudeza de perspicacia –portillo abierto a la dialéctica y al casuismo– y agudeza de artificio, la cual puede ser, a su vez, agudeza de concepto, agudeza verbal y agudeza de acción", M. Batllori, *Gracián y la retórica barroca en España*, cito por *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de F. Rico, vol. III: *Siglos de Oro: Barroco*, ed. B. W. Wardropper, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 960-964.

[23] *Ibidem*, p. 961: "Gracián es sólo un caso –pero de altísimo significado– del problema más general de lo jesuítico en función de la Contrarreforma y del Barroco".

[24] Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición, Espasa, Madrid 2001, vol. II, p. 319: "«Jesuita» *adj*. Se dice del religioso de la Compañía de Jesús, fundada por San Ignacio de Loyola. 2. *adj.* coloq. Hipócrita, taimado. [...] «Jesuítico, ca» *adj.* Perteneciente o relativo a la Compañía de Jesús, fundada por San Ignacio de Loyola en 1540. 2. Dicho del comportamiento: hipócrita, disimulado".

Calderón desvelaba sin reparo alguno la estructura retórica de sus textos. Incluso tenía una debilidad por recurrir a la terminología gramatical y retórica, hecho que en su momento observó Curtius, citando como ejemplo la intervención de Julia, la protagonista de *El galán fantasma*, en la cual se emplean los conceptos de "barbarismo" y "mal Gramático"[25]:

> El gran Duque Federico
> de Sajonia, que Dios guarde,
> o que no le guarde Dios,
> si ha de ser para quitarme
> mi media vida en la tuya,
> acaso me vio una tarde,
> que al mar a verte salí,
> barbarismo de amor grande,
> salir a ver, y ser vista,
> pues mal Gramático sabe
> persona hacer que padece
> de la persona que hace. *El galán fantasma* (QC 1637, fol. 54v)

Julia plantea una situación que podría ocurrir en una clase inferior del colegio: un alumno, equivocado de forma gramatical, confunde el sujeto agente con el paciente. De este modo la protagonista llama la atención sobre una peripecia significativa que forma parte del nudo dramático: está felizmente enamorada de Astolfo, viéndose correspondida y unida a él en una relación íntima. Movida por el deseo de verlo en un paseo por la orilla del mar, Julia es casualmente vista por el duque Federico, lo cual puede acarrear peligro inmediato a la vida de su amado y, teniendo en cuenta la convención del matrimonio secreto, también esposo[26].

Desde la primera frase que se pronuncia desde las tablas, damos con un sustantivo sumamente interesante por su connotación retórica, a saber, "discurso". Habla Astolfo:

> De vuestras señas llamado,
> de vuestra voz advertido
> hasta el campo os he seguido,
> ciego, confuso, y turbado,
> sacad pues deste cuidado,
> señora, el discurso mío,

[25] E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 593.

[26] La relación de Julia se basa en un presupuesto, perfectamente inteligible para el público del siglo XVII, que se desprende directamente de la convención de la comedia: Astolfo y Julia son esposos, sin que tuviera lugar el compromiso formal ni la boda. Mantienen oculta su relación íntima, basada en un juramento mutuo: "JULIA: Dos años ha Astolfo mío, / [...] / respondí menos ingrata, / que debiera aconsejarme / del decoro de mi amor, / el respeto de mi padre, / si bien decoro y respeto / no pudieron agraviarse, / de que torpes sacrificios / sus sagrados aras manchen, / *siendo yo tu esposa* [...]" (QC 1637, fol. 54r). Julia declara ser esposa de Astolfo (las cursivas son mías – B.B.).

si es por dicha desafío,
y estamos en buen lugar,
bien podéis desenvainar
el garbo, el donaire, el brío,
que son las armas que vos
habéis contra mi desvelo
de esgrimir en este duelo. *El galán fantasma* (QC 1637, fol. 53v)

Astolfo, el primer galán de *El galán fantasma*, aparece en el escenario siguiendo a dos mujeres: "Salen Julia, dama, Porcia, criada, con mantos, y detrás Astolfo" (*El galán fantasma*, QC 1637, fol. 53v). Las dos llevan mantos largos[27] para mantener oculta su identidad, detalle particularmente útil en las intrigas de la comedia española. Las desconocidas dan una señal a Astolfo para que las siga. Astolfo ignora los motivos de la llamada misteriosa, de modo que se dirige a una de las damas pidiendo que lo exima de la necesidad de componer un discurso de dudoso valor y que descubra la causa de su comportamiento extraño en un desafío verbal. Resulta llamativa no solo la aparición de la expresión "el discurso mío", sino, sobre todo, la equiparación del diálogo a un ejercicio de esgrima, donde "el garbo, el donaire, el brío" hacen las veces de armas; esto refuerza la dimensión metapoética de la intervención de Astolfo. El protagonista dirige su cumplido galante a una desconocida, la cual, al pronunciar la primera frase, desvela su rostro y su identidad: "Pues, no dudéis más, yo soy" (QC 1637, fol. 53v). Astolfo, al reconocer a su amada (y esposa) en aquella situación ambigua –en tal disfraz y tal lugar–, no oculta turbación y desasosiego:

Julia, señora, mi bien,
¿tú en este traje?, ¿tú aquí?,
¿qué dicha, o desdicha es mía?
Que si una duda tenía
sin verte, cuando te vi
son infinitas [...] *El galán fantasma* (QC 1637, fols. 53v-54r)

La forma en la que Astolfo resume el cuadro inicial, mediante una serie de preguntas retóricas, pone de relieve la tensión dramática del principio del drama. Tras un intercambio verbal violento, se produce la exposición propiamente dicha, una larga relación de Julia que comienza por la consigna: "Oye, y sabrás lo que pasa / Astolfo, en quien la fortuna / [...]" (QC 1637, fol. 54r)[28]. Julia

[27] S. de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1998 (en adelante con la abreviatura Cov.), p. 787: "Manto. El que cubre a la mujer cuando ha de salir de su casa, cubriendo con él su cabeza".

[28] Las ediciones modernas eliminan el encabalgamiento que, al unir los dos primeros versos de la intervención de Julia, subraya la doble destinación de su enunciado; compárese P. Calderón de la Barca, *Casa con dos puertas, mala es de guardar; El galán fantasma*, ed. J. Romera Castillo, Madrid, Libertarias, 1998, p. 208, vv. 30–31: "JULIA: Oyé, y sabrás lo que pasa. / Astolfo, en quien [...]"; *id.*, *Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, p. 212; y la reciente edición de la comedia por Noelia Iglesias Iglesias (Madrid, Cátedra,

dirige su enunciado a Astolfo. Obsérvese que el destinatario es, a la vez, protagonista de la narración, pues Julia le relata –a él, pero sobre todo al público–, la historia del amor y de la relación secreta de los dos.

Aparece allí no solo la anécdota antes citada del "mal Gramático", sino también, curiosamente, otra evocación del concepto del "discurso". La protagonista prosigue así su monólogo:

> […]
> pero esto en silencio pase,
> y volvamos a enlazar
> discursos de amor, no hallen
> digresiones mis desdichas,
> que su remedio embaracen. *El galán fantasma* (QC 1637, fol. 54r)

Observemos que Julia disciplina su enunciación evitando digresiones que pudieran perturbar el hilo de la narración. La palabra "discurso" reaparece en la intervención de Astolfo que clausura la primera secuencia (cuadro) del drama, la cual constituye a la vez su exposición: es donde conocemos a los protagonistas, la primera dama y el primer galán, su relación secreta y la complicación de la intriga amorosa que se desprende del encuentro fortuito de Julia con el duque Federico, conocido por su importunidad. Cuando Julia, desesperada y aterrada por lo ocurrido –pues se da cuenta de que el duque se vengará de su negativa sobre su amado–, exige a Astolfo la promesa de abandonar Sajonia y sale del escenario, su amante –y, a los ojos del cielo, esposo–, constata su situación, es decir, el conflicto dramático de la obra, sirviéndose de una pregunta retórica. Confronta *expresis verbis* "las acciones" con "los discursos":

> ¿Habrá quien nivele y tase
> las acciones de un celoso,

2015, p. 96): "Oye y sabrás lo que pasa. / Astolfo en quien la fortuna / [...]"). Tal operación sobre la puntuación altera la coherencia y la intención comunicativa de la comedia española, cuyas convenciones permiten, como señala Sławomir Świontek, "«acoyundar» la palabra dramática en el marco de dos circuitos informativos" (*Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa, Errata, 1999, p. 125). Este ejemplo muestra hasta qué punto los textos dramáticos de Calderón, cuya puntuación, principalmente retórica (declamativa), obedecía la lógica del texto pronunciado en voz alta, fueron sometidos por los editores a las reglas de ortografía y de gramática propias de la percepción lectora. El problema viene señalado por Roger Chartier ("La pluma, el taller y la voz. Entre crítico textual e historia cultural", en: *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, estudios publicados bajo la dirección de F. Rico, al cuidado de P. Andrés y S. Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 243–257), alegándose ejemplos tomados de Molière y Shakespeare, ver también D. W. Cruickshank, "The editing of Spanish Golden-Age plays from early printed versions", en: *Editing the «comedia». Michigan Romance Studies* ed. F. P. Casa y M. D. McGaha, 1985, vol. V, pp. 53–103: "The accidentals of printed Spanish in the Golden Age were essentially rhetorical rather than the product of grammatical logic, as is now the case. That is, they were more concerned to preserve the emphasis of speech that to aid the thought-processes of the modern silent reader [...]" (*ibidem*, p. 93).

los discursos de un amante? *El galán fantasma* (QC 1637, fol. 55v)

En la segunda jornada de *El galán fantasma*, Porcia, la criada de Julia, interrumpiendo la intervención de su ama en la que ésta se lamenta de la muerte de su amado (y esposo) –pues sí se ha producido el enfrentamiento mortal entre Federico y Astolfo–, dirá:

El campo de la fortuna
dejas correr de esa suerte
al discurso. No podrás
pararle cuando lo intentes.
Haz treguas, señora, un rato
con las lágrimas que viertes:
que así morirás de triste. *El galán fantasma* (QC 1637, fol. 65r)

Una vez más, el concepto del "discurso" aparece en el contexto de la metáfora que une el acto de enunciar a la situación de duelo y combate.

El desarrollo posterior de la intriga, ya en la jornada tercera, conducirá al duque Federico a emplear el sustantivo "discurso" y el adjetivo "discursivo" en un solo diálogo. El duque desea averiguar qué ocurre en realidad en el jardín de Julia, donde vio al fantasma de Astolfo (el "galán fantasma" que anuncia el título de la obra), a quien había herido mortalmente en el reto a espadas. Su valet Leonelo intenta disuadirlo de la fe en los espíritus, argumentando que debe tratarse de una astucia de Julia para inspirarle miedo, para que deje de molestarla. El duque, sin ocultar la irritación provocada por el consejo del criado, dice:

DUQUE Ya que estás tan discursivo
deste honor[29]que miran todos,
¿qué imaginas?
LEONELO ¿Qué imagino?
Que, por ponerte pavor
Julia, esta sombra ha fingido
dentro, señor, de su casa,
[...]
DUQUE Yo puedo formar discursos,
pero no temer peligros,
y viendo tú, que es engaño
en mi ofensa concebido,

[29] La transmisión textual ofrece una interesante variante que adoptan las ediciones modernas del drama: la palabra "honor" queda restituida por la voz "horror". Noelia Iglesias Iglesias escribe: "Baczyńska sugiere que ambas variantes son válidas en este lugar (2005, pág. 39, nota 5 [la autora se refiere al presente fragmento de mi estudio – B. B.]); con todo, la voz *horror* está más en consonancia con el sentido del pasaje (las reacciones desconcertantes que desencadenan las visitas de Astolfo a su enamorada después de muerto) y entronca, desde la perspectiva semántica, con el sustantivo *pavor* del v. 2243", ver P. Calderón de la Barca, *El galán fantasma*, ed. N. Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015, p. 209, nota al v. 2241.

nadie le ha de examinar,
Leonelo, sino yo mismo. *El galán fantasma* (QC 1637, fol. 72r)

Nótese que, en la jornada tercera, el sustantivo *discurso*[30], el verbo *discurrir*[31], así como el adjetivo *discursivo*[32], se utilizan en cinco ocasiones y, en el espacio de toda la obra, hasta en nueve. Este hecho no parece ser casual, pues en otras obras de Calderón del período que nos ocupa las mismas palabras surgen con similar frecuencia[33]. Teniendo en cuenta el cuadro de enunciación que plantea el drama, el hecho de evocar un concepto relacionado directamente con ella –me remito nuevamente al trabajo de Sławomir Świontek–, "pone de manifiesto el carácter complementario de dos circuitos en los cuales funciona el texto dramático"[34]. Los ejemplos citados ilustran a la perfección una de las propiedades fundamentales del lenguaje dramático, a saber, la autorreferencialidad, la cual caracteriza los enunciados que visibilizan los mecanismos rectores del paso "del sistema a la realización, de la posibilidad a la ejecución"[35]. El servirse del concepto del *discurso* en el contexto del enunciado escénico fáctico "activa –según Świontek–, aquella propiedad del lenguaje natural que lo dota de capacidad para referirse tanto a las «cosas» como a sí mismo; no solo al sistema, sino también a las formas de su propia existencia en actos particulares de la vida"[36].

En el caso de la palabra *discurso*, no es de menospreciar el papel que juega su variado significado, al remitir virtualmente a numerosos sentidos señalados por la definición de diccionario: el desplazamiento físico en el tiempo y el espacio (*discurrir*) se refiere, por extensión metafórica, al proceso mental (a través de la semejanza al pensamiento que *discurre* de un argumento a otro) y cuyo resultado puede ser, aunque no obligatoriamente, un enunciado que reproduzca el itinerario enrevesado del pensar.

---

[30] *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990, vol. II, p. 300 (en adelante: *Aut.*), articula hasta ocho acepciones del vocablo *discurso*; ver también Cov., p. 476: "Discurso. *Latine discursus*; la corrida que se hace a una parte y a otra; tómase por el modo de proceder en tratar algún punto y materia, por diversos propósitos y varios conceptos".

[31] Cov., p. 476: "Discurrir. [...] examinar y tratar algún punto y hacer en él discursos".

[32] *Aut.*, p. 299: "Discursivo. Lo que discurre o hace discursos. [...] Vale también pensativo o profundamente aplicado a la imaginación". Obsérvese el uso que hace Calderón, en este contexto, del verbo *imaginar*.

[33] Una frecuencia similar del uso de la palabra *discurso* y afines se puede constatar también en otros dramas de la misma época, entre otros: *La vida es sueño* – 9, *Casa con dos puertas mala es de guardar* – 8, *El purgatorio de San Patricio* – 8, *La devoción de la cruz* – 6, *La dama duende* – 8, El *sitio de Bredá* – 7, *El príncipe constante* – 4, *El mayor encanto amor* – 11, El *médico de su honra* – 10, *El mayor monstruo del mundo* – 12, *Amor, honor y poder* – 1. El análisis del corpus mencionado se llevó a cabo en los años 2003-2005 sobre la base de los textos disponibles en forma electrónica en la página web de la Association for Spanish Classical Theatre (www.trinity.edu/org/comedia/index.html) y de la Biblioteca Virtual Miguel Cervantes (www.cervantesvirtual.com).

[34] S. Świontek, *op. cit.*, p. 125.

[35] *Ibidem*, p. 54.

[36] *Ibidem*.

Obsérvese que el autor aprovecha a conciencia la justificación etimológica de este vocablo y de otros similares. La palabra aparece en repetidas ocasiones no solo en el texto en cuestión, sino en toda la obra de Calderón. Y es que la lectura del texto supone una recepción ajena a su naturaleza, hecho en el que el propio dramaturgo insistiría reiteradamente. Toda la producción teatral calderoniana corresponde principalmente al modelo de la comunicación oral. El público español áureo se caracterizaba por una sensibilidad a la palabra viva bien distinta de la contemporánea; dicha cualidad estaba directamente ligada a la recepción oral de la literatura, debido al hábito de la lectura en voz alta, por una parte, y, por otra, a la difusión oral, siempre sumamente importante, del folclore, pero también de textos artísticos. El espectador, a menudo analfabeto, tenía una mayor capacidad para memorizar el texto propia de la recepción auditiva y, sobre todo, para captar toda suerte de repeticiones, así como para reconocer la forma prosódica (de ahí que la importancia de la función metamétrica[37] inherente a la polimetría en la comedia española) y para crear las imágenes mentalmente. El arte dramático del Siglo de Oro español –y, en particular, las obras de Calderón, concebidas para el teatro comercial del corral–, constituye un ejemplo de una unión singular de la palabra y la imagen. En la España del siglo XVII se dieron las condiciones que, en el contexto del "teatro de la antigua Grecia y Roma", evoca Jerzy Axer, un eminente filólogo clásico polaco: "resultaba relativamente fácil sugerir a las personas, tan solo palabras mediante, que veían imágenes, objetos y situaciones que no se les habían mostrado. Cabe destacar que aquellas sugerencias no manaban de forma fortuita en la imaginación de un espectador u otro y que no variaban según la sensibilidad individual del mismo, sino que el esbozo de la visión sugerida se materializaba en la imaginación de la inmensa mayoría de los oyentes y que el esquema nuclear era compartido. Dichas condiciones suponían una gran utilidad de la palabra como material para construir la situación escénica; hacían que un autor de teatro utilizara ese material para dar vida a sus ideas escenificadoras, en una medida a la que no estamos acostumbrados, que no nos esperamos"[38].

El hecho, de gran relevancia para la percepción y la recepción de la palabra en el contexto del teatro español áureo, ratifica la recomendación con la que Lope de Vega, en 1609, concluyó el *Arte nuevo*:

> Oye atento, y del arte no disputes,
> que en la comedia se hallará modo,
> que oyéndola se pueda saber todo[39] *Arte nuevo* (vv. 387-389)

[37] Retomo el término de M. R. Mayenowa, "Z zagadnień semantyki form wierszowych", en: *Metryka słowiańska*, eds. Z. Kopczyńska y L. Pszczołowska, Wrocław, Ossolineum, 1971, pp. 285-292.

[38] J. Axer, "Słowo i obraz w teatrze greckim i rzymskim: kłopoty czytelnika", en: *id.*, *Filolog w teatrze*, Warszawa, PWN, 1991, p. 15.

[39] Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en: *id.*, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, p. 568; en adelante todas las citas de *Arte nuevo* por esta edición, entre paréntesis los números de versos.

La dialéctica de los verbos *oír* y *ver* define el esquema comunicativo fundamental para la comedia. Según Juan de Zabaleta, quien, en torno al año 1660, describió el comportamiento del público en una tarde de teatro, consta que "las comedias, ni se oyen sin ojos, ni se ven sin oídos. Las acciones hablan gran parte, y si no se oyen las palabras, son las acciones mudas"[40].

Calderón también espera del espectador que escuche con atención. Lo mismo esperan los protagonistas de sus comedias en el contacto con sus interlocutores. Julia, de *El galán fantasma*, en la intervención citada se dirige a Astolfo, explicando las circunstancias que la habían obligado a llevarlo a las afueras de la ciudad, para poder hablar con él sin testigos:

> Oye, y sabrás lo que pasa
> Astolfo [...]
> Tu vida, importa tu vida,
> que hoy te vea, y hoy te hable:
> y así pasando al oído
> la admiración del semblante,
> oye el peligro que vives[...] *El galán fantasma* (QC 1637, fol. 54r)

Los verbos *oír*, *ver* y *hablar* otorgan al enunciado una dimensión performativa, de un carácter fuertemente directivo, indicando en cada ocasión a un doble destinatario: los personajes del drama y el público de la comedia, ya "que en la comedia se hallará modo / que oyéndola se pueda saber todo" (Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 388-389).

La palabra *discurso* es, además, un término metalingüístico. "La autorreferencialidad del diálogo dramático –dice Świontek–, consiste en [...] articular la función metalingüística, la cual atañe, en este caso, sobre todo al mecanismo que acciona la posibilidad de enunciar, y también al papel que juega el sujeto parlante en la elaboración del enunciado"[41].

A Calderón no se le podía haber escapado el potencial que conllevaba la palabra *discurso* y sus parientes *discurrir* y *discursivo*, que permitían un juego multiplicado de sentidos; "acoyundados", todos juntos y por separado, en el doble circuito informativo, por una parte ponían de relieve lo convencional del mundo representado en el argumento y, por otro lado, lo complementario de ambos sistemas comunicativos del drama[42]. Entraba en juego la información semántica relacionada con una acción, el "desplazarse" espacial y temporalmente (*discurrir*, *discurso*). En *El galán fantasma* solo hallamos un ejemplo de tal uso. En la jornada tercera, de noche, Laura, hermana de Astolfo y amiga de Julia, y Candil, gracioso y en su momento criado de Astolfo, ignorantes los dos de la presencia del otro, entran furtivamente en el jardín de

[40] J. de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. C. Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983, p. 322.
[41] S. Świontek, *op. cit.*, p. 54.
[42] Ver *ibidem*, pp. 124-125.

Julia. Ésta cita allí a Astolfo, a quien todos los demás creen muerto, cuyo fantasma, supuestamente, aparece en casa de su amada. En las tablas se despliega una secuencia típica del teatro español, en la cual los actores fingen errar en la oscuridad:

	Salen Laura y Candil.
LAURA	El jardín he discurrido.
CANDIL	Por todo el jardín he andado.
LAURA	Y Julia en él no he topado.
CANDIL	Y hallar puerta dificulto.
LAURA	Aquí hay gente.
CANDIL	Un negro bulto
	viene por esotro lado. *El galán fantasma* (QC 1637, fols. 74v-75r)

Resultan mucho más importantes los dos significados restantes, a saber, el del "pensar" (de hecho, el proceso imaginativo-reflexivo-intelectual que ilustra el curso del pensamiento en la mente y/o en la memoria: *discurrir*, *discurso*, *discursivo*) y el del "enunciar" (*discurso*). Dicho potencial semántico, rico en asociaciones, que descansa sobre una definición ampliada de la repetición verbal, permitió –este es el caso, al menos, en el diálogo dramático de *El galán fantasma*–, que se recordara continuamente la antinomia entre el mundo representado y el enunciado que lo crea, siendo este último producido y articulado conscientemente. Cada vez que se emplea una expresión metalingüística, se desvela el marco modal del enunciado, "se revela la presencia de un receptor externo a la ficción creada y el personaje ficticio atestigua [...] la existencia del doble destinatario [...] así como el doble papel que se le ha asignado: en tanto personaje ficticio, cuya vida se garantiza a través de un enunciado «puesto en su boca» y en tanto ejecutor del proyecto de realizar aquel primer papel frente al receptor de hecho"[43].

La dimensión metateatral de la información vinculada al carácter metalingüístico del diálogo teatral conduce a adoptar los personajes "una suerte de competencia de autor"[44]. Tal y como se comprueba en el ejemplo de *El galán fantasma*, los protagonistas de los dramas calderonianos componen ellos mismos sus "discursos", y la propia palabra *discurso* no solo les permite pronunciarlos, sino también crearlos, recorrerlos mentalmente.

Esta larga digresión que concluye en este punto y que ha girado en torno a *El galán fantasma*[45], señala la importancia de las estructuras isotópicas en la

[43] *Ibidem*, p. 119.

[44] *Ibidem*.

[45] *El galán fantasma* se estrenó en tierras polacas ya en 1669 –en vida de Calderón–, en la adaptación alemana efectuada, según parece, por Andreas Gryphius, a juzgar por los apuntes de Georg Schröder, un burgués de Gdańsk. Fue el primer título calderoniano en tablas polacas, ver B. Baczyńska y F. Śmieja, "Los inicios del teatro español en la Polonia del siglo XVII", en: *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, eds. H. W. Sullivan, R. A. Galoppe y M. L. Stoutz, London, Tamesis, 1999, pp. 186-193. Andreas Gryphius (1616-1664), poeta y dramaturgo alemán, en 1660 –con motivo de las nupcias del duque de Silesia, Georg III Piast, con la condesa

dramaturgia de Calderón. Dichas estructuras surgen –cito a Brigitte Schultze, eslavista y teatróloga alemana, autora de estudios sobre la traducción de textos dramáticos– "a raíz de la repetición de la materia léxica (palabras o expresiones) o vocablos pertenecientes a un determinado espacio semántico […] y constituyen unos de los elementos clave del potencial teatral"[46]. Calderón, con una sensibilidad peculiar, pondera la palabra de forma aislada mostrando una excepcional perceptibilidad ante su valor semántico, fónico y etimológico. Sus comedias fueron destinadas a ser pronunciadas en voz alta: él mismo incidía en que la recepción de sus textos por un lector no podría hacer justicia a una composición poética que había sido concebida para ser representada ante el público.

¿Sería exagerado afirmar que Calderón debía aquella sensibilidad metalingüística acusada a las aulas del Colegio Imperial, donde, desde temprana edad y a través de textos de "autores probados, sobre todo antiguos" se iniciaba, en los primeros cursos, en los secretos de la gramática latina, en "el significado propio y origen de las palabras" y en "el uso y variedad de las locuciones del autor y modo de imitarle" ("Reglas del profesor de humanidades", núm. 5), para en los cursos siguientes asistir a clases en las cuales el plan de estudios obligaba al profesor a examinar "toda la técnica del arte oratoria" del autor estudiado y a observar "cómo viste su argumentación de figuras retóricas y combina luego éstas con las gramaticales para persuadir al oyente" ("Reglas del profesor de retórica", núm. 8)? La formación escolar jesuítica llevaba impreso un sello literario, lo cual queda patente en el taller literario de Calderón, quien no solo descubre la estructura retórica de sus textos, sino que también dota a sus personajes de una autoconciencia poética de carácter crítico. José Valdivielso, en la aprobación que hacía posible la impresión de la *Primera parte de las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1636), llamó la atención sobre el hecho de que los textos evaluados demostraban un "ingenio […] de los de la primera clase"; y que eran novedosos en las soluciones escénicas ("la novedad de las trazas"); recalcando que traían "muchas sales para los

---

del Palatinado, Elisabeth Marie Charlotte– elaboró, basándose en una refundición francesa del drama de Philippe Quinault *Le fantôme amoureux*, una comedia de circunstancia titulada *Das verliebte Gespenst* que fue representada en Glogau (Glogovia) el 10 de octubre de 1660 con el motivo de la llegada de la prometida del duque a Silesia. Henry W. Sullivan considera que la *Comedia vom Liebes Gespänste*, cuyo estreno fue registrado en Gdańsk en 1669, corresponde a la adaptación de Gryphius; ver H. W. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 81-82; ver también B. Baczyńska, J.L. Losada Palenzuela, "*El galán fantasma* de Pedro Calderón de la Barca y sus dobles. Apuntes a la recepción del teatro español barroco en la Europa del momento", en: *Retos del hispanismo en la Europa Central y del Este. Actas del Congreso Internacional. Cracovia 14-15 de octubre de 2005*, eds. L. F. Cercós García, C. J. Molina Rivero y A. de Ceballos-Escalera y Gila, Madrid, Palafox § Pezuela, 2007, pp. 732-734.

[46] B. Schultze, "Trakty, boczne drogi i ślepe uliczki tłumaczenia dramatów: historyczne i systematyczne aspekty kulturowego transferu", trad. del alemán M. Sugiera, en: *id.*, *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*, ed. M. Sugiera, Kraków, Universitas, 1999, p. 38.

señores"[47], lo cual cabe interpretar como un elogio particular de los componentes eruditos: aquellas "sales" que condimentan el alimento al gusto de los cultos y refinados. Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana*, es explícito al respecto:

> Sal. Latine sal, condimento bien ordinario y usado para dar sabor a los manjares y para conservar las carnes que no se corrompan. [...] Por alusión tiene infinitas significaciones, la primera y principal es singular, la sabiduría: *Vis estis sal terrae*. Al que es gracioso decimos que es una sal; insulso al desgraciado. (Cov. p. 921)

En *El galán fantasma*, por ceñirme a un mismo ejemplo (si bien el fenómeno está patente en toda la obra dramática de Calderón), es Candil, el gracioso y criado del primer galán, Astolfo, quien sirve al público esa clase de detalles sabrosos. Recurre (al parecer) a sus escasos rudimentos de latín, entrelaza en sus intervenciones expresiones enteras e intercala citas que, según su criterio, son más o menos cultas. Cuando don Enrique, el padre de Astolfo, se dirige a él y lo nombra "leal criado", él contesta de una forma enmarañada:

ENRIQUE	Siempre, el cielo me es testigo,
	os tuve por leal criado.
CANDIL	El fidus Acates fue,
	puesto conmigo, un Vellido. *El galán fantasma* (QC 1637, fol. 58v)

La sorprendente hipérbole podría ser valorada solo por un espectador con un determinado nivel de cultura literaria: tanto la figura de Acates (*Amicus usque ad aras*), compañero de Eneas, fiel hasta la muerte, quien simboliza la verdadera amistad, como el personaje traidor de Vellido Dolfos, quien en 1072 asesinó insidiosamente a Sancho II de Castilla, son referentes propios de la cultura libresca.

En el contexto del método de enseñanza de los jesuitas, también parece relevante la manera en que Calderón hacía uso de la etimología. El dramaturgo solía cifrar el quid del argumento de sus comedias en los nombres de los lugares, las personas y los objetos. Recordemos, pues, que indicar y comentar el origen de las palabras constituía uno de los ejercicios más comunes en los cursos inferiores, ya que "la explicación de los nombres fue y siguió siendo un «adorno» indispensable de la poesía"[48]. Calderón resultó ser un heredero perfecto de San Isidoro de Sevilla. Curtius opina que fue el último gran autor que supo pensar en términos etimológicos, ejemplos de lo cual se hallan en casi todas sus comedias y, en particular, en los autos sacramentales. La erudición de Calderón en este sentido es amplísima: se sirve no solo de referentes latinos, sino también griegos, hebreos... Calderón no siempre verbaliza los contenidos relevantes desde el punto de vista del origen de la palabra en boca de sus

[47] Ver Tercera parte, *Editio*, p. 326-327.

[48] E. R. Curtius, "La etimología como forma de pensamiento", en: *id.*, *Literatura europea...,* p. 521.

personajes. Uno de sus recursos dramatúrgicos, de acuerdo con la preceptiva de la retórica de la Antigüedad, son los "nombres elocuentes" (Cicerón recoge la etimología de los nombres propios entre los "atributos" del personaje), lo cual se ejemplifica a la perfección en *La vida es sueño*. La lista de las *dramatis personae* de esta obra, ubicada supuestamente en Polonia, suscitó en más de una ocasión dudas entre aquellos críticos polacos que estimaban la realidad histórica. Mientras tanto, la clave de la elección de los nombres de los personajes fue totalmente distinta. El conflicto principal del drama concierne el poder, por lo tanto el rey de la Polonia calderoniana lleva el nombre de Basilio, del griego *basileios* (real, aquel que tiene el poder) y su desgraciado hijo se llama Segismundo, viniendo este nombre, a su vez, del germánico *sig* y *munt* (el que pregona la victoria). En efecto, al final del drama es él quien logra una victoria sobre su padre, el cual había intentado despojarlo del derecho de sucesión al trono, y también logra la victoria sobre sí mismo. De igual modo puede interpretarse el nombre de la primera dama de la obra. *Rosaura* constituye un anagrama de *aurora*, el símbolo de la luz del día, del nuevo comienzo. Será gracias a ella como se descubrirá ante Segismundo un universo desconocido del bien y de lo bello. Curiosamente, Rosaura, al ocultar su verdadera identidad en su cualidad de dama de la princesa Estrella, adopta el nombre de Astrea, la diosa mitológica de la justicia, cuyo retorno al valle de lágrimas debía restituir la Edad de Oro, la tierra de abundancia: el estado de la paz y el bienestar omnipresentes. Calderón era un escritor atento y no olvidaba nunca los gustos de la parte culteranista del público, la cual sabía valorar las alusiones rebuscadas de esta índole. Y es que en el Madrid de Felipe IV no faltaban individuos capaces de apreciar su invención y la agudeza de su ingenio.

Merece especial atención la influencia que pudo haber ejercido sobre el futuro poeta dramático la espiritualidad de la orden de los jesuitas. Es decir, el método de visualización contemplativa que desarrollan los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola. La dimensión doctrinal y espiritual del colegio jesuita debió de imprimir un sello notable sobre el joven Calderón. El plan oficial de estudios disponía a los docentes de los cursos inferiores:

> A los adolescentes que han sido confiados a la educación de la Compañía, fórmelos el profesor de modo que, juntamente con las letras, vayan aprendiendo también las costumbres dignas de un cristiano. Dirija, pues, su especial intención, tanto en las clases cuando se ofreciere ocasión como fuera de ellas, a preparar las tiernas mentes de los adolescentes para el servicio y amor de Dios y de las virtudes, con que se le debe agradar. Observe empero principalmente lo que sigue" ("Reglas comunes para los profesores de las clases inferiores", núm. 1).

Entre las indicaciones adicionales, referentes, entre otras cosas, a la oración al empezar una clase, a la asistencia a la misa y al sermón, a las lecturas religiosas y al sacramento de la confesión, se dice lo siguiente:

> También les inculcará en coloquios privados estos mismos hábitos de virtud, pero de modo que no parezca querer atraer a nadie a nuestra orden, sino que si advirtiese en alguno

tal inclinación, remítalo al confesor ("Reglas comunes para los profesores de las clases inferiores", núm. 6).

Antonio Regalado, en su libro dedicado a Calderón, insiste en varias ocasiones en la necesidad de "un estudio sobre el método de los *Ejercicios* y el teatro [...] que tome en cuenta varios factores: el arte de memoria, la memoria afectiva, la composición de lugar, el orden de sucesión de los tropos, el uso de la sinestesia y de los sentidos espirituales y la transformación de todos estos elementos en el arte de la escritura dramática, la puesta en escena y el arte de interpretación"[49]. Se trata de dilucidar el papel que pudo haber jugado el ejercicio específico de la memoria descrito por Loyola, basándose en las técnicas de mnemotecnia recomendadas por los tratados retóricos clásicos (*artificialis memoria*). Este ejercicio permitía seguir la meditación a raíz de un conjunto de lugares (*loci*) que servían de marco para las imágenes (*imagines*) creadas en la mente[50]. La composición de lugar (*compositio loci*) precedía cada vez la contemplación: "El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar, que en la contemplación o meditación visible [...] la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo, donde se halla la cosa que quiero contemplar"[51]. El ejercicio debía tener como resultado dominar las emociones, por lo tanto, dominar los reflejos de la memoria emocional a través de la conjunción de las capacidades discursivas de la razón con la fuerza del libre albedrío: "como en todos los exercicios siguientes spirituales usamos de los actos del entendimiento discurriendo y de los de la voluntad affectando"[52].

Cuesta estimar hasta qué punto en el caso de Calderón –en cuya obra es evidente la composición de los lugares de acción a raíz de elementos recurrentes

[49] A. Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, I, p. 579 (nota a pie de página, núm. 20). El autor se pregunta –en particular en los capítulos 14, 16 y 26– sobre si, y hasta qué punto, el método contemplativo recomendado pudo haber influido en la técnica de trabajo del actor sobre su papel teatral. Vincent Martin, discípulo de Regalado, en un estudio titulado *El concepto de «representación» en los autos sacramentales* (Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Edition Reichenberger, 2002, p. 63) establece una equivalencia entre San Ignacio de Loyola y Calderón: "Tal como había hecho San Ignacio de Loyola con sus ejercitantes, Calderón hace que el actor/espectador llegue a sus sentidos espirituales a través de los físicos".

[50] Sobre las técnicas de mnemotecnia en el contexto de la creación de imágenes internas de contenido ascético y/o emblemático, ver F. Rodríguez de la Flor, "Praxis de la imagen mental", en: *id.*, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 147-162; *id.*, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996 (los capítulos II y III, respectivamente: "Juegos del espíritu" y "La Compañía de Jesús: imágenes y memoria", pp. 53-172); ver también F. A. Yates, *El arte de la memoria*, trad. I. Gómez de Liaño, Madrid, Siruela, 2005 (*The Art of Memory*, London, Routledge, 1966).

[51] San Ignacio de Loyola, *Libro de los ejercicios espirituales*, núm. 47, cito por el texto en formato PDF, ver: http://www.cpalsj.org/wp-content/uploads/2013/04/IgnacioDeLoyola EjerciciosEspirituales.pdf.

[52] *Ibidem*, núm. 3.

de carga simbólica (o incluso emblemática) establecida–, puede afirmarse una influencia directa del método ignaciano. Se trata de un fenómeno más amplio, vinculado, por una parte, a la tradición viva de la literatura mística y ascética de España y, por otra, a la impronta que dejaba la retórica y todas sus *partes artis*, incluida el arte de la memoria[53], en la creación tanto espiritual como popular. Recordemos que así se percibían las obras destinadas a ser representadas en el teatro. A lo largo de los siglos, desde la Grecia antigua, la mnemónica, basada en la ley de la asociación, había forjado técnicas que ampliaban las posibilidades de memorizar y relacionar los hechos. La clave de la memoria artificial era un recurso que ordenaba los *loci* e intensificaba las *imagines*, tal y como explica Heinrich Lausberg, siguiendo al autor anónimo de *Ad Herennium*[54].

Los textos dramáticos del Siglo de Oro español ofrecen una prueba material de un uso constante no solo de la *memoria*, sino también de la *actio* (o *pronuntiatio*), es decir, la última de las *partes artis* de la retórica. La *memoria* y la *actio* influyeron, sin duda alguna, en la técnica dramática y, por lo tanto, en la técnica de la actuación de los intérpretes del teatro[55]. Hasta puede afirmarse que la estructura de la comedia española descansa en gran medida en el recordar: en el plano diegético, existe un recurso dramático fijo, que consiste en que personajes "narradores" evoquen aquellos acontecimientos que el espectador había presenciado en secuencias anteriores, o que no pudo haber visto, pues habían sucedido o bien antes de comenzar la acción, o bien fuera del escenario. Vincent Martín resume este fenómeno en una frase: "La suspensión dramático-narrativa representa un aspecto lúdico fundamental en las letras del Siglo de Oro"[56].

---

[53] E. R. Curtius ("Retórica", en: *id.*, *Literatura europea...,* p. 121) dice explícitamente que la adopción de la antigua retórica contribuyó a determinar mucho más allá de la Edad Media la expresión artística de Occidente". Curtius apunta hacia San Agustín y sus *Confesiones* cuyo "estilo es... prosa artística antigua. Los medios de la retórica antigua entran aquí al servicio del nuevo mundo espiritual cristiano" (*ibidem*, p. 115). Según escribe F. Rodríguez de la Flor (*Teatro de la memoria...*, p. 68): "Construye San Agustín su discurso sobre la Memoria en la confluencia de elementos arrastrados por tres tradiciones distintas: elementos de mnemónica de la retórica clásica, los contenidos platónicos y, finalmente, el predominante sentido cristiano. Su comentario en torno a la «idea» de Dios «oscurecida» por un olvido, y a la que progresivamente habríamos de reencontrar emboscada en las sombras del cerebro (Memoria), va a tener, posteriormente, una resonancia muy grande en la obra de los tratadistas religiosos de los siglos XVI y XVII". No obstante, notemos que, en el caso de los autores que nos ocupan (San Ignacio de Loyola y Calderón), cabe más bien evocar la tradición escolástica que parte de Aristóteles y, ante todo, *Memoria et reminiscentia commentarium* de Santo Tomás de Aquino, donde este último autor diferenció los *sensibilia* y los *intelligibilia*. Tal y como comenta Jerzy Ziomek (*Retoryka opisowa*, Wrocław, Ossolineum, 1990, p. 255): "los *sensibilia* son aquellas cosas de cuyas representaciones disponemos, de ahí que se memoricen *per se*; por el contrario, los *intelligibilia*, al no ser concretos ni sensibles, pueden memorizarse por asociación a las representaciones imaginadas".

[54] H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, trad. al polaco A. Gorzkowski, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002, p. 557.

[55] E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998 (especialmente el capítulo: "El tratamiento de la voz desde la *actio* retórica", pp. 419-523).

[56] V. Martín, *El concepto de «representación»...,* p. 170.

En la dramaturgia calderoniana son numerosas las alusiones directas al propio acto de recordar, como es el caso de la relación de don Enrique, el padre de Astolfo, en la jornada segunda de *El galán fantasma*. Enrique se dirige a su hija Laura:

> Ya te acuerdas de la noche,
> que tantas veces funesta
> para mi, desde la casa
> de Madama Julia bella
> truje a la mía a tu hermano
> en mis hombros, ya te acuerdas,
> que entre [su] sangre bañado
> volvió del desmayo apenas,
> cuando... Mas ¿por qué mi voz
> repetirte, Laura, intenta
> lo que es justo que no olvides,
> lo que es preciso que sepas?
> Pues dijo un sabio, que solo
> arte de memoria era
> estudiar uno desdichas,
> que como una vez se aprendan,
> nunca saben olvidarse. *El galán fantasma* (QC 1637, fol. 61v)

La primera jornada había terminado de manera violenta: el duque Federico había herido en un duelo a Astolfo, con quien había dado en el jardín de Julia, tras lo cual Enrique se llevó a su hijo, inconsciente, fuera del escenario. El público se enteraba, por la intervención ahora citada, de que Astolfo, pese a las heridas sufridas y a una pérdida de sangre considerable, una vez en su casa, recobró la consciencia. Prestemos atención a lo que dice Enrique sobre el "arte de memoria", la cual enseña a recordar los infortunios. Si pensamos en la macabra historia del poeta Simónides de Ceos (ca. 556–ca. 468 a.C.), a quien los autores de las retóricas antiguas consideran el inventor legendario de la memoria artificial, el comentario de Enrique adquiere una nueva e inesperada dimensión: "Simónides, a petición de Scopas, uno de los dirigentes de Tesalia, debía componer un poema que ensalzara la victoria de éste en una lucha a puños, y debía pronunciarlo en un solemne banquete. El poeta cumplió con el encargo pero insertó en su obra un pasaje en honor a Cástor y Pólux. Entonces Scopas declaró que el autor debía reclamar la mitad de su retribución a los dioses gemelos. Y es que Simónides era uno de los primeros poetas en escribir por encargo y a cambio de unos honorarios acordados. El poeta, indignado con tal acto, en un primer momento no supo qué hacer cuando, de pronto, fue llamado a abandonar momentáneamente el banquete: dos jóvenes desconocidos solicitaron verlo sin demora. Simónides salió sin encontrar a nadie. En aquel momento, se derruyó el techo, enterrando a todos los comensales. Solo sobrevivió el poeta, gracias a los dos jóvenes dioses, como es fácil entender. Cuando llegaron las familias de las víctimas para darles sepultura, nadie supo reconocer a los cadáveres, tan desfigurados estaban. Y entonces Simónides

identificó sin fallo a los muertos, pues recordaba el sitio ocupado por los vivos en la mesa, sitio nada casual, probablemente, sino conforme a la jerarquía establecida y a las costumbres. Dicho acontecimiento inspiraría a Simónides la idea del arte de la memoria. La calamidad correspondía perfectamente a cierto procedimiento auxiliador de la memoria: relacionar lo menos conocido y menos ordenado con una estructura que lo esté en mayor grado"[57].

Obsérvese que el anónimo autor del tratado retórico *Ad Herennium* recomienda:

> Las imágenes han de ser, pues, de aquel género que con más facilidad se conserve en la memoria. Esto sucederá si escogemos semejanzas muy notables, y no imágenes mudas ni vagas; si las atribuimos hermosura o fealdad en grado sumo; si las arreamos con algún adorno, uso, coronas o vestido de púrpura para que sea más notable la semejanza, o las afeamos suponiéndolas manchadas de sangre o cieno[58].

La imagen que evoca Enrique en su parlamento –Astolfo desangrándose entre los brazos de su padre–, no es accidental e intencionadamente remite a la tradición retórica. A continuación aparece otro concepto que se inscribe en el mismo círculo de asociaciones mnemotécnicas. Enrique, al aludir a la intriga que inventó para salvar a su hijo de la fogosidad del duque –las exequias fingidas de Astolfo–, evoca, como si de justificar la estratagema se tratara, un jeroglífico, es decir, una composición de carácter emblemático, que cabe interpretar en clave moral:

> [...]
> cuando poniendo reparos
> a la sagrada violencia
> del rayo del poderoso,
> dispuse contra su fuerza
> mi ingenio, bien como aquel
> jeroglífico lo enseña
> de la encina, y de la caña,
> que una fácil, y otra opuesta
> a las ráfagas del viento,
> del raudal a las violencias,
> coronaron la humildad
> a vista de la soberbia. *El galán fantasma* (QC 1637, fol. 61v)

Enrique recrea verbalmente una composición emblemática. Encontraremos una imagen parecida entre las *Empresas morales* de Juan de Borja[59]. La

[57] J. Ziomek, *op. cit.*, pp. 251-252; comp. F. A. Yates, *El arte de la memoria*, p. 17.

[58] Cito por F. Rodríguez de la Flor, *Teatro de la memoria...*, p. 61.

[59] La primera edición de *Emblemas morales* de Juan de Borja, considerada como la primera colección española de emblemas, con dedicatoria a Felipe II, se publicó en 1581 en Praga. Sin embargo, la imagen del árbol y de la caña se encuentra en la segunda edición publicada en Bruselas por Francisco de Borja en 1680, en la cual el nieto del autor añadió 125 emblemas que su abuelo había dejado manuscritos.

estampa, que representa una mata de caña recta, un árbol desarraigado y viento que sopla, lleva el siguiente epígrafe (*lema*): "Superbis resistit, humilibus dat gratiam"[60]. La imagen remite a las fábulas de Esopo que, recordemos, estaban presentes en las aulas de los colegios jesuitas en toda Europa. Los alumnos solían traducirlas a sus lenguas vernáculas aprendiendo rudimentos del griego[61]. Curiosamente, el texto de Calderón parece insinuar que aquella caña jeroglífica es "una caña pensante", pues simboliza a Enrique, quien acudió al ingenio para encontrar salida de una situación que parecía completamente desesperada para su familia: decidió ocultar el hecho de que Astolfo no había muerto de las heridas del enfrentamiento con Federico, y para despistar al duque, honró a su hijo con pompas fúnebres. Hallamos aquí un valor emblemático semejante al de Blaise Pascal: "El hombre no es más que una caña, el más débil de los seres creados, pero una caña pensante" (*Pensamientos*, VI 437).

En el fragmento arriba citado, la reproducción verbal de un jeroglífico cobra la forma de una écfrasis, es decir, descripción de una representación artística. El dramaturgo remite a una práctica conocida del público de sus tiempos. Recuérdese que los jeroglíficos, emblemas y apotegmas se comentaban a diario en las aulas de los colegios jesuitas. Formaban parte indispensable del entorno cotidiano de los alumnos, quienes exponían en las paredes de la escuela sus propias composiciones emblemáticas destinadas a celebrar días especialmente señalados. Jerzy Pelc comenta en su libro dedicado a la cultura emblemática en relación a los colegios jesuitas: "Los manuscritos antiguos, también los creados en Polonia en los siglos XVI, XVII y XVIII, y conservados en distintas bibliotecas, contienen a menudo «eruditiones» compuestas al uso de los alumnos de diferentes colegios. Semejantes piezas se hallan también en otros países. En los colegios jesuitas, servían de ayuda a los alumnos, quienes mostraban sus trabajos durante las «jornadas de puertas abiertas», en forma de «affixiones», una suerte de tarjeta de visita de la escuela. [...] La *Ratio studiorum* recomendaba expresamente su creación. Según este documento básico regulador de la enseñanza en las academias y los colegios jesuitas, la exposición de «affixiones» estaba implicada por la regla 18 del profesor de retórica"[62]. Este tipo de composiciones acompañaba también a toda clase de festividades públicas de la corte, como entradas solemnes, bodas o entierros[63].

---

[60] Ver A. Bernat Vistarini, J. T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, p. 176.

[61] *Corpus Fabularum Aesopiarum*, eds. A. Hausrath y H. Hunger, Leipzig, B. G. Teubner, 1959-1970: La encina (el roble) y la caña, CFA 71; Los árboles y la caña, CFA 239.

[62] J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatur i sztuk plastycznych*, Kraków, Universitas, 2002, p. 50.

[63] Sobre la emblemática en la España áurea, ver J. A. Maravall, "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca", en: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, ed. F. Abad, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 92–118; F. Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995; S. Sebastián, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995; consúltese http://www.bidiso.es/Emblematica/ [acceso 29 de agosto de 2015].

La simbología jeroglífica-emblemática se vio muy fuertemente arraigada en el teatro del Siglo de Oro, al encontrar en las tablas un lugar particular para manifestar su doble naturaleza: la imagen que ha de leerse y la palabra que ha de verse. Calderón conquistó la maestría en esta técnica, recurriendo a un repertorio limitado de referencias que pasaron a formar una especie de código de significados jeroglíficos, el cual se nos revela en cuanto descubrimos la estructura del discurso teatral, perfecta hasta el más mínimo detalle. El autor aprovechaba a conciencia las relaciones de la emblemática con la mnemotecnia: en repetidas ocasiones, una palabra o expresión "jeroglífica", es decir, portadora de un mensaje espiritual o moral, constituye una fórmula isotópica activa que conduce a multiplicar el potencial persuasivo del mismo.

Este fenómeno queda patente en *El príncipe constante*. El protagonista, don Fernando, señala unas flores diciendo que son "jeroglíficos"[64], lo cual da pie a que pronuncie un soneto dedicado a la princesa mora de nombre emblemático, Fénix. El soneto trae una *suscriptio*, es decir, una glosa a las flores (imagen) que la protagonista sostiene en las manos. Fénix contesta mediante un soneto sobre las estrellas, habiendo esparcido las flores por el suelo, lo cual resulta en la creación de una nueva composición emblemática que simboliza el cielo lleno de astros, pues éstos suelen equipararse a las flores que adornan la tierra. Se trata de una de las más notorias escenas calderonianas cuya belleza encantó a los románticos que reconocieron en Calderón "la más alta cumbre de la poesía romántica". En palabras de August Wilhelm Schlegel, la poesía de Calderón "sea cual fuere su objeto aparente, es un infinito himno de alegría a la majestad de la creación [...]. Cuando compara los objetos más remotos, los más grandes y los más pequeños, las estrellas y las flores, el sentido de todas sus metáforas es la atracción mutua que subsiste entre las cosas creadas por virtud de su origen común, y esta deliciosa armonía y unidad del mundo nuevamente es una mera refulgencia del amor eterno que todo lo acoge"[65].

---

[64] La transmisión textual de *El príncipe constante* ofrece una interesante variante en el parlamento de don Fernando, que trae las flores en un azafate para entregárselas a Fénix. Los testimonios impresos anteriores a Vera Tasis siguen a la *Primera parte* (QCL 1636, fol. 289v): "traía / flores de la huerta mía, / jeroglíficos, señora, / pues [...]". Luis Iglesias Feijoo prefirió esta lectura en su edición de las comedias de la *Primera parte* (Biblioteca Castro, Madrid, 2006, pp. 1105). La reciente edición crítica de la comedia, cuyo texto base constituye una suelta anterior a 1654, apoya la lectura de Vera Tasis: "traía / flores de la suerte mía: / jeroglíficos, señora, / pues [...]". (P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, ed. J. Cuñado Landa, Kassel, Edition Reichenberger, 2014, p. 393, vv. 1633-1636). Joseba Cuñado Landa comenta al respecto: "El texto base [...] es el único de la tradición anterior a VT que trae la lectura original «suerte». [...] esa lección «huerta» sólo transmite que Fernando trae flores del jardín que le han encomendado cuidar; pero esas flores son un símbolo de su sino, o más bien el destino humano, como manifestará en su soneto. Además, Fernando plantea un enigma, un jeroglífico, con esas flores de su «suerte»" (p. 393). Discrepo de esa opinión: la versión primitiva, al dejar de verbalizar el significado oculto, es más cercana a la poética del jeroglífico. Es un ejemplo más que transparenta las complicaciones derivadas de la transmisión de los textos calderonianos, ver también L. Iglesias Feijoo, "Calderón en la escena y en la imprenta: para la edición crítica de *El príncipe constante*", *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 245-268.

[65] A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Vorlesung XXXV),

Richard L. Kagan destaca que, a partir del siglo XVI, España, junto a Inglaterra, formaba parte de los países donde la formación universitaria ocupaba un lugar privilegiado[66]. La administración de la monarquía, sumamente burocratizada, ofrecía un número de puestos siempre creciente para las personas que se legitimaran con un título universitario. Especial interés despertaban las carreras de derecho, pero como introducción a ellas, se exigía siempre lo que llamaríamos hoy en día conocimiento general de las humanidades. Esto explica de manera indirecta el florecimiento de la cultura y la literatura en los siglos XVI y XVII y, por lo tanto, la magnitud del Siglo de Oro español. A lo largo del siglo XVII, según comenta Kagan, en las universidades decrecía paulatinamente el interés por la retórica y la teología, dato que muestra la creciente importancia de los colegios jesuitas, los cuales a gran escala tomaron el relevo de la educación del nivel medio. No es de extrañar, pues, que fuera la protesta de las tres universidades más importantes de Castilla –Salamanca, Valladolid y Alcalá de Henares– la que impidió en 1625 que se otorgara al Colegio Imperial, según pretendía Felipe IV, el derecho a expedir títulos. Asimismo, se detuvo la conversión del colegio madrileño en un centro con derechos de universidad[67].

La disciplina intelectual y el nivel de las escuelas jesuíticas representaban una seria amenaza para las ciudades universitarias, lo cual se trasluce de forma evidente en el descenso de matrículas en el siglo XVII. La biografía de Calderón en numerosos aspectos ha de juzgarse típica de un representante de su clase y generación. Puede afirmarse, sin caer en la exageración, que la dimensión universal y claramente antropotemática de su obra estaba relacionada con la *humanitas* jesuita, en su acepción más amplia. La reforma educativa iniciada por la Compañía de Jesús condujo a la divulgación (y, con el tiempo, incluso hasta la vulgarización) de las aptitudes "literarias" a través de la enseñanza sistemática del patrimonio de la Antigüedad no solo en Europa, sino más allá de sus fronteras.

Calderón se servía de los recursos que la formación propia de su generación le había proporcionado, sabiendo sopesar a la perfección no solo la capacidad de percepción, sino también las expectativas del destinatario de sus obras. Los comienzos de su actividad literaria coincidieron con el auge de la cultura española áurea. Se estaba completando en aquella época la misión de la Contrarreforma, emprendida en el Concilio de Trento, en defensa de los valores cristianos, considerados eternos e identificados con la Iglesia católica. Con este fin, la Compañía de Jesús, durante los primeros cincuenta años de su existencia, había elaborado, inspirándose en el humanismo renacentista, un método pedagógico completo dirigido a los niños y jóvenes varones. Dicho método iba

---

cito por H. W. Sullivan, *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, trad. M. Grass, Frankfurt a.Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1998, p. 193.

[66] R. L. Kagan, "Las universidades en Castilla, 1500-1700", en: *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, ed. J. H. Elliot, trad. X. Gil Pujol, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 57-89 (aquí p. 57).

[67] B. Bartolomé Martínez, *op. cit.*, p. 111.

a revolucionar el nivel y el alcance de la educación en el nivel medio en toda Europa, así como a contribuir, en arreglo a las conclusiones del Concilio, a fortalecer el sentido de la continuidad de los valores culturales de Grecia y Roma antigua. Miguel Batllori, jesuita y eminente gracianista, observa que, si bien la *Ratio studiorum* apuntaba hacia el idioma vulgar como punto de partida de la educación, según los jesuitas tan solo el dominio de la gramática latina y el conocimiento de las humanidades *sensu lato*, de la retórica y la poética clásica, constituían la base para la formación literaria, también en lo que al idioma vernáculo se refiere[68]. La *paideia* jesuítica produjo la consolidación en la conciencia europea de un espacio cultural compartido. Uno de sus frutos más brillantes es la obra dramática de Calderón, la cual supone "la misma cima de la total fabricación simbólica occidental"[69]. El poderío del universo creado por aquel modelo cultural se puede apreciar plenamente en el ejemplo de la recepción de *El príncipe constante*, drama de un acusado mensaje contrarreformista, cuya escenificación polaca pasó a ser uno de los iconos del teatro mundial del siglo XX. Cabe tener en cuenta que el traductor polaco –y genial poeta romántico–, Juliusz Słowacki (1809-1849) había crecido en el ambiente marcado por el barroco "jesuita" de Vilna[70].

[68] M. Batllori, *La pedagogía...*, p. 69.

[69] F. Rodríguez de la Flor, "Prólogo", en: V. Martin, *op. cit.*, p. 11. El autor se refiere, en principio, a los autos sacramentales, no obstante creo que estamos en el derecho de aplicar el juicio que sigue a continuación al resto de la obra del dramaturgo.

[70] Alina Kowalczykowa (*Słowacki*, Warszawa, PWN, 1994, pp. 37-52) adelantó la hipótesis de la influencia decisiva del barroco de Vilna –a través de su arquitectura y pintura–, en la formación de la imaginación del poeta. Las huellas del traductor en *Książę Niezłomny* muestran rotundamente la relevancia del papel de las "imágenes de la memoria" en su lectura del drama español; abordo las cuestiones relacionadas con la traducción y la recepción polaca del drama en la edición bilingüe: P. Calderón de la Barca/J. Słowacki, *El príncipe constante /Książę Niezłomny*, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2009.

THEATRUM A.D. 1609: *DE SPECTACULIS* DE JUAN DE MARIANA Y *ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS EN ESTE TIEMPO* DE LOPE DE VEGA

> Probar que la licencia y libertad del teatro... no es sino una oficina de deshonestidad y desvergüenza, donde muchos, de toda edad, sexo y calidad, se corrompen, y con representaciones vanas y enmascaradas aprenden vicios verdaderos.
>
> Juan de Mariana, S.J., *De spectaculis* (1609)

> Si pedís parecer de las que agora
> están en posesión, y que es forzoso
> que el vulgo con sus leyes establezca
> la vil quimera deste monstruo cómico,
> diré el que tengo, y perdonad, pues debo
> obedecer a quien mandarme puede, [...]
>
> Lope de Vega, *Arte nuevo...* (1609) (vv. 147-153)

El plan oficial de estudios de la Compañía de Jesús prohibía a los "alumnos externos" participar en cualquier clase de espectáculos públicos, funciones teatrales o ejecuciones de reos, "a no ser eventualmente a las de los herejes" ("Reglas de los alumnos externos de la Compañía", núm. 13). Sin embargo, permitía introducir elementos de escenificación en las aulas:

> Podrá a veces el profesor proponer a los discípulos como argumento una breve acción dramática, por ejemplo, una égloga, una escena, un diálogo, para que después la que mejor escrita esté se represente en clase, pero sin aparato ninguno escénico, distribuidos los papeles entre los discípulos ("Reglas del profesor de retórica", núm. 19).

Las festividades celebradas en los colegios también contaban con un marco parateatral. Dicho sea de paso, el teatro escolar jesuítico en España no presentó la pluridimensionalidad que caracterizó la actividad teatral y parateatral de los colegios ubicados en tierras de Polonia; en este país, debido a las circunstancias externas –los jesuitas polacos actuaban en un entorno multiconfesional–, se reconocía no solo el papel formativo del teatro, sino también el propagandístico, y más porque la tradición teatral autóctona no había tenido tiempo de producir un modelo sólido. *De perfecta poesi* de Sarbiewski incluye apuntes sumamente precisos (e intrigantes) sobre la práctica teatral italiana, con la cual el autor se familiarizó durante su estancia en Roma y sus estudios en el Collegium

Germanicum, célebre por su "teatro, de abundantes recursos económicos y excelente dirección"[71].

El Colegio Imperial de Madrid no disponía siquiera de un espacio adaptado a las representaciones. El tablado y los decorados se improvisaban según necesidad en diferentes lugares de la escuela, especialmente en la capilla de la Congregación Mariana[72]. Con todo, no fue un obstáculo para que las funciones tuvieran lugar con bastante frecuencia, ensalzando los acontecimientos señalados para la comunidad del colegio o de la capital. En numerosas ocasiones contaban con la presencia de Felipe IV[73]. Los jesuitas apreciaban los valores educativos y persuasivos del teatro hasta el punto de que, si bien admitían que los alumnos representaran en las aulas espectáculos de circunstancias y los de mensaje moralista, rechazaban el teatro público[74]. Consideraban que ver teatro conllevaba una amenaza para la integridad moral de los súbditos. Más que del propio contenido de las obras –que presentaban con frecuencia un elevado gusto literario–, se trataba de la ejecución de las mismas, la cual realzaba la belleza de las actrices, unía el gesto con la palabra, así como la música, el baile etc. y, de ese modo, estimulaba los "afectos"; los cuales, a través de la acción redoblada de los sentidos de la vista y el oído, producían pensamientos indecentes[75]. Cabe entender como una paradoja de la historia que el que se

[71] Cito por Z. Raszewski, "Trudny rebus", en: *id.*, *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wrocław, Wiedza o Kulturze, 1990, pp. 111-122 (aquí p. 115, nota 11).

[72] J. Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial...,* p. 68; ver también L. E. Roux, "Cent ans d'expérience théâtrale dans les Collèges de la Compagnie de Jésus en Espagne. Deuxième moitié du XVIe siècle. Première moitié du XVIIe siècle", en: *Dramaturgie et société*, ed. J. Jacquot *et al.*, Paris, CNRS, 1968, II, pp. 479–523.

[73] Ver A. de la Granja, "Introducción", en: *La vida de San Eustaquio, comedia jesuítica del Siglo de Oro*, ed. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 1982, pp. 13-44. El autor reconstituye las circunstancias de la probable representación de la obra dedicada a San Eustaquio, mártir romano, la cual, según supone, se estrenó en el Colegio Imperial en otoño de 1624, al conocerse en Madrid la noticia de la beatificación de Francisco de Borja. También recoge las fechas de otras representaciones; ver también J. Menéndez Peláez, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

[74] Calderón, con motivo de la canonización de San Francisco de Borja, escribió el drama titulado *El duque de Gandía*, estrenado en el Colegio Imperial en 1672. La obra se consideraba perdida; un ejemplar manuscrito fue encontrado por casualidad entre otros bienes procedentes del castillo de Mladá Vožice, en la República Checa. Es llamativo que en la relación de las festividades vinculadas a la canonización y organizadas en el Colegio Imperial, no se citara el nombre del autor de la comedia hagiográfica (A. Fomperosa y Quintana, *Días sagrados y geniales, celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja*, Madrid, Francisco Nieto, 1672); ver J. Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial...* , pp. 113-114; también J. Simón Díaz, "El difícil retorno a España en 1963 y 1968 de dos comedias calderonianas perdidas", en: *Calderón, protagonista eminente del Barroco europeo*, eds. K. y R. Reichenberger, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 533–552. Es significativo el hecho de que, tras la publicación del primer volumen póstumo de las obras de Calderón, cuando ardiera un apasionado debate en torno al teatro y a la literatura dramática, entre sus detractores primaran los jesuitas.

[75] En 1614, el padre Pedro de Guzmán, jesuita, al comentar los beneficios del trabajo honrado y los daños de la vagancia (*Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad, en ocho discursos*, Madrid, Imprenta Real, 1614), argumentaba que el teatro era fuente de pensamientos voluptuosos: "¿Qué cosa más peligrosa que poner delante de los ojos cuyos objetos tienen tanta fuerza y poder

convertiría en el alumno más ilustre del Colegio Imperial madrileño fuera un autor de teatro, y que sus obras, junto a la obra prosística de su coetáneo, el jesuita Baltasar Gracián, terminaran por convertirse en el mayor testimonio de la madurez y la grandeza del barroco español.

Cuando el joven Calderón fue matriculado en el Colegio Imperial, el padre Juan de Mariana (1536–1624), jesuita, de una personalidad y un coraje indomables, publicó en Colonia, dentro de un volumen de siete textos polémicos, el tratado *De spectaculis*, en el cual condenaba severamente todos los espectáculos públicos, tanto las funciones teatrales como las corridas de toros, alegando que presentaban la causa indirecta de las desgracias de España, al provocar la degradación moral de sus habitantes[76]. El extenso texto ofrece un testimonio interesante de las tensiones que despertaba el propio fenómeno del teatro entre los contemporáneos. Mariana, por su parte, declaraba no haber ido nunca al teatro, lo cual, desde luego, no suponía impedimento alguno para que los tajantes juicios que pronuncia fueran rotundamente críticos. Una parte de sus opiniones las retomó de los autores de la cristiandad temprana y de los Padres de la Iglesia, quienes indicaban que el teatro "es un lugar que reúne todo lo disoluto, un lugar donde se aprueba todo lo que en ninguna parte recibirá aprobación"[77]. El padre Mariana juzgó particularmente condenable la representación de obras de tema religioso y la participación de las mujeres (actrices) en las funciones. Dedicó un capítulo aparte a la cuestión de privar a los actores del derecho a los sacramentos. Recomendaba que todos se

---

en el alma y negocian tan presto con ella lo que quieren, un enredo de amor, una pretensión deshonesta o de venganza o de ambición; comenzada, meditada y acabada con grande artificio, con mucha agudeza e ingenio, con dichos y palabras discretas, representando con acciones vivas, con pronunciación suave y con aparato y representación grave? ... Y el mayor (daño) que en esta materia hay es salir a representar y a tañer y cantar y bailar una muger compuesta, afeitada y afectada, lasciva y desenvuelta y de buena gracia y buen parecer, y que como tiene ya rompida la vergüenza que suele ser tan natural en las mugeres, habla en público sin ella, canta, baila y representa ya una reina, ya una ramera, ya en el entremés, ya en la comedia, ya compuesta, ya descompuesta, pero siempre libre y pocas veces honesta; ya se muestra esquiva, ya afable, ya zahareña, ya blanda y suave, todo con fin sólo de agradar y de parecer bien. [...] Si con el movimiento que hace el eslabón en el pedernal saltan centellas que encienden en un punto la yesca seca y dispuesta de aquellas acciones y meneos, cantos y voces, ¡qué de centellas saltarán en los corazones de los oyentes, que muchos estarán, como yesca, dispuestos para este fuego! Las palabras lascivas echan centellas o ellas lo son; la voz, la música, los afectos, los afeites, la hermosura, el buen cuerpo, la gracia, el talle, el donaire, el cabello, el rizo, el copete, el vestido, el meneo, que aunque parece hecho al descuido, lleva estudiada su malicia y deshonestidad. Todo esto, entrando por los ojos y por los oídos, es fuego, es ponzoña, es secreto veneno, es sutil solimán, que tira al corazón del que lo mira descuidado de sí y de que otros lo noten, porque todos miran un objeto mismo, y le ayudan y le apadrinan". Cito por E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, edición facsímil, estudio preliminar e índices J. L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997, pp. 348–351 (aquí p. 349).

[76] J. de Mariana, S. I., *Tractatus septem: De adventu Jacobi Apostoli Maioris in Hispaniam, Pro editione Vulgata, De spectaculis, De monetae mutatione, De die mortis Christi, De annis Arabum cum [annis] nostris, De morte et immortalitate*, Colonia, Antoni Hierati, 1609.

[77] Tertuliano, *De spectaculis* (XVII, 1): "[…] theatro […] quod est priuatum consistorium inpudicitiae, ubi nihil aliud probatur quam quod alibi non probatur".

expulsaran del reino. Concluía con un párrafo en el cual apelaba al sentido del orgullo de los españoles. No sin énfasis retórica, argüía:

> Cierto, los extranjeros lo oirán de buena gana, que en España, donde está el albergo de la santidad y la fuerza de la religión Católica, haya y se use tanta torpeza, que hayan entrado en los mesmos templos los cantos lascivos, los torpes espectáculos, los faranduleros públicos en compañía de mujeres torpísimas; ¡Ojalá pudiéramos negar lo que no se puede decir sin vergüenza! Toda esta torpeza, haber entrado en los templos y haberse hecho estos días danzas en las procesiones, en las cuales el Sanctísimo Sacramento se lleva por las calles y por los templos con tal tonada y tales meneos, cuales ninguna persona honesta sufriera en el burdel[78].

El tratado del padre Mariana apareció primero como capítulo de la obra *De rege et regis institutione* (Toledo, 1599) que aborda la institución de la monarquía. La obra fue escrita por encargo de Felipe II y provista de una dedicatoria a Felipe III. El autor expresó allí la convicción, bastante radical para la época, de que los súbditos estaban en su derecho para derrocar a su monarca, si ése resultase ser un tirano. Afirmaba que el rey no se encontraba fuera de la ley, ya que por encima de él estaba Dios con el derecho divino y el natural. No es de extrañar, pues, que cuando en 1610, en Francia, Enrique IV Borbón muriera a manos de un regicida, se quemaran en la hoguera en este país las obras de Mariana[79]. El padre Mariana, quien se encontraba en Toledo, fue al mismo tiempo detenido por la Inquisición y acusado de *lesa majestad*. Sin embargo, la causa no fue la instigación al regicidio (Enrique IV, rey de Francia, había sido enemigo declarado de los Habsburgos[80]), sino haber denunciado ante el foro internacional la política monetaria del rey de España, Felipe III. En el libro impreso en Colonia, el padre Mariana había publicado, junto a *De spectaculis*, un tratado titulado *De mutatione monetae*, donde declaraba que "el rey no puede gastar a su voluntad el dinero que le entregan sus súbditos como si fueran ingresos de sus posesiones privadas"[81].

---

[78] Juan de Mariana tradujo su tratado al español bajo el título de *Tratado contra los juegos públicos*. Esta versión se imprimió por primera vez en 1854 (Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXI) a partir del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España; aquí cito por E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, pp. 429-437 (fragmento citado, pp. 436-437); ver también J. L. Suárez García, "Enemigos del teatro en el Siglo de Oro: el padre Juan de Mariana", en: *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, pp. 119-133.

[79] Ver J. Lynch, *Los Austrias (1516–1700)*, trad. J. Faci, Barcelona, Crítica, 2000, p. 246 (nota 39).

[80] Enrique (Borbón) de Navarra, para hacerse con el trono de Francia, "cínicamente volvió a convertirse; en 1594 fue suntuosamente coronado en Chartres, y después entró triunfalmente en París. El famoso *Paris vaut bien une messe* («París bien vale una misa») resume de una manera exacta la dimensión moral del suceso", N. Davies, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, trad. del inglés E. Tabakowska, Kraków, Znak, 2001, p. 547.

[81] Cito por J. Lynch, *Los Austrias...,* p. 449.

En respuesta a esta toma de palabra, la cual censuraba la política monetaria de la monarquía española, se impuso, a partir del año siguiente, un reglamento nuevo que prohibía a los españoles publicar sus obras en imprenta fuera de las fronteras del reino sin la licencia explícita del Consejo de Castilla. La causa directa de la intervención del padre Mariana fue la introducción de monedas de cobre por Felipe III a partir de 1599, (*moneda de vellón*), hecho que, en lugar de nivelar el déficit de las arcas, exacerbó la depresión económica del Estado (de acuerdo, por cierto, con el principio observado a comienzos del siglo XVI en las tierras de Varmia, en el norte de Europa, por un canónigo polaco, y conocido en la economía como la ley de Gresham-Copérnico: "la moneda mala desplaza a la buena"). Tal y como había pronosticado el padre Mariana, la puesta en circulación de una moneda barata de cobre pronto entrañó la liquidación de las reservas de oro y plata del reino y desestabilizó por completo la economía española.

De mutatione monetae fue inscrito en el índice de la Inquisición española[82]. Su autor, liberado de la reclusión al cabo de un año, no volvería en gracia de la realeza hasta la sucesión al trono por Felipe IV[83]. La intención de los nuevos gobernantes fue subsanar el funcionamiento del Estado, dato con el cual cabe relacionar la rehabilitación del octogenario padre Mariana, cuya crítica intransigente y visión de la institución de la monarquía podían servir de

[82] Juan de Mariana tradujo su tratado al español: *Tratado y discurso sobre la moneda de vellón que al presente se labra en Castilla y de algunos desórdenes y abusos*. Al igual que en el caso del *Tratado contra los juegos públicos*, el texto circuló en España en copias manuscritas. El duque de Lerma, privado de Felipe III, se encargó de que el libro publicado en Colonia desapareciera del mercado al ordenar a sus representantes comprar toda la tirada.

[83] En agosto de 1622 se le asignó a Mariana una subvención de mil ducados para imprimir una nueva edición de su monumental historia de España (*Historia general de España*, compuesta, emendada y añadida por el Padre Juan de Mariana…, Madrid 1623); y el concedérsele la dignidad de cronista real fue un incentivo para ampliar su obra hasta abarcar la época de Felipe IV (ver J. E. Elliott, *El conde–duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, trad. T. de Lozoya, Barcelona, Crítica, 1990, p. 208). Juan de Mariana fue una personalidad a la altura de los tiempos en los cuales le tocó vivir; tiempos que, en su cualidad de "Tácito español", juzgaba de manera sumamente crítica. Polémico y estricto hasta con respecto a las acciones de su propia orden religiosa (se ha conservado una opinión suya, claramente desfavorable, sobre el nivel de los colegios jesuitas en España; el texto fue publicado por imprenta un año después de su muerte: *De los grandes defectos que hay en la forma del gobierno de los Jesuitas*, Bordeaux, 1625); imputaba a sus cofrades la falta de interés por la educación, la cual se traducía de forma sensible –según afirmaba –, en la carencia de buenos docentes: "Hanse encargado los nuestros de enseñar las letras de Humanidad en los más principales pueblos de España [...]; asunto [...] de grandes dificultades, por no ser los de nuestra nación inclinados a estos estudios, y por falta que de ordinario tenemos de buenos Maestros. Leen de ordinario dos o tres años los que no saben ni quieren aprender; propia condición de necios. Enseñan a los oyentes impropiedades y barbarismos, que nunca pueden olvidar [...]. No hay duda sino que hoy en España se sabe menos latín que ahora hace cinquenta años. [...]. Que si la gente atendiese bien el daño que por este camino se hace, no dudo sino que por decreto nos quitarían estas Escuelas". Cito por L. Gil Fernández, "Los religiosos en la enseñanza y el otoño del Renacimiento", en: *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de F. Rico, vol. II/1: *Siglos de Oro: Renacimiento. Primer suplemento*, ed. F. López Estrada, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 45-46.

indicación en las acciones reformadoras que se proponía emprender don Gaspar de Guzmán, el conde de Olivares, que de gentilhombre de la cámara del príncipe heredero, con la muerte de Felipe III, pasaría a ser uno de los hombres más influyentes de Europa. No obstante, España no se salvó de otra crisis monetaria grave, vinculada directamente al exceso de la moneda de vellón circulante, la cual se produjo a finales de 1626 y principios de 1627: la falta de mercancías en el mercado, consecuencia de las restricciones al intercambio comercial con el extranjero impuestas al inicio del reinado de Felipe IV, fue un factor añadido que aceleró la inflación galopante.

Un reflejo claro de esta situación se encuentra en una de las obras de Calderón, *El hombre pobre todo es trazas*, cuyo título proverbial corresponde a la máxima latina *Mater artium necessitas* ("El hambre agudiza el ingenio"), o, en traducción libre, "el hombre pobre debe ser ingenioso". Esta comedia de capa y espada, creada en 1627 o poco antes, se registró en el Archivo de Palacio bajo la fecha de 29 de mayo de 1627: aquel día, el empresario Roque de Figueroa percibió su gratificación por haber representado *El hombre pobre todo es trazas* en la corte[84]. El protagonista de esta obra es un joven granadino, llegado a Madrid para evitar las consecuencias que pudiera acarrear la virtual muerte de un adversario gravemente herido por él en un duelo. Siguiendo sus pasos, llega a la capital su criado con una carta de su padre, que lleva dentro "una letra", es decir, un documento que le asigna al portador una determinada cantidad de dinero que se le pagará a cambio. Don Diego espera poder cubrir los gastos de su estancia en Madrid. El diálogo entre los personajes alude de forma evidente al valor decreciente de la moneda de vellón:

D. DIEGO — En sucesos tales
no acudirá a mis cuidados,
menos que con mil ducados.
RODRIGO — Pues son cuatrocientos reales.
D. DIEGO — ¿Qué dices?
RODRIGO — Pues no son hartos,
para quien somos los dos,
y aún no son tantos por Dios.
D. DIEGO — ¿Cómo?
RODRIGO — Como son en cuartos. *El hombre pobre…* (QC 1637, fol. 165v)

En los años 1626 y 1627, la balanza de pagos de España estaba en tal peligro que Felipe IV, el 31 de enero de 1627, se vio obligado a anunciar, por primera, pero no última vez durante su reinado, la suspensión de pagos del Estado[85]. En

[84] La compañía de Roque de Figueroa volvió a representar la obra en 1628 y en 1633 (el empresario fue retribuido el 28 de marzo de 1628 y el 11 de octubre de 1633, respectivamente); ver N.D. Shergold, J.E. Varey, "Some Early Calderón Dates", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII (1961), p. 279.

[85] Ver J. Lynch, *Los Austrias...*, p. 511; J. E. Elliott, *El conde–duque de Olivares...*, pp. 300-

mayo del año anterior se había decretado el cese de la acuñación de la moneda de vellón para refrenar el influjo de la moneda mala y, asimismo, contener la inflación desmesurada. No obstante, fue imprescindible emprender acciones deflacionarias más radicales, sobre todo retirar el exceso de monedas de cobre en circulación. Se preveía que en todo momento podía producirse la devaluación de la moneda, lo cual se hizo realidad el 7 de agosto de 1628: el valor de la moneda de vellón se redujo a la mitad. Un año antes, en otoño de 1627, para detener los efectos negativos de la inflación, se habían decretado precios regulados, ocasionándose un caos en el mercado[86]. Resulta llamativo que Calderón, en *El hombre pobre todo es trazas*, también aludiera a la subida radical de los precios, aprovechando dicha circunstancia para hacer más verosímil la intriga y, en concreto, justificar el hecho de que don Diego, el protagonista, se haga pasar por dos personas distintas, lo cual desemboca en un *quid pro quo*. Uno de los personajes explica que casi todos en Madrid llevan el mismo atuendo, ya que las mercancías alcanzan precios tan altos que es fácil confundirse, pues todos visten de forma similar:

> Que como el día de hoy
> están los precios tan caros,
> y todas las galas son
> o bayeta, o tafetán,
> poco le diferenció
> el vestido, que trae
> casi ese mismo que vos,
> y tanto, que si no hubiera
> desta misma confusión
> ejemplares en el mundo,
> pues muchas veces se vio
> parecerse un hombre a otro,
> afirmara, vive Dios,
> ser vos mismo. *El hombre pobre*... (QC 1637, fols. 175v-176r)

La obra de Calderón muestra cómo los pronósticos pesimistas del padre Mariana se habían cumplido. En este drama resulta particularmente inquietante la actitud cínica que caracteriza al protagonista, en quien descubrimos a un vividor y un impostor. Fue un triste diagnóstico de la condición del Estado debilitado por las patologías sociales fruto del avance de la crisis económica. La imagen alarmante correspondía a la urgencia de reparar el funcionamiento del Estado, señalada ya desde finales del siglo XVI. El padre Mariana no estaba

313.

[86] Las consecuencias dramáticas del decreto regulador de los precios quedan descritas en la carta de Lope de Vega al duque de Sessa del 20 de septiembre de 1627, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A. González de Amezúa, Madrid, RAE, 1989, IV, p. 97: "Hoy ha sido día segundo de la Premática, y es cosa rara ver robar las tiendas por la baja de los precios, a la traza que los sacros de los ejércitos, comprando muchos lo que no han menester; que piensan que no ha de perseverar, a ejemplo de otros casos, engáñanse, porque como esto es remedio único y absoluto, también la resolución de que se guarde [...]".

solo en sus preocupaciones, ni fue el único en apremiar para realizar reformas, incluida la premura de frenar la desmoralización, la cual, a su juicio, se desprendía de la asequibilidad de los espectáculos: el teatro, las corridas de toros y la prostitución vinculada directamente a la promiscuidad de las costumbres.

Cuando Juan de Mariana publicaba en Toledo *De rege et regis institutione*, en 1599, hacía un año que, por decisión de Felipe II (hecha pública a 2 de mayo de 1598, por lo tanto, unos cien días antes de la muerte del monarca), los teatros permanecían cerrados. Los infortunios que hostigaban la monarquía se vieron como el resultado de la decadencia moral de sus súbditos identificada, entre otras cosas, con la indecencia de los espectáculos y su impacto negativo en el público. La prohibición de los espectáculos fue suprimida por Felipe III en algo menos de un año, el 17 de abril de 1599, bajo la insistencia de las autoridades municipales y, ante todo, de los representantes de las cofradías piadosas que gestionaban hospitales y hospicios, para los cuales los beneficios de la actividad de los corrales constituía la principal fuente fija de ingresos.

No obstante, se emprendían ciertas acciones reparadoras. El Consejo de Castilla, en una opinión expedida en 1600 a petición del rey, afirmó que no encontraba motivos para suspender las funciones de teatro, con tal de que las obras representadas se sometieran a evaluación, es decir, censura preventiva, antes de su muestra pública[87]. A la vez, se recomendaba no representar obras de teatro durante la Cuaresma y en domingos de Adviento, así como el primer día de todas las fiestas, y que en los demás días no se abrieran los teatros hasta las doce del mediodía (por cuidado de que el espectador, a costa de conseguir una buena plaza en el teatro, no perdiera dicho día la posibilidad de tomar parte en la misa). En las ciudades universitarias –el documento nombra explícitamente Alcalá y Salamanca–, se recomendó cerrar los teatros durante el curso académico, porque con las comedias "se distraen los estudiantes y se perturban los estudios y ejercicios de letras"[88]. El Consejo de Castilla se reservó el derecho a establecer el número de las compañías de teatro que pudieran, con su licencia, actuar en el terreno del reino, declarando al mismo tiempo que quedaba fuera de su competencia vedar a los clérigos la asistencia a los espectáculos teatrales, pues en esta materia debían pronunciarse los superiores de las órdenes religiosas y los obispos. Un capítulo aparte se dedicó a las actrices: se juzgó inconveniente la propuesta, hecha para preservar la decencia, de encargar los papeles femeninos a los muchachos imberbes: "parece al Consejo que es de mucho menos inconveniente, que mujeres representen, que muchachos en hábito de mujeres aunque no se afeiten"[89]. No obstante, el Consejo de Castilla advirtió de que las actrices deberían permanecer en la compañía siempre bajo la custodia de su marido o de su padre.

---

[87] *Consulta del Consejo a S. M. Sobre la permisión o prohibición de las comedias* (1600), cito por E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...,* pp. 163-164.

[88] *Ibidem*.

[89] *Ibidem*, p. 164.

De 1608 data el primer *Reglamento de teatro* expedido en Madrid por el licenciado Juan de Tejada, quien por otorgamiento del Consejo de Castilla desempeñara el cargo del *protector de los hospitales* de Madrid y, consecuentemente, su competencia era supervisar las compañías de teatro presentes en la capital (*protector de comedias*). El texto recoge las regulaciones relativas a la actividad teatral en todos sus aspectos: desde las condiciones bajo las cuales el empresario teatral (*autor de comedias*) podía solicitar la licencia, hasta la administración de los corrales de comedias[90]. El documento, sumamente preciso en los detalles, brinda un singular testimonio de la alta profesionalización y la institucionalización del teatro español al principio del siglo XVII. Nótese al margen que el marco legal codificado constituye un rasgo distintivo de la administración española bajo los Habsburgo.

Coincidiendo, aproximadamente, con que en Madrid se unificaron las regulaciones de la actividad de las compañías de actores y de los corrales, Lope de Vega, en la segunda edición de *Rimas* de 1609, dio a conocer su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: un manifiesto, único en su especie, del arte dramático nuevo, cuyos "preceptos" dictan "el vulgo y las mujeres", es decir... la peor parte de la audiencia teatral. El poeta declara desde el comienzo:

> Verdad es que yo he escrito algunas veces
> siguiendo el arte que conocen pocos;
> mas luego que salir por otra parte
> veo los monstruos de apariencias llenos,
> adonde acude el vulgo y las mujeres
> que este triste ejercicio canonizan,
> a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
> y cuando he de escribir una comedia
> encierro los preceptos con seis llaves;
> saco a Terencio y Plauto de mi estudio
> para que no me den voces, que suele
> dar gritos la verdad en libros mudos,
> y escribo por el arte que inventaron
> los que el vulgar aplauso pretendieron;
> porque, como las paga el vulgo, es justo
> hablarle en necio para darle gusto. *Arte nuevo* (vv. 33-48)

Tal declaración, aun cuando no se pronunciara en un tono del todo serio, no hablaba bien ni del poeta, quien se autodenomina "bárbaro", ni de las obras de su creación, en las cuales se muestra dispuesto a "hablarle en necio" para halagar los gustos vulgares. El hecho de que, el mismo año, el padre Juan de Mariana ultimara y editara *De spectaculis*, una versión ampliada del tratado en el cual arremetía "contra los juegos públicos", parece corroborar indirectamente la posición privilegiada del teatro como fenómeno de una resonancia social excepcional en la España de principios del siglo XVII.

---

[90] Para la transcripción y el comentario del documento, ver. J. E. Varey, N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600–1650. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1971.

Obsérvese que el tratado de los espectáculos no suponía sino una parte de una publicación que reunía más intervenciones acerca de la situación en la cual había incurrido España. Además de la denuncia de la política monetaria nefasta, el volumen incluye observaciones críticas respecto de la actividad de la Inquisición. En el texto titulado *Pro editione Vulgata*, al recordar el caso del excelso poeta, teólogo y estudioso de la Biblia, Fray Luis de León (1527–1591), encarcelado a raíz de su traducción de *El Cantar de los Cantares* para, pasados cinco años de reclusión, saludar su liberación y exoneración –con la consigna, no obstante, de retirar las copias manuscritas de su traducción que se hubieran difundido–, el padre Mariana destaca la influencia negativa que tales métodos de la Inquisición ejercen en la vida intelectual[91]. Él mismo compartiría la suerte de Fray Luis en cuanto se diera a conocer en España la publicación en Colonia de *Tractatus septem*, lo cual no hace sino recalcar que su intervención se le antojaba como "la voz del que clama en el desierto". Desde la perspectiva de Toledo, donde se estableció en 1574, tras los años pasados en los colegios jesuitas de Roma, Sicilia y París, la deplorable condición del Estado en decadencia era particularmente patente. Una de las ciudades más brillantes de España, cuya tradición se remontaba a los tiempos romanos, se estaba despoblando y apagando a ojos vista, reducida a desempeñar las funciones religiosas de representación, adscritas a la sede de la metrópoli del primado[92].

Es difícil estimar hasta qué punto la opinión del padre Juan de Mariana sobre el teatro era conocida entre sus contemporáneos. *Tractatus septem*, publicado en Colonia, fue inscrito inmediatamente en el índice de los libros prohibidos por la Inquisición. Probablemente, el *Tratado contra los juegos públicos* pudiera haberse difundido en algunos círculos, en copias manuscritas, ya que la cuestión del teatro y de su papel social representaba uno de los temas recurrentes en el debate sobre la condición del Estado. El texto, en su versión primitiva, figuraba en el libro *De rege et regis institutione* (Toledo, 1599), disertación que todo intelectual o estadista que se preciara debía conocer[93]. Se admite que la doctrina

[91] Ver J. Lynch, *Los Austrias...,* pp. 308–310. En *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón se halla una comparación que evoca la imagen de un libro sometido a la *expurgatio*: "y es como el que halla en un libro / borradas algunas letras, / que por sólo estar borradas / le da más gana de leerlas" (QCL 1636, fol. 35v). Durante sus estudios, el poeta pudo haber dado con ejemplares de libros expurgados, es decir, con fragmentos de texto suprimidos (tachados con tinta) por orden de la Inquisición.

[92] Rodríguez de la Flor llama la atención sobre los cambios de la función y la imagen de Toledo a lo largo del siglo XVII en su estudio "Blasón urbano. La visión ideal de la ciudadela contrarreformista", en: *id.*, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580–1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 123–159. Obsérvese, de paso, que Toledo está presente en la obra de Calderón. La *Segunda parte* comprende un drama basado en la leyenda de la figura de la Virgen de la Capilla del Santísimo Sacramento de la catedral toledana: *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*. Calderón, después de haber sido ordenado sacerdote (1651), estuvo vinculado a partir de 1653 a la Capilla de los Reyes Nuevos de la catedral primada de España. A principios de los años 60, compondría un poema titulado *Psalle et sille* (Canta y calla), trabajando el epígrafe en latín que adorna la reja del presbiterio.

[93] En la segunda edición de *De rege et regis institutione* (Maguncia, 1605), el padre Mariana

regalista del padre Mariana tuvo una influencia decisiva en el mensaje legalista-político de *La vida es sueño* de Calderón[94].

Ya en 1975, Nigel Griffin adelantaba que la investigación del patrimonio del teatro jesuita no debería abordar tan solo los aspectos literarios de los textos conservados, sino, centrándose en el estudio del fenómeno a escala europea (y mundial, pues también entran en juego las representaciones en las colonias españolas), considerar la singularidad y las circunstancias de las propias representaciones, pues eran ellas las que formaban a los futuros receptores del teatro[95]. En el caso de España, es imposible sobreestimar el papel formativo del teatro jesuita escolar y el de las celebraciones de todo tipo que utilizaban elementos parateatrales. Aunque en la primera mitad del siglo XVII, de hecho, ya cabe hablar de interrelación del teatro público con el escolar, y es, en cierta manera, muy a pesar de los ataques abiertos de los propios jesuitas contra la diversión teatral que exponía al peligro la salud moral de la sociedad.

incorporó reflexiones acerca de la política monetaria que, cuatro años más tarde, presentó en forma de un tratado aparte.

[94] Ver C. Morón Arroyo, "Introducción", en: P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 11-82.

[95] N. Griffin, "El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación", *Filología Moderna*, 1975, núm. 54, pp. 407-413.

SEGUNDA PARTE. *AEMULATIO*

Juventud castellana, ya ¿qué temes?
Yo te prometo honor: suda y escribe,
que Apolos hay acá con quien te extremes.

Esteban Manuel de Villegas,
Las eróticas o amatorias (1617)

Felicidad grande desta esclarecida provincia tener tantos hijos que igualen y que excedan a los que por tantos años encarecen los sabios de los siglos. Yo confieso que la comedia, como está hoy, es el poema más arduo para intentado y más glorioso para conseguido que tienen los ingenios.

José Pellicer de Tovar,
Idea de la comedia de Castilla (1635)

LOPE DE VEGA Y PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA: PRIMER ENCUENTRO

Un joven en vía de preparación para la carrera de clérigo a quien, gracias a su abuela materna –doña Inés de Riaño–, se había destinado una prebenda en la Capilla de San José, de la iglesia de San Salvador de Madrid[1], ¿por qué se decidiría a rechazar la estabilidad económica del beneficio heredado? Debió de ser una decisión plenamente consciente. Calderón eligió vivir de la pluma. Y eso significaba escribir para el teatro. Los conocimientos y las aptitudes que debían garantizar su posición en la jerarquía eclesiástica fomentaron el éxito del poeta-autor de teatro.

Los artistas de la época de Calderón entendían a la perfección el paralelismo entre el púlpito y el escenario. Juan de Zabaleta, en el capítulo dedicado a la comedia en *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (1654), no vaciló en afirmar: "No entiende bien de teatros quien no deja por el templo el de las comedias"[2]. La propia estructura del corral de comedias recordaba al retablo de iglesia, con los nichos simétricamente dispuestos de la composición arquitectónico-escultórica de varias alturas propia del arte sacro de la Península. Según palabras de Zabaleta, "si alza los ojos a los altares, ve las imágenes de muchos santos; quédase mirándolos a ellos en ellas, y ellos, con la acción en que están figurados, representan vivísimamente muchas de sus virtudes. El templo se le vuelve teatro, y teatro del cielo"[3].

El teatro en la España del siglo XVII desempeñaba una función social importante, no restringida ni mucho menos a sus vínculos puramente económicos con el desarrollo de las obras de caridad, aunque este argumento resultaría concluyente en numerosas ocasiones en el curso de los incesantes debates sobre la decencia de los espectáculos. Todas las capitales de la monarquía española contaban con edificios habilitados para las representaciones –corrales de comedias–, gestionados por cofradías. Los números confirman la magnitud del fenómeno teatral en la España áurea. Desde los comienzos del teatro profesional en España, alrededor del año 1540, hasta los comienzos del siglo XVIII, se conocen unos 5000 profesionales del teatro:

---

[1] La iglesia de San Salvador, ubicada en la calle Mayor, no existe en la actualidad.

[2] J. de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. C. Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983, p. 317. La equiparación del templo con el teatro no fue casual, ver J. Limon, *Między niebem a ziemią. Przestrzeń i czas w teatrze*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2002, p. 57: "[…] la *contemplatio*, según el etimólogo romano Varro, se origina en el acto de delimitar ritualmente el espacio […] donde quedan suspendidas las leyes de lo cotidiano y se sustituyen por la observación y la interpretación. […] De ahí que se vinculara el *templum* al *Theatrum*, ¡y esto explica por qué en la Edad Media son tan frecuentes las ilustraciones de teatros con altares! Es crucial que ambos conceptos estén relacionados no solo por la relevancia capital del sentido de la vista del receptor, sino también por la idea de la *contemplatio*, es decir, el deslindar un espacio en el que se crean significados nuevos".

[3] *Ibidem*, p. 317.

actores, músicos, apuntadores y directores de compañía[4]. Es significativa la observación de Daniel Poyán Díaz quien, al comparar la situación del teatro clásico en Francia y en España, escribía en 1986, antes del gran avance de estudios teatrales en España: "Se ha dicho que solamente en la llamada Edad de Oro los autores españoles escribieron treinta mil obras de teatro. No es necesario verificar la exactitud de la cifra. Su exactitud no es lo que importa, sino su significación y sus consecuencias. Porque si intentamos una contabilidad paralela en el teatro francés, el resultado es bien distinto"[5].

Cuando el joven Pedro Calderón de la Barca entraba en edad adulta, la "gran máquina" del teatro estaba en pleno movimiento[6]. En 1615 se avanzó en la reforma del funcionamiento de los corrales madrileños; si bien continuaban administrados por las cofradías piadosas, pasaron a ser el objeto de interés inmediato del Ayuntamiento. Varey y Shergold, en el estudio *Teatros y comedias en Madrid: 1600–1650*, constatan: "En 1615 encontramos un documento de suma importancia para el desarrollo de las relaciones entre los Hospitales y la Villa. Por esta fecha los corrales tenían que sostener cuatro hospitales, [...] y como sus fondos eran insuficientes para estos fines, el Rey mandó que el Ayuntamiento les diese una subvención garantizada de 54.000 ducados anuales, pero descontando de esta suma los beneficios de comedias y de limosnas que les tocasen"[7]. El Ayuntamiento se haría con la plena gestión de los corrales en 1632. Huelga decir que las nuevas soluciones legales afirmaron la dependencia entre la Villa y el arrendador de corrales.

En aquel 1615 era universal el deseo de escribir para el teatro, hasta en "los que apenas saben leer", según constató Cristóbal Suárez de Figueroa[8]. Empezaron a confeccionarse compendios con consejos para todo aquel que se

---

[4] Cito por DICAT, Grupo de Investigación dirigido por Teresa Ferrer Valls en la Universitat de València (http://dicat.uv.es/proyectos.php), ver la base de datos en versión digital: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), ed. T. Ferrer Valls, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.

[5] D. Poyán Díaz, "Escribir, estrenar, editar. El teatro clásico en Francia y en España", en: J. Fernández-Sevilla *et al.* (ed.). *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar. III: Literatura*, Madrid, Gredos, 1986, p. 370.

[6] Con tal fórmula describe Cervantes la realidad del teatro español en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses, nuevos y nunca representados* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615, fol. IIIv). Enumera nombres de dramaturgos en actividad y cierra el recuento constatando: "[...] todos éstos y otros algunos han ayudado de llevar esta gran máquina al gran Lope".

[7] J. E. Varey, N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600–1650. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1971, p. 19; ver también: E. Varey, N. D. Shergold con la colaboración de Ch. Davies, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1987.

[8] C. Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas ciencias y artes* (Madrid 1615): "[...] se atreven a escribir farsas los que apenas saben leer, pudiendo servir de testigos el sastre de Toledo, el salayero de Sevilla, y otros pajecillos y faranduleros incapaces y menguados. Resulta deste inconveniente representarse en los teatros comedias escandalosas con razonados obscenos y concetos humildísimos, lleno todo de impropiedad y falto de verisimilitud"; cito por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 175.

propusiera escribir teatro. En dichos textos se evocaba casi siempre el nombre de Lope de Vega, ya por entonces aclamado el maestro indiscutible del teatro español. En 1616 vio la luz en Valencia el volumen titulado *Norte de la poesía española* donde, junto a doce obras de teatro de autores valencianos, se recoge un texto en verso, *A un licenciado que deseaba hacer comedias*, con observaciones prácticas acerca de la forma métrica y la composición de la comedia. Quien firma el texto, el dramaturgo Carlos Boyl (1577-1617), concluye en los siguientes términos:

> Éstos los compendios son
> de las artes de mi escuela,
> apréndalos y saldrá
> fino cómico, cometa.
> Ser esto verdad le juro
> por las más que humanas letras
> del Arte amandi de Ovidio,
> que así juran los poetas[9].

Del año siguiente data un texto parecido, aunque escrito por un motivo bien distinto, de Esteban Manuel de Villegas (1589-1669):

> Mozo de mulas eres; haz tragedias
> y el hilo de una historia desentraña,
> pues es cosa más fácil que hacer medias.
> Guisa como quisieres la maraña
> y transforma en guerreros las doncellas,
> que tú serás el cómico de España.
> [...]
> Irás con el magnate mano a mano,
> por bien que mulas rasques, que el ingenio
> merece todo honor en el más llano.
> Fábulas compusieron Plauto y Ennio
> que ya para Castilla son escoria,
> según se viste de favor Cilenio.
> Bien sé que llevarás de ellos vitoria,
> si a la judicatura del más sano
> quieres fiar y encomendar la gloria[10].

El poeta concede la palabra a un defensor de la nueva forma dramática. Éste afirma rotundamente la superioridad del teatro español contemporáneo sobre el romano e incita a la juventud castellana a responder a la demanda creciente y a componer obras sin prejuicios latinizantes:

> El nuestro ya vulgar sí que merece

[9] C. Boyl, *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (Valencia, 1616), cito por *ibidem*, pp. 181-185 (aquí p. 185).

[10] E. M. de Villegas, *Elegía VIII (Las eróticas o amatorias*, Nájera, 1617), cito por *ibidem*, pp. 186–188.

la palma generosa, no el romano
que tan sin ocasión se desvanece.
[...]
Juventud castellana, ya ¿qué temes?
Yo te prometo honor: suda y escribe,
que Apolos hay acá con quien te extremes.
Deja el latinizar, que ya no vive
sino sólo en la pluma del germano,
por ser su idioma bárbaro y caribe[11].

Ambas composiciones citadas dan fe de la popularidad y el éxito del oficio de escribir para el teatro. Se multiplicaban y se consolidaban las voces que afirmaban la originalidad de la nueva forma dramática. El volumen de *Norte de la poesía española* trae también un sumamente interesante *Apologético de las comedias españolas* escrito por Ricardo de Turia (en realidad Pedro Juan Rejaule y Toledo, 1578-?). El autor valenciano se opone a los que censuran la actual producción dramática de los poetas españoles:

> [...] digo que sin defender la comedia española, o por lo mejor decir tragicomedia, con razones filosóficas ni metafísicas, sino arguyendo *ab effectu*, y sin valerme de los ejemplos de otros poetas extranjeros, que felizmente han escrito en estilo y forma tragicómica, pienso salir con mi intento. Cuando por los españoles fuera inventado este poema, antes es digno de alabanza que de reprehensión, dando por constante una máxima que no se puede negar ni cavilar, y es que los que escriben es a fin de satisfacer el gusto para quien escriben, aunque echen de ver que no van conforme a las reglas que pide aquella compostura, y hace mal el que piensa que el dejar de seguillas nace de ignorallas; demás que los cómicos de nuestros tiempos tienen también probada su intención en otras obras que perfectamente han acabado y escrito con otros fines que el de satisfacer a tantos que no necesitan para eternizar sus nombres de escribir las comedias con el rigor a que los reducen estos afectados censores con quien habla mi Apología[12].

El texto delata un perfecto conocimiento de los problemas de la teoría de la literatura, a la vez que un temperamento polémico que permite al autor lanzar el guante a los zoilos que critican el drama español negándole todo mérito y honra. Ricardo de Turia considera que éste pertenece a la tragicomedia, es decir, un género mixto que une elementos trágicos y cómicos. Es ésta la forma que mejor corresponde al carácter de los españoles, aunque no fueran ellos quienes la inventaran. Es más: los dramaturgos españoles en repetidas ocasiones demostraron su buen dominio de las reglas de la poética; el apartarse de ellas supone, por lo tanto, un acto consciente y no resulta, ni mucho menos, de la ignorancia que tratan de imputarles los críticos hostiles. Turia ofrece una descripción interesante de la técnica dramatúrgica de Lope de Vega, recalcando su excepcional capacidad para oír las reacciones del público, tanto durante las

[11] *Ibidem*, p. 187.
[12] R. de Turia, *Apologético de las comedias españolas* (Valencia 1616), cito por *ibidem*, p. 178.

representaciones de las obras propias como las de otros autores. Con cada nueva comedia, Lope salía al encuentro de las expectativas:

> [...] el famoso y nunca bien celebrado Lope de Vega, suele, oyendo así comedias suyas como ajenas, advertir los pasos que hacen maravilla y granjean aplauso, y aquéllos, aunque sean impropios, imita en todo, buscándose ocasiones en nuevas comedias, que como de fuente perenne nacen incesablemente de su fertilísimo ingenio, y así con justa razón adquiere el favor que toda Europa y América le debe y paga gloriosamente[13].

La importancia de esta opinión reside en que la pronunciara un dramaturgo reconocido en vísperas de la publicación del panfleto *Spongia* (entre 1616 y 1617), en el cual se embistió duramente contra Lope y su obra. El texto, escrito en latín, fue firmado por Trepus Quintanus Lamira, pseudónimo que adoptó Pedro de Torres Rámila, profesor de gramática en la Universidad de Alcalá de Henares, pero entre sus principales inspiradores también estuvieron Cristóbal Suárez de Figueroa y Juan Pablo Mártir Rizo[14]. Al año siguiente, 1618, se publicó *Expostulatio Spongiae*, en el cual Lope, socorrido por amigos, repelía el ataque. Uno de ellos, Alfonso Sánchez, catedrático en Alcalá de Henares, afirmó categóricamente en el apéndice que la naturaleza otorgaba leyes, que no las recibía, y que si el primer principio del arte era imitar la naturaleza –por lo tanto, las costumbres y la imagen de la época del poeta–, era Lope el que más cerca había llegado del ideal del arte, y tan solo la humildad no le había permitido formular, a ejemplo de Horacio, las reglas de la misma:

> La naturaleza da leyes, no las recibe. Con la experiencia y el raciocinio fueron los hombres inventando poco a poco las artes, y las dejaros imperfectas y rudas para que otros después las perfeccionasen, porque sería grandemente pernicioso que las artes se mantuviesen siempre en el mismo estado. Si es cierto, como dejó escrito Aristóteles, que el arte imita a la naturaleza, el mayor artífice será el que más se acerque a la naturaleza misma. [...] Tenemos arte, tenemos preceptos que nos obligan, y el precepto principal es imitar a la naturaleza, porque las obras de los poetas expresan la naturaleza, las costumbres y el ingenio del siglo en que se escribieron. Sólo por su modestia no quiere arrogarse Lope el título de creador de un arte nuevo, aunque haya podido formular preceptos con la misma autoridad que Horacio[15].

A continuación, evocó el *Arte nuevo*, donde Lope de Vega se justifica por haber abandonado los modelos consagrados por la tradición, subrayando que es

---

[13] *Ibidem*, p. 179.

[14] El panfleto *Spongia* no se ha conservado, se conoce por testimonios indirectos, ver el reciente estudio: X. Tubau, "Temas e ideas de una obra perdida: La *Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila, *Revista de Filología Española*, XC (2010), pp. 303-330.

[15] A. Sánchez*, Expostulatio Spongiae* (1618), trad. M. Menéndez y Pelayo, cito por *ibidem*, pp. 205–206; consúltese también: X. Tubau, "El «Appendix ad *Expostulationem Spongiae*» de Alfonso Sánchez", en: *«Aún no dejó la pluma». Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Barcelona, Grupo Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 323-369; P. Conde Parrado, "*Invectivas latinescas.* Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega", *Castilla. Estudios de Literatura*, 2012, 3, pp. 37-93.

derecho del poeta trascender las reglas establecidas por los autores de la Antigüedad. La relación con la tradición no debería estorbarlo, ya que, si bien la tradición merece respeto, no debe ser nunca a costa del placer de tratar con el arte en los contemporáneos. Y es por este motivo por el que Lope merece gran estima por su manera de responder a las necesidades de sus tiempos:

> Pero yo no vacilo en darle lo que la naturaleza le concedió. Él se excusa de haber proseguido el modo de escribir comedias que encontró autorizado en su patria, separándose del ejemplo de los antiguos. Pero a ti, gran Lope, ¿qué te importa la comedia antigua, puesto que tú sólo has dado a nuestro siglo mejores comedias que todas las de Menandro y Aristófanes? Muchas cosas has hecho fuera de las leyes de los antiguos poetas, pero no contra esas leyes. Tiene su precio la antigüedad porque fue primero, y la lejanía engendra veneración. Pero conserven ellos su gloria; a ti te la dan inmortal los siglos presentes, y te la darán los futuros. Escrito dejó Cicerón que el buen orador es el que agrada a la multitud. Consúltala, pues; nadie discrepa; todos a una voz dicen que lo que hace Lope es lo mejor, y que debe ser tenido por ley y norma de todo poema[16].

Con *Spongia* se avivó el debate en torno al arte poética, su cometido y su relación con la tradición y lo contemporáneo, en el contexto del incuestionable genio de Lope. Se puede suponer que este hecho no dejó de influir en la elección del camino del joven Pedro Calderón de la Barca, quien, al publicarse el panfleto, todavía era alumno de la Complutum de Alcalá de Henares.

Apenas tres años más tarde, en 1620, se produjo el primer encuentro del joven Calderón con el gran poeta, durante el certamen convocado con motivo de la beatificación de San Isidro Labrador, patrón de Madrid. Se desconoce si Calderón consiguió ganar alguno de los 27 premios (se presentaron al concurso 108 composiciones, en nueve categorías distintas), pues la relación del certamen no contiene los nombres de los ganadores. Lope, en un poema de circunstancias que acompaña la relación impresa de aquella fiesta poética, llegó a dedicar cuatro versos al debutante. "En el romance panegírico –escribe Cotarelo y Mori– hizo Lope el elogio de Calderón como de los otros, aunque con más extensión que algunos, lo cual no es poco para un poeta primerizo, si no es que Lope quiso complacer a Francisco Testa, el secretario de la justa, o al regidor Armunia, ambos parientes de Calderón: este último por serlo de su tío don Andrés J. de Henao"[17]:

> A don Pedro Calderón
> admiran en competencia
> cuantos en la edad antigua

[16] *Ibidem*, p. 206.

[17] Lope de Vega, *Justa poética, y alabanzas justas que hizo la insigne Villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las Fiestas de su Beatificación*, Madrid, 1620; ver E. Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. facsímil al cuidado de I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid/Frankfurt a. Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2001, p. 97.

celebran Roma y Atenas[18].

La ceremonia de lectura de las composiciones premiadas, presidida por Lope de Vega, se convirtió no solo en una oportunidad más para presentar la invención y el talento del oficiante, sino que también sirvió para ridiculizar en público la moda poética promovida desde hacía años por su adversario, don Luis de Góngora y Argote[19].

El año 1622 y la canonización de San Isidro Labrador, Santa Teresa de Jesús y los jesuitas San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, brindaron al joven poeta una nueva oportunidad para darse a conocer en foro público. Esta vez, se sabe que las composiciones de Calderón fueron premiadas: su canto en honor a San Isidro le valió un trencellín (adorno de sombrero en forma de un cordón con borla) tasado en 30 ducados (tercer premio). Cabe observar que Calderón firmó sus composiciones con el apellido de su abuela materna, la fundadora de la capilla familiar: *Pedro Calderón de la Barca y Riaño* (¿significaría esto que estaba dispuesto a asumir el cargo eclesiástico del que podía beneficiarse hasta los veinticuatro años de edad sin ordenarse?). En el certamen organizado por el Colegio Imperial, Calderón recibió el primer premio por un romance sobre la penitencia de San Ignacio (un frasco de perfume en forma de manzana, bañado en oro, 15 ducados) y el segundo por una composición que narraba un milagro de San Francisco Javier (un juego de cubertería, de cuatro cucharas y tenedores de plata, 10 ducados). Las celebraciones de la canonización de los padres fundadores de la Compañía de Jesús contaron con un marco festivo de una riqueza incomparable. Se organizaron procesiones e iluminaciones, se erigieron numerosos monumentos diseñados para la ocasión, uno de los cuales representaba al beato jesuita polaco Estanislao de Kostka. Gracias a la relación impresa conocemos los detalles del evento[20]. La primera parte del certamen poético fue dedicada a la penitencia de San Ignacio en Manresa. Se inició con una procesión de penitentes:

> [...] asomó una procesión de penitentes bien ordenados [...]. Vestían todos sacos groseros, los pies descalzos, de donde se les ocasionó a muchos el venir tan lisiados en los pies, que sin poderse registrar, se volvieron a sus casas, los rostros macilentos y pálidos. [...] hallaron ser los romances, que venían celebrando la penitencia rigurosa que s. Ignacio hizo en Manresa, como pedía el séptimo certamen[21].

Fernando de Monforte y Herrera destacó que, entre aquellos que continuaron en la procesión, el más brillante resultó ser don Pedro de Calderón quien, a pesar

---

[18] *Ibidem*.

[19] Ver E. Orozco Díaz, "La última guerra literaria: Lope ataca abiertamente a los cultos", en: *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 312-354.

[20] F. de Monforte y Herrera, *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola, y S. Francisco Xavier*, Madrid, 1622; ver E. M. Wilson, "Textos impresos y apenas utilizados para la biografía de Calderón", *Hispanófila*, 1960, núm. 9, pp. 1-17.

[21] F. de Monforte y Herrera, *Relación de las fiestas...* , fol. 47r.

de su juventud y no por vez primera, demostró su capacidad creadora fuera de lo común al interpretar su composición sobre la penitencia de San Ignacio en Manresa. El romance representa un monólogo del cuerpo mortificado que se dirige a San Ignacio en penitencia, como si de dos personas distintas se tratara. El santo es retratado en un momento de éxtasis místico. El poema se inicia por una descripción de su persona:

> Con cabello erizado,
> pálido el color del rostro,
> bañado en un sudor frío,
> vueltos al cielo los ojos.
> Más muerto que vivo, haciendo
> de gemidos y sollozos,
> los suspiros una esfera,
> las lágrimas los arroyos[22].

Sería interesante saber si, al pronunciar el monólogo ignaciano, cuando, tras la introducción narrativa, el poeta asumía el papel del "cuerpo" del santo ("helado, sangriento, y roto"), volvió más profunda su voz, extrayéndola del "pecho roto", para citar la intervención del maltrecho cuerpo que no se reconoce a sí mismo:

> A Ignacio su mismo cuerpo
> helado, sangriento, y roto,
> desta manera le dice,
> con voz baja, y pecho roto.
> No te espantes, si te trato
> como ajeno de ti propio,
> que es bien que como otro hable,
> pues ya contigo soy otro.
> No es mucho ignorar quien eres
> si el mismo que soy ignoro,
> que tal tu rigor me ha puesto,
> que aun a mí mismo no me conozco[23].

La queja del cuerpo es un reproche dirigido a la persona del santo, quien permitió que su revestimiento terrenal se convirtiera en "vivo cadáver", mientras él mismo, "en su espíritu dichoso", se deleita con "dulces gustos".

El poeta, al dar a su composición la forma de un monólogo, cuyo destinatario es un San Ignacio inmerso en éxtasis místico, aprovechó el valor dramático (y

---

[22] *Ibidem*. Este poema temprano incluye la metáfora espacial de la esfera que Calderón volvería a utilizar en el famoso monólogo final de don Fernando –"aunque sea / mi esfera esta estancia sucia"–, otorgando una dimensión emblemática a la configuración escénica en el cual el actor en el papel del Príncipe se volvía el reflejo de la idea vitruviana del microcosmos y macrocosmos; ver B. Baczyńska, *Książę Niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002, p. 36 (también p. 163).

[23] F. de Monforte y Herrera, *Relación de las fiestas...*, fol. 47r.

teatral) de un diálogo imposible del cuerpo con el alma. Obsérvese que, en cierto modo, revirtió la desestimación del cuerpo como prisión del alma originada en el imaginario plátonico y retomada por el cristianismo, la cual se perpetuó en la literatura en forma de queja en contra de las limitaciones del cuerpo terrenal[24]. En el poema es el cuerpo, y no un alma deseosa de lo trascendente, el que se lamenta del modo en el que fue tratado: condenado al ayuno y a la penitencia, a la falta de agua y alimento, flagelado con una triple correa de cuero, con las rodillas castigadas por el suelo pedregoso...

El poeta remite a la bien conocida iconografía de San Ignacio de Loyola en Manresa. Cabe leer el texto como una écfrasis particularmente evocadora, relegada ingeniosamente en la boca del único testigo de la transformación espiritual del santo, su cuerpo mortificado. Éste, con gran sencillez, hace reproches a San Ignacio por haber cuidado tan solo del alma:

> Mira no se ofenda Dios,
> que cargues sobre mis ombros,
> murallas de penitencia
> siendo el cimiento tan poco[25].

La poética del romance, de arraigo popular, admitía que se unieran elementos narrativos con la evocación directa del diálogo de los personajes, convención que el joven Calderón supo aprovechar a la perfección, concediendo al "cuerpo" del santo los rasgos acusados de un bruto cuyo ímpetu roza la impertinencia. Pero, en la parte final, su intervención cobraba un ardor particularmente sincero, de talante místico: la comparación a una llama que se aviva sensible al soplo más leve, así como la alusión al "humilde barro", "tierra y polvo", evocaban el origen del hombre, llamado a la existencia desde la "arcilla del suelo", por el soplo divino (Gen 2,7):

> Una llama soy que vivo,
> obediente a un fácil soplo,
> humilde barro, y al fin
> fuego y humo, tierra y polvo[26].

La composición demuestra un buen dominio del arte poética, anticipando los valores esenciales de la dramaturgia calderoniana: la capacidad para un uso sugerente de la palabra, la cual, a través de las imágenes que plantea, conduce a representar el concepto portador del mensaje clave de la obra. Es particularmente sugerente la soltura del soliloquio que involucra a un interlocutor tácito o ausente: el cuerpo del santo toma la palabra, mientras que el alma queda entregada al arrebato místico. No pudo dejar de llamar la atención el ingenio de un jovencísimo poeta quien, además, se desenvolvía

[24] Compárese R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków, Znak, 1994, pp. 68-70.
[25] F. de Monforte y Herrera, *Relación de las fiestas...*, fol. 48v.
[26] *Ibidem*.

habilísimamente en los lugares comunes de la poesía contemporánea y de los principios doctrinales de la teología mística. Y menos porque el certamen de 1622 no era la primera ocasión en la que Calderón apareciera ante los ojos de un amplio e influyente público de la capital[27].

Lope de Vega, en su relación en verso de las celebraciones de la canonización de San Isidro Labrador, el mismo año 1622 volvió a dedicar al joven poeta cuatro versos:

> Y a don Pedro Calderón
> que merece, en años tiernos,
> el laurel que con las canas
> suele producir el tiempo[28].

El cumplido de circunstancias debió de nacer del interés por un nuevo e inusitado talento que se había revelado en el panorama literario de la capital, y téngase en cuenta que la generación de Calderón abundaba en vocaciones literarias. Lope de Vega, en una epístola poética *A don Antonio Hurtado de Mendoza, caballero del hábito de Calatrava, secretario de su majestad*, que escribiría en esa época, ya que salió impresa en 1624, en el volumen *Circe con otras rimas y prosas*, se atribuyó el mérito del florecimiento del arte dramático en España recurriendo una singular imagen poética:

> Necesidad y yo partiendo a medias
> el estado de versos mercantiles,
> pusimos en estilo las comedias.
> Yo las saqué de sus principios viles,
> engendrando en España más poetas
> que hay en los aires átomos sutiles[29].

---

[27] Como se ha apuntado antes, medio siglo más tarde, en 1672, un Calderón septuagenario se implicaría activamente en la preparación de las celebraciones de la canonización de San Francisco de Borja, componiendo el drama *El gran duque de Gandía* representado en el Colegio Imperial. El manuscrito hallado en la biblioteca del castillo checo de Mladá Vožice contiene, junto a dicho drama, dos sainetes, en los cuales Calderón alude directamente a un certamen poético, caricaturizando las ambiciones de los rimadores diletantes: *El poeta burlado* introduce a un "poeta vejete", quien corrige los poemas de los candidatos; *El juicio de los poetas* es un baile entremesado a guisa de colofón, donde el personaje de Momo (por lo tanto, el símbolo de la crítica injusta y el escarnio) valora las obras presentadas al concurso, ver P. Calderón de la Barca, *El gran duque de Gandía*, publié par V. Černý, Prague, Académie Tchécoslovaque des Sciences, 1963, pp. 161-176.

[28] Lope de Vega, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la coronación de [...] San Isidro*, Madrid 1622, cito por E. Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida...,* p. 105.

[29] Lope de Vega, *Circe con otras rimas y prosas*, Madrid, Viuda de Alfonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1624, fol. 154v.

DEBUT: *AMOR, HONOR Y PODER*, Y LOS INGLESES EN MADRID

Solamente en los teatros
y en los libros fabulosos
estos ejemplos hallamos.
Un príncipe poderoso
en mi Corte y mi Palacio
se me ha entrado peregrino,
pretendiente declarado
de nuestra amistad, y deudo.
Justo es que me dé cuidado [...]

Francisco de Quevedo,
Cómo ha de ser el privado (1628)

El 29 de junio de 1623, la compañía de Juan Acacio presentó en la corte la obra de Calderón *Amor, honor y poder*. Su autor tenía veintitrés años. Dicho espectáculo se considera el debut cortesano de Calderón, aunque apenas se conoce algo más allá del hecho de que el autor de comedias Juan Acacio recibió su retribución el 12 de julio de 1623[30]. En 1621, el trono de España había sido asumido por Felipe IV (1621–1665). El joven monarca (nacido en 1605) era un gran amante del teatro. En 1622, incluso sopesó construir un corral palaciego, idea que el Ayuntamiento, beneficiario de la explotación de los edificios teatrales en la ciudad, recibió con gran inquietud.

La función de *Amor, honor y poder* registrada en las cuentas de palacio guarda estrecha relación con la visita del príncipe de Gales Carlos Estuardo, heredero del trono de Inglaterra, quien había llegado a Madrid en marzo de 1623 para solicitar en persona la mano de la infanta María Ana de Austria, la menor de los vástagos de Felipe III y Margarita de Austria. Conforme a la costumbre de la corte madrileña, el ilustre huésped asistió en palacio a los espectáculos que las compañías teatrales que actuaban en los corrales de la Villa y Corte solían representar los jueves. Cabe la pregunta de si Calderón escribió por iniciativa propia –pues si así fue, no puede negársele sagacidad política–, una comedia relacionada con la figura del rey Eduardo III Plantagenet. Prevería muy acertadamente el interés del público hacia un tema "inglés", el cual, en el contexto de las diligencias de la casa de los Estuardo por la mano de la infanta, era de gran actualidad. El propio título –*Amor, honor y poder*– presentaba una recapitulación de los contenidos esenciales de la comedia española, donde la fuerza motriz de la intriga eran el amor, el honor y el poder.

[30] Ver N. D. Shergold, J. E. Varey, "Some Early Calderón's Dates", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII (1961), pp. 274–286.

El príncipe de Gales llegó a España de incógnito, en compañía del entonces conde de Buckingham. Habían recorrido el camino desde Inglaterra a España atravesando Francia, bajo los nombres de John y Tom Smith[31]. Se presentaron en la sede de la embajada inglesa en Madrid el viernes 17 de marzo de 1623 (7 de marzo, según el calendario juliano aún vigente en la Inglaterra protestante), alrededor de las cinco de la tarde. Lord John Digby, conde de Bristol y embajador de Jacobo I Estuardo en la corte de Felipe IV, lo saludó con igual sorpresa que don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, que había sido embajador de España en Londres en los años 1613-1622. Esa misma noche, el rey Felipe IV fue informado de la aparición inesperada del heredero del trono inglés en Madrid. Se conjeturaba que el propósito de la visita era acelerar las negociaciones del matrimonio de Carlos Estuardo con la hermana menor de Felipe IV. Se suponía que la determinación de la parte inglesa podía significar la disposición del príncipe Carlos a convertirse al catolicismo. Los anfitriones españoles se vieron confrontados a todo un problema político, pero también a un problema de protocolo, relacionado directamente con la etiqueta rigurosa vigente en la corte madrileña.

La expedición del príncipe de Gales, envuelta en un velo de misterio, tenía todas las características de una novela de aventuras. El lunes 27 de febrero (17 de febrero, según el calendario juliano), el príncipe Carlos y el conde de Buckingham salieron a caballo hacia Dover disfrazados con barbas postizas y acompañados tan solo por el caballerizo del conde. En el puerto, a bordo de un barco previamente alquilado, los estaban esperando Sir Francis Cottington y Sir Endymion Porter, ambos ya involucrados en los tratos con España. El viernes 3 de marzo (21 de febrero), habiendo pasado por Boulogne y Montreuil, los viajeros llegaron a París, donde compraron pelucas para evitar ser reconocidos. Mientras visitaban la capital francesa de incógnito, llegaron a ver la reina de Francia, Ana María de Austria, la hermana mayor de Felipe IV y de la infanta María Ana. No hubo ninguna reacción por parte de la corte francesa, aunque se tenía constancia de la presencia de Carlos Estuardo en París. El embajador de Inglaterra insistió encarecidamente en que los jóvenes viajeros abandonaran sin demora el territorio de Francia. El 5 de marzo (23 de febrero) éstos salieron de París; prosiguieron su trayecto a caballo, apeándose en posadas y en casas de campesinos. En los alrededores de Bayona dieron con Sir Walsingham Gresley, quien estaba llevando correspondencia cifrada del embajador de Inglaterra en

[31] Presento las circunstancias y el transcurso de la tentativa del príncipe de Gales, Carlos Estuardo, de conseguir la mano de la infanta María Ana, sirviéndome de la monografía de Pauline Gregg (*King Charles I*, Berkeley, University of California Press, 1981, pp. 72-89) y sobre la base de documentos de la época, ver A. Almansa y Mendoza, *Obra periodística*, ed. H. Ettinghausen y M. Borrego, Madrid, Castalia, 2001. Una parte del presente capítulo fue publicada anteriormente: B. Baczyńska, "Pedir la mano de la infanta española: la visita del príncipe de Gales (1623) en la correspondencia de Adam Mąkowski", en: *Z Hiszpanią w sercu. Studia dedykowane Profesor Teresie Eminowicz-Jaśkowskiej/Con España en el corazón. Homenaje a la Profesora Teresa Eminowicz-Jaśkowska*, eds. E. Stala, R. Krzyszkowska-Pawlik y R. S. Balches Arenas, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2008, pp. 43-57.

Madrid a Londres. Lo hicieron volver para que los acompañara hasta la frontera, para que el príncipe Carlos pudiera enviar, a través de él, la primera carta a su padre que escribiera en tierras de España. Cuatro días más tarde, Carlos y Buckingham, habiéndose adelantado a sus compañeros por la distancia de dos días de viaje, ya estaban en Madrid, donde su llegada causó no poca confusión. Igualmente ocurrió en Inglaterra, donde la noticia de la arriesgada expedición del heredero del trono por una esposa española (católica) no fue recibida con particular satisfacción.

La idea de un enlace dinástico entre los Estuardo y los Habsburgo españoles que sellaría la paz entre Inglaterra y España, se le ocurrió ya en 1604 a Jacobo I, rey de Inglaterra. En aquel entonces se habló de Enrique, príncipe de Gales, y de la infanta Ana María, hija mayor de Felipe III. En 1612, la muerte prematura del príncipe y las nupcias de Ana María con Luis XIII produjeron un *impasse* en las relaciones anglo-españolas, pero pronto en la agenda de los diplomáticos ingleses en Madrid y de los españoles en Londres, apareció el proyecto del nuevo enlace: entre el heredero del trono de Inglaterra, el príncipe Carlos, hijo menor de Jacobo I, y la infanta María Ana, hija menor de Felipe III. Tras 1618 la situación internacional se complicó. El yerno de Jacobo I Estuardo, el elector palatino Federico, fue proclamado rey de Bohemia en 1619, después de que la nobleza checa hubiera destronado a Fernando II de Habsburgo. Apenas un año más tarde, las tropas del emperador derrotaron a los rebeldes bohemios en la batalla de la Montaña Blanca. Federico e Isabel, los "reyes de un invierno"[32], obligados a abandonar Praga, no tenían dónde regresar, pues el Bajo Palatinado había sido ocupado en septiembre de 1620 por las tropas dirigidas por Ambrosio Spínola, comandante del ejército español en Flandes.

Jacobo I Estuardo no reconoció jamás las pretensiones ni el derecho de su yerno al trono de Bohemia. No obstante, se mostró dispuesto a intervenir en lo que correspondía a la restitución del Palatinado renano. Se propuso conseguir ese fin por medios diplomáticos. Quiso que el enlace entre la infanta española, María Ana de Austria, y su heredero, Carlos Estuardo, apaciguara la ira del emperador de Austria contra el elector palatino. No es casualidad que dicho episodio quedara descrito en un hermoso libro que Jerzy Limon[33] dedicó al problema del espacio y del tiempo en el teatro: "para el rey Jacobo, los asuntos

[32] Federico V fue rey de Bohemia durante apenas un año (1619-1620), más precisamente, durante "un invierno", de ahí el apodo. En febrero de 1620 visitó Wrocław (Presslaw), junto a su esposa Isabel Estuardo, donde recibió el homenaje de la ciudad en la iglesia de Santa Isabel, uno de los centros urbanos más importantes de la corona bohemia. Tras la derrota de la Montaña Blanca, se refugiará precisamente en Wrocław, pasando allí la Navidad de 1620, ver N. Davies, R. Moorhouse, *Mikrokosmos, Portret miasta środkowoeuropejskiego*, trad. del inglés A. Pawelec, Kraków, Znak/Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Fundacja, 2002, p. 182.

[33] Jerzy Limon (n. 1950), catedrático de literatura inglesa de la Universidad de Gdańsk, especialista en la historia del teatro inglés de la época de los Estuardo. Presidente de la Fundación Theatrum Gedanense y director del *Gdański Teatr Szekspirowski*, que estrenó su nueva sede el 19 de septiembre de 2014, ver http://www.teatrszekspirowski.pl/index.php [acceso 5 de septiembre de 2015].

de honor y de justicia eran cardinales y, como hemos visto, esto se refleja en la iconografía real. No obstante, no era totalmente ficticio (como no lo era el pacifismo del rey Jacobo, en verdad difícil de comprender a los ojos de una parte de sus contemporáneos del siglo XVII). En este caso, el rey actuó ciertamente como Salomón, desechando los sentimientos familiares: al conocer la noticia del inicio de la guerra, mandó que se le llevara la «constitución» de Bohemia, estudió los artículos correspondientes y llegó a la conclusión de que la elección de Federico para rey había sido ilegal, a consecuencia de lo cual pasó a considerar a su yerno y a su hija como usurpadores. No solo –para la sorpresa y la indignación de los protestantes en Inglaterra y en el continente–, se negó a acceder a la guerra, fiel a su lema *beati pacifici*, sino que tampoco invitó siquiera a los desterrados sin amparo a su corte, y rechazaba recibir a sus embajadores, cuando se anunciaban como enviados por los reyes de Bohemia: tan solo los recibía como representantes de los condes del Palatinado. Numerosas expresiones de amargura al respecto se hallan en la correspondencia de su hija Isabel. Es más: en previsión del desarrollo de los acontecimientos en el continente, el cual conducía irrevocablemente a una guerra «mundial», Jacobo entabló, para el horror de los protestantes, diligencias intensivas para lograr una nueva alianza dinástica, la de la infanta española con su hijo Carlos, lo cual podría poner fin a las discordias, ayudar a obtener el perdón del emperador y asegurar que el Palatinado fuera devuelto a sus propietarios legítimos"[34].

Las negociaciones conducidas en Madrid por el embajador Sir John Digby (en 1622 se le concedió el título de *Earl of Bristol* por méritos a la corona inglesa) se eternizaban. El enlace con la infanta estaba condicionado con garantías de libertad religiosa para los católicos en Inglaterra. La cuestión de la devolución del Palatinado incumbía, según Madrid, a Viena, es decir al emperador Fernando II. Jacobo I Estuardo, a finales de 1622, expidió una instrucción detallada al embajador, de quien esperaba que, en un plazo de diez días, consiguiera del rey de España la promesa de actuar de intermediario en la restitución del Palatinado a su legítimo propietario. Fue Sir Endymion Porter quien hizo las veces de mensajero. La espera de la respuesta se prolongaba. Las gestiones diplomáticas de Digby permanecían infructuosas, lo cual incitó a Porter a recurrir –probablemente por cuenta propia– a su antigua amistad con don Gaspar de Guzmán, el conde de Olivares[35]. Porter lo conocía desde la juventud. La abuela de Porter era española y su familia mantenía estrecha relación con los parientes de España. Sin esfuerzo consiguió, pues, una

[34] J. Limon, *Między niebem a sceną...*, pp. 439-440.

[35] Sir Endymion Porter (1587-1649) era descendiente, por parte de madre, de doña Juana de Figueroa y Montsalve. Su tío, don Luis Porter y Figueroa, vivía en Madrid. Endymion Porter llegó a España en 1605 acompañando a su abuelo, quien era intérprete en la embajada inglesa ante la corte española. Entró en el servicio, en calidad de paje, en la casa de don Enrique de Guzmán conde de Olivares; para la información sobre la parentela de Porter, ver. J. Brown, "Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1654", en: *La Almoneda del Siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, dir. J. Brown y J. H. Elliott, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 41-42.

audiencia privada con Olivares y le presentó las expectativas de la parte inglesa. La reacción fue violenta y categórica: el rey de España no actuará a despecho de su tío, el emperador Fernando II.

De vuelta a Londres, Porter no supo definir claramente la postura de la parte española con respecto al matrimonio de la infanta María con el príncipe de Gales. No obstante, Carlos mostró determinación. Su enlace con la hermana del rey español podía salvar el Palatinado y, por consiguiente, a su hermana Isabel y a la familia de ésta, expropiada de su tierra y patrimonio por la Liga Católica Alemana. La escapada española marcó un precedente, teniendo en cuenta que el heredero del trono de Inglaterra se dirigía de incógnito y sin apenas escolta a un país católico, donde pretendía finalizar en persona el asunto de su casamiento con la infanta. El viaje duró 16 días, lo cual significa que los jinetes recorrieron la media de 60 leguas diarias. Según la relación detallada de Gresley, Cottington cayó del caballo en 12 ocasiones y Buckingham, en 7, mientras que el príncipe Carlos no se lastimaría, supuestamente, ni una sola vez.

Cuando el príncipe de Gales fue a Madrid, la capital de España se volvió el punto de mira de las cortes europeas, incluida la de Varsovia. Es más, la presencia de los ingleses en Madrid perturbó la misión del embajador polaco Adam Mąkowski, que ya en enero de 1623 había llegado a la Villa y Corte para solicitar ayuda para la guerra contra Suecia en nombre del rey de Polonia[36]. Tardó en ser recibido en audiencia por Felipe IV, ya que según informaba a Segismundo III Vasa en la carta del 27 de marzo de 1623: "La *expeditio negotiorum meorum* ha de demorarse, pues todos los *consilia sunt ocuppata* en torno a los Príncipes de Inglaterra"[37]. El embajador polaco, ya antes de la llegada del príncipe de Gales a Madrid, había sopesado la posibilidad del enlace entre el príncipe polaco y la infanta española. Ryszard Skowron, historiador polaco, autor de un estudio sobre Polonia en la política extranjera de España en los años 1621-1632, apunta que el nuncio apostólico en Polonia, Cosimo de Torres, había sugerido el enlace a Segismundo III Vasa. Los servicios diplomáticos españoles estaban sobre aviso. Con fecha del 10 de noviembre de 1622 el cardenal Antonio de Zapata escribió al secretario de negocios de Italia, Antonio de Aróstegui, una semana después de que Mąkowski hubiera abandonado Nápoles dirigiéndose a Madrid. Le avisaba de que el embajador

[36] Almansa y Mendoza, autor de relaciones de prensa de la época, dice, en una carta fechada a 12 de marzo de 1623: "Vino a esta corte embajador del rey de Polonia: dicen que a tratar negocios de gran consideración. Fue a palacio a besar la mano a su majestad con muy lucido acompañamiento. Está aposentado junto a San Francisco, en las casas de Gilimón de la Mota". Cito por A. Almansa y Mendoza, *Obra periodística...,* p. 256.

[37] Cito la correspondencia de Adam Mąkowski con Segismundo III Vasa conforme al manuscrito en posesión de la Biblioteca Czartoryskich de Cracovia; más adelante: BCK, ms. 320, fol. 499. Mąkowski informó de la llegada de Carlos Estuardo a Madrid tan pronto como a 20 de marzo de 1623 (fol. 493-496), *ibidem* (fol. 493): "El pasado viernes a las nueve horas de la noche llegó aquí inesperadamente el príncipe inglés, […] ayer solo hizo su aparición […] *Discurruią* ['discurren', versión macarrónica en el original de la carta – JCN] […], que concluya aquel *matrimonium* empezado tanto tiempo ha […] Dicen otros que ha de hacerse católico aquí […]. Mañana lo visito, si Dios quiere […]".

polaco acababa de recibir la "orden de tratar casamiento entre el primogénito de su Rey con la señora Infanta, hame parecido avisarlo a Vuestra Merced para que cuando llegue, se este ay con la prevención que convenga"[38]. Si el virrey de Nápoles, cardenal Antonio de Zapata, recomendaba actuar con prudencia en lo que concerniese al enlace entre Ladislao Vasa, primogénito de Segismundo III Vasa, y María de Austria, anticipándose la llegada del embajador de Polonia a Madrid, es fácil imaginar la perplejidad que tuvo que levantar la presencia en la Villa y Corte de Carlos Estuardo, uno de los más importantes pretendientes a la mano de la infanta.

Hasta la entrada oficial del príncipe de Gales a la capital, la cual se produjo el domingo 26 de marzo, su presencia en Madrid debía permanecer secreta. Sin embargo, al día siguiente de llegar, 18 de marzo, Carlos recibió en audiencia a Olivares y a Gondomar. Este último, postrándose ante el príncipe, exclamaría *Nunc dimittis*[39], manifestando que la visita del heredero del trono de Inglaterra en Madrid constituía la culminación de su misión en Londres[40]. Olivares, a su vez, siempre en palabras de Pauline Gregg, "hizo una genuflexión, besó las manos y abrazó las piernas al príncipe, dirigiéndose a él en palabras solemnes"[41]. Similar escena se halla en el drama *Amor, honor y poder* de Calderón. El conde de Salveric, al saludar al rey Eduardo en su casa, dice arrodillado:

CONDE De la suerte que sale
el Sol resplandeciente,
que con su luz ardiente
no hay cosa que no iguale,
cuando con rayos baña,
ya el techo, ya la rústica cabaña:
así noble, Rey mío,
alégrese esta casa,
que a serlo del Sol pasa,
de cuya luz confío,
que será eterno al día,
porque tuya celestial, noble por mía.

---

[38] R. Skowron, *Olivares, Wazowie i Bałtyk. Polska w polityce zagranicznej Hiszpanii w latach 1621*-1632, Kraków, Tow. Wyd. "Historia Jagellonica", 2002, p. 72.

[39] *Nunc dimittis servum tuum, Domine!* – "Ahora, Señor, según tu palabra, dejas libre y en paz a tu siervo" (Lc 2, 29).

[40] Don Diego Sarmiento de Acuña (1567-1626), conde de Gondomar, residió en Inglaterra en calidad de embajador de España de mayo de 1613 a julio de 1618 y de enero de 1620 a octubre de 1622; tuvo un papel clave en el juego político de España, se ganó la amistad y la confianza de Jacobo I Estuardo, quien tenía en alta estima su erudición y conocimientos literarios; ver C. Manso Porto, *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996; J. García Oro, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Estudio biográfico*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997.

[41] P. Gregg, *op. cit.*, p. 82.

REY Alzad, Conde, del suelo,
dadme, dadme los brazos. *Amor, honor y poder* (QC 1637, fol. 231r)

El rey, mientras levanta al conde de Salveric, lo nombra miembro del Consejo de Estado. El conde trata de esquivar la dignidad, alegando su edad y cansancio. El joven monarca desestima su objeción, afirmando de manera contundente: "Conde, yo sé que tengo / necesidad de vos" (*Amor, honor y poder*, QC 1637, fol. 231r).

Felipe IV, con urgencia –a 22 de marzo de 1623, apenas cinco días desde la llegada de los ingleses en Madrid–, nombró al conde de Gondomar miembro del Consejo de Estado[42]. Don Diego Sarmiento de Acuña había regresado de Londres a Madrid tan solo seis meses antes. Se le atribuía el papel de mediación decisivo en la postura tomada por Jacobo I ante Federico, el "rey de un invierno" de Bohemia. La llegada del príncipe de Gales a España, independientemente del revuelo que causó, constituía un éxito personal de Gondomar, lo cual queda reflejado en una anécdota:

> [...] fue avisado por los mismos ingleses el Conde de Gondomar, que había sido Embajador en Inglaterra, el cual se fue luego a Palacio al cuarto del Conde de Olivares, que estaba cenando, y entró tan regocijado y con tantas acciones de alegría, que el Conde, sin primer movimiento de que pudiese haber entrado en esta Corte el Príncipe de Gales, le dijo: "¿Qué trae vuestra Señoría por acá a estas horas, que viene tan alegre y placentero, que parece que tiene en Madrid al Rey de Inglaterra?"[43].

En respuesta, escuchó que no se venía a anunciar precisamente al mismo rey de Inglaterra, sino a su sucesor, el príncipe de Gales, quien acababa de llegar a Madrid, hospedándose en la sede de la embajada de su país: "Señor, ya que no traigo al Rey de Inglaterra, traigo al Príncipe de Gales, su hijo, que ahora se acaba de apear en la posada del Embajador de su padre"[44]. Conocido por su anglofilia, perfectamente entendido de los asuntos ingleses y hablante del idioma, Gondomar se convirtió en la figura clave a la hora de solventar los problemas planteados por la visita del príncipe de Gales.

En la escena de *Amor, honor y poder* de Calderón se produce un nombramiento cortesano más. El rey de Inglaterra, guiado por el deseo de recompensar a Enrico, el hijo del conde de Salveric, por haber salvado la vida de la infanta, lo nombra su *gentilhombre de cámara*: "de mi Cámara os hago. / [...] / Porque entréis donde estoy a todas horas" (*Amor, honor y poder*, QC 1637,

[42] "Este día [22 de marzo – B.B.] juró el Conde de Gondomar por Consejero de Estado [...]". Cito por *Noticias de Madrid, 1621–1627*, ed. A. González Palencia, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1942, pp. 50–51; compárese Almansa y Mendoza (*op. cit.*, p. 333): "Miércoles envió su majestad advertir al príncipe que hiciese merced al conde de Gondomar, del Consejo de Estado, y habiéndole llamado y dicho la merced que se le hacía, respondió, por lisonjear al príncipe, que ¿cómo quería su majestad meter un inglés en el Consejo de Estado?". El juramento formal del nuevo miembro del Consejo de Estado estaba previsto para el día 6 de abril (*ibidem*, p. 261).

[43] *Noticias...,* p. 50.

[44] *Ibidem*.

fol. 231v). A la hora de subir al trono Felipe IV, Olivares había asumido la función de *sumiller de corps*, lo que le abría el acceso a todas horas a las estancias reales y a la persona del rey.

La visita del príncipe de Gales a España supuso un inusual reto a la corte de Felipe IV en el tercer año del reinado del joven monarca. En otoño de 1622 había fallecido Baltasar de Zúñiga, quien, desde la caída de Lerma (1618), había dirigido la política exterior de España[45]. Después de su muerte, el peso de la política española recayó en su sobrino, don Gaspar de Guzmán y Zúñiga, conde de Olivares, apodado sin tardar "un nuevo Atlas"[46]. John H. Elliott escribe en su biografía del conde-duque: "Las circunstancias, la estructura del gobierno y su propia personalidad fueron empujándole desde octubre de 1622 a ocupar el centro de la escena. El proceso se vio acelerado por la llegada a Madrid en marzo de 1623 del príncipe de Gales y duque de Buckingham. La presencia en la corte del principal ministro de Inglaterra hacía deseable que se encontrara con una figura española análoga, por lo que Olivares se convirtió en el principal portavoz de la parte española en las negociaciones relativas al matrimonio de la infanta"[47].

La actividad en el foro internacional formaba parte integral del programa de cambio de imagen de la monarquía española que había iniciado Baltasar de Zúñiga, comprometiéndose abiertamente en las acciones diplomáticas y militares inferidas en el norte de Europa. La visita del príncipe de Gales a España era resultado directo, aunque probablemente no del todo intencionado, de los esfuerzos encaminados a conservar la neutralidad de Inglaterra frente a los acontecimientos de Bohemia y el Palatinado. La diplomacia española mantenía a Jacobo I en la convicción de la posibilidad de una alianza dinástica entre los Estuardo y Habsburgo. Zúñiga había sido embajador de España en Praga entre los años 1608-1617, por tanto conocía la corte imperial. Consideraba que el emperador Fernando (elegido en 1619) no debería traspasar la dignidad de elector palatino al duque de Baviera Maximiliano, adalid de la liga católica, cesión que se produjo definitivamente en febrero de 1623. En palabras de Elliott: "Tal vez Zúñiga tuviera suerte al morir cuando lo hizo"[48].

Don Baltasar de Zúñiga, no obstante, antes de morir consiguió elaborar junto a Olivares un amplio programa de reformas para frenar la degeneración de la

[45] Baltasar de Zúñiga (1561-1622) – durante varios años, embajador de España en Bruselas (1599-1603), en París (1603-1606) y en la corte imperial de Praga (1608-1617); a partir de 1617 permaneció en Madrid, donde fue miembro del Consejo de Estado, a la vez que, a partir de 1619, desempeñó la honorable función de ayo del heredero del trono. Felipe IV, al tomar el poder, le confirió el cuidado de los asuntos del Estado. Baltasar de Zúñiga era tío de Olivares por línea materna. J. H. Elliott, *El conde-duque...*, p. 79: "La caída del duque de Lerma hizo de Zúñiga la figura dominante en la política exterior. Como tantos españoles que recordaban los tiempos de Felipe II, Zúñiga se sentía hondamente apesadumbrado por la decadencia de la reputación de la monarquía".

[46] Tal denominación se halla en los sermones de Luis de Córdoba Ronquillo (*Sermones fúnebres*), impresos en Sevilla, en 1624; cito por *ibidem*, p. 74.

[47] *Ibidem*, p. 164.

[48] *Ibidem*, p. 113.

monarquía española. Se trataba de detener el estancamiento económico mejorando el sistema fiscal, eliminando la corrupción y el nepotismo, y la dilapidación de privilegios y títulos. La reforma del Estado postulada desde finales del siglo XVI, se articuló en un decreto del 10 de febrero de 1623, que comprendía veintitrés *Artículos de la Reformación*. Los reformadores opinaban que, para la estabilización de la monarquía española, cuya existencia dependía cada vez más de la fluidez de las entregas de los metales preciosos de América, era vital la mejora de las costumbres y la austeridad. Propusieron, entre otras soluciones, reducir a la tercera parte el número de funcionarios, limitar el comercio de artículos de lujo importados, restringir el personal de servicio, las alhajas en las casas, el uso del vestuario de gala, etc. Con todo, la reforma se vio entorpecida por dificultades objetivas. Ya a 22 de marzo de 1623 "se pregonó que no obstante la pragmática acerca de los trajes, se usasen galas de seda, oro y plata, y que las mujeres puedan llevar en las lechugillas puños, y mantos, puntas; y que se puedan vender libremente, por la venida del Príncipe de Gales"[49]. Recordemos que hacía apenas tres semanas desde que la pragmática había entrado en vigor, el 1 de marzo de 1623, que fue miércoles de ceniza. Aquel día, todos "salieron todos con valonas"[50], dado que se prohibió usar las suntuosas golas. Curiosamente, entre todas las regulaciones concernientes al vestuario, ésta fue la única en mantenerse en pie a la llegada de los ingleses a Madrid.

La entrada oficial del príncipe de Gales en la Villa y Corte se determinó para el domingo, 26 de marzo. Sin embargo, ya el 19 de marzo Carlos Estuardo pudo ver, oculto en un carruaje cubierto, a la familia real española. Adam Mąkowski escribía en la carta del 20 de marzo que el día anterior el rey de España había salido "con la reina, la princesa y ambos príncipes [los hermanos del rey, los infantes don Carlos y don Fernando – B.B.] a dar un paseo, para que los viera a todos *incongitantibus* el príncipe inglés"[51]. El príncipe de Gales pudo ver desde su carruaje a la infanta María, mientras ésta pasaba en una carroza abierta. Para que la pudiera reconocer, llevaba en el brazo una cinta azul. Carlos se había entrevistado en privado con Felipe IV el día anterior[52]. El conde de Bristol,

[49] *Noticias...*, p. 51.

[50] *Ibidem*, p. 49.

[51] BCK, mss. 320, fol. 496.

[52] Almansa y Mendoza (pp. 332-333): "[…] concertáronse las vistas para sábado en la noche [18 de marzo – B.B.], y tratándose los que habían de ser con uno y otro príncipe, y diciendo el inglés que llevaría a Buckingham, a los dos embajadores y a Cottington, le dijo galanamente Olivares que eran muchos ingleses para pocos españoles, que el rey no había de llevar más que a él y a Gondomar, y que el almirante, pues era español, por afición si viniese al coche del rey y que estarían cuatro a cuatro. A la noche bajó su majestad al parque con uno de la cámara, a quien mandó retirar, y sólo aguardó a Buckingham, el cual dijo al conde: «No veo más de un hombre»; y él le respondió: «Ése es el rey». Echósele a los pies y díjole: «Siempre he oído decir que vuestra majestad era grande, y nunca me lo ha parecido como ahora». A lo cual el rey, con ánimo español, respondió: «Soy rey y hombre, según el tiempo ofrece». Metiéronse en su coche y fueron al Prado, donde esperaba el príncipe, en cuyas bienvenidas se detuvieron gran rato con razones de urbanidad, y el rey le dijo que estaba envidioso de las finezas de su alteza, que él se vengaría en

embajador extraordinario del rey de Inglaterra en la corte española, hizo las veces de intérprete.

La solemne entrada del príncipe de Gales en la ciudad tuvo lugar de forma fastuosa y confirió a la visita del heredero del trono inglés el mayor rango oficial. El rey y los dignatarios supremos del Estado saludaron a Carlos Estuardo en el monasterio de San Jerónimo, hecho lo cual, el séquito atravesó la ciudad hacia el Alcázar, donde se había dispuesto un especial aposento para el distinguido huésped. El 27 de marzo de 1623, Mąkowski escribió a Segismundo III Vasa: "Ayer el rey hizo entrar al príncipe inglés en Madrid y en su palacio *publicis*, desde el monasterio de San Jerónimo *sui baldaquimus apparatu*"[53]. Felipe IV y su ilustre invitado iban a caballo bajo un baldaquín, precedidos por el cortejo de dignatarios. El orden por el que se avanzaba se desprendía de la etiqueta de la corte española, arraigada en el ceremonial de la corte de Borgoña[54]. Las calles y las plazas por las que pasó la honorable comitiva recibieron una rica decoración: en muchos lugares pendían suntuosos tapices flamencos y retratos de los miembros de la familia real. Los testimonios de las festividades subrayan la colocación de tablados improvisados con presencia de actores a lo largo del itinerario del cortejo. Se conserva un grabado que representa el momento de aproximarse el séquito al palacio real (la fachada del Alcázar se percibe nítidamente en el segundo plano). A mano izquierda, se observa un podio de teatro con una cortina[55]. Se distinguen hasta nueve personajes: en el primer plano, frente a dos mujeres se arrodilla un hombre con vestimenta de hidalgo. Detrás, en un banco que bordea el telón de fondo, están sentados dos músicos: uno de ellos toca el laúd (o la guitarra) y el otro, una viola. En la esquina izquierda del escenario se encuentra un personaje más; su pose – de cara al público, con un gesto de la mano que traduce embelesamiento–, parece indicar que se trata de un gracioso. El conjunto representa una típica situación dramática: el galán corteja a una dama acompañada por su criada y confidente, todo lo cual está siendo contemplado por el criado del caballero, quien intercala apartes. El escenario y todo aquello que alberga la plaza delante de él, es objeto de observación cuidadosa a través de un agujero en el telón de un hombre con la cabeza descubierta, mientras que otro personaje levanta el lado derecho del telón y da un paso para introducirse detrás del mismo. La

cogerle tan desapercibidos en Londres, a lo cual el príncipe volvió grandes agradecimientos".

[53] BCK, mss. 320, fol. 499.

[54] J. E. Varey, "Processional Ceremonial of the Spanish Court in the Seventeenth Century", en: *Studia Iberica: Festschrift für Hans Flasche*, eds. K.-H. Körner y K. Rühl, Bern, Francke Verlag, 1973, pp. 643-653.

[55] El grabado, de 196 x 291 mm, forma parte de la colección del Museo Municipal de Madrid [IN 2683]; fue reproducido en varias ocasiones, en 2003 formó parte de la exposición "Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias" organizada por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) y presentada en el Real Alcázar de Sevilla (11 de abril – 22 de junio 2013) y el Castillo Real de Varsovia en Polonia (30 de julio – 6 de octubre 2013), ver el catálogo, en línea: http://www.accioncultural.es/es/publicaciones/teatro-y-fiesta (pág. 36, fig. 5) [consulta 15 de septiembre de 2015].

estampa, realizada probablemente por encargo de Franz Christoph Khevenhüller, embajador del emperador, es un fiel testimonio gráfico del evento[56]. La *Relación de lo sucedido en esta Corte sobre la venida del Príncipe de Inglaterra: desde 16 de Marzo de [1]623 hasta la Pasqua de Resurección*, publicada el mismo año en Valencia, confirma que a lo largo del itinerario del cortejo se colocaron cinco tablados. Actuaron en ellos cinco compañías presentes en aquel entonces en la capital:

> [...] hubo tablados, donde (mientras duró el acompañamiento) representaron Cinco Autores de Comedias que se hallaron en la Corte, que fueron Morales, Antonio de Prado, Vallejo, los Valencianos, y Valdés, aderezados ellos y las comediantas lucidamente, y en llegando el Palio, cesaban en la comedia, y hacían un baile, porque el Príncipe gustaba de verlos[57].

Hay que reconocer que los anfitriones supieron honrar a su huésped y su afición al teatro y la danza. A pesar de la Cuaresma, se trató de amenizar la estancia del príncipe en Madrid. Fue responsabilidad del conde de Monterrey. Según se lee en la "verdadera" relación inglesa del recibimiento del príncipe de Gales en la corte española, fue por su iniciativa que la noche del jueves, 23 de marzo, tras la cena, aparecieran en la embajada unos actores para entretener a los ilustres invitados con bailes[58]. El autor anónimo concretó que se trataba de hombres y mujeres, elegidos entre cuatro compañías de teatro. El espectáculo de baile improvisado debió de suscitar gran interés en los ingleses, dado que se prolongó durante dos horas. Las noticias sobre los bailes de actores

---

[56] Ver M. Morán Turina, "*Gastamos un millón en quince días*. La fiesta cortesana", en: *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2000, p. 117.

[57] *Relación de lo sucedido en esta Corte sobre la venida del Príncipe de Inglaterra: desde 16 de Marzo de [1]623 hasta la Pasqua de Resurección* (Valencia 1623), en: J. Simón Díaz (ed.), *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, CSIC, 1982, p. 207; Almansa y Mendoza (*op. cit.*, pp. 334, 339-340) hasta indica dónde fueron situados dichos escenarios improvisados: "Domingo se atajaron y aderezaron las calles y se armaron cinco tablados para representación en la plaza de Palacio, en San Salvador, a la boca de la calle San Ginés, a la puerta del hospital de la corte y al hospital de los italianos, en que las compañías de Valdés, Vallejo, Avendaño, los Valencianos y Morales hiciesen representaciones y bailes todo el discurso de la tarde, y en tanto, del paseo en otras seis partes, se armaron tablados en que había copia de trompetas, chirimías y atabales, que, alternando, alegraban el pueblo. [...] El pueblo se divertía en las representaciones, bailes y músicas. Tardóse dos horas en llegar a palacio, y ya noche se apearon".

[58] "Onely upon the Thursday night after supper, there were sent to his Highnesse to entertaine the time, choice persons both of men and women, selected out of four companies of Comedians, who danced severall kinds of dances before him, and spent about two hours therein, the Condes of Monterey and Gondomar being present". *A True Relation and Journall of the Manner of the Arrival and Magnificent Entertaiment Given to the High and Mighty Prince Charles, Prince of Great Britain, by the King of Spaine in His Court at Madrid* (London 1623). Cito por N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon, 1967, p. 267.

profesionales ante el invitado real se repiten tanto en fuentes inglesas relativas a la estancia del príncipe en Madrid como en fuentes españolas[59].

El príncipe de Gales y los *gentlemen* de su compañía eran conocedores del arte del teatro. Carlos Estuardo diseñaba máscaras y a veces actuaba con ellas. Dichas representaciones cortesanas, de carácter ceremonioso, tan emblemáticas de la fineza que caracterizaba a los Estuardo, se cerraban siempre con un baile de personajes enmascarados interpretados, según palabras de Jerzy Limon, "por aristócratas de primer rango o incluso miembros de la familia real; vaya, hasta los propios monarcas"[60]. Ben Jonson, cuya pluma concibió numerosos guiones de máscaras, calificó el baile de "jeroglífico mudo" ("mute hieroglyph"[61]), apuntando hacia la posibilidad de crear significados emblemáticos a través de él. En *The Masque of Augurs*, estrenada el día de los Reyes Magos de 1622, según se desprende del comentario de Jonson a la versión impresa de la obra, "el baile poseía un significado más profundo y a través de él se entendía que la paz real se volvería aún más duradera, mientras el rey mismo controlaría plenamente el decurso de las cosas y viviría libre de amenazas, odio, temor e intrigas"[62]. El mensaje cobra peso si se recuerda que el estreno coincidió con la disolución del parlamento por Jacobo I. Norman Davies, en su historia de las Islas Británicas, comenta: "El parlamento prefería una guerra por mar con España y no le gustó la propuesta del enlace de Carlos, hijo de Jacobo, con la infanta española doña María"[63]. Es legítimo suponer que el embajador de España ocuparía aquella noche el puesto de honor en la nueva *Banqueting Hall*[64]. Las buenas relaciones con Madrid garantizaban la paz, por la que el *rex pacificus* inglés estaba dispuesto a velar por todos los medios[65].

---

[59] A. Pavesi, "Feste teatrali e politica. Un matrimonio spagnolo per il futuro re d'Inghilterra", en: *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo*, a cura di M. T. Cattaneo, [Milano], Cisalpino, 1997, pp. 9-57. Almansa y Mendoza (*op. cit.*, p. 333): "A la noche [del 21 de marzo – B.B.] Pedro Vergel, alguacil de corte, que en todas ocasiones muestra su ánimo y buen gusto, le festejó con una máscara de cuenta de excelentes bailarines entretenidos".

[60] J. Limon, *op. cit.*, p. 436.

[61] *Ibidem*, p. 437.

[62] *Ibidem*.

[63] N. Davies, *Wyspy. Historia*, trad. del inglés E. Tabakowska, Kraków, Znak, 2003, p. 516.

[64] Se trata de la primera función celebrada en la *Banqueting Hall*. El representante del rey de España ocuparía el puesto de honor. Entre los años 1617 y 1618 se produjo una crisis diplomática referente al orden de precedencia: Gondomar exigió un puesto mejor que el del embajador de Francia en las fiestas cortesanas de la corte inglesa; ver G. Mattingly, *La diplomacia del Renacimiento*, intr. y trad. del Conde de Campo Rey, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970, pp. 413-414.

[65] En la primavera de aquel año, Gondomar intervino, supuestamente, en el encarcelamiento en la *Tower de Henry de Vere* (*Earl of Oxford*), uno de los mayores detractores de la política proespañola del monarca inglés, hecho reportado a Felipe IV en una carta de 16 de mayo de 1622. Henry de Vere permaneció en la cárcel, al igual que Henry Wriothesley, *Earl of Southampton*, hasta diciembre de 1623, es decir, hasta el regreso del príncipe de Gales a Inglaterra y el rechazo último de la alianza dinástica con los Habsburgo. La carta de Gondomar se convirtió en el indicio de la hipótesis que vinculó el fiasco de la empresa matrimonial del heredero del trono inglés con la publicación de *First Folio* de Shakespeare, a finales de 1623; y ha de confirmar, supuestamente, que el autor verdadero de los dramas shakesperianos fue Edward de Vere, ver W. Boyle,

La parte española se inspiró claramente en el gusto de Carlos Estuardo por la música y la danza procurándole su diversión favorita aún antes de su entrada oficial en Madrid[66]. El superlativo *the best* que se repite en los testimonios ingleses, al referirse a la actuación de los actores españoles, no fue un mero gesto de cortesía. Durante la Cuaresma, cuando se suspendían las funciones de teatro en España, en la Villa y Corte solían coincidir "las mejores" compañías: tanto las que habían tenido la suerte de actuar en corrales en fin de temporada (carnaval), como aquellas que esperaban firmar contratos al comienzo de la temporada nueva y competían por la prioridad en la puesta en escena de los autos sacramentales dentro de la festividad del Corpus Christi. Conocemos los nombres de autores de comedias cuyas compañías actuaron ante el príncipe de Gales el día de su entrada en Madrid. Se trataba de cinco compañías de título[67] dirigidas por: Pedro de Valdés, Juan de Morales[68], Manuel Vallejo, Juan

"Shakespeare's Son on Death's Row? Spanish ambassador's letter makes it clear that 18th Earl's life my have Hung in the balance as the *First Folio* was rushed to completion", *The Shakespeare Oxford Newsletter*, 34, 1998, núm. 2, pp. 1, 4-7: http://www.shakespeareoxfordfellowship.org/wp-content/uploads/2014/03/SOSNL_1998_2.pdf [consulta 15 de septiembre de 2015]; compárese M. Gibińska, M. Kapera, J. Fabisiak, *Szekspir. Leksykon*, Kraków, Znak, 2003, pp. 21-22.

[66] El conde de Gondomar se familiarizó durante su estancia en Inglaterra con las principales figuras de la política inglesa. Valga como prueba del grado de su intimidad con la corte de Jacobo I el hecho de que, en 1622, el rey de Inglaterra intervino ante su hijo a su petición, cuando Carlos despidió a los músicos que habían actuado en la capilla del embajador español en una celebración católica de la Navidad, ver P. Gregg, *op. cit*, p. 70.

[67] La actividad de las compañías de teatro en España dependía directamente de la jurisdicción del órgano supremo del poder ejecutivo del Reino, el Consejo de Castilla, representado por su Protector. El número de solicitudes de licencia del Consejo de Castilla por parte de las compañías, así como las repetidas tentativas de imponer límites restrictivos, dan fe de la escala del fenómeno del teatro profesional en España en las primeras décadas del siglo XVII. En 1600, una comisión creada por Felipe III que debía decidir sobre la autorización o la prohibición de los espectáculos de teatro en un documento titulado *Consulta del Consejo a S.M. sobre la permisión o prohibición de comedias*, propuso restringir el número de licencias a cuatro. En un real decreto de reforma del funcionamiento de los teatros públicos, tres años más tarde (*Real Decreto de reformación de comedias*, 1603), se citan los nombres de ocho empresarios con licencia del rey. En las disposiciones de 1615 y 1641, se mencionan doce compañías poseedoras del *título*. En 1625, la Junta de Reformación insistió en la necesidad de reducir el número de las compañías activas de cuarenta a doce. En 1632, cuando se formuló el acto de creación de la *Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, entre los miembros fundadores se encontraban 17 autores de comedias; merece la pena recordar que el estatuto de la cofradía solamente admitía a actores profesionales, es decir, en la práctica, aquellos que formaran parte de las *compañías de título*; además, para los miembros de dichas compañías y sus familiares más cercanos, pertenecer a la Cofradía era de obligación; ver J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de* Oro, trad. M. A. Vega, Madrid, Castalia, 1981; los documentos citados, ver. E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Edición facsímil*, ed. J. L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997; ver también J. E. Varey, N. D. Shergold, *Teatro y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1971.

[68] Se conserva un documento que, ya a 23 de febrero de 1623, confiere la preparación de la parte teatral del Corpus Christi en Madrid a Juan de Morales y Antonio de Prado, cito por J. Oehrlein, *op. cit.*, p. 107.

Bautista Valenciano[69] y Antonio de Prado[70]. Todos estos nombres figuran en los documentos guardados en el archivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, la hermandad formada por actores españoles a finales de 1631 y principios de 1632, es decir, poco menos de diez años después de los acontecimientos ahora comentados[71].

La música y el baile cuentan entre los elementos fijos y los más relevantes en los espectáculos teatrales de la España áurea. El paso de la acción dramática propiamente dicha a una coreografía no suponía ninguna dificultad para los actores. Es más, el *baile cantado* podía constituir tanto una unidad autónoma como una parte integral de una función de corral, donde, a primeros del siglo XVII, surgió la costumbre de presentar una escena dramatizada con música entre la jornada segunda y la tercera de la obra; de ahí que se constituyera una forma dramática breve basada en el canto y el baile: *baile dramático*[72]. Los registros conservados de los miembros de las compañías teatrales de la época corroboran que de todo actor y de toda actriz, prácticamente, se exigía la aptitud de bailar y cantar[73]. Cabe mencionar que la regulación de los teatros públicos de 1615 prohibió los bailes que produjeran "meneos lascivos y deshonestos" en el escenario, a saber: "escarramanes, chaconas, zarabandas, carreterías y cualesquier otros semejantes"[74]. Entre los moralistas españoles, la chacona y la

[69] Juan Bautista y su hermano gemelo Juan Jerónimo, ambos actores nombrados en los documentos castellanos bajo el apodo de Valenciano, en realidad llevaban el apellido de Almella y eran originarios de la población de Morella (Valencia). La semejanza de los hermanos fue un aliciente para los dramaturgos; entre otros, Tirso de Molina escribió para ellos un auto sacramental titulado *Los hermanos parecidos* (Toledo, 1615). A partir de 1620, Juan Bautista Valenciano tuvo una compañía propia. En carnaval del año 1623 ofreció varias funciones en la corte. Juan Bautista Valenciano se comprometió a representar autos sacramentales en Valladolid pero hasta finales de marzo no abandonó Madrid. Poco menos de un año más tarde, el 17 de febrero de 1624, Juan Bautista murió en circunstancias misteriosas en la calle de Cantarranas en Madrid. Su hermano Juan Jerónimo se hizo cargo de la compañía, ver T. Ferrer Valls, "Actores del siglo XVII: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella", en: *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, ed. L. González, "Scriptura" 17, Lleida, Universitat de Lleida, 2002, pp. 133-159.

[70] Antonio de Prado (en realidad, Antonio García de Prado), nacido en 1594 o 1595, es el menor en edad de los autores de comedias mencionados. Josef Oehrlein (*op. cit.*, pp. 92-99), quien intentó reconstruir la historia de su compañía, señala el año 1624 como la primera fecha documentada de su trayectoria, ya que de dicho año procede el listado más antiguo de sus miembros. Las circunstancias que se vienen comentando demuestran que la compañía existía ya en 1623 y que, dado que su empresario recibió el encargo de preparar los autos sacramentales de Madrid, presentaba alto nivel artístico.

[71] J. Oehrlein (*op. cit.*, pp. 241-282) ofrece páginas extensas sobre la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena.

[72] Véase G. Merino Quijano, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense, 1981; *id.*, "El baile dramático: sus cuatro integrantes", *Segismundo*, 1984, 18, pp. 51-71.

[73] El análisis de los listados de los actores españoles del siglo XVII indujo a Oehrlein a la siguiente constatación (*op. cit.*, p. 79): "Mientras que el cantar y el bailar pertenecían a las habilidades de un actor, los músicos (instrumentistas) llevaban aparentemente una existencia más propia dentro de la compañía [...]".

[74] *Reformación de las comedias mandada hacer por el Consejo para que se guarde, así en esta Corte, como en todo el reino, a 8 de Abril de 1615*, cito por E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p.

zarabanda tenían mala fama[75]. Es interesante la observación que Jusepe Antonio González de Salas incluyó en su comentario a la *Poética* de Aristóteles, impreso en 1633: refiriéndose a los bailes en uso en España, apuntó hacia la continuidad de la tradición, ya que los bailarines de la Antigüedad en las tragedias utilizaban los mismos o parecidos instrumentos de música, incluidas las castañetas:

> De éstas es hoy el uso comúnmente más frecuentado en nuestra España y que, acompañadas de instrumentos de cuerdas, excitan con exceso y realzan la variedad que vemos ordinariamente en los bailes, por ser mucha la elegancia y artificio con que se han llegado a tañer. [...] También en algún tiempo imaginé yo que eran castañetas las *crusmatas* de Marcial. Y hoy aún no me resuelvo a mudar de parecer, pues hallo que fueron para bailar instrumentos de la Andalucía, y de que usaban en sus bailes las mujeres de Cádiz, tan celebradas de los antiguos en esa profesión. De manera que continuadamente parece han ido conservando estos instrumentos por todas las edades, como la excelencia en el danzar y en el bailar todas las españolas, confesada y repetida muchas veces por los escritores latinos[76].

Ignoramos qué bailes y con qué acompañamiento fueron presentados ante el príncipe de Gales en las funciones improvisadas en la embajada inglesa. Sabemos, sin embargo, que Carlos Estuardo desde niño se entrenó en el baile y en el canto. Su primera actuación importante fue la de la máscara *Tethys Festival* (La fiesta de Tetis), estrenada en la corte inglesa en junio de 1610, con motivo del otorgamiento del título de príncipe de Gales a Enrique Estuardo, su hermano mayor. En aquella ocasión, representó el papel de Céfiro. Su madre, la reina Ana, encarnó a Tetis, y su hermana Isabel, a Támesis, rodeada de damas de corte en papeles de ninfas que personificaban ríos ingleses y galeses. En 1622, Carlos Estuardo tomó parte en la antes citada *Masque of Augurs*. También proyectó un espectáculo propio para festejar el aniversario de la coronación de Jacobo I. Sin embargo, el estreno, al igual que un torneo vinculado a él, no llegaron a producirse. Carlos, según comenta Pauline Gregg en su biografía, estaba afligido al no haber podido hacer gala en público de un disfraz adornado con un haz de plumas regalo de la infanta María[77].

Felipe IV llevaba a sus espaldas experiencias teatrales similares. A los nueve años debutó en el papel de Cupido en la representación cortesana de *El premio de la hermosura*, de Lope de Vega, que se estrenó el 3 de noviembre de 1614, en los jardines de Lerma. El comienzo del reinado del joven monarca y, en particular, el año anterior a la visita del príncipe de Gales, abundó en diversiones

---

626.

[75] Se creía que ambos bailes eran originarios de México, donde serían bailados por los indios. No tardaron, sin embargo, en darse a conocer en una forma muy suavizada y a compás ralentizado en las cortes de toda Europa; en siglos futuros inspirarían a los compositores más brillantes, al igual que la pavana cortesana, cuyas figuras imitaban los movimientos distinguidos del pavo real, y la folía, llena de locura, acompasada por las castañuelas.

[76] J. A. González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, ed. L. Sánchez Laílla, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, II, pp. 686-687.

[77] P. Gregg, *op. cit.*, pp. 68-69.

teatrales. En 1623, por primera vez desde el término del duelo por la muerte de Felipe III, Madrid festejó con esplendor el carnaval. El domingo de Carnestolendas, 26 de febrero, desfilaron por las calles de la capital jinetes con disfraces de colores que después corrieron en parejas delante del palacio y, posteriormente, también en la plaza delante del monasterio de Descalzas Reales. El martes de Carnestolendas, cuatro compañías de teatro fueron invitadas al Alcázar. Los músicos formaron espontáneamente un grupo de acompañamiento. El programa de la noche preveía bailes de máscaras, competiciones y una *comedia de repente*, en el cual actuaron cortesanos, entre ellos poetas y dramaturgos, como Juan Ruiz de Alarcón y Luis Vélez de Guevara. Los actores presentaron entremeses. Estaba previsto un premio para la mejor actuación. En la manuscrita *Breve relación de la fiesta que se hizo a SS. MM. y AA. martes de carnestolendas en la noche en el Alcázar de Madrid en este año de 1623* leemos:

> Hizose esta fiesta en el salón grande que hay en este alcázar para las fiestas públicas y estuvieron SS. MM. y altezas, damas, señoras y meninas en la forma y manera que suelen en las comedias ordinarias. [...] Las cuatro compañías de autores de comedias que al presente se hallaron en Madrid entraron a representar diferentes y entretenidos entremeses y se les dio orden que el que mejor lo hiciese se la daría su premio. Y por no alargar tanto la fiesta se acordó que la música de todas cuatro compañías cantase junta, fue esto muy de ver y oír y lo fue más en acabando oír representar a todos los personajes de las compañías juntos y a un tiempo, fue extraordinario pensamiento y esta confusión hizo grande novedad. [...] hubo muchas cosas de entretenimiento y risa [...] Hizose una comedia de repente de los floridos ingenios de la corte y ingeniosa y desparatadamente vestida. Representaron en ella Don Gaspar Bonifaz, Conde de Santillana, Don Juan y Don Cristóbal de Gabiría, Don Luiz [sic] de Alarcón, Luis Vélez, Montersos, y otros poetas. [...] Hicieron figuras mudas, por otro nombre metemuertos, el Marqués del Carpio, Don Fernando de Guzmán y otros caballeros[78].

En la corte de los Habsburgo españoles, los espectáculos vinculados a las fiestas o celebraciones de aniversarios contaban con la participación de actores aficionados, es decir, de la familia real y cortesanos. En este aspecto, la corte madrileña no distaba de la usanza de otras capitales europeas. Las fiestas teatrales se asemejaban a las *masques* inglesas o al *ballet de cour* francés. Es interesante que Antonio Hurtado de Mendoza, en el primer año de su reinado, al dar cuenta del festejo del decimoséptimo aniversario de Felipe IV, considerara pertinente subrayar que se trataba de una clase de espectáculo totalmente diferente de las obras ordinarias del teatro público: "Estas representaciones, que no admiten el nombre vulgar de comedias, y se le da de invención, la decencia de Palacio (desprecio más que imitación de los espectáculos antiguos, de que aún hoy Italia presume tanto de gentil) merecía más atinada pluma [...]"[79]. El hecho de que una relación de circunstancias de

[78] *Breve relación de la fiesta que se hizo a SS. MM. y AA. martes de carnestolendas en la noche en el Alcázar de Madrid en este año de 1623*, Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 2354, fol. 311-322, cito por N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage...*, pp. 265-266.

[79] A. Hurtado de Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro señor D.*

unas festividades cortesanas diera cabida a una exposición terminológica en torno a los espectáculos de la corte, que no representaban la *comedia* destinada al auditorio masivo, sino una *invención* exquisita, permite conocer las expectativas del público del teatro. Antonio Hurtado de Mendoza comenta explícitamente que una función de corte no se rige por las leyes que caracterizan el corral:

> Ya advertí al principio, que esto que extrañara el pueblo por comedia, y se llama en palacio invención, no se mide a los preceptos comunes de las farsas que es una fábula unida. Ésta se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte al oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye[80].

El ceremonial de la corte apostaba por espectáculos grandiosos cuyo objetivo era estimular ostensivamente el sentido de la vista.

La estancia del príncipe de Gales en Madrid estuvo envuelta –sobre todo, en las primeras semanas–, en un aura extraordinaria que, de alguna manera, imponía la asociación de la figura de Carlos Estuardo a la de un caballero errante, herido por la flecha de Amor y venido por la estrella de su corazón: la hermana del rey de España, la infanta María. En las calles de la capital circulaba un poemilla de circunstancias que da cuenta de ello:

> Carlos Estuardo soy,
> que, siendo Amor mi guía,
> al cielo de España voy
> por ver mi estrella María[81].

Para el huésped inglés, la imposibilidad de conversar directamente con la infanta fue harto sorprendente. Los encuentros entre los dos siempre tenían un carácter ceremonioso y todo desvío del guion preestablecido provocaba perplejidad en los anfitriones. La atmósfera austera y solemne de la corte española difería de las costumbres de la casa de los Estuardo, lo cual, no obstante, no impidió que Felipe IV y Carlos entablaran una relación que trascendía el marco impuesto por la diplomacia y la mera cortesía. Los historiadores coinciden en que el contacto entre los dos jóvenes influiría de forma decisiva y mutua en el futuro desarrollo de sus gustos literarios y artísticos[82]. Los dos pasaban bastante tiempo juntos. El 30 de marzo, es decir,

---

Felipe IV, Madrid 1623, cito con T. Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, València, Universitat de València, 1993, p. 283.

[80] *Ibidem*, p. 293.

[81] El poema se atribuye a Lope de Vega, lo recogen varias relaciones inglesas de la visita del príncipe de Gales en España, ver *Cuarteto de Lope de Vega en el que se celebra la llegada de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, a mediados de marzo de 1623*, ed. R. Iglesias, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

[82] P. Gregg, *op. cit.*, p. 82: "That evening [19 de marzo de 1623 – B.B.] Charles met the Spanish King. As each of the young men disputed the honour of giving way to the other, Charles saw a boy of barely eighteen, but he was soon to learn that this boy had an appreciation of art an letters

al cuarto día del recibimiento oficial, salieron juntos de caza y, según cuenta el cronista, "tuvieron una tarde muy gustosa, con merienda y dulces"[83]. Se organizaron competiciones ecuestres: el 1 de abril, en la Casa de Campo se reunieron el rey de España, el príncipe de Gales, Olivares y Buckingham: "corrieron lanzas y sortija; concurrieron muchos señores; fue un día muy alegre"[84]. El 4 de abril, Felipe IV y Carlos Estuardo volvieron a cazar juntos en El Pardo.

El marco de la visita remitía directamente al código caballeresco, fundamento del ceremonial palaciego y de los entretenimientos de la corte. La llegada inesperada del príncipe de Gales aconteció durante la Cuaresma, lo cual suponía una complicación añadida a los anfitriones, quienes debían conciliar las exigencias de la penitencia con los requisitos de la etiqueta. Dos años atrás, se había dado un precedente, en las últimas semanas del reinado de Felipe III, por la visita del mariscal François de Bassompierre, enviado especial del rey de Francia. La corte española consiguió una dispensa que permitía actuaciones de actores en presencia del honorable huésped, a pesar de la Cuaresma[85]. No obstante, las muestras artísticas durante la visita del príncipe de Gales no se limitaron al ámbito privado. Como se ha mencionado arriba, las actuaciones públicas de compañías teatrales contribuyeron al ambiente festivo de su entrada en Madrid.

Cabe observar que la parte española procuró oportunidades para que el príncipe hereje, que desde su recibimiento oficial residía en el Alcázar, pudiera observar discretamente las celebraciones religiosas. El día del cumpleaños de Felipe IV, 8 de abril, mientras la familia real tomaba parte en la misa oficiada en las Descalzas Reales, dos veces pudo ver a escondidas a la infanta. Al día siguiente, 9 de abril, el Domingo de Ramos, vio desde la ventana la procesión en los soportales del palacio del Alcázar, en la cual participaron los reyes y toda la corte. El Jueves Santo, miró por una reja cómo Felipe IV servía la cena a un grupo de pobres. Los cronistas ponen de relieve que las procesiones de Semana Santa fueron particularmente solemnes aquel año.

No fue hasta el Domingo de Pascua, 16 de abril, cuando el príncipe pudo hablar a su prometida, a quien presentó sus felicitaciones de Pascua a través del

---

far beyond his own and that the Spanish Court was already showing the artistic brilliance that would characterize the reign". Compárese J. E. Elliott, *op. cit.*, p. 184: "Ascendió [Felipe IV – B.B.] al trono poco antes de cumplir los dieciséis años, pero aún era lo bastante joven como para que se pudiera enseñar y moldear hasta alcanzar la imagen ideal del rey de España. [...] La primera tarea era completar su educación y transformarlo en modelo de príncipe cultivado. La llegada a Madrid en 1623 de Carlos, príncipe de Gales, constituyó un estímulo de lo más oportuno. La exquisitez y refinamiento de Carlos, junto con su experto juicio en cuestiones de arte, no dejaron de hacer mella en Felipe, quien se dio cuenta de cuánto le faltaba todavía por aprender".

[83] *Noticias de Madrid...*, p. 52: "A 30, fue el rey a caza con el Príncipe de Gales; tuvieron una tarde muy gustosa, con merienda y dulces".

[84] *Ibidem*, p. 53.

[85] Bassompierre subrayó en sus memorias el honor inusual de que el rey mandara a una compañía de teatro para interpretar una serie de funciones en la sede del embajador francés durante la Cuaresma, ver N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage...*, p. 267.

embajador. La audiencia no sobrepasó medio cuarto de hora. Cada paso y cada gesto debía responder a los rigores de la etiqueta española. La misma noche se organizó, en honor al príncipe, una espléndida máscara, con 60 parejas de jinetes con disfraces inspirados en los personajes de las novelas de caballerías: Amadís, Orlando... La *invención* fue obra del duque de Medina Rioseco, almirante de Castilla. Las carreras en parejas se desarrollaron en la plaza delante del Alcázar. Desde las ventanas y los balcones, asistieron a ellas la reina Isabel y la infanta María, el príncipe de Gales y el infante Fernando, así como numerosos nobles ingleses y españoles. Al final la comitiva ecuestre se dirigió, como era costumbre, hacia las Descalzas Reales, para rematar la noche con una tercera carrera en la Plaza Mayor.

Más de 200 *gentlemen* ingleses hicieron acto de presencia en Madrid. El abad Mąkowski, a 6 de abril, escribía al rey polaco estimando que: "Hasta 500 pueden ser los ingleses que han llegado aquí, entre los cuales 4 condes […]"[86]. Los ingleses, el 3 de mayo (23 de abril, según el calendario juliano), celebraron de manera grandiosa el día de San Jorge, el patrón de la Orden de la Jarretera. El príncipe de Gales lució un atuendo de gala y, dado que era un día festivo, comió a vista pública. A modo de excepción y según la costumbre de la corte de Inglaterra, señores ingleses le sirvieron a la mesa. A juzgar por los comentarios, los testigos españoles quedaron sorprendidos por los numerosos brindis:

> A 3 [de mayo], celebró el Príncipe de Gales la fiesta de la Jarretierra a su usanza. Comió en público debajo de dosel; salieron con unos ropones como mantos, muy ricos, y las gorras con muchos diamantes y perlas gruesas. No sirvieron este día los Señores españoles, sino los ingleses. Hubo muchos brindis en pie y desgarrados a la salud del Rey nuestro Señor y de la Reina y Señora Infanta y del Rey de la Gran Bretaña[87].

Para los españoles, acostumbrados a la rigidez de la etiqueta de la corte de los Habsburgo, el comportamiento de los ingleses tenía que resultar desconcertante. Al día siguiente, 4 de mayo, hubo corrida de toros en la Plaza Mayor. En ella participaron una docena de caballeros, cada uno acompañado por su cuadrilla de a pie, en total unas doscientas personas: "Hubo muy lindas suertes, ninguna desgracia, aunque algunos caballos, salieron heridos y lacayos estropeados. Duró la fiesta casi dos horas, porque llovió dos veces. Mataron veinte y dos toros"[88]. Hasta la partida del príncipe de Gales de Madrid, las corridas volvieron a organizarse en más de una ocasión[89]. Una de ellas viene relatada en la carta del Adam Mąkowski al rey polaco del 2 de junio de 1623:

---

[86] BCK, mss., fol. 507.

[87] *Noticias de Madrid...,* p. 56.

[88] *Ibidem*, p. 57.

[89] *Noticias de Madrid...* hace constancia de corridas de toros a 4 de mayo, 1 de junio, 26 de junio, 2 de julio y 21 de agosto de 1623. En más de una ocasión, se organizaron entre otros juegos de habilidad de raigambre caballeresca, como el *juego de cañas*; éste consistía en tirar palos de caña, sustituto de lanzas, contra un adversario provisto de escudo. En el juego competían equipos ecuestres, en línea y orden estrictamente codificados. Se valoraba el aspecto de la formación (vestimenta de los jinetes y ensilladura de los caballos), al igual que la realización de las maniobras

> Ayer Su Majestad el Rey hizo una fiesta pública *de torri*, la más famosa en estas tierras, señores nobles perseguían a aquellas bestias con arte y valentía, y en 5 horas mataron 24, para gran contento, pero también las bestias lesionaron a no pocos hombres y caballos[90].

El abad Mąkowski, en su calidad de representante de un monarca católico, es decir *embajador de capilla*, vio el espectáculo desde el lugar privilegiado del primer balcón a la izquierda, a contar desde la galería central de la Casa de la Panadería, donde se encontraba el palco de la corte[91].

Durante las difíciles negociaciones en torno a las condiciones de la virtual alianza entre el heredero del trono inglés y la infanta, la esfera protocolaria de los contactos entre ambas partes se extendía, principalmente, a la fiesta y a la usanza cortesana que la regía, heredera de las costumbres caballerescas: torneo, caza, escapadas a caballo en los aledaños de Madrid y teatro. Almansa y Mendoza en la carta fechada a 15 de agosto de 1623 resumía así los acontecimientos de los últimos seis meses:

> Desde que llegó el príncipe de Gales a esta corte, se ha tenido con su alteza toda la cortesía y cuidado de su regalo y deseo de festejarle y entretenerle, así con diversas fiestas que se le han hecho, corriendo toros en cantidad, con rejones y lanzadas admirables, como jugando cañas de vistosas libreas, caballos y jaeces, cosas pocas veces o nunca vistas de la nación inglesa; ya con máscaras y encamisadas, que han bien merecido las particulares relaciones que de ellas se han hecho; y ya con comedias excelentes, así por los autores que las han hecho como por el primor a que ha llegado la poesía y elegancia de ellos en estos tiempos, y por las diferencias de bailes y músicas con que las han adornado, y esto con tanta frecuencia que cada semana ha oído una o dos comedias; ya saliendo a caza o a montería al Pardo, a los bosques y sotos de su majestad, que por ser tantos y tan abundantes de caza mayor y menor, ha tenido particulares entretenimientos y gusto en ellos, y le han sucedido dichosos lances [...][92].

---

en la plaza por el conjunto de los jinetes. Fue particularmente aparatoso el último torneo de la estancia del príncipe de Gales en Madrid. Su descripción se transmite en un poema en octavas por Juan Ruiz de Alarcón (*Elogio descriptivo a las fiestas que la Majestad del Rey Felipe IV hizo por su persona en Madrid a 21 de agosto de 1623 años, a la celebración de los conciertos entre el Serenísimo Carlos Estuardo, Príncipe de Inglaterra, y la Serenísima María de Austria, Infanta de Castilla*); el Museo Municipal de Madrid alberga un cuadro de Juan de la Corte, el cual representa, probablemente, dicho evento: *Fiesta en la Plaza Mayor.1623* (IN. 3422).

[90] BCK, mss. 320, fol. 515-516.

[91] M.J. del Río Barredo, *Madrid, «urbs regia». La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000, p. 156: "[...] en 1623, por lo especial de la ocasión, se dejó un balcón entre el de la casa real y éstos [Cortes del Reino de Castilla – B.B.] para los embajadores que llamaban «de capilla», es decir, los que lo eran de reyes católicos y podían, en consecuencia, tener lugar en la Capilla Real". La relación de Almansa y Mendoza (*op.cit.*, p. 361) corrobora la situación privilegiada del embajador polaco: "El ilustrísimo nuncio, a quien se dio el primer balcón e inmediato a la casa real, entre su majestad y el reino, tuvo por huéspedes a los excelentísimos embajadores del emperador, de Francia, Polonia y Venecia, estrellas de primera magnitud".

[92] Almansa y Mendoza, *op. cit.*, p. 270.

La corte española solía ver teatro en "domingos, jueves y las fiestas intermedias"[93], contando con compañías teatrales profesionales en su repertorio corriente. Las funciones se organizaban en los aposentos del rey, sobre todo en el salón de gala del Alcázar, llamado Salón Grande[94]. Los testimonios ingleses ofrecen más de una observación interesante acerca de dichas funciones. Sobre todo porque permiten aproximarse a las circunstancias de la vida teatral de la corte española desde la perspectiva del contemporáneo teatro jacobino.

Sir Richard Wynn, uno de los cortesanos de Carlos Estuardo, constató que la sala de espectáculos no presentaba ninguna particularidad, que era *an indifferent fair room*[95]. Tenía una forma rectangular alargada, en uno de sus lados cortos se habían dispuesto cinco sillas y, de fondo, tan solo, el escudo de la monarquía (*Cloth of State*). A lo largo de la sala, se había provisto dos filas de bancos cubiertos de alfombras. Para la sorpresa de los ingleses, la sala reunió a relativamente pocas personas, lo cual el observador se aventuraba a atribuir a la obligación de ver la función de pie. Tan solo las damas que acompañaban a la reina podían sentarse en las alfombras que cubrían el suelo, los bancos –que prolongaban dichas alfombras– servían de respaldo. Los hombres permanecían de pie a lo largo de las paredes. Las sillas estaban reservadas a la familia real.

La etiqueta de la corte madrileña difería sensiblemente de la usanza de los Estuardo. En el testimonio citado, se lee entre líneas que el ambiente y la decoración del Alcázar no se parecían al palacio londinense de Whitehall en cuya *Banqueting Hall* –reconstruida tras el incendio de 1619 según el proyecto de Inigo Jones– se dieron los primeros espectáculos cortesanos (*masques*) en 1622. La sala de audiencias de la corte inglesa no contaba aún con el espléndido techo repleto de contenidos emblemáticos y dinásticos[96], pero la propia

[93] "A 4 del mes de octubre partió S.M. del Rey nuestro Señor para San Lorenzo y Valsay, y desde los 5 deste dicho mes comenzaron las comedias que se han representado en el Cuarto de la Reina nuestra Señora, domingos, jueves y las fiestas intermedias". El documento citado data de principios de 1623 y confirma el pago por las funciones desarrolladas en las estancias de la reina (estando el rey ausente de Madrid), a partir del 5 de octubre de 1622 y hasta el 8 de febrero de 1623, ver N.D. Shergold y J. E. Varey, *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos*¸ London, Tamesis, 1982, pp. 47-48.

[94] El *Salón Grande* se remodeló en los años 1639-1641, aplicándose dorados al techo de casetones, de ahí que su posterior denominación de *Salón Dorado*.

[95] Sir R. Wynn, *Account of the Journey of Prince Charles's Servants into Spain in the Year 1623*, cito por J. E. Varey, "L'auditoire du Salón Dorado de l'Alcázar de Madrid au XVIIe siècle", en: *Dramaturgie et société*, ed. J. Jacquot et al., Paris, CNRS, 1968, I, pp. 79-80.

[96] J. Limon, *op. cit.*, pp. 411-412: "El mismísimo Rubens sería el encargado de realizar la decoración pictórica y las primeras huellas de correspondencia en relación con ello datan de 1621. El gran artista realizó la obra, en efecto, pero fue bastante tiempo después, en 1635 (habiendo pasado casi un año en Inglaterra, entre 1629 y 1630), diez años después de la muerte del rey Jacobo, por encargo de Carlos I (¡los honorarios ascendieron a la por entonces inmensa cuota de tres mil libras!). Con todo, cabe suponer que la concepción del techo se elaboró en vida de Jacobo […]". Dicho sea de paso, la estancia de Rubens en Inglaterra (entre junio de 1629 y marzo de 1630) guardaba relación con una misión diplomática que desempeñaba de la mano de la corte española, tarea concluida con la firma del tratado de paz entre España e Inglaterra en Madrid, el 15 de noviembre de 1630, ver J. H. Elliott, "Una relación agitada: España y Gran Bretaña, 1604-

estructura y los detalles arquitectónicos otorgaban al espacio un significado especial, inscribiéndose simbólicamente en el orden divino, con un lugar claramente delimitado que acogía el trono. Así lo describe Jerzy Limon: "Frente a la entrada se encontraba un ábside, posteriormente eliminado, donde se colocaba el trono del rey. Desde luego, era significativo, pues según los teóricos de la arquitectura de la época (en particular, Palladio) el ábside (en su forma más desarrollada, llamado exedra) se originaba en la basílica antigua: sede del poder y cuna de las leyes. El hecho de sentar al rey Jacobo en un ábside, en el marco añadido y significativo del trono y del dosel, constituía un símbolo inteligible de la continuación de la tradición y del derecho antiguo; y, por lo tanto, perfecto"[97].

La sobriedad del Alcázar no impresionó a los ingleses. Les sorprendía a cada paso el carácter complejo del ritual de la corte. Sir Richard Wynn, en su relación de la visita del príncipe de Gales en Madrid, describe con detalle el comportamiento ceremonioso de los acompañantes de la familia real durante las funciones teatrales en palacio. Se trataba de una diversión que solía repetirse cada semana, y, en principio, tenía un carácter privado[98]. Es de suponer que la presencia de Carlos Estuardo repercutió en la elección de las comedias representadas en el Salón Grande del Alcázar madrileño a partir de abril de 1623[99]. El segundo día de Pascua, 17 de abril, Cristóbal de Avendaño con su compañía representó *Méritos con poca dicha*; el 13 de mayo, el mismo autor de comedias fue retribuido por una función de un título bastante intrigante, en el contexto de la presencia de los ingleses en Madrid: *El inglés de más valer*[100]. El 7 de mayo de 1623, Manuel Vallejo ofreció *Selvas y bosques de amor*. Probablemente se trata de la misma comedia que Vallejo había representado

1655", en: *La Almoneda del Siglo...*, p. 31.

[97] J. Limon, *op.cit.*, p. 412.

[98] El carácter parateatral de los comportamientos protocolarios de la corte española llamaba la atención de los contemporáneos. John E. Varey, en el artículo previamente citado (*L'auditoire du Salón Dorado...*, p. 80), evoca un testimonio de Andrés Sánchez de Espejo donde se relata una situación similar (*Relación ajustada en lo posible, a la verdad, y repartida en dos discursos. El primero, de la entrada en estos Reynos de Madama María de Borbón, Pricesa de Carignano. El segundo, de las fiestas...*, Madrid 1637), recalcándose su valor de espectáculo ceremonioso: "Tienen sus Magestades dos días en la semana, como de tabla, comedia en el Salón, a cuyo festejo se convidó a su Alteza [Princesa de Carignano], y a mi la ocasión de noticiar a las naciones, la Magestad y grandeza de respetos con que venera España a sus Reyes, aun en lo retirado, y más doméstica atención de entretenimiento. Fórmase un teatro, en cuyo fortispicio haziéndole espaldas dos biombos, se pone el sitial a su[s] Magestades, silla al Rey, y quatro almohadas, a la mano izquierda a la Reyna [...]".

[99] En base a las listas de títulos de comedias (que carecen de nombres de sus autores) conservadas en el Archivo de Palacio (N. D. Shergold, J. E. Varey, "Some Early Calderón's...", pp. 274-286; *id.*, "Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, 1963, pp. 212-244) puede proponerse una reconstrucción aproximada del repertorio teatral presentado en la corte durante la visita del príncipe de Gales. Los documentos registran pagos a los autores de comedias cuyas compañías representaron comedias en la corte.

[100] Se ignora la fecha exacta de la representación, probablemente el último o penúltimo domingo (23 o 30) de abril, 23 y 30 de abril de 1623.

bajo el título de *Las selvas de amor* en los aposentos de la reina, unos meses antes, a finales del carnaval de 1623[101].

La hipótesis de que la confección del repertorio no fue nada aleatoria la parece confirmar el hecho de que se volviera representar *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza[102] el 11 de mayo de 1623, encargándoselo al autor de comedias Juan de Morales Medrano a cambio de unos honorarios de 200 reales[103]. El estreno de esta comedia, con la participación de damas de la corte, se había producido el año anterior, el 9 de julio de 1622. Es legítimo suponer que la iniciativa del reestreno nació en los círculos cortesanos. Las circunstancias de la visita del príncipe de Gales a Madrid correspondían, hasta cierto punto, con la trama de la comedia basada en motivos pertenecientes a la tradición caballeresca. Tampoco sería de menospreciar el parentesco estilístico con la *masque* inglesa, ni el hecho de que la comedia se compusiera y estrenara por el cumpleaños de la reina, por iniciativa y encargo de María de Guzmán, hija de Olivares, dato que figura explícitamente en la dedicatoria de la primera edición:

> A la Reina nuestra señora.// Señora, aviéndose permitido a los ojos de V. Magestad esta comedia, licencia tiene de llegar a sus pies. Escribiose para celebrar sus años, esto le ganó el crédito, que debiera perder por mía. Ha sido buscada por fiesta de V. Magestad, que en la estimación que le da su nombre, le perdonan, haberla escrito yo. Fiome este cuidado doña María de Guzmán, creyendo, que hechura de su Padre acertaría, a servir a V. Magestad mejor con la obligación, que otros con ingenio. Justo fue el engaño, no le culpo, ni a los que desean leerla, si mereció ser oída de V. Magestad, y tendrá dos aplausos (sin deberle ninguno) siendo V. Magestad ahora segunda vez su dueño[104].

Querer por solo querer cuenta la historia de una princesa encantada, de nombre Claridiana. La doncella vive en un castillo guardado por unos gigantes

---

[101] El título figura en la lista de las funciones palaciegas de Manuel Vallejo, de 5 de octubre de 1622 a 8 de febrero de 1623, lo cual hace suponer que en ambos casos pudo haberse tratado de la misma obra, ver N.D. Shergold y J. E. Varey, "Representaciones palaciegas...", p. 235. Tal y como observan Shergold y Varey ("Some Early...", pp. 284-285), el título de *Selvas y bosques de amor* posiblemente guarde relación con uno de los pocos autógrafos conservados de Calderón: el de *La selva confusa*. El texto constituye un enigma bibliográfico, pues ni Calderón, ni Vera Tassis mencionan este título. *La selva confusa* fue publicada en la *Parte XXVII*, la llamada *extravagante*, bajo el nombre de Lope de Vega (Barcelona, 1633) y también, con el título de *Selvas y bosques de amor*, también atribuida a Lope, en la *Parte XXIV* (Zaragoza, 1633). Resulta interesante que el 21 de julio de 1623, Juan Acacio Bernal, el empresario que el 29 de junio había representado *Amor, honor y poder* de Calderón, percibiera honorarios por *La selva confusa*.

[102] Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644), poeta y dramaturgo vinculado a la corte de Felipe IV, donde, a partir de 1621, desempeñó diversas funciones, obteniendo, en marzo de 1623, la dignidad de secretario real. Poeta reconocido por sus contemporáneos, se ganó alabanzas de Baltasar Gracián, entre otros; autor de numerosas composiciones poéticas de circunstancias y de obras de teatro escritas para las fiestas de la corte, ver G. A. Davies, *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, Oxford, Dolphin, 1971.

[103] N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage...*, p. 271.

[104] A. Hurtado de Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro señor D. Felipe IIII*, Madrid, Por Juan de la Cuesta, 1623.

(*jayanes*), a quienes vencen dos caballeros: Felisbravo y Claridoro. Claridiana, liberada del hechizo, espera de sus salvadores que compitan por su mano. El enfrentamiento observa los principios caballerescos, siendo el campo de batalla las virtudes y las aptitudes inherentes al ideal caballeresco. En la segunda jornada, el auditorio presencia un certamen poético y solo en la tercera se produce un duelo a arma blanca. De cuando en cuando, intervienen *deus ex machina* deidades antiguas: Cupido montado en una nube, Marte en un carro triunfal. En la parte final, aparece el templo de Diana, con la propia diosa sentada en un trono. Todo culmina con una "danza de torneo". La estructura argumental suelta, unida a una rica puesta en escena, constituían indudables virtudes del espectáculo que el propio Hurtado de Mendoza calificaba de "invención" antes que de "comedia" y que, en muchos aspectos, recordaba la *masque* de la corte inglesa. Es más, la propia situación dramática traía un reflejo idealizado no tanto de la usanza de la corte, según opina Gareth A. Davies[105], como de los sucesos ocurridos en 1623, cuando el príncipe de Gales apareció en Madrid para ganarse el amor de la infanta María.

La expedición amorosa de incógnito del heredero del trono de Inglaterra a un país de credo distinto se asemejaba al argumento de una historia cuyo protagonista se somete voluntariamente a toda clase de adversidades para llegar hasta la princesa y conquistar su confianza y sentimiento. Los contemporáneos percibían la escapada del príncipe de Gales desde tal perspectiva literario-aventurera, lo cual queda reflejado, por ejemplo, en la expresión "dulces mancebos" con que Jacobo I se refirió al príncipe Carlos y a Buckingham, al conocer su feliz llegada a España: "amados y afortunados caballeros, dignos de aparecer en un nuevo romance"[106]. Se sintió orgulloso de que su hijo siguiera sus pasos. A saber, en 1589 Jacobo Estuardo –en vez de aguardar la llegada de su prometida, la princesa danesa Ana, cuyo viaje a Escocia se había pospuesto por las tormentas marítimas de otoño– zarpó en dirección a Oslo para salir al encuentro de la hermana del rey de Dinamarca y Noruega. El rey de Inglaterra creía que la historia se repetiría y que su hijo llevaría de vuelta a la infanta española en calidad de esposa. Hasta dispuso pertrechar adecuadamente el barco en el cual los novios debían hacer la travesía de España a Inglaterra.

Francisco de Quevedo, unos años más tarde, al componer *Cómo ha de ser un privado*, una comedia cuyo argumento alude a los acontecimientos de 1623

[105] G. A. Davies, *op. cit.*, pp. 222-236, en particular p. 229: "[…] divergences from the more ordinary *comedia* prompt the question by what criteria the artistic value of *Querer por solo querer* should be judged. Mendoza evidently sought to achieve a spectacular effect in which poetry played a significant role […]. We may presume that he sought to provide, on the stage, a range of sentiments, topics, arguments and exemplary actions, appropriate to an aristocratic audience; and he also introduced, in poetic form, interchanges of opinion about love which, as suggested in an earlier chapter, formed, at a less coherent level, a staple for much formal, and informal, intercourse at court. In general, therefore, the characters are courtiers writ large, whose life, dominated by courtly love and knightly war, is an idealizing mirror held up to palace *mores*".

[106] Cito por P. Gregg, *op.cit*., p. 80: "sweet Boys and dear venturous Knights, worthy to be put in a new Romanso".

aunque el príncipe Carlos es danés y solicita la mano de la infanta Margarita en la corte de Nápoles, hizo al rey de la comedia, Fernando, pronunciar estas palabras:

> Solamente en los teatros,
> y en los libros fabulosos
> estos ejemplos hallamos.
> Un príncipe poderoso
> en mi Corte y mi Palacio
> se me ha entrado peregrino,
> pretendiente declarado
> de nuestra amistad, y deudo.
> Justo es que me dé cuidado [...][107]

La comedia, en clave política, se escribió probablemente en 1628 incentivada por Olivares, quien fue retratado por Quevedo con el nombre del marqués de Valisero: el *privado* del título, es decir, el estadista al timón del gobierno. *Cómo ha de ser el privado* constituye un interesante comentario *ex post* a la visita de Carlos Estuardo en Madrid.

La tradición caballeresca fue uno de los alicientes para que el príncipe de Gales emprendiera el viaje a Madrid que, en consecuencia, condujo a toda una serie de malentendidos políticos y diplomáticos. Cuando se produjo el definitivo traspaso del título de elector del Palatinado al duque de Baviera Maximiliano, el 25 de febrero de 1623, las expectativas de Londres frente a Madrid, principal garante de la recuperación del patrimonio por Federico V, ponían a la diplomacia de los Habsburgo españoles en una situación sumamente difícil. La noticia de la decisión tomada en Viena llegó a España cuando el príncipe de Gales ya se encontraba en su territorio. Solamente quedaba aguardar el desarrollo de los acontecimientos.

El 12 de abril de 1623, el papa Gregorio X expidió la dispensa autorizando el enlace de Carlos Estuardo con la infanta María. El 4 de mayo, el documento llegó a manos de Innocenzo de Massimi, nuncio papal en Madrid[108]. Hubo que proseguir el juego. La dispensa estipulaba las cláusulas del enlace: garantías de libertades religiosas para la infanta, su servicio y sus hijos, y, ante todo, la previa ratificación de los requisitos por el *Private Council* y el parlamento inglés. Dadas estas circunstancias, el 17 de mayo de 1623 el asunto del casamiento de la infanta con el príncipe de Gales pasó al Consejo de Estado. Olivares expuso un análisis de la situación, destacando que, si bien eran innegables las ventajas

---

[107] F. de Quevedo y Villegas, *Cómo ha de ser el privado*, en: *id.*, *Obras completas*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1960, II, p. 603; la primera edición de la obra se publicó en 1927 a partir del manuscrito conservado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander).

[108] J. H. Elliott, *El conde-duque...*, pp. 218-219: "Sólo quedaba una esperanza, que el papa siguiera denegando la dispensa matrimonial. Pero a comienzos de abril, para mayor disgusto de Madrid, quedó de manifiesto que los cardenales, impresionados por el imponente gesto que significaba el viaje del príncipe de Gales a España, habían decidido no retrasar por más tiempo la dispensa".

para la parte española, su política exterior y –en términos propios de nuestra época–, su estrategia económica a largo plazo, quedaba por considerar la legitimidad del enlace. Ambos estados estaban interesados en debilitar el monopolio de los holandeses en el comercio mundial y en garantizar la seguridad del tráfico marítimo. Con todo, solo los teólogos podían decidir si podía esperarse de una princesa católica que contrajera matrimonio con un príncipe hereje. Así que se decidió convocar un consejo especial para que opinara sobre el asunto. Aún antes de que se constituyera dicho cuerpo, formado por nada menos que cuarenta teólogos, el 22 de mayo de 1623, cuatro días antes de su primera sesión, advino un momento crítico en las negociaciones. La amenaza de ruptura y de la vuelta inmediata del príncipe de Gales a las Islas se volvió real. La crisis fue apaciguada. El día 2 de junio, los teólogos españoles expidieron una opinión preliminar respecto a las condiciones de la alianza dinástica hispano-inglesa. Juzgaron vital, además de las garantías personales de libertad de culto para la infanta, su prole y su servicio, la abrogación de las leyes que discriminaban a los católicos en Inglaterra. Además, los teólogos sentenciaron que la infanta solo podría abandonar España pasado un año, cuando la postulada tolerancia religiosa para con los católicos ingleses se hubiera hecho realidad.

Ciertamente no fue coincidencia que el domingo 28 de mayo de 1623, es decir, cuando las negociaciones habían alcanzado su punto crítico, la compañía de Antonio de Prado representara en el Salón Grande una obra dedicada al emperador Carlos V[109]. Seguramente otro tanto corresponda al caso de *Amor, honor y poder*, interpretado en la corte por la compañía de Juan Acacio Bernal un mes después, el jueves 29 de junio de 1623. Resulta obvia la relación de la obra calderoniana con los acontecimientos que estaban teniendo lugar.

La acción de la obra de Calderón empieza *in medias res*, con una advertencia de Enrico a su hermana Estela:

> No salgas Estela al monte,
> vuelve al castillo, hermana,
> que por estos campos hoy
> ha salido el Rey a caza. *Amor, honor y poder* (QC 1637, fol. 227r)

Merece la pena destacar que los primeros versos corresponden a la poética del romance, tanto desde el punto de vista métrico como temático. Calderón recurre a un motivo procedente de la literatura popular: una muchacha sola en

[109] Cito por N.D. Shergold y J. E. Varey, "Representaciones palaciegas...", p. 219. Al día siguiente, 29 de mayo, en el Corral de la Cruz, donde actuaba la compañía de Antonio de Prado, se produjo un incidente anotado en las crónicas; cito por *Noticias de Madrid...*, pp. 59-60: "Este día [29 de mayo – B.B.], habiendo empezado en el Corral de la Cruz la Comedia de la primera parte del Emperador Carlos Quinto, salió Prado, que era el autor, a decir que tenía orden de no hacer aquella comedia de quien podía mandárselo; que lo perdonasen; que él haría otra la que le pidiesen, o que se les volvería su dinero. Amotinóse la gente, que estaba el Corral lleno, pidiendo a voces la de Carlos Quinto; y viendo que no la quería hacer, quebraron los bancos con las dagas; hicieron pedazos los tafetanes del vestuario; tiraron piedras a los representantes".

un bosque que corre peligro si encuentra a un hombre de caza[110]. El rey está cazando en los bosques que rodean la casa de los Salveric. En el transcurso de la cacería, la infanta Flérida pierde el control de su montura. La hermana del rey es salvada por Enrico, el joven conde de Salveric, quien se enamora a primera vista de la princesa, así como ella se enamora de él. No obstante, Enrico no consigue salvar a su propia hermana Estela, la cual, tal y como temía, llama la atención del rey. El monarca desea llevarla a palacio, por eso concede la dignidad de consejero de estado al viejo conde de Salveric y otro cargo en la corte a su hijo. El rey corteja inoportunamente a Estela, de manera que finalmente se produce un enfrentamiento entre él y su hermano, Enrico. El rey le abofetea en público. El joven conde, sin poder desafiar a su soberano en un duelo, hiere a Teobaldo, un testigo casual de su deshonra. Enrico es detenido y encarcelado, y ha de ser ejecutado. Teobaldo es un huésped del rey, venido desde la lejana Hungría para solicitar la mano de la infanta Flérida. La herida resulta superficial y el príncipe húngaro sana pronto, lo cual posibilita el indulto. Sin embargo, Enrico desecha la posibilidad de que su hermana interceda por él ante el monarca, pues antepone el honor del linaje a la vida. No obstante, Estela aparece ante el rey, advirtiéndole de que se quitará la vida si osa tocarla. El soberano, sorprendido, a la vez que edificado por la actitud de la condesa de Salveric, decide tomarla por esposa y liberar a su hermano. Al final del drama, también consiente que su hermana Flérida, en lugar de a Teobaldo, tome en matrimonio al joven conde de Salveric. El amor y el honor vencen al poder.

La acción del drama no trasciende la convención de la comedia española. Sin embargo, si proyectamos a los personajes y las situaciones de la comedia sobre las personas y las circunstancias de la visita del príncipe de Gales a Madrid, hasta los supuestos desperfectos del guion teatral terminan por justificarse. Da la sensación de que el dramaturgo manipula a conciencia los hechos, incrustándolos en un argumento que, hoy en día, se apostillaría con la fórmula: "Cualquier semejanza con la realidad es pura coincidencia". En este caso, en concreto, los primeros versos del drama aludiendo a los tópicos del romance cumplen la función de dicha advertencia.

Desde la configuración de los personajes de la obra, se dan pautas relevantes para asociarlos con personas reales. El rey Eduardo, cazador apasionado y amante de las mujeres con fama de don Juan, quien en sus conquistas recurre a la ayuda de un cortesano llamado Ludovico y agradece sus consejos, dados muy a pesar suyo ("[...] mal haya / el que contra sí aconseja" – *Amor, honor y poder*, QC 1637, fol. 229r), recuerda a Felipe IV y sus mal afamadas escapadas

[110] El romance constituye una de las formas métricas favoritas de Calderón, pero resulta relativamente poco frecuente su uso en la exposición de sus dramas. En el corpus de textos analizado, tan solo cuatro obras empiezan con romance. Para el comienzo de la comedia, el dramaturgo presenta una preferencia acusada por la silva y la redondilla: ocho y siete casos, respectivamente, en 24 títulos. Con todo, solamente en *Amor, honor y poder* se da una alusión obvia al estilo y al temario del romance en tanto en cuanto género y no forma métrica únicamente.

nocturnas en compañía de Olivares[111]. A su vez, el conde de Salveric y su hijo Enrico, y, ante todo, los cargos que se les confieren, traen a la memoria la configuración del poder en el primer año del reinado de Felipe IV, cuando Baltasar de Zúñiga y su sobrino Olivares dirigían la política de España.

En el contexto de los sucesos de la primavera de 1623 en Madrid, puede resultar mucho más natural vincular la poderosa relación afectiva entre Enrico y Estela con la situación que sobrevino a Felipe IV: el dilema concerniente al matrimonio de su hermana menor María. Aunque en el argumento de la obra, los papeles no solo se revierten, sino que también se redoblan. El rey Eduardo corteja a Estela, mientras que la mano de su hermana Flérida está siendo solicitada por el huésped de la remota Hungría, Teobaldo. La infanta no guarda ningún sentimiento hacia él, puesto que se enamoró a primera vista del joven conde de Salveric, quien la había salvado de la caída del caballo. El conflicto dramático, de trazado rotundo, se anuda desde las primeras escenas de la obra, contraponiendo la nobleza innata de Enrico –dispuesto a renunciar al amor de la princesa por razón de estado–, a la conducta impulsiva del rey, quien, para satisfacer sus ardores por Estela, recurre a un ardid vinculando a la familia de Salveric al palacio. Teobaldo, el príncipe foráneo, parece ser el personaje menos individualizado entre los jóvenes varones del drama.

En la jornada primera, Teobaldo entra en el tablado en calidad de cazador acompañante del rey. No transciende del diálogo ni su identidad ni sus ocupaciones en la corte de Eduardo. La confianza con la cual trata al rey y a la infanta al manifestar abiertamente sus sentimientos hacia ella, así como el hecho de compartir una de las diversiones favoritas del rey, constituiría una señal suficiente para el público, quien sabría ver en Teobaldo al pretendiente oficial de la infanta. El diálogo entre Flérida y Enrico corroboraba la intuición. La mención del nombre de Teobaldo causa conmoción en Enrico, quien en vano trata de disimular los celos que lo agitan:

INFANTA ¿Adónde Teobaldo está?
ENRICO (Faltó el sufrimiento ya.)
Con el Rey quedó. (¡Cruel hado,
callar pude enamorado,
mas celoso quien podrá!).
Eternos años aumente
el cielo la sucesión
de tan generosa unión.

[111] J. H. Elliott, *El conde-duque...*, p. 129: "[...] lo que más molestaba a los grandes era el dominio que don Gaspar había conseguido sobre la persona del joven rey, y repentinamente en el verano de 1621 se produjo un escándalo que lo hizo de pronto vulnerable. Se contó que Olivares acompañaba al rey en sus expediciones nocturnas por las calles de Madrid, y como todos pensaban que Felipe había perdido el interés por los encantos de la reina, todo el mundo extrajo las naturales consecuencias. Galcerán Albanell, el antiguo ayo de Felipe y en esos momentos arzobispo de Granada, censuró al conde por fomentar en el rey «cosas ilícitas». Olivares respondió severamente que, cuando acompañaba al rey en sus salidas de palacio, no ocurría, por supuesto, nada indigno".

(No lo pesa).
INFANTA (No lo siente).
ENRICO De un siglo a otro siglo cuente,
pues el cielo le previene
aquesta gloria que tiene
por suya Teobaldo. (¡Ay cielos,
no estima quien me da celos).
INFANTA (No ama quien celos no tiene,
Enrico). Enrico, no des
(declarándome voy mucho)
parabién
ENRICO (¿Qué es lo que escucho?)
INFANTA a quien casada no ves,
más que en tu vida lo estés.
ENRICO Si no ha de ser con tu gusto.
(¿Qué es esto?, ¿tormento injusto?)
INFANTA Basta Enrico, bien está,
que con mi gusto será,
pues sabes que de eso gusto.
ENRICO Si del parabién te ofendes,
yo lo que el mundo publico.
INFANTA (¡Qué mal me entiendes, Enrico!)
ENRICO (Flérida, ¡qué mal me entiendes!)
INFANTA ¿Darme parabién pretendes?
Pésame fuera mejor. *Amor, honor y poder* (QC 1637, fol. 232v)

Ninguno de los dos enamorados quiere delatar sus sentimientos. Pretenden indiferencia mutua. Luchan contra las emociones, lo cual se refleja en los apartes que interrumpen de cuando en cuando el transcurso de la conversación. Es evidente que Flérida está más cercana a una declaración abierta, pero espera que Enrico se declare primero. Considero que en la primera edición y, consecuentemente, en la transmisión posterior del texto, se alteró el orden de las intervenciones. En la parte final del diálogo las réplicas se siguen en esticomitia, poniendo de relieve la tensión y las emociones de los protagonistas. Enrico felicita a la infanta por su esperada unión con Teobaldo; ella, sobrepasando la etiqueta cortesana y la decencia de una dama de alto linaje, responde, provocadora, que antes esperaría de él un pésame:

INFANTA ¿Darme parabién pretendes?
Pésame fuera mejor.
[Declárate.]
[ENRICO] Tengo honor.
[INFANTA] Habla.
[ENRICO] Prometí secreto.

[INFANTA] ¡Mal haya tanto respeto!
[ENRICO] ¡Mal haya tanto valor![112] *Amor, honor y poder* (QC 1637, fols. 232v-233r)

¿Hasta qué punto era premeditado en el autor y legible para el auditorio del estreno el matiz de las palabras de la infanta Flérida, para quien la boda con Teobaldo era un motivo de pésame? Si damos crédito a los historiadores, la infanta María pudo haber tenido una actitud similar ante el enlace con Carlos Estuardo. El heredero del trono de Inglaterra temía que, pese a las capitulaciones matrimoniales –firmadas, finalmente, por su iniciativa, el 17 de julio de 1623–, no se produjeran las nupcias, de entrar María en un convento para evitar la boda con un hereje. Sin embargo, cuesta sentenciar si se trataba del parecer de la interesada o del efecto de la propaganda de los políticos contrarios al enlace.

La jornada primera comprende más alusiones de esta índole que seguramente fueron pensadas para la recepción selecta de personas involucradas directamente en las negociaciones matrimoniales hispano-inglesas. ¿Cómo entender, si no, la comparación que utiliza Enrico cuando se dirige a Flérida explicándole las circunstancias de su caída del caballo?

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. *Amor, honor y poder* (QC 1637, fol. 228r)

El símbolo del juego de las pasiones desatadas[113], un caballo desbocado, se yuxtapone a la imagen mitológica del rapto de Europa por Zeus. Sin embargo, *per analogiam*, el toro es sustituido por un caballo macho. A través de esta aparatosa comparación, Enrico rinde homenaje a la belleza inusual de la mujer a la cual acaba de salvar, sin conocer todavía su identidad. No debe ser casualidad que en esta hipérbole intervengan "Europa de Inglaterra" y "caballo de España". Con toda probabilidad, el poeta no pretendía tan solo poner de relieve la categoría de los caballos españoles, sino también apuntar hacia la

[112] En la primera edición, el orden de las intervenciones está invertido a partir del verso tercero, atribuido a Enrico ("Declárate"); asimismo, en la edición electrónica del texto (www.cervantesvirtual.com): P. Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, vv. 737-742. El orden de las intervenciones propuesto parece ser más cercano a la intención del dramaturgo, quien dotó a Flérida de una audacia indomable, expresada indirectamente por su caída del caballo pero, ante todo, por el desarrollo posterior de la acción. Enrico, desde la primera escena, se muestra extremadamente sensible a los asuntos de honor, lo cual le acarrea graves inconvenientes.

[113] Sobre la simbología de la montura en el arte dramático de Calderón, con especial atención a la caída del caballo, ver A. Valbuena Briones, "El simbolismo en el teatro de Calderón", en: *Calderón y la crítica. Historia y antología*, eds. M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, II, pp. 694-713 (en particular, pp. 698-699).

alianza anglo-hispana por venir, es decir, al acto de "raptar" a la infanta. La inversión de la situación, desde el punto de vista de la pragmática teatral de la imagen expresada por la palabra, estaba más que justificada. Calderón gustaba particularmente de ese tipo de doble juego con el espectador.

Lo que es sorprendente es que, en el caso de *Amor, honor y poder*, estamos ante un texto universalmente reconocido como la *opera prima* del dramaturgo. Sin embargo, la forma en la cual se alude a los acontecimientos de la actualidad, delata, por una parte, un perfecto dominio de la técnica de hablar entre líneas de asuntos de estado y, por otra, un considerable conocimiento de los matices políticos (y no solo políticos) de las negociaciones en curso. De no ser así, ¿cómo tratar la coincidencia del nombre de Teobaldo, pretendiente de Flérida, quien, en la primera jornada, caza junto al rey Eduardo en las cercanías de la casa de Salveric, con el nombre del parador real preferido de Jacobo I, Theobalds (condado de Hertford, al norte de Londres), en cuyos alrededores el padre de Carlos Estuardo solía ir de caza[114]? Don W. Cruickshank observa que la peculiar coincidencia, aun cuando fuera casual, no pudo haber escapado a la atención de, al menos, algunos espectadores de la representación palaciega de *Amor, honor y poder*[115]. El nombre de Teobaldo aparece en 15 ocasiones a lo largo de la obra, en sus sucesivas jornadas: dos, seis y siete veces, respectivamente. Obsérvese que, en la jornada primera, las dos evocaciones surgen en un espacio inferior a veinte versos, en la escena de la arriba citada conversación de la infanta con Enrico, donde Flérida da a entender su indiferencia para con Teobaldo, que vino desde Hungría a solicitar su mano.

¿Cómo se le ocurrió a Calderón bautizar al pretendiente oficial de la heroína de su drama –es más, un hombre que, finalmente, quedará rechazado–, con un nombre que remitía a un topónimo vinculado directamente a la casa de los Estuardo? Cruickshank trae a colación los estrechos contactos diplomáticos de los Habsburgo españoles con Londres, los cuales, a partir de 1613, se habían vuelto todavía más estrechos. Esto se debió a la presencia extraordinariamente activa de Gondomar en la corte inglesa, así como al hecho de que el príncipe de Gales, durante su estancia en Madrid, contara en su entorno inmediato con la figura del dramaturgo Luis Vélez de Guevara[116]. El carácter de la alusión y,

---

[114] Jacobo I gustó tanto del lugar que forzó al propietario, Sir Robert Cecil, a cedérselo, a cambio de los bienes reales de Hatfield (Hertfordshire), donde al poco tiempo se construyó una magnífica mansión, la cual permanece en manos de los condes de Salisbury hasta hoy en día: un perfecto ejemplo de la arquitectura y del arte de la jardinería de la época jacobina. El palacio de Theobalds, después de la muerte de Jacobo I, pasó a manos de Carlos, deteriorándose completamente a consecuencia de la guerra civil que puso fin a su reinado.

[115] D. W. Cruickshank, "Calderón's *Amor, honor y poder* and the Prince of Wales, 1623", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII (2000), p. 83: "There is another, stranger 'coincidence': King James' favourite royal residence was Theobalds (near Cheshunt, Hertfordshire) [...]. Even if he chose fortuitously to call his 'Charles Stuart' character Teobaldo, some members of his audience would still have made a connection with Theobalds".

[116] *Ibidem*: "It might be supposed that Calderón could hardly have heard of Theobalds; however, regular diplomatic contact after the Peace of London in 1604 (especially the stays of Gondomar in London between 1613 and 1622), plus the role of fellow-dramatist Luis Vélez in the

sobre todo, el hecho de que cale tan hondo en el contexto político de la visita de Carlos Estuardo, plantean la pregunta de la posición de Calderón en la corte. Parece que el joven poeta pudo haber frecuentado círculos próximos al centro decisivo de las negociaciones matrimoniales, las cuales alcanzaron su fase final paralelamente a la probable época de la creación del drama: entre mayo y junio de 1623. El nombre de la propiedad de Theobalds pudo haber surgido en torno a las actividades diplomáticas, según sugiere Cruickshank, o –lo que resulta ser bastante más probable–, durante las conversaciones entre los ingleses y sus anfitriones españoles. La caza constituía uno de los entretenimientos preferidos de Felipe IV y en los aledaños de Madrid abundaban terrenos apropiados. Las cacerías compartidas seguramente ofrecieran al rey de España, el príncipe de Gales y sus cortesanos una oportunidad perfecta para conocerse y conversar libremente[117]. Se sabe que el 4 de abril se organizó una escapada por los alrededores de la quinta de El Pardo, cuya ubicación y función podría haber recordado a los ingleses el Theobalds favorito de Jacobo I[118]. Un mes más tarde, el sábado 6 de mayo, se organizó otra excursión a El Pardo; Felipe IV, el príncipe de Gales y los infantes Carlos y Fernando fueron en carruajes. La comitiva, según informan las crónicas, fue seguida por músicos subidos en carros, así como por numerosas damas y caballeros y muchedumbre a pie[119].

Pedro Calderón de la Barca, de servicio en la casa del Condestable de Castilla, don Bernardino Fernández de Velasco, con toda probabilidad pudo acompañarle al grande de España adolescente en las reuniones y las recepciones oficiales que ocasionaba casi a diario la estancia del príncipe de Gales en Madrid. El domingo 2 de abril, don Bernardino tomó parte en un banquete ofrecido por el conde de Monterrey, don Manuel Acevedo de Zúñiga y Velasco, en honor a Buckingham[120].

En el contexto de los hechos que nos ocupan, es crucial la parentela que une estrechamente al conde de Monterrey –y, asimismo, a su primo don Bernardino

---

marriage negotiations (in 1623 he acted as the Prince of Wales' gentleman-in-waiting) would have given him sufficient support".

[117] Tales salidas tuvieron lugar el 30 de marzo y el 4 de abril de 1623, entre otras fechas.

[118] "A 4 [de abril — B.B.], fue el Rey y el Príncipe de Gales, el Conde de Olivares y el de Boquingam, al Pardo a caza. Fue día muy célebre". Cito por *Noticias de Madrid...*, p. 54. Las cuestas de El Pardo, cubiertas de bosques, a unos 30 km al norte de Madrid, eran tradicionalmente una de las áreas de caza favoritas de los reyes castellanos, dada la riqueza de su fauna y de su vegetación. Carlos V, en 1568, mandó edificar una casa residencial, aprovechando los fundamentos de un pabellón de caza que existió en aquel lugar ya en la época de Enrique III (1390-1406); después de incendiarse en 1604, el palacio fue reconstruido.

[119] "A 6 [de mayo – B.B.], fueron el Rey y el Príncipe de Gales al Pardo en coches con los Señores Infantes; dieron dos paseos; seguían coches de diferentes músicas; concurrieron muchas Damas y Señores y grande concurso de a pie". *Ibidem*, p. 57.

[120] "El domingo siguiente [2 de abril – B.B.], *in passione*, hizo un gran banquete el Conde de Monterrey al Marqués de Boquingam; convidió al Embajador de Inglaterra y a otros muchos señores; mi señora la Condesa de Monterrey estuvo en cabecera, y a su lado, el de Boquingan; después, los embajadores por uno y otro lado, y después los Grandes: el Condestable de Castilla, el Conde de Monterrey, [...]". *Ibidem*, p. 53; ver también Almansa y Mendoza, *op. cit.*, p. 356.

Fernández de Velasco[121]–, con Olivares, ya que permite reconstruir la probable situación del dramaturgo en los círculos de la corte, con particular atención a la facción aristocrática representada por las familias de Guzmán y Zúñiga, de influencia y apoyo crecientes, sobre la cual Olivares pensaba fundar la fortaleza de su gobierno[122]. Don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, contrajo matrimonio en 1607 con su prima doña Inés de Zúñiga y Velasco. Su hermana, doña Leonor de Guzmán, con el hermano de Inés, don Manuel Acevedo de Zúñiga y Velasco, conde de Monterrey. Las mutuas coligaciones pronto, en 1624, se verían reforzadas por otro doble enlace. Bernardino Fernández de Velasco, de algo menos de catorce años de edad, se convirtió en el esposo de la hermana del marqués de Toral, doña Isabel de Guzmán[123]. El propio marqués de Toral, don Ramiro Pérez de Guzmán, contrajo nupcias con doña María de Guzmán, la única hija de Olivares[124].

Amor, honor y poder, obra de un dramaturgo novel de veintitrés años, la cual culmina, por cierto, con similar doble enlace, en nombre del honor y el amor (el rey solicita la mano de una súbdita, mientras que su hermana elige por esposo al hermano de su futura cuñada), muestra como don Pedro de Calderón de la Barca –un joven formado, de una familia noble vinculada, desde hacía dos generaciones, a la administración regia–, supo aprovechar un momento oportuno. El hecho de pertenecer a la casa del Condestable de Castilla seguramente le propiciara acceso al entorno inmediato (familiar) de Olivares[125], y éste se convertía paulatinamente en la primera figura del Estado después del rey, tesitura que, según con razón observa Cruickshank, Calderón ciertamente no pudo haber previsto al entrar en el servicio del magnate en 1621[126]. Aun cuando la obra no se compusiera por encargo, cosa que no puede descartarse por completo (el papel que pudo haber tenido Olivares o, con menos probabilidad, el Condestable adolescente, queda a la conjetura), resulta

[121] Doña Inés de Velasco y Aragón, madre de don Manuel Acevedo de Zúñiga y Velasco, era hermana de don Juan Fernández de Velasco, quien falleció en 1613 dejando huérfano a un hijo de corta edad, don Bernardino Fernández de Velasco: a partir de aquel momento, el titular Condestable de Castilla.

[122] Véase el árbol genealógico de los linajes de Guzmán y Zúñiga en el libro de J. H. Elliott, *El conde-duque...*, pp. 38 y ss.

[123] Juana de Velasco, la hija del Condestable de Castilla y de Isabel de Guzmán, en 1642 contraerá nupcias con el marqués de Mairena, don Enrique Felípez de Guzmán, hijo natural de Olivares.

[124] Almansa y Mendoza (*op. cit.*, pp. 415-428) relata ampliamente la celebración del doble enlace: *Capitulaciones de los señores marqueses de Toral y boda del señor condestable de Castilla, máscara y acompañamiento de su majestad*.

[125] No es casualidad que la *Primera parte* de Calderón lleve una dedicatoria al Condestable de Castilla, don Bernardino Fernández de Velasco.

[126] D. W. Cruickshank, *Calderón's "Amor, honor y poder"...* , p. 78 : "Calderón can hardly have realized, in the early summer of 1621, that one of the close relatives of the household he was joining would soon become the country's first minister, or that the relationship would soon become progressively closer; but we can probably assume that in the summer of 1623 Calderón's young patron was in a position either to convey a commission from Olivares to Calderón, or to offer for performance a suitable play which Calderón has recently written".

innegable el sentido político del autor, confrontado con unas circunstancias externas en pleno desarrollo, y resulta innegable su capacidad para graduar la tensión y para comunicar diplomáticamente –en el mejor sentido de la palabra–, contenidos relevantes y delicados.

El dramaturgo, en la jornada primera de *Amor, honor y poder*, sugiere, de una manera sumamente discreta, el paralelismo entre la situación dramática y los acontecimientos de la actualidad a través de las alusiones intercaladas en el diálogo, empezando por la alusión mitológica, donde Europa tiene la nacionalidad inglesa ("Europa de Inglaterra") y Zeus es "caballo de España", y terminando por las connotaciones inscritas en el diálogo de Flérida con Enrico. Se adelanta el enlace que involucrará a la hermana del rey pero solo al comienzo de la jornada siguiente se plantearán claramente las circunstancias del mismo.

La segunda jornada se inicia con una declaración de Teobaldo. En una conversación con el rey Eduardo, mantenida en presencia de cortesanos, por lo tanto, una conversación protocolaria, Teobaldo expresa sus sentimientos hacia la infanta. Subraya que vino desde Hungría con la esperanza de verse correspondido:

La esperanza en el amor
es un dorado veneno,
puñal de hermosuras lleno,
que hiere y mata en rigor.
[...]
Llamado desta esperanza,
vine, Señor, desde Hungría,
por ver si la suerte mía
tan grande ventura alcanza. *Amor, honor y poder* (QC 1637, fols. 234v-235r)

El desarrollo posterior de la intervención de Teobaldo, así como la réplica de Eduardo, permiten reconstruir su visita en la corte inglesa. Las circunstancias descritas y, en particular, la espera prolongada de la resolución –Teobaldo afirma explícitamente: "No es bien que más tiempo aguarde" (QC 1637, fol. 235r)–, debían de ofrecer un reflejo claramente legible de la situación del momento a los ojos del auditorio de la representación cortesana del 29 de junio de 1623. El rey Eduardo insiste en respuesta en que, si bien prometió apoyar las aspiraciones de Teobaldo, no es amo de la voluntad de su hermana:

Que yo he tratado es verdad
este casamiento justo
y yo te ofrecí mi gusto,
pero no su voluntad.
A la infanta dije yo
mi intención, y en ella ví,
ni bien concedido el sí,
ni bien declarado el no.
Desta manera has pasado
muchos días y te dan

con favores de galán,
licencias de desposado. *Amor, honor y poder* (QC 1637, fol. 235r)

Cabe observar, no obstante, que Carlos Estuardo, a diferencia de Teobaldo, no contaba con la posibilidad de conversar libremente con la infanta. Tan solo después del 17 de julio de 1623, cuando, por iniciativa del príncipe de Gales y para sorpresa de la parte española, se llegó a firmar el contrato de matrimonio y, por lo tanto, la parte inglesa aceptó las condiciones de España, Carlos "tuvo acceso frecuente a la infanta pero siempre en público y en presencia de los reyes"[127]. Con todo, antes de llegar a ello, la esposa de Buckingham juzgó conveniente mandar a Madrid un catalejo (*perspective glasses*), puesto que el príncipe estaba reducido a observar a su futura esposa desde la distancia[128].

Calderón ofreció en su comedia un retrato políticamente correcto del pretendiente de la infanta: Teobaldo es un joven de gran ecuanimidad de espíritu, capaz de actuar con dignidad ante cualquier situación. No es invasivo para con Flérida pero es consistente al hablar de ella y al hablar a ella de sus sentimientos. En este aspecto, contrasta manifiestamente tanto con la figura de Eduardo, dispuesto a recurrir a la intriga y a la astucia para conquistar a Estela, como con la de Enrico, esquivo a la hora de declararse, pese a las repetidas oportunidades provocadas por la infanta. Herido por Enrico, cuando se recobre del daño, saldrá en defensa de su adversario ante el rey, para, al final del drama, conformarse con la elección de Flérida, desfavorable para él.

En la corte madrileña, los asuntos eran harto más complicados. El príncipe de Gales y su entorno no ocultaban su impaciencia. Las negociaciones se les antojaban interminables. Tuvieron lugar incidentes protagonizados por los ingleses[129]. El propio príncipe fue causante de uno de ellos, al intentar conversar en persona y en privado con la infanta. Sabía que a horas tempranas María solía disfrutar de paseos matutinos por los jardines de la Casa de Campo. El sábado 27 de mayo (es decir, al día siguiente de constituirse la junta de teólogos, encargada de opinar sobre la legitimidad de la alianza planeada), se dirigió temprano a la Casa de Campo en compañía de Endymion Porter, quien dominaba la lengua española. Fue introducido en un pabellón de verano y pasó al jardín. La infanta estaba en el vergel acotado con una alta cerca. Al vedarse el paso al príncipe, éste, sin pensárselo dos veces, se subió al muro y saltó al interior. La infanta María dio gritos desgarrados y huyó. Su acompañante, don

[127] "Then was the Match declared publickly, and the Prince had frequent access to the Infanta, yet always in Publik manner, and in the Kings presence". J. Rushworth, *Historical Collections* (London 1682), cito con Cruickshank, "Calderón's *Amor, honor y poder*...", p. 86. *Ibidem* una relación de James Howell: "I cannot say that the Prince did ever talk with her privately, yet publickly often, my Lord of Bristol being Interpreter, but the King always sat hard by to over-hear all".

[128] P. Gregg, *op. cit.*, p. 84.

[129] El 12 de julio de 1623, los ingleses impidieron que un cura católico se acercase a un alemán quien, en el lecho de muerte, estaría dispuesto a convertirse al catolicismo, cito por *Noticias de Madrid*..., p. 67.

Pedro de Granada, según los testimonios ingleses, se arrodillaría ante Carlos Estuardo, rogándoleque se alejara[130].

Calderón evoca el incidente en la jornada segunda de *Amor, honor y poder*, siendo el protagonista de la intrusión el rey Eduardo acechando entre las ramas ("Escóndese el Rey entre los ramos", fol. 239r), para, en el momento propicio, hablar cara a cara con Estela. Al aparecer el hermano de ella, sin poder alejarse a tiempo, el rey finge ser una escultura. El poeta tuvo cuidado de que el texto del diálogo ofreciera una descripción plástica del jardín (*decorado verbal*). Estela busca en vano el consuelo en el "laberinto de rosas", entre flores y esculturas de mármol, acompañada por el murmullo del agua de las fuentes:

> Que hermosamente se ofrece
> a la vista un laberinto
> de rosas, donde confuso,
> varío se pierde el sentido.
> [...]
> Tan vivo el mármol parece,
> que si ya no se ha movido,
> pienso que es porque en las ondas
> se está contemplando él mismo. *Amor, honor y poder* (QC 1637, fol. 239r)

No es casual la elección de los conjuntos escultóricos que adornan las dos fuentes descritas verbalmente por los visitantes del jardín. De este modo, el dramaturgo introdujo en *Amor, honor y poder* dos motivos mitológicos: la historia de Diana y Acteón, y la de Venus y Adonis. Seguramente contara con que el público reparara en la semejanza de la situación de Estela a la de la diosa Diana, celosa de su honra, y la de la Flérida, enamorada de Enrico, a la de Venus. Otros detalles: la ubicación del jardín respecto del palacio y algunos elementos de su decoración recordaban el Alcázar y, en concreto, su parte suroeste, donde se encontraban los aposentos privados de Felipe IV.

Los personajes se desenvuelven en un palacio en cuya descripción verbal el espectador cortesano reconocería sin dificultad interiores familiares. Y más porque aparecen en un diálogo, basado en juegos de palabras, entre el gracioso Tosco y Enrico, sorprendido de ver a su criado en el jardín. No es descartable que, también en este caso, la alusión al incidente provocado por el príncipe de Gales en la Casa de Campo fuera intencionada. Tosco, al explicar su manera de

[130] "Not long since the Prince understanding that the *Infanta* was used to go some mornings to the *Casa de Campo*, a summer-house the King hath on t'other side the River, to gather *May-dew*, he rose betimes and went thither, taking your Brother [Endymion Porter] with him; they were let into the House, and into the Garden, but the *Infanta* was in the Orchard: and there being a high partition-wall between, and the door doubly bolted, the Prince got on top of the wall, and sprung down a great height, and so made towards her; but she spying him first of all the rest, gave a shriek and ran back [...]" (Howell, *Epistolae*, London, 1678), cito por D. W. Cruickshank, "*Amor, honor y poder...*", p. 95. Según las fuentes españolas, la intrusión tuvo un final menos dramático: el príncipe de Gales fue detenido por el entorno de la infanta, mientras que ella fingiría no haberse percatado de lo ocurrido: "La Señora Infanta no volvió la cabeza ni se dio por entendida". *Noticias de Madrid...*, p. 59.

llegar hasta los jardines del palacio, comenta que lo consiguió "a pesar de los porteros, / de las bardas, y albarderos", ofreciéndose un concepto basado en la homonimia y la etimología, a la vez que se señala la competencia lingüística limitada del hablante. La similitud de las palabras *alabardero* y *albardero* (artesano que fabrica albardas, una suerte de protección para los animales de carga), permitió a Calderón incluir en la enumeración una figura etimológica ("de las bardas, de los albarderos"), utilizando en la secuencia un significado de la palabra *barda* no relacionado con el oficio, ahora perdido, sino con la costumbre de armar la cima de las vallas con diversos residuos punzantes, pinchos, astillas o plantas trepadoras espinosas (*barda*). El habla del gracioso, cuya basta naturaleza anuncia su nombre, Tosco, presenta marcadas características dialectales y permite al dramaturgo crear toda una serie de calambures divertidos:

ENRICO ¿Cómo entraste aquí?
TOSCO Todos estamos acá,
por Dios, hasta acá me he entrado
a pesar de los porteros,
de las bardas, y albarderos.
ENRICO ¿Y hasta el jardín has llegado?
¿Pues qué tengo de decir,
si te ven adonde estás?
TOSCO ¿Pueden obligarme a más
de que me vuelva a salir?
Pasé por los aposentos
que estaban todos vestidos,
tan galanes, tan pulidos,
que el verlos daba contento,
y de imaginarlo alegra.
ENRICO Salte del jardín, acaba.
TOSCO En uno vi un Reis que estaba
habrando con una negra,
que el que a la puerta está
dijo: «Estos tapices son
la historia del Rey Salmón,
y la Reina que se va».
ENRICO Sabá, y Salomón.
TOSCO No es justo
tener tal conversación,
dije [...] *Amor, honor y poder* (QC 1637, fols. 237r-237v)

Tosco, un ignorante sin cultura, sin prestar atención a las réplicas de su amo, le explica el camino recorrido antes de dar con él en los jardines del palacio. En su arrebato, describe las estancias "vestidas" de telas de color. La corte española

en aquella época había entrado en posesión de una colección muy interesante y rica de tapicería[131]. Tosco sintió curiosidad por la representación de "un Reis que estaba / habrando con una negra". Su interlocutor del palacio le explicó cortésmente que se trataba de la historia del rey Salomón y de la reina Sabá, sonidos que, en su percepción, dan pie a un calambur particularmente divertido: "la historia del Rey Salmón, / y la Reina que se va". Los paños de tapicería de la historia del rey Salomón fueron adquiridos en 1550 por Felipe II, aún en calidad de heredero del trono, durante su estancia en Flandes[132]. ¿Sería posible que decoraran los interiores del Alcázar en 1623?[133]

Cruickshank llama la atención sobre el paralelismo entre la historia bíblica citada y la visita del príncipe de Gales en España: la reina Sabá viajó desde Jerusalén para conversar con Salomón y, habiendo intercambiado cumplidos y obsequios con él, regresó a su reino[134]. Obsérvese que Tosco desaprueba abiertamente tales "conversaciones" ("No es justo / tener tal conversación") y, más adelante, imputa a Salomón la falta de gusto[135]:

---

[131] En el siglo XVII, la colección real de tapicería incorporó, entre otras piezas, la serie *Génesis* o *La creación del hombre*, tejida a partir de los cartones de Michel van Coxcie que habían servido para realizar un encargo del rey de Polonia Segismundo II Augusto, la colección *princeps* se encuentra en el Castillo Real Wawel en Cracovia, ver *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol. II: *Siglo XVII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1981, pp. 80 y ss.; y también en el portal http://www.flandesenhispania.org/tapices/index.php/Portada [consulta 8 de septiembre de 2015].

[132] La figura del rey bíblico Salomón jugó un papel relevante en la iconosfera de la monarquía española. Felipe II se identificaba con él, de ahí que la tentativa de construir un templo de Salomón que correspondería al conjunto monástico-palaciego de San Lorenzo de El Escorial. Carlos V, al abdicar el reino en su hijo, emulaba el gesto del rey David, quien renunció al poder designando a Salomón como su sucesor. Cito la información de la compra de los tapices de la serie *Historia de Salomón* por J. R. de la Cuadra Blanco, *El Escorial y el Templo de Salomón. Arquitectura e Historia Sagrada.Consideraciones a la «idea» y el «enigma» de El Escorial*, Madrid, Bubok, 2015, p. 50 : "En el libro de *Cédula de dineros*, que incluye las órdenes de pago por servicios a la casa del príncipe en el período comprendido entre 1548 y 1554, conservado en el archivo en Simancas, se incluye un pago del 12 de mayo 1550 por unos paños de tapicería con la *Historia de Salomón* a Hector Vueyns, vecino de Bruselas, cinco tapices viejos con la historia de David y nada menos que *siete paños y una antepuerta de la historia de Salomón* de Juan Díaz de Madrigal, tapicero mayor, «los quales entragastes en Bruselas para [que] los lleve a España a Dª Leonor Mascareñas, aya del Infante mi hijo»".

[133] No he conseguido encontrar rastro de dichos paños: si formaron parte de los bienes muebles del Alcázar, pudieron haberse perdido en el incendio que consumió el palacio madrileño en 1734. Por desgracia y por razones desconocidas, no se han conservado inventarios de la tapicería del siglo XVII, tampoco el inventario realizado después de la muerte de Felipe II contiene información alguna respecto de los tapices, ver E. Tormo Monzó y F. J. Sánchez Cantón, *Los tapices de la Casa del Rey N. S. Notas para el Catálogo y para la historia de la colección u de la fábrica*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1919, p. XXI.

[134] "Can the story of a queen who unprecedentedly travelled from her kingdom to visit the king of another, but who then left, after no more than an exchange of compliments and gifts, be entirely accidental in the context of 1623". D. W. Cruickshank, "Calderón's *Amor, honor y poder*...", p. 87.

[135] En opinión de D. W. Cruickshank (*ibidem*, p. 88), en la intervención de Tosco se atisba una connotación sexual: "It is not easy, even after resisting the pressures of modern political

TOSCO No es justo
tener tal conversación,
dije, y el Reis Salmerón
tiene muy bellaco gusto.
ENRIQUE ¿Hay ignorancia mayor?
TOSCO Mire, estaba el Rey sentado
y vestida de brocado
toda la Reina, Señor,
y cuando a mirar me pongo
un Rey de aquella manera,
le pregunté, que si era
aquel Rey de Monicongo.
Él dijo: «Rey es también»,
aunque al revés lo decía
del fin del Ave María.
ENRIQUE ¿Cómo?
TOSCO De Jesús, amén.
ENRIQUE De Jerusalén, dirás. *Amor, honor y poder* (QC 1637, fol. 237v)

La paronomasia: "De Jesús, amén" / "De Jerusalén [...]" roza la infracción de *lèse-majesté*, la cual, no obstante, era perdonable, con tal de salir de la boca de un gracioso o un bufón. Y es que a la función de *Amor, honor y poder* en el Salón Grande del Alcázar, el 29 de junio de 1623, asistió el rey de Jerusalén en persona: Felipe IV, soberano de Castilla y León, Aragón y ambas Sicilias, Jerusalén, el reino de Navarra, Granada, Toledo, Valencia, etc.

Cruickshank considera que Calderón, para crear al personaje del gracioso de *Amor, honor y poder*, pudo haberse inspirado en Archy, el bufón de Jacobo I Estuardo, quien siguió los pasos del príncipe de Gales hasta Madrid. La bibliografía relativa al asunto sugiere que Archibald Armstrong sería uno de los personajes cruciales en las gestiones diplomáticas por la mano de la infanta María para Carlos Estuardo, lo cual resulta fácil de creer, teniendo en cuenta el papel privilegiado que las personas de su clase, enanos y bufones, jugaban en la corte española. Archy pudo haber frecuentado el entorno inmediato de la infanta y de sus damas, y sus chistes, en más de una ocasión, concernían los asuntos políticos[136]. Aludía a la pérdida por los españoles de la armada, en 1588. También inculparía abiertamente a Buckingham por el fracaso de las negociaciones matrimoniales. Según Cruickshank, el humor grosero y obsceno ("coarse and bawdy") de Archy queda reflejado en la forma de hablar irrespetuosa y burda de Tosco[137]. En mi opinión, este contexto legitima la

correctness, to know what to make of Tosco's views on Solomon and the Queen of Sheba, but «conversación» is equivocal, like English «intercourse»".

[136] D. W. Cruickshank (*ibidem*, p. 88) cita un fragmento de la relación de Howell: "Our Cousin *Archy* hath more privilege than any, for he often goes with his Fool's-coat where the *Infanta* is with her *Menina*'s and Ladies of Honour, and keeps a blowing and blustering amongst them and blurts out what he lists".

[137] *Ibidem*.

hipótesis del intercambio verbal entre el gracioso y su amo en la medida en que hace alusión a relaciones anteriores entre el trono inglés y el español. En particular, al enlace de la reina de Inglaterra y Felipe, hijo primogénito de Carlos V, rey de España y emperador de Alemania.

María Tudor, reina de Inglaterra, contrajo nupcias con el heredero del trono español Felipe II, rey de Nápoles y rey titular de Jerusalén, el 25 de julio de 1554. La ceremonia se celebró en la catedral de Winchester, el novio tenía 26 años y ya era viudo. La novia era once años mayor que él. El matrimonio se acordó por iniciativa de Carlos V, quien entendía la unión entre su hijo primogénito y la hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón (los novios estaban emparentados: María Tudor era tía de Felipe por parte de padre) como una oportunidad para que Inglaterra volviera al seno de la Iglesia católica. Poco tiempo después de la boda, la reina pensaba que estaba embarazada. Cuando el cardenal Reginald Pole, de regreso del destierro en calidad de legado papal, la saludó solemnemente con las palabras *Ave Maria, gratia plena*, pensó que el niño se movía en su vientre. Pasados unos meses, el embarazo resultó ser imaginario. María era infértil.

No debe de ser coincidencia que el texto de un drama nítidamente alusivo a las circunstancias de las negociaciones matrimoniales anglo-españolas contenga motivos que parecen hacer referencia a la figura del rey Felipe II y a su enlace con María Tudor[138]. El rey bíblico Salomón se evoca en el contexto de una paronimia, un juego que sorprende, al aludir directamente al *Saludo angelical* (la serie: *el Ave María*, *de Jesús amén*, *de Jerusalén*). El concepto parece explotar elementos de la unión hispano-inglesa anterior lo suficientemente relevantes como para –menos de setenta años después de aquel enlace– ser reconocibles en la anécdota cortesana y en el chisme político. El matrimonio de Felipe II con María Tudor no dio los frutos esperados, ni en el aspecto dinástico, ni en el político. Además, no fue el primer intento fallido de fortalecer lazos familiares mediante una alianza estratégica entre España e Inglaterra. María Tudor era hija de Catalina de Aragón, cuyo matrimonio con Enrique VIII, contraído en 1509, se desintegró por falta de vástago varón, conduciendo al cisma en la Iglesia inglesa, concretado en el Acta de Supremacía de 1534[139]. Las relaciones hispano-inglesas se desarrollaban, además, bajo la sombra del

[138] María Tudor, hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón, nacida en 1516, fue reina de Inglaterra en los años 1553-1558. Felipe, tan solo un año después de la boda, abandonó a su esposa. En 1555 tomó el relevo del gobierno de Flandes a su padre. Al año siguiente, en 1556, al abdicar Carlos V, subió al trono de España bajo el nombre de Felipe II.

[139] Apenas unos años después de los acontecimientos aquí relatados, Calderón escribió el drama *La cisma de Ingalaterra*. Se sabe que una obra del mismo título fue representada por la compañía de Andrés de la Vega en el Alcázar o en El Pardo, antes del 31 de marzo de 1627 (el documento conservado solamente cita la fecha del pago, ver N. D. Shergold, J. E. Varey, "Some Early...", p. 277). Puede resultar extraño que un drama tan valorado por la crítica calderoniana no se incluyera entre los 24 títulos publicados en la *Primera* y la *Segunda parte*; es más, solo se insertó en el penúltimo de los volúmenes preparados por Vera Tassis, la *Octava parte* (1684), probablemente en base a una suelta anterior.

trauma de los galeones perdidos a causa de la actividad de los piratas ingleses, por no mentar la pérdida de la Armada Invencible. Tan solo un "necio" haciendo las veces de bufón pudo hacerse pregonero de dicha clase de ideas políticamente incorrectas, de "verdades mordaces", por decirlo con Erasmo de Rotterdam[140].

La parte final del diálogo de Enrico y Tosco trae más calambures correspondientes a la realidad del Alcázar madrileño, familiar al público cortesano. Enrico ordena al criado alejarse de inmediato, pero Tosco no se da por vencido, deseoso de compartir a toda costa sus impresiones de lo recientemente visto en el palacio y en los jardines palaciegos:

TOSCO	[...]	
	pero en el jardín vi más.	
ENRICO	Vete de aquí.	
TOSCO	He de decillo,	
	y en diciéndolo me iré.	
	En una huente miré	
	una fulana de ovillo.	
ENRICO	Fábula de Ovidio.	
TOSCO	Sí,	
	fábula de olvido era,	
	y pasó desta manera.	*Amor, honor y poder* (QC 1637, fol. 237v)

Esta vez, una paronomasia en serie: "fulana de ovillo" / "Fábula de Ovidio" / "fábula de olvido" evoca escenas de las *Metamorfosis* de Ovidio. En el drama se habla de composiciones esculpidas, pero la cita remite obviamente a un ciclo de pinturas mitológicas de Tiziano, creadas por encargo de Felipe II. Entre ellas, se encontraban las dos representaciones que Calderón introdujo en la decoración escultórica del jardín: *Diana y Acteón*, y *Venus y Adonis*[141]. Los lienzos de Tiziano se hallaban en la galería suroeste del Alcázar, la cual desembocaba en el jardín adyacente a los aposentos del rey, llamado Jardín de los Emperadores por las estatuas de los antiguos soberanos que lo adornaban. La descripción del Alcázar por Gil González de Ávila, autor de *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid*, publicado en Madrid en 1623, corrobora la ubicación de la colección de las fábulas de Tiziano en la galería conducente al jardín:

> En la parte occidental de Madrid, en lo que antiguamente era el Alcázar Real, tiene asiento el Palacio de nuestros ínclitos Reyes; que representa, por lo que se ve de fuera, la grandeza y autoridad de su Príncipe; adornado de torres, chapiteles, portadas, ventanas, balcones y

[140] Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la estupidez*, trad. T. Fánego Pérez, Madrid, Akal, 2011, p. 123.

[141] *Diana y Acteón* de Tiziano en la actualidad pertenece a la National Gallery and National Galleries of Scotland; *Venus y Adonis*, al Museo del Prado de Madrid. El conjunto del ciclo, realizado entre los años 1554-1562, abarca 6 lienzos, hoy en día dispersos; además de los ya nombrados: *El rapto de Europa* (Gardner Museum, Boston), *Perseo y Andrómeda* (Wallace Collection, Londres), *Diana y Calisto* (Edimburgo) y *Dánae* (Welllington Collection, Londres), ver F. Checa, *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 98 y ss.

> miradores. Lo interior del Palacio se compone de patios, corredores, galerías, salas, [...]. Entrando más adelante, por diferentes salas y retretes, está la torre dorada, y una hermosa galería compuesta de pinturas, mesas de jaspe, y cosas extraordinarias; y comprehenden los ojos por la banda de Poniente y Medio-día una deleitosa vista; cerca de esta galería duerme el Rey, escribe, firma, y despacha. Cerca de ella está un jardín adornado de fuentes, y estatuas de Emperadores Romanos, y la del gran Carlos Quinto. En él hay unas cuadras, acompañadas de pinturas de diferentes fábulas, de mano del gran Ticiano, y mesas de jaspes de diferentes colores [...][142].

Tosco afirma ante su amo que ha averiguado que se trata de "la historia del Rey Antón / y de la diosa doña Ana". Enrico replica: "La diosa Diana, diría, / y el Rey Anteón". Cruickshank pone de relieve que el hecho de recordar en *Amor, honor y poder* la escena en la cual Acteón espía a Diana, pretendía evocar el desafortunado incidente provocado por el príncipe de Gales cuando violentó la privacidad de la infanta María durante su paseo matutino en los jardines de la Casa de Campo[143]. Por otra parte, se sabe que a Carlos Estuardo le gustó mucho el lienzo de Tiziano *Diana y Acteón*. Felipe IV, tal y como lo exigía la etiqueta de la corte, expresó su disposición a regalárselo, lo cual permite a Cruickshank sacar una conclusión más avanzada. Calderón no solo conocía el lienzo, sino que también sabía que el príncipe de Gales se interesaba por él[144]. Vicente Carducho, en sus *Diálogos de la pintura* (Madrid, 1633), hablaría directamente de la amenaza que supuso la visita del príncipe de Gales para la colección del rey, porque Felipe IV –por cortesía– estuvo dispuesto a obsequiar a su huésped con toda la colección de las metamorfosis de Tiziano:

> [...] muchas de las [pinturas – B.B.] que hemos nombrado, estuvieron en grande riesgo cuando estuvo aquí el Príncipe de Gales (hoy Rey de Inglaterra) que procuró cuanto pudo recoger las Pinturas, y dibujos, originales que pudo haber, no dejándolos por ningún dinero [...]; y visto su afección, el Rey, y los Señores mostrando en todo su grandeza, le presentaron muchas: entre las cuales fue una del Ticiano de la Antiopa, y unos pastores, y sátiros en un lienzo grande, que estaba en el Pardo, que se escapó del incendio que allí hubo el año de 1608 [1604] donde tantas se quemaron; y esta con ser tan profana, pudo escapar del fuego. [...] ¿Y cómo no llevó el Príncipe las demás fábulas de Ticiano? M. Yo las vi entonces encajadas, para enviarlas a Inglaterra, que fueron los baños de Diana, la Europa, Danae, y las demás, que después con los nuevos sucesos se quedaron. No sé si realzará más la generosidad del dar, que la posesión y aprecio de una cosa peregrina; que tal vez semejantes cosas han dado renombre, y estimación a toda una Provincia[145].

---

[142] G. González Dávila, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid*, Madrid, Tomás Junti, 1623, pp. 309-310.

[143] D. W. Cruickshank, "La crítica discreta del poder en la obra calderoniana de la primera época", en: *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, eds. J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, p. 96.

[144] D. W. Cruickshank, "Calderón's *Amor, honor y poder*…", p. 88.

[145] V. Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633), en: F. Calvo Serraller, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 328-329.

La dramaturgia de Calderón es como un jardín de sendas ramificadas, en el cual una y otra vez reconocemos elementos familiares y, pese a todo, terminamos desorientados en un laberinto de asociaciones y alusiones. El texto fue calculado para una percepción selectiva del espectador. Esto ocasiona, por una parte, un desarrollo argumental diáfano, construido a raíz de contrastes, y por otra, numerosas alusiones y connotaciones, más o menos sutiles, que se yuxtaponen. *Amor, honor y poder* estaba, de manera evidente, destinado a personas de un criterio literario alto y, además, profundos conocedores de la actualidad política. De lo contrario, ¿cómo podría explicarse el, asombroso en su precisión, juego de los detalles que entroncan con un espectro amplísimo de la realidad presenciada y contemplada por los contemporáneos de Calderón? He aquí un ejemplo más: la infanta Flérida entrega a Enrico una rosa que él habrá de entregar a la mujer que ama. Él, sin declarar abiertamente que es de ella de quien está enamorado, le devuelve la flor. Puede parecer una escena banal, correspondiente a la idea recibida de la cortesía caballeresca, pero para un público conocedor de las alianzas dinásticas, una rosa roja simbolizaba a la dinastía de los Tudor[146] y podía entenderse como una cita del gesto de María Tudor de un retrato de la colección real, a saber, en el cuadro del flamenco Antonio Moro, pintado por encargo de Carlos V, la prometida de Felipe II sostiene en la mano derecha una rosa de desposorio[147].

A su vez, la escena dramática que cierra la segunda jornada, desarrollada en el jardín, cuyo entorno Calderón aprovecha para que Estela y su hermano Enrico puedan articular libremente su opinión acerca del rey Eduardo fingiendo estar hablando a las estatuas que engalanan el espacio, parece remitir a la decoración del Jardín de los Emperadores. Si bien Estela se dirige a Venus, quien "[...] aun entre mármoles fríos / gozas de Adonis nudos lascivos" (QC 1637, fol. 240r), en esta sugerente descripción no pueden dejar de percibirse elementos de composición del *Venus y Adonis* de Tiziano[148]. Recuérdese que el lienzo se

[146] En este caso también pueden establecerse relaciones con la simbología mitológica, presente en la comedia a través de las alusiones a escenas de las *Metamorfosis* de Ovidio: la rosa debe su color purpúreo a la sangre de Venus, quien se hirió con la espina de un rosal al acudir al socorro de Adonis, su amante herido de muerte; tal versión del mito se recoge en uno de los compendios mitológicos más relevantes de la época, *Philosofía secreta de la gentilidad* (1585) escrita por Juan Pérez de Moya: "Dicen que de la sangre que de la muerte de Adonis se vertió se volvieron las rosas coloradas, como primero fuesen blancas", J. Pérez de Moya, *Philosofía secreta de la gentilidad*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, p. 386.

[147] El cuadro de Antonio Moro (Antonis van Dashorst Moor, 1517-1576) *María Tudor, reina de Inglaterra, segunda mujer de Felipe II* (1554) se halla en el Museo del Prado en Madrid.

[148] Cabe observar al margen que, en el caso de esta pintura de Tiziano, los historiadores del arte indican fuentes de inspiración escultóricas: la disposición de los personajes del primer plano recuerda las composiciones de bajorrelieve romanas, al tiempo que el estudio del cuerpo desnudo de Venus perpetúa la representación del acto femenino de las estatuas de Miguel Ángel. Los vínculos de Calderón con las artes plásticas son sumamente importantes para entender su arte dramático. Los ejemplos citados demuestran cómo, desde la obra temprana aquí comentada, se despliega plenamente su sentido excepcional de observación y su rara sensibilidad a los valores –también los valores teatrales–, de las obras del arte, esenciales, en más de una ocasión futura, para la construcción de sus dramas; así, en dos dramas tardíos de Calderón que analiza Urszula Aszyk

encontraba en la galería suroeste que entroncaba con el Jardín de los Emperadores. Enrico va aún más lejos: el recurso dramatúrgico aplicado por Calderón parece remitir abiertamente a la topografía del jardín de palacio. Enrico conduce a su hermana hacia aquella parte del jardín donde se ha escondido Eduardo tras su reciente e importuno cortejo. El hecho de que el rey se alejara rápidamente y que se escondiera, confirma que ha sido sorprendido en flagrante. Por tanto, Enrico amonesta severamente a Eduardo, recordándole las leyes que debería observar como soberano cristiano. A lo largo de su discurso finge estar hablando a una estatua que representa fielmente al rey de Inglaterra. La escena tiene una resolución trágica para Enrico. El rey, sin poder aguantar la tensión, se revela y abofetea al audaz vasallo. Éste, en defensa de su honra ofendida (de la integridad de su persona), sin poder atacar a su soberano, se precipitará sobre los testigos de lo ocurrido y herirá a Teobaldo, huésped del rey y rival por la mano de Flérida. El viejo conde de Salveric se verá forzado a detener a su hijo y a encerrarlo en prisión, donde permanecerá a la espera de ser ejecutado.

En la tercera jornada, casi todos los personajes –siendo la excepción obvia, en este caso, el rey Eduardo–, intentan conseguir, por medios legales y no solo legales, la liberación de Enrico. La herida de Teobaldo no fue mortal, de manera que existe la posibilidad de indulto de Enrico. Éste permanece en la cárcel en compañía de Tosco, lo cual produce toda una serie de malentendidos, diríase, anticipadores del *quid pro quo* que involucra a Segismundo y Clarín en la tercera jornada de *La vida es sueño*. En el escenario aparece la infanta Flérida disfrazada de hombre, para, bajo el velo de la noche, liberar a su amado de la prisión. Él ignora con quién está hablando. Solo al tacto de una mano delicada que quema cual fuego, mientras reviste apariencia de nieve ("pues siendo de fuego el tacto, / es a la vista de nieve", QC 1637, fol. 244v), se produce el reconocimiento. También en este caso puede hablarse de una situación dramática bastante típica (en *La vida es sueño*, se encuentra un motivo similar, en la escena del primer contacto de Rosaura con el príncipe polaco encarcelado en la torre). En *Amor, honor y poder*, la infanta se presenta en el lugar de reclusión de Enrico para entregarse al hombre por quien arde de pasión desde que fue salvada por él. Enrico siente la obligación de rechazar su proposición, por el respeto que un hombre de honor debe a su soberano, es decir, el hermano de ella. No obstante, lo inquieta la idea de que el rey quiera abusar de su hermana Estela si ella se encuentra lo suficientemente determinada para solicitar en persona el indulto. No está solo en su temor por la honra de su hermana: lo

---

en su estudio "La teatralización del arte en dos dramas calderonianos, *La aurora de Copacabana* y *La estatua de Prometeo*", en: *id.*, *Drama – teatro – arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro*, Warszawa, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco, 2014, pp. 193-210; ver también E. R. Curtius, "La teoría del arte en Calderón y las artes liberales", en: *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 776-793.

comparte con el padre de los dos, el conde de Salveric, y con Ludovico, enamorado de Estela.

En este drama calderoniano, paradójicamente, el carácter villano es el soberano. Pero hasta él quedará conmovido por la actitud inquebrantable de la heroína, pues Estela, al decidir hablar con Eduardo III, rey de Inglaterra, está dispuesta a usar contra sí misma un puñal que sostiene en la mano. Observemos que hasta la intervención en cuestión, el rey no es explícitamente identificado como personaje histórico: "Eduardo generoso / Tercero de Ingalaterra, / de las tres lucientes rosas, / [...]" (QC 1637, fol. 247r). La tensión de la escena viene subrayada por la estructura retórica artificiosa de la enunciación de Estela, basada en la simetría de los contrarios repetidos y de los paralelismos mutuamente excluyentes, ligados por una red extraordinariamente precisa de relaciones sintácticas y lógicas. El monólogo ofrece un perfecto adelanto de lo que los historiadores considerarían una de las claves del estilo dramatúrgico de Calderón[149] y lo que cabe entender, a la vez, como prueba indirecta de la perfecta técnica interpretativa de los actores de su tiempo.

En *Amor, honor y poder*, la aparición de una dama misteriosa de rostro oculto, quien solicita hablar a solas con el rey, constituye la peripecia última y decisiva. Eduardo, asombrado por la actitud de Estela, pues es ella quien se esconde bajo el velo, decide tomarla por esposa. Asimismo, la virtud queda recompensada y el reinado gana a una reina de un excepcional sentido de la honra y dignidad. Enrico es liberado y la culpa de ofensa a la majestad es perdonada. El rey Eduardo expresa el deseo de que también su hermana Flérida contraiga nupcias con Teobaldo. Pero la infanta no vacila en tomar la iniciativa nuevamente. Declara que su voluntad sería más bien unirse al hombre a quien ha llorado. Pide a su hermano consentir su enlace con Enrico. El rey acepta.

Desde luego, tal solución matrimonial que antepone el sentimiento al interés dinástico solamente era posible en la poética de la comedia. La circunstancia del mal matrimonio entre la principal pareja de protagonistas resulta más probable al ubicarse la acción en Inglaterra y se justifica más aún por el hecho de que la situación de aquel momento de la monarquía inglesa (de hecho, británica, puesto que en la persona de Jacobo I Estuardo se unieron las coronas inglesa y escocesa) era, de forma indirecta, resultado de tales enlaces[150]. En España, las uniones interestamentales estaban excluidas. Existía la posibilidad de que la infanta María, católica, negara la mano al príncipe de Gales, protestante, y se hiciera monja[151].

---

[149] Ver entre otros: D. Alonso, "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en: D. Alonso, C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1956, pp. 121-191; también R. D. F. Pring-Mill, *Calderón: Estructura y ejemplaridad*, ed. N. Griffin, London, Tamesis, 2001, pp. 65-124.

[150] Jacobo I Estuardo era hijo de la reina de Escocia María y de su segundo esposo Enrique Estuardo, Lord Darnley; la reina María fue ejecutada en 1587 por orden de la reina de Inglaterra Isabel, quien también era fruto de una unión similar: la de Enrique VIII con Ana Bolena.

[151] La sospecha era tan poderosa que el príncipe de Gales, tras la firma oficial del contrato matrimonial y los esponsales, resultados ambos de su iniciativa (17 de julio de 1623), en

Calderón recurrió a un motivo literario conocido: la historia del rey de Inglaterra Eduardo III, quien queda prendado de una súbdita y la hace consorte[152]. *Amor, honor y poder* se inspira en la XXXVII[a] *novella* del italiano Matteo Bandello *Odoardo terzo, re d'Inghilterra, ama la figliuola d'un suo soggetto e la piglia per moglie*. El dramaturgo retomó de este relato la escena final, en la cual Estela, la condesa de Salveric, se muestra dispuesta a darse la muerte en defensa de su honra, gesto que el rey premia con el juramento conyugal. No obstante, las demás circunstancias del argumento de la comedia calderoniana distan de forma patente de lo narrado por Bandello. El cotejo con el hipotexto corrobora que el dramaturgo se centraba en la presentación de contenidos alusivos a la actualidad, de ahí la introducción de la trama paralela de la hermana del rey, cortejada por Teobaldo venido desde Hungría.

No fue casualidad la evocación del apellido de Salveric, dado que se trataba de uno de los títulos ingleses más eminentes: *Earl of Salisbury*[153]. La anécdota histórica vinculaba a una representante de dicho linaje con el nombre y con el lema –*Honi soit qui mal y pense*–, de la orden caballeresca de la Jarretera, fundada por Eduardo III en 1344[154]. Carlos Estuardo, durante su estancia en Madrid, al intervenir en las celebraciones públicas, siempre llevaba puestas las insignias de la Orden de la Jarretera: la medalla con la efigie de San Jorge en el

---

septiembre, de camino de vuelta, aún antes de abandonar las tierras de España, dio una disposición secreta por la cual se retiraba la plenipotencia al Lord Bristol, embajador de Inglaterra en Madrid, para actuar *per procura* en sus nupcias con la infanta, P. Gregg, *op. cit*, p. 88.

[152] El dramaturgo pudo haberla conocido por la versión anónima, publicada en *Historias trágicas ejemplares sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco Belleforest. Contiénense en este libro catorze Historias notables, repartidas por capítulos* (publicada en Salamanca 1589, Burgos 1596, Valladolid 1603). Se trata de una traducción de la selección francesa de novelas cortas de Bandello: P. Boaistuau & F. Belleforest, *Premier et second thome des histoires tragiques [...] extraites des oeuvres italiennes de Bandel* (1559). O bien pudo haberla conocido a través de la versión de Diego de Ágreda y Vargas, *Novelas morales, útiles por sus documentos*, Madrid, Tomás Iunti, 1620, pp. 167-228 (*Eduardo, Rey de Inglaterra, novela cuarta*). La historia de Eduardo III abre el volumen de *Historias trágicas*. En su introducción (*Historias trágicas*...Valladolid, Por Lorenzo de Ayala, A costa de Miguel Martínez, 1603, fol. 9r.), aparece una reflexión de carácter universal: la opinión de que los reyes ingleses son particularmente propensos a los encantos del sexo femenino, ejemplo de lo cual se halla en la historia citada: "Si las historias y los anales antiguos no nos engañan, la mayor parte de los Reyes de Inglaterra, no solamente han sido prodigos de sangre humana, mas (aun no sé con qué influencia particular) dados a mujeres, y de tal manera se han dejado vencer deste vicio, que la lascivia ha tenido el cetro de sus reinos, como largamente se mostrará en el discurso de la historia siguiente".

[153] En el texto de Bandello, la protagonista lleva el nombre de Aelips, condesa de Salberí. La versión española distorsiona aún más el nombre y el título: *Elipes, condesa de Salveric*. Cruickshank ("Calderón's *Amor, honor y poder*...", p. 81) indica las fuentes históricas del relato, evocando, entre otras, un fragmento de crónica de Jean Froissart (nacido en 1337), quien informa de "comment le roy Edowart vint au chastel de Salebry [...] et comment il s'enamoura de la belle contesse de Salebry".

[154] Cruickshank (*ibidem*) llama la atención sobre el hecho de que Raphael Holinshed, en su *Historia Anglica* (1587), sería el primero en relacionar la fundación de la Orden de la Jarretera, en 1344, con la condesa de Salisbury; cronistas contemporáneos a Eduardo III (Jean Le Bel y Jean Froissart) no mencionan el incidente.

pecho y la jarretera con diamantes encima de la rodilla izquierda[155]. El 3 de mayo de 1623, los ingleses en Madrid celebraron el día de San Jorge (en Inglaterra estaba vigente el calendario juliano), lo cual fue registrado con debida atención como celebración de la "Fiesta de la Jarreterra"[156]. Es de suponer que dicho elemento peculiar del atuendo de gala del príncipe y de su acompañante Buckingham debió de despertar el interés de los españoles, si ya Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid, 1611) juzgó oportuno dedicar una entrada entera a la cuestión de la creación de la Orden de la Jarretera citando la susodicha anécdota, pero con omisión del nombre de la dama que había perdido la consabida prenda. Escribe Covarrubias:

> El orden de la Jarretera tuvo principio en los años de mil y trescientos y cuarenta y cuatro, en Inglaterra, por el Eduardo tercero, y dicen haber sido esta la ocasión, que deseando el dicho rey renovar la antigua memoria de la tabla redonda, en la cual el rey Artur sentaba consigo, en ciertos días, los caballeros de fama y de grandes hechos en armas en el castillo de Vinderosa, que fue edificado por el dicho rey Artur y tuvo origen la dicha orden de la tabla redonda, reparándole y edificando un rico templo con título de San Jorge, poniendo en él canónigos reglares. En el día del dicho santo, año de mil y trecientos y cuarenta y cuatro instituyó esta orden y dio el hábito a cuarenta caballeros de los más ilustres por sangre y más famosos por hechos de armas. Hase de presumir que el título debió ser de San Jorge, pues del collar que dio pendía la imagen del santo. Pero díjose de la jarretera casualmente, por lo que en aquella ocasión aconteció, y fue que acabada la solemnidad espiritual, hubo después de la comida un gran sarao, y danzando el rey con una dema, se le cayó un cenogil, que en francés se llama *jarreter*, como tenemos dicho; el rey alzó la jarretera, y haciendo del galán se la ató a una pierna, y echando de ver que a los caballeros circunstantes les había parecido liviandad, mandó que todos los que hubiesen tomad aquel día el hábito y los que le tomasen de allí adelante, allende y más del collar trujesen aquella jarretera; y así perdió el principal apellido, y se nombró la orden de caballería de la Jarretera[157].

El retrato particularmente halagüeño de la virtuosa y recta Estela, condesa de Salveric en *Amor, honor y poder*, permite señalar una asociación más que el dramaturgo, posiblemente, quisiera sugerir: la última condesa de Salisbury fue lady Margaret Pole, del linaje de los Plantagenet, quien recibió el título condal de la mano de Enrique VIII en 1512, en reconocimiento a sus méritos a la corona. Es sabido que el acto fue incentivado por Catalina de Aragón. Margaret Pole formaba parte del entorno inmediato de la reina de Inglaterra. Era madrina de María Tudor, cuya educación también le fue encomendada. Nunca se conformó con el hecho de apartar a Catalina de Aragón y se opuso abiertamente a que María Tudor quedara despojada del derecho a la herencia del trono. Alejada de la corte inglesa, en 1538 perdió a dos hijos, quienes, acusados de alta

[155] En una relación del primer encuentro de la infanta María con el príncipe de Gales, con motivo de las felicitaciones por el Domingo de Pascua, el 16 de abril de 1623, se lee: "Llevaba el Príncipe su insignia de San Jorge al cuello; y en la pierna izquierda la Jarretierra de ricos diamantes". *Noticias de Madrid...*, p. 54.

[156] *Ibidem*, p. 56.

[157] Cov., p.713.

traición, murieron bajo el hacha del verdugo. La condesa de Salisbury fue detenida poco después, bajo la misma inculpación. Fue desposeída de todas las dignidades y títulos. Murió ejecutada en 1541. Tenía 67 años[158].

Suponiendo verosímil la alusión del gracioso Tosco al matrimonio de María Tudor con el heredero del trono español Felipe[159], cabe juzgar que Calderón tenía bastante buen conocimiento de la dramática historia moderna de Inglaterra, lo cual queda corroborado por la posterior creación del drama *La cisma de Ingalaterra*, donde la materia histórica es tratada muy libremente. Uno de los personajes de la obra es la mencionada condesa de Salisbury, confidente de Catalina de Aragón y tutora de su hija María. En el texto de Calderón, lleva un hombre españolizado: Margarita Polo. Acompaña a la primera esposa de Enrique VIII cuando ésta es alejada del palacio. Declara entonces, no sin un acento profético: "[...] espero un nombre famoso, / cuando por Dios y por ti / muera Margarita Polo" (*La Cisma de la Ingalaterra*, VT VIII1684, p. 33[160]). Calderón salva la vida de la condesa de Salisbury, inquebrantable en su defensa de la verdadera fe y de la legalidad del enlace de Enrique VIII con Catalina de Aragón. El rey inglés obtuvo del dramaturgo español una oportunidad para reparar los errores que había cometido ofuscado por la pasión por Ana Bolena. Habiéndose convencido de la traición de Ana, Enrique realiza un examen de conciencia y decide restaurar en gracia a su primera esposa Catalina. Es, empero, tarde. Solamente vuelven a la corte la infanta María y Margarita Polo, ambas de luto. Enrique anuncia a su hija que será la reina de Inglaterra y la esposa de Felipe II. Al final del drama, María, en presencia de su padre, recibe el juramento de todos los estamentos, en calidad de princesa de Gales y, asimismo, heredera del trono.

En opinión de Alexander A. Parker, el hecho de que Calderón abordara un tema tan difícil y de tanta actualidad, de una manera tan convincente como original (teniendo en cuenta los datos históricos), pudo haber guardado relación con la convicción del dramaturgo de poder ejercer "una influencia directa sobre la historia contemporánea"[161]. El hispanista británico subraya en su estudio que la clave para entender la intención de Calderón a la hora de crear *La cisma de Ingalaterra* se halla en el contexto político de la primera fase de la Guerra de los Treinta Años y, ante todo, en las circunstancias de la visita del príncipe de Gales a Madrid en 1623. No oculta asombro ante la maestría del joven Calderón a la hora de construir un drama, tarea realizada con sutil precisión:

---

[158] Margaret Pole fue beatificada en 1886 por mártir.

[159] Hay que añadir que Lady Margaret Pole, condesa de Salisbury, era madre del cardenal Reginald Pole, legado papal, quien al regresar a Inglaterra del destierro, tras la ascensión al trono por María Tudor en 1554, la saludaría con las palabras del *Saludo angelical*.

[160] VT VIII 1684, fol. 33 – *Octava parte de comedias* (Madrid, 1684), en: P. Calderón de la Barca, *Comedias*, *A facsimile edition*..., vol. XVII, p. 33 [VT, de las iniciales del editor Vera Tassis].

[161] A. A. Parker, "La religión y el estado: *La cisma de Ingalaterra*", en: *id.*, *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, ed. D. Kong, trad. M. Coy, Madrid, Cátedra, 1991, p. 341.

"entretejiendo pensamientos, imágenes y movimiento en el dibujo simétrico de toda una obra"[162].

La lectura de *Amor, honor y poder* causa una sensación similar. Parece que el joven autor, antes de emprender la escritura, se había documentado ampliamente, también en lo concerniente a lo histórico, disfrutando del acceso a la información confidencial del entorno de Olivares. El drama ofrece un testimonio excepcional de las tensiones paralelas a las negociaciones maritales. Se vuelve inevitable la pregunta de quién era el destinatario de una obra en la cual la confrontación con hechos históricos (un intento de lectura en referencia al *hic et nunc* del momento de su estreno) apunta hacia una relación múltiple con la actualidad. El arte de la alusión sofisticada constituye el distintivo principal del texto. El mensaje remite claramente a los círculos próximos a Olivares, situando al dramaturgo en el entorno inmediato de la persona que, en un futuro, entendería como motivo de honor el fiasco del contrato de matrimonio anglo-español[163]. ¿Quién pudo leer la intención oculta del drama, si es que cabía no solo conocer hechos de la historia anterior de los enlaces hispano-ingleses, sino también, y ante todo, estar al tanto de los detalles de las negociaciones en curso? ¿Habrá de tratar *Amor, honor y poder* como una suerte de declaración que la parte española no pensaba presentar oficial y abiertamente, o tan solo como un comunicado dirigido a aquellas personas de la corte española que entendían el matrimonio de la infanta con el príncipe de Gales como una oportunidad de mejora permanente de las relaciones entre ambos países y, ante todo, una garantía de seguridad para los galeones españoles y las costas de España?

Entre las personas presentes en el Salón Grande del Alcázar durante la función de *Amor, honor y poder* del 29 de junio de 1623, seguramente estuviera el conde de Gondomar, cuyo interés especial por el teatro se refleja en su correspondencia privada[164]. La llegada del heredero del trono inglés a Madrid

---

[162]*Ibidem*, p. 328. Es sabido que *La cisma de Ingalaterra* fue mostrada en el Alcázar o en El Pardo por la compañía de Andrés de la Vega, antes del 31 de marzo de 1627 (el documento conservado solamente transmite la fecha de la remuneración), de manera que debió haber sido compuesta unos meses antes: es de suponer que en 1626; ver N. D. Shergold, J. E. Varey, "Some Early...", p. 277.

[163] Compárese las fuentes documentales posteriores al evento, entre otros: *Resumen que hizo el rey don Felipe IV del estado de su Monarquía, a los 6 de haber entrado a gobernarla, al Consejo de Castilla* (J. H. Elliott y J. F. de la Peña, *Memoriales y cartas del conde duque de Olivares*, Madrid, Alfaguara, 1978, I, pp. 231-250). Contenidos similares se hallan en el panfleto defensor *El Nicandro* (1643), compuesto en relación con las acusaciones dirigidas a Olivares, alejado del poder, cito por *ibidem*, II, p. 247: "Si el Conde es hereje, ¿cómo rompió la guerra con los herejes y sólo ha procurado su ruina, cómo no quiso casarse la infanta María con el rey de Inglaterra, cómo no ayudó [...]?".

[164] Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, no solo era bibliófilo y coleccionista, sino también amante del teatro, como se comprueba por las numerosas alusiones a representaciones del teatro público y el de la corte, diseminadas en su correspondencia, ver S. Arata, "Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde Gondomar y Lope de Vega)", *Anuario de Lope de Vega*, 1996, núm. 2, pp. 7-23.

suponía la cima de sus gestiones realizadas durante años, pero no convenía a Olivares, el dirigente de la política de España, confrontado por vez primera con tamaño desafío político, cuando aún no había pasado un año desde la muerte de su tío, don Baltasar de Zúñiga. Los asuntos tomarían el rumbo conforme con sus ideas, mas no sin la frustración creciente de los ingleses, la cual podría acarrear consecuencias negativas para España. El 17 de mayo de 1623, en una sesión del Consejo de Estado, Olivares abordó la cuestión de la legalidad, pero también de la necesidad desde la perspectiva de la razón de Estado de España, de la unión pretendida por el príncipe de Gales. En su discurso, evocó las buenas relaciones existentes entre Inglaterra y España, aun prescindiendo de vínculos familiares. En este sentido, según puntualiza John H. Elliott, demostró una memoria histórica no del todo perfecta, y no sería sin intención premeditada[165].

En lo concerniente al enlace hispano-inglés, Olivares representaba una idea bien distinta de la de Gondomar, quien veía en la alianza con Inglaterra una oportunidad para los intereses y la política española. Prueba elocuente de ello es una carta al antiguo embajador en Londres, escrita dos años más tarde, cuando se hubo hecho realidad el enlace del rey de Inglaterra Carlos I Estuardo con la princesa francesa Enriqueta María de Francia[166], donde le restriega en la cara "el *sancta sanctorum* de su Gran Bretaña de V.S."[167]. El documento, fechado a 2 de junio de 1625 en Madrid, respondía a una misiva de Gondomar, quien acababa de emprender una misión diplomática nueva –y la última de su vida–. Su carta se desconoce, pero la réplica de Olivares, la cual presenta todas las características de un acta de discrepancia en política exterior española, trae un testimonio vivísimo de la relación entre los dos estadistas, siendo el terreno principal de las divergencias, invariablemente, los asuntos de Albión. El contenido de la respuesta confirma indirectamente que la ascensión al trono por Carlos Estuardo, a finales de marzo de 1625, había despertado la inquietud de Gondomar, consciente de que, con el fin del reinado de Jacobo I, podían intensificarse represalias frente a España. Olivares, escéptico respecto del poder efectivo de la monarquía inglesa, restó importancia a los temores del embajador[168]. El tono de su misiva no está exento de cierto sarcasmo, cuando recrimina al conde de Gondomar, veinte años mayor que él, su anglofilia[169].

---

[165] J. H. Elliott, *El conde-duque...*, pp. 219 y ss.

[166] Jacobo I murió el 27 de marzo de 1625 (6 de abril, según el calendario gregoriano), en Theobalds. El mismo día, Carlos Estuardo fue proclamado rey. Pese al luto, no se retrasaron sus nupcias con Enriqueta María de Francia, elegida para esposa del príncipe de Gales después del fracaso de las negociaciones matrimoniales con España. El casamiento *per procura* tuvo lugar el 11 de mayo en París, Enriqueta María llegó a Inglaterra en junio de 1625.

[167] Carta a Gondomar, 2 de junio de 1625, cito con J. H. Elliott, J. F. de la Peña, *Memoriales y cartas...*, I, p. 115.

[168] Pronto sus suposiciones se vieron confirmadas: la armada inglesa bajo el mando de Sir Edward Cecil llegó a las costas de España a comienzos de noviembre de 1625. Esta vez, la expedición que tenía por objetivo el puerto de Cádiz, a diferencia del ataque de Francis Drake, de 1587, y del conde de Essex, de 1596, resultó en una rotunda derrota.

[169] Cuando se produce el intercambio epistolar, el único incidente notable en las relaciones anglo-españolas, fruto del *impasse* de las negociaciones matrimoniales, había sido la

No obstante, en el contexto de los contenidos políticos cifrados en *Amor, honor y poder*, la cuestión más interesante parece el cómo pudo haberla entendido la parte inglesa del auditorio. En el entorno del príncipe de Gales permanecían varias personas que dominaban a la perfección la lengua española. Si Carlos Estuardo estuvo presente en el Salón Grande, el 29 de junio de 1623, seguramente fuera en compañía del duque de Bristol o de Sir Endymion Porter, un cortesano inglés educado en España, de un gusto exquisito en materia del arte[170]. Sir Francis Cottington, también poseedor de grandes destrezas en el idioma español, estaba en Londres, adonde se había dirigido el 9 de junio para presentar a Jacobo I las condiciones de la parte española[171]. John Digby, *Earl of Bristol*, estaba a la cabeza de la misión diplomática inglesa en Madrid desde hacía más de diez años. Durante la visita del príncipe de Gales, en varias ocasiones hizo las veces de intérprete. Toda duda en torno a su competencia lingüística debería quedar despejada ante el hecho de que, tan pronto como en 1617, el duque de Lerma, al presentar en sus jardines la obra de Luis Vélez de Guevara *El caballero del Sol*, cuidaría, según John Loftis, de que Digby no asistiera a la función entre los embajadores acompañantes a Felipe III, por temor a su reacción ante la licencia holgada del texto, cuyo protagonista era el heredero del trono de Inglaterra llamado Febo[172].

---

representación, en el teatro The Globe en agosto de 1624, de la obra de Thomas Middleton *A Game at Chess* (Una partida de ajedrez). Don Carlos Coloma, embajador español en Londres, amenazó con abandonar España si las funciones de la ofensiva obra no se prohibían (E. M. Wilson, O. Turner, "The Spanish Protest against *A Game at Chess*", *Modern Language Review*, 44 (1949), pp. 477-482). Olivares fue informado con detalle del asunto. En la partida de ajedrez entre Black House y White House desplegada en el escenario, España debía asumir las piezas negras y una abyecta derrota; en el papel de caballo negro quedó retratado Gondomar, precisamente, a quien la *vox populi* inculpaba de conducir un juego maquiavélico en detrimento de Inglaterra. Un dato que sazona la historia de la obra, extraordinariamente popular y retirada de la cartelera solo después de nueve días a consecuencia de la intervención de Jacobo I, es que "los actores consiguieron para la puesta en escena un atuendo auténtico del embajador español, el conde de Gondomar" (J. Limon, *Między niebem...*, p. 179). Se cree que Middleton se inspiró en un texto surgido unos meses después del regreso del príncipe de Gales a su tierra, *The Second Part of Vox Populi* (Londres, 1624), el cual apunta hacia la figura odiada del embajador Gondomar como el artífice del plan maquiavélico de conducir al rey de Inglaterra al seno de la Iglesia católica, ver J. Limon, *Dangerous Matter. English Drama and Politics in 1623/1624*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 98-129.

[170] Endymion Porter (1587-1649) – noble y diplomático inglés, católico, vinculado al duque de Buckingham y, posteriormente, a la corte de Carlos I. Gozó de alta estima de sus contemporáneos por sus poesías y por su mecenazgo a artistas; prueba indirecta de ello es su retrato, en el cual el pintor –Anton van Dyck–, también se retrató a sí mismo. El cuadro, de una forma original, ovalada, *Endymion Porter y Anton van Dyck*, hoy en día forma parte de la colección del Museo del Prado.

[171] "A 9 [9 de junio – B.B.], partió por la posta a Londres D. Francisco Contínton, Secretario y intérprete del Príncipe de Gales, a dar cuenta al Rey de Inglaterra del estado de las cosas". Cito por *Noticias de Madrid...*, p. 62.

[172] D. W. Cruickshank, "Calderón's *Amor, honor y poder...*", p. 78; A. Pavesi, *op. cit.*, pp. 44-47.

La obra de Vélez de Guevara, basada en la materia fantástica-romancesca de las novelas de caballerías, contenía una serie de alusiones a personas y circunstancias relacionadas con el planeado enlace de la casa de los Estuardo con los Habsburgo españoles. Dichas alusiones marcaban claramente la intención satírica del espectáculo que Lerma había mandado preparar en honor a su soberano[173]. El diplomático inglés, entendido del trasfondo de las negociaciones del enlace del príncipe de Gales con la infanta española, prolongadas durante años, podría reparar, cuando no en la adecuación de la representación del príncipe inglés errando por los mares, sí en la expresión caricaturesca del personaje de don Roque. En esta figura era fácil reconocer rasgos de Gondomar, lo cual no daba precisamente crédito a las negociaciones a cargo de las cuales estaba el embajador español en Londres. Cabe recordar, de paso, que Luis Vélez de Guevara, durante la estancia del príncipe de Gales en Madrid, fue nombrado –por iniciativa del mismísimo Olivares, según es de suponer–, ujier temporero delegado al servicio del heredero del trono inglés[174].

Cruickshank, en su artículo dedicado a *Amor, honor y poder*, afirma de entrada que, si bien carecemos de pruebas de que el príncipe de Gales estuviera presente en el Salón Grande el 29 de junio de 1623, resulta ser harto probable. Cita un fragmento de una carta de Carlos a Jacobo I, donde se confirma explícitamente su asistencia a espectáculos de teatro en compañía de la infanta: "[the infanta] sits publicklie with me at the Playes, and within this two or three

[173] Para preparar dicho espectáculo de corte, se aprovechó la topografía del entorno: una parte de la acción se desarrollaba en el río Arlanza, en su tramo perteneciente a los jardines del palacio de Lerma. El río separaba de forma natural al auditorio del escenario. El protagonista, el Caballero del Sol, emprende un viaje marítimo a la aventura en un barco negro, para apaciguar el dolor de la pérdida de su amada esposa, de nombre Sol, precisamente. El caballero sumido en la melancolía es el heredero del trono inglés, de nombre Febo. Llega a Nápoles y desembarca en la ciudad, de lo cual se aprovechará un grupo de pretendientes de la princesa napolitana. Ella es incapaz de elegir a su futuro esposo. Decidirá el azar: toda la comitiva cortesana sube a la embarcación; la princesa será esposa del rey a cuya tierra arriben primero. Febo, habiéndose percatado de que habían secuestrado su barco, sale en pos de ellos en una lancha. El barco arriba a un lugar desconocido que guarda una serie de peligros a los valientes: la mayor parte de los pretendientes perecen. Febo llega a la ribera; se le aparece su difunta esposa, declarando que debe encontrar a la princesa de Nápoles, salvarla de los apuros y casarse con ella. Al final de la obra, Febo y la princesa llegan al puerto inglés de Plemua (Plymouth). Cito el argumento siguiendo la descripción de las celebraciones realizada por Pedro de Herrera (*Translación del Santíssimo Sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma...*, Madrid, 1618), cito por T. Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo...*, pp. 263-269.

[174] Cito por J. Brown, J. H. Elliott, *Un palacio para el rey...*, p. 49: "Con el cambio de régimen en 1621 inició un rápido ascenso: en 1623 fue nombrado ujier temporero de Príncipe de Gales y en 1625 ujier de cámara del rey [...]". Elliott atribuye el hecho de que la conexión anterior al duque de Lerma no impidiera a Luis Vélez de Guevara (1579-1644) conseguir una posición privilegiada en el entorno de Olivares al origen andaluz del dramaturgo (*El conde-duque...*, p. 209): "Sobre Luis Vélez de Guevara [...] llovieron cargos, honores y comisiones; era éste otro dramaturgo andaluz, famoso por sus «comedias de tramoya». Era evidente que contaba bastante ser andaluz, y al trasladar a Madrid el gusto por lo espectacular propio del teatro sevillano, Vélez supo hallar la cuerda que había que tocar para ganarse aquel protector tan exigente".

days shall take place of the Queene as Princess of England"[175]. La misiva data del 15 de julio de 1623 (25 de julio, según el calendario gregoriano vigente en España). Hacía apenas una semana, el príncipe de Gales –en palabras de Elliott– "[e]xaltado aún con sus románticas ideas sobre el matrimonio, dejó estupefactos tanto a Olivares como a la corte española al aceptar todas las condiciones el 17 de julio"[176]. De ahí la mención de que, en unos días, la infanta al recibir el título oficial inglés de princesa tomará el sitio ocupado por la reina. El príncipe hace referencia al orden protocolario que regía los espectáculos del Salón Grande: la reina y la infanta tomaban asiento en el centro, Carlos Estuardo y el hermano del rey, Carlos Habsburgo, a mano derecha de la reina. El rey Felipe y su otro hermano, el cardenal-infante Fernando, a mano izquierda de la infanta María[177]. De la carta se desprende que, al hacerse público el compromiso, dicho orden se modificaría y que el príncipe de Gales esperaba poder tratar a la infanta desde menor distancia, pudiendo tomar asiento a su lado.

En resumen, durante los espectáculos regulares de jueves y domingo en el Alcázar, Carlos Estuardo podía frecuentar a la infanta española y, a juzgar por el comentario de Olivares anotado por los contemporáneos, de que el príncipe en cada ocasión se quedaba mirándola "como el gato al ratón"[178], no se privaba de tal deleite. Su actitud, afrentosa de la etiqueta estricta de la corte española, debía de causar consternación en sus anfitriones, quienes, según el propio huésped, abusaban de su paciencia. Desde luego, si era cierto que el príncipe de Gales dedicaba su atención ostentosamente a la infanta antes que a los actores, ocurría a costa del seguimiento visual de la acción, ya que el príncipe no podía comprender el texto pronunciado en el escenario, salvo alguna palabra suelta y descontextualizada. Queda la pregunta de cómo soportaba la mirada intrusa la infanta, de apenas quince años de edad, y en particular, cuando se estaban representando los trabajos de amor de protagonistas de alto linaje, que es el caso

[175] D. W. Cruickshank, "Calderón's *Amor, honor y poder*...", p. 76.

[176] J. H. Elliott, *El conde-duque*..., p. 222.

[177] Según la relación de James Howell (J. Howell, *Epistolae Ho-Elianae. Familiar Letters*..., London 1645): "There are Comedians once a week come to the Palace, where under a great canopy, the Queen and the Infanta in the middle, our Prince [príncipe de Gales — B.B.] and Don Carles [infante don Carlos] on the Queens right hand, the King and the little Cardinal [cardenal-infante Fernando] on the Infanta's left hand". Cito con D. W. Cruickshank, "Calderón's *Amor, honor y poder*...", p. 80. La relación de Richard Wynn no nombra a la infanta entre los asistentes a la función. Solamente se mencionan cinco asientos: para el rey, la reina, el príncipe de Gales y los dos hermanos varones del rey, Carlos y Fernando; el orden es igual: "[...] we saw a Play acted before the King and Queen, in an indifferent fair Roome, where there was hung up a Cloth of State, and under it five Chairs. [...]. To fill those Chairs set there came the King and Queen, the Prince of Wales, Don Carlo [sic], and the young Cardinal, the King's Brothers. First sat the Queen in the midst, the Prince on her right hand, and the King on her left, Don Carlo sitting next the Prince, and the Cardinal next the King [...]".

[178] J. H. Elliott, *El conde-duque*..., p. 219: "El príncipe, por su parte, seguía creyéndose enamorado de la infanta, a la que se pasaría mirando durante media hora al término de las fiestas cortesanas, «como el gato al ratón», según las gráficas palabras de Olivares".

de ambos títulos calderonianos, *Amor, honor y poder* y *La selva confusa*[179], que se mostraron en el Salón Grande durante la estancia del príncipe de Gales.

Los cortesanos que siguieron al príncipe desde Inglaterra se extrañaban de que relativamente pocas personas aprovechaban la oportunidad de atender a las representaciones palaciegas. Es de suponer que, a pesar de la incomodidad que suponía pasar varias horas de pie, acudían a aquel peculiar teatro, observando tanto a los intérpretes como al auditorio. El antes citado Sir Richard Wynn, en su *Account of the Journey of Prince Charles's Servants into Spain in the Year 1623*, puntualiza un aspecto más, esencial desde la perspectiva de la historia del teatro y del drama, y que no pudo haber dejado de intrigar a los ingleses: los hombres compartían escenario con mujeres. Las actrices españolas se distinguían no solo por su belleza, sino, ante todo, por su perfecta técnica, dado que las mujeres actuaban mucho mejor que los hombres y –concluía Richard Wynn–, "To say the truth, they are the onely cause their Playes are so much frequented"[180].

Teniendo en cuenta la realidad del teatro inglés, en el cual los papeles femeninos se conferían a muchachos que no habían sufrido el engrosamiento de la voz, la propia presencia de la mujer en el escenario debía de resultar muy atractiva a los cortesanos de Carlos Estuardo. La valoración expresada en la relación de Wynn se corrobora por los textos dramáticos españoles, incluso por la obra juvenil de Calderón *Amor, honor y poder*. Indudablemente, destacan en ella los papeles femeninos: Estela, la condesa de Salveric, defensora de su pureza y del honor de la familia contra la pasión desenfrenada del rey Eduardo, y la infanta Flérida, la infeliz enamorada dispuesta a todo por ganar la presencia de su amado. En su actitud, ambas trascienden las convenciones impuestas por el sistema social del patriarcado. Estela es capaz de defender con palabras y actos la honra de la familia de Salveric, por lo cual obtendrá una insólita recompensa: será esposa de su perseguidor, quien, en reconocimiento a su valentía y determinación, la considerará digna de la corona de Inglaterra. Asimismo Flérida, al tomar la iniciativa en su relación con Enrico, provocará más de una situación en la cual el hombre debería declararse con palabras o con actos. Regala a su amado una rosa de desposorio, pero él se la devuelve. Aparece disfrazada de hombre en la cárcel, pero él, en nombre del código del honor caballeresco, rechaza su proposición. Por fin, al final del drama, es ella quien declara su voluntad de casarse con Enrico, en lugar de con Teobaldo.

En *La selva confusa*, obra que los ingleses podrían haber visto hasta dos veces[181], también destacan los papeles femeninos. Flora, la hija del duque de

[179] Si intentamos una reconstrucción de la lista de los espectáculos del Salón Grande, el de *La selva confusa* corresponde al domingo 16 de julio de 1623 (Juan Acacio percibió sus honorarios el 21 de julio de 1623), es decir, en vísperas de la declaración pública del príncipe de Gales y de la firma de las condiciones adelantadas por España. También en este caso, es difícil que fuera mera coincidencia.

[180] Sir Richard Wynn, *Account of the Journey of Prince Charles's Servants into Spain in the Year 1623*, cito por N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage...*, p. 266.

[181] Según N. D. Shergold y J. E. Varey ("Some Early...", p. 284-285), la obra se representó dos

Milán, es considerada enferma mental por su entorno, cuando en un náufrago salvado por casualidad, quien dice ser pescador, reconoce al hijo del duque de Mantua, Fadrique, de quien se sabe que murió fatalmente durante una cacería, aunque su cadáver nunca fue encontrado. Paralelamente, una dama llamada Jacinta sale de Mantua disfrazada de campesina. Supo por un sirviente, testigo tácito del suceso de la caza, que su transcurso había sido bien distinto y que había sido provocado por Filipo, hermanastro celoso de don Fadrique.

Ambos papeles requerían un arte que excedía con creces una mera transmisión fluida del texto. La intérprete del papel de Jacinta, la dama disfrazada de campesina, seguramente ya en el nivel gestual y de movimiento señalara la dualidad de su personaje, bastante típico, por cierto, de la convención romancesca de la comedia nueva española, cuyos protagonistas –y en particular, las protagonistas–, gustan de ocultar bajo disfraz su identidad verdadera. La acción de la obra se centraba, no obstante, en la figura de la primera dama Flora, cuya melancolía degenera en desasosiego cuando su entorno desacredita la intuición que reconoce en la persona del náufrago salvado al hombre de sus amores, Fadrique Sforza, aunque nunca había tenido la oportunidad de conocerlo. El duque de Milán, para no empeorar el estado de su hija, manda a todos –incluido aquel desgraciado, a quien contrató como jardinero, sin presentir siquiera su verdadera identidad–, que finjan creer en las alucinaciones de Flora. La compleja intriga se basaba en la supuesta locura de amor de Flora, causada por la pérdida del hombre a quien había dado su corazón. El final del drama traía, por supuesto, un desenlace feliz. Filipo, el heredero legítimo del ducado de Mantua y fratricida frustrado, conseguía el perdón y la mano de Jacinta. Su hermanastro don Fadrique, junto a Flora, la sucesión de Milán.

El papel de Flora en la función de *Selvas y bosques de amor* del 7 de mayo de 1623 en el Salón Grande, fue interpretado, probablemente, por Luisa de Robles, una actriz de una personalidad teatral poderosísima, a juzgar por las anécdotas conservadas[182]. Se dice que fue bajo el efecto de su actuación y su belleza que, unos años antes, Alonso de Olmedo, un noble al servicio de la casa del conde de Oropesa, decidió unirse al gremio de los actores[183]. En diciembre

---

veces bajo títulos distintos: el 7 de mayo de 1623, como *Selvas y bosques de amor*, por la compañía de Manuel Vallejo, y el 16 de julio de 1623, como *La selva confusa*, por la compañía de Juan Acacio.

[182] C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la "Revista Española", 1901, p. 201. *Ibidem* la anotación de la expedición en Ávila, a 17 de septiembre de 1623, del poder a nombre de dos actores "de nuestra compañía, para que vayan a Madrid o a otras partes", con el fin de conseguir un préstamo. El documento cita la composición de la compañía y, en realidad, los nombres de los actores, puesto que Luisa de Robles es la única mujer que figura en la lista: "Poder de Manuel Vallejo, autor de comedias, y Luisa de Robles, soltera, mayor de 25 años, Bernardino Álvarez, Juan Montoya, Francisco de Castro, Jerónimo de Córdoba, Miguel Jerónimo, Pedro de Uriba, Juan de Bustamante, Antón Barato, todos representantes, a Juan de Villegas y Bernardo de Bovadilla, de nuestra compañía, para que vayan a Madrid o a otras partes y busquen dinero prestado. Ávila, 17 de septiembre 1623".

[183] Alonso de Olmedo Tofiño con el tiempo llegó a ser uno de los autores de comedias más relevantes; según puntualiza Hugo Albert Rennert, quien recoge la anécdota (*The Spanish Stage*

de 1623, durante el estreno de la obra *El Anticristo*, de Juan Ruiz de Alarcón, en uno de los corrales madrileños, se daría un incidente, prueba rotunda de la determinación y la profesionalidad de la actriz, perpetuados por Góngora en un soneto con la dedicatoria "A Vallejo, auctor de comedias, que representando la de «El Antecristo», y habiendo de volar por una maroma, no se atrevió, y en su lugar voló Luisa de Robles"[184]. La actriz salvó la función del fracaso. Interpretó el papel de Sofía en esta comedia semialegórica. En la escena final, la primera dama Sofía moría en manos de un falso profeta. No obstante, Luisa de Robles, cuando se hubo percatado de que el director de la compañía, Vallejo, intérprete del papel del Anticristo, temía echarse a volar con la ayuda de la tramoya llamada la *canal*, fijada en la fachada del *vestuario*, y caer escenario abajo arrebatado por el espadazo del arcángel, no vaciló en despojarlo del traje (manto de púrpura y corona) y en suplirlo para precipitarse al infierno[185].

---

in the Time of Lope de Vega, New York, Dover Publications, 1963, pp. 161-162), Felipe IV, en 1647, confirmó con un decreto especial sus privilegios de noble, a pesar de dedicarse profesionalmente al teatro; ver también J. Oehrlein, *op. cit.*, p. 191.

[184] *Incipit*: "Quedando con tan peso en la cabeza", ver R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, trad. M. Moya, Madrid, Castalia, 1987, p. 394. Sobre la *canal* empleada en los corrales, ver J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 203-204; A. de la Granja, "El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana", en: *La puesta en escena del teatro clásico*, ed. J.M. Ruano de la Haza, "Cuadernos de Teatro Clásico" 1995, 8, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, pp. 37-67.

[185] Resulta inevitable relacionar el título del drama con la visita de los ingleses, dado que parece que su creación pudo haber sido directamente influida por el discurso político-teológico que debió de acompañar, de forma más o menos manifiesta, a la presencia de los "protestantes" en la capital de la monarquía archicatólica. Y más porque el propio término de Anticristo aparecía en los panfletos antiespañoles publicados en Inglaterra desde hacía tiempo; según comenta Jerzy Limon (*Dangerous matter*..., p. 123): "[…] the English protestants saw Spain and the Roman Catholics as one inseparable danger, both being associated with Antichrist. As early as in 1584 Richard Hakluyt had written of the Spaniards as supporters of the great Antichrist of Rome, and this concept was given an additional impetus by the ominous defeat of the «invincible» Armada, «the antichristian fleet». Ever since that time, Catholics in general, and Spaniards, the Pope and Jesuits in particular, were constantly referred to as Antichrist, or Antichristians. When Simond Harward spoke of «antichristian Catholics», he meant Spaniards, and Henry Smith spoke of the papists as «Antichrist and all his wicked confederates». Christopher Hill's *Antichrist in Seventeenth-Century England* provides dozens of further examples of these attitudes". Las fuentes españolas mencionan incidentes relacionados con el culto a las imágenes sagradas y con el rito católico, protagonizados por los hidalgos ingleses de visita en Madrid; uno de ellos guarda relación con la imagen de la Virgen de la Novena, la futura (a partir de 1631) patrona de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, asociación benéfica-profesional de actores españoles (J. Oehrlein, *op. cit.*, pp. 245-248). Originalmente, la imagen se hallaba en la esquina de la calle de Santa María y la calle de León, donde, como se comprobó, estaba particularmente expuesta a ataques y actos de vandalismo por parte de protestantes que llegaban a Madrid. El primer incidente tuvo lugar el 24 de marzo de 1623: los ingleses tirarían piedras y cortarían el lienzo de la imagen. Un año más tarde, el 14 de julio de 1624, se produjo la sanación milagrosa de una mujer tullida. A partir de entonces, la Virgen del Silencio fue nombrada Virgen de la Novena, por la oración de nueve días que había restituido el uso de las piernas a la mujer piadosa. Poco después, la imagen fue trasladada a la iglesia de San Sebastián. Oehrlein (p. 245) considera que no fue casual que el mundo del teatro se encomendara a una imagen de la Virgen expuesta a ofensas de los protestantes.

Los ingleses también pudieron admirar los papeles maestros de otras excelentes actrices españolas de la época. En la compañía de Cristóbal de Avendaño, que actuaba en el Alcázar entre finales de abril y principios de mayo de 1623, los "primeros" papeles recaían en su joven esposa María Candau, famosa por su interpretación de las endechas, por lo tanto, papeles de carácter sentimental y lírico, similares a la lamentación. Esto, según supone Evangelina Rodríguez Cuadros, también sugiere el carácter específico de su declamación[186]. En la compañía de Juan de Morales, la primera dama era la célebre Jusepa Vaca, a quien los huéspedes ingleses pudieron ver el 14 de junio de 1623, en vísperas del Corpus Christi, en su papel señero de la legendaria serrana de la Vera.

Luis Vélez de Guevara escribió *La serrana de la Vera* en 1613, pensando, precisamente, en ella y en su irrepetible temperamento escénico[187]. El texto del drama, basado en un romance tradicional, permitía presentar la amplísima gama de talentos de actriz. Jusepa Vaca representaba el papel de una joven campesina, lozana, sencilla y poco ceremoniosa. Engañada y abusada por un hombre, se traslada al monte para, de bandida con el arma en mano, vengarse de su honra perdida en los viajeros. Al final del drama, para aviso y advertencia del público, se mostraba el cuerpo de la serrana-bandida traspasado de flechas cuando fue alcanzada por la mano de la justicia, si bien el desarrollo de la ejecución se relacionaba por medio de teicoscopía. El diálogo de los personajes trae una comparación de una carga icónica potentísima: "A san Sebastián pareze"[188].

Al final, salía toda la compañía. Las acotaciones lo indican claramente: "Entra don Fernando y doña Isabel, y el maestre y los que pudieren de acompañamiento, y corren el tafetán, y parezca Gila en el palo, arriba, llena de saetas y el cabello sobre el rostro, y salgan abaxo Giraldo y Don Juan"[189]. Solo entonces en el segundo plano (en la fachada del *vestuario*) se descorría el *tafetán* y a los ojos del público aparecía, en lo alto, una figura atada a una estaca, con el cuerpo cubierto de flechas y el cabello suelto tapando el rostro. De la boca de uno de los testigos salía un comentario que, dado el doble significado del

---

[186] También conocida como María Candado, la actriz fue definida como la que "representa primeros y baila" (cito con J. Oehrlein, *op. cit.*, p. 78). El texto del entremés de Sebastián de Villaviciosa, *La vida holgona*, que evoca E. Rodríguez Cuadros (*La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 609-610), data de 1635; María Candau, según toda probabilidad, en un futuro no muy lejano incorporaría a su repertorio el papel de Rosaura de *La vida es sueño*, el cual se inicia por el monólogo enfático de la heroína: "Hipogrifo violento [...]": se conserva una suelta sin fechar, en la cual la autoría de la obra se atribuye a Lope de Vega y se dice que la representó Cristóbal Avendaño.

[187] L. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, ed. P. de Bolaños, Madrid, Castalia, Madrid 2001, pp. 21-35; también E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor...*, p. 617: "Vélez dedicó sabiamente esta obra a la temperamental Jusepa Vaca, cuya hermosura y las malas lenguas trajeron tanta desgracia a su pusilánime marido, Juan de Morales Medrano, apodado «el Bonico» por unos y «el Divino» por algunos otros, que hubo de soportar bromas [...] en plena representación [...]".

[188] L. Vélez de Guevara, *La serrana...*, p. 301, v. 3278.

[189] *Ibidem*, p. 302. En Calderón, hallamos un desenlace similar en *El médico de su honra* y *El alcalde de Zalamea*, entre otras obras.

adjetivo *bizarro* acoplado con el verbo *quedar*, habría de entender como un cumplido dirigido más bien a la actriz que a la desgraciada protagonista del drama: "Bizarra / quedó en el palo tanbién"[190]. Además, el aspecto de la actriz presentaba una amalgama peculiar de la convención iconográfica de la figura semidesnuda de San Sebastián con María Magdalena penitente[191].

Jusepa Vaca pertenecía a una familia vinculada con el teatro desde hacía varias generaciones. Su madre, Mariana Vaca, fue una de las iniciadoras de la petición que catorce actrices dirigieron al Consejo de Castilla, el 20 de marzo de 1587, en relación con la prohibición de actuar las mujeres en el teatro aplicada el año anterior. Teresa Ferrer Valls observa con razón que se trata del primer documento de esta clase en la historia del teatro: "unas actrices toman palabra, como profesionales y en primera persona, para reivindicar su derecho a permanecer en los escenarios"[192]. La prohibición fue revocada en noviembre de 1587, pero el problema de la decencia de los espectáculos con participación de las mujeres permaneció de actualidad y aparecería en calidad de argumento en la inmensa mayoría de los detractores del teatro. Por otra parte, dichas intervenciones traen a menudo observaciones interesantísimas para el historiador del teatro. Valga como ejemplo la antes mencionada descripción, hecha por el jesuita Pedro de Guzmán, plástica y, a su modo, convincente, de la figura de María Magdalena interpretada por una actriz en traje indecoroso[193].

La preocupación constante de los moralistas por los efectos indeseados que entraña ver escenas de teatro demasiado rotundas –corruptoras–, con participación de mujeres y, por otra parte, la admiración flagrante por el arte de las actrices que se lee en la relación del cortesano inglés, cuya ignorancia en materia de teatro es absolutamente descartable, constituyen una confirmación única de la alta profesionalización del oficio de actor (en ambos sexos) en la España de la primera mitad del siglo XVII. La valoración de Sir Richard Wynn se inscribe en el intento, postulado por Evangelina Rodríguez Cuadros en su excelente estudio dedicado a la reconstrucción de la técnica de los actores españoles del Barroco, de releer los testimonios conservados en un contexto "policultural", lo cual permitiría escribir una historia sólida del escenario español áureo, con atención al papel peculiar de las mujeres en el desarrollo del mismo[194]. La información, contenida en apenas algunas palabras, resulta

[190] *Ibidem*, vv. 3285-3286.

[191] En los textos que censuran el teatro, en numerosas ocasiones y en contextos variados se evoca la figura de María Magdalena. El jesuita Pedro de Guzmán, en *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad* (Madrid, 1613), describe a una actriz en el papel de María Magdalena, quien sale a las tablas apenas vestida, con el cabello suelto, en una túnica traslúcida que ni siquiera cubre las rodillas: "Representa la otra mujer hermosa a una Magdalena penitente y sale medio desnuda, mal cubierta con sus cabellos y con transparente velo que apenas le llega a la rodilla [...]"; cito por E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, p. 350.

[192] T. Ferrer Valls, *La incorporación de la mujer a la empresa teatral...*, p. 140.

[193] Rodríguez Cuadros (*La técnica del actor...*, p. 579) no vacila en afirmar que los textos escritos por los teólogos y moralistas en contra del teatro constituyen "el mejor tratado de semiótica teatral que del teatro barroco existe".

[194] *Ibidem*, p. 574: "Quisiera servirme de esta reflexión para observar cómo se ha abordado

intrigante, ya que atañe, de hecho, a la esfera de la interpretación fuera de la palabra. Wynn, aunque tuviera tiempo de familiarizarse un tanto con la lengua española en Madrid, no pudo haberla conocido lo suficiente como para poder seguir el texto pronunciado desde el escenario.

La observación remite, desde luego, a la realidad del teatro de la Inglaterra jacobina, el cual se forjó en base a un modelo de compañía de actores distinto, que no admitía a mujeres. Asimismo, para la inmensa mayoría de los actores ingleses, el aprendizaje del oficio suponía interpretar papeles femeninos, lo cual explica de forma indirecta la opinión, menos favorable, de Wynn sobre el arte de los actores españoles. De éste dice que no reviste ninguna característica particular, mientras que las mujeres "son muy buenas" ("are very good") y los papeles que ha visto interpretados por ellas rebasan todo lo que había visto en esta categoría: "The Men are indifferent Actors, but the Women are very good, and become themselves far better than any that ever I saw act those Parts"[195]. En Inglaterra, la técnica del actor, que solía hacer sus pinitos como muchacho en traje de reina, amada o cualquier muchacha, con toda seguridad era más completa y estaba más articulada que el arte del actor español medio. La diferencia residía en una trayectoria profesional distinta.

Mientras tanto, los ingleses, durante su estancia en Madrid, pudieron ver en papeles femeninos a actrices con práctica escénica relativamente larga. Jusepa Vaca, la primera dama de la compañía de su marido Juan de Morales Medrano (en el período que nos ocupa, la compañía dio seis espectáculos en el Alcázar madrileño), salía al escenario desde hacía más de diez años, compartiéndolo ya en aquella época con su hija adolescente, Mariana Vaca, quien había heredado el nombre de su abuela, ella también actriz y empresaria[196]. Luisa de Robles en 1623 tenía más de veinticinco años, en los documentos se la define como soltera[197]. La posición en la jerarquía de la compañía dependía en gran medida de los vínculos familiares, de ahí la habitual situación privilegiada de la esposa del empresario, como primera dama. Pero en aquel entonces ya se sabía que "la presencia profesional de la mujer en las tablas produce claros dividendos"[198],

---

hasta ahora, cuando se ha hecho, el tema de las comediantas o farsantas o actrices del Siglo de Oro. [...] Porque no es una cuestión, únicamente, de falta de documentos, sino de cómo hemos ido construyendo la historia del teatro"; p. 584: "Sólo la escasa curiosidad (hasta hace poco sujeta al miserabilismo de la anécdota) y la mínima tradición por la lectura policultural de documentos (textuales o iconográficos) nos ha impedido, en la historia del teatro español, trazar coherentes perfiles biográficos como el de la célebre Isabella Andreini [...]".

[195] Cito por N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage...*, p. 266.

[196] Mariana Vaca es otra figura relevante de la línea femenina de la saga de actores; la hija de Juan de Morales Medrano y Jusepa Vaca llevó –al igual que su madre, hija de Juan Ruiz de Mendi y Mariana Vaca–, el apellido de su madre; alrededor de 1630, contrajo matrimonio con el empresario teatral Antonio de Prado; ver J. Oehrlein, *op.cit.*, p. 93; también Ch. Davies y J. E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 2003, II, p. 656.

[197] Ver H. A. Rennert, *The Spanish Stage...*, p. 162.

[198] E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor...*, p. 585: "Según refiere Casiano Pellicer, el contador del Hospital de los Desamparados se quejaba, en 1614, de que habían disminuido

por lo tanto, en el contexto de mercado competitivo que determina la actividad del teatro público en la España áurea, ningún autor de comedias que se preciara podía permitirse un mal reparto de su propio dúo conyugal.

Las reglas eran similares en el caso de la segunda dama, figura interrelacionada con la primera, encarnando a menudo papeles de igual relevancia, como bien se observa en el ejemplo de Estela y Flérida, heroínas de *Amor, honor y poder*, o el de Flora y Jacinta, de *La selva confusa*. Las damas tercera, cuarta y quinta (esta última, también llamada *sobresaliente*) actuaban habitualmente en segundo plano. En numerosas ocasiones se les conferían papeles característicos, relevantes para la recepción de la totalidad de la obra (la cuarta con frecuencia hacía pareja con el gracioso de la comedia), cuando no en el propio drama, sí en los entremeses.

Unos años después de los acontecimientos de 1623 que nos ocupan, una segunda dama, conocida como *la Calderona*, fue protagonista de un romance insólito[199], cuyo fruto fue don Juan José de Austria, el único hijo natural de Felipe IV oficialmente reconocido[200]. Según supone Agustín González de Amezúa, el rey y la comedianta pudieron haberse conocido durante las actuaciones de la compañía de Andrés de la Vega en Aranjuez[201]. También adelanta una hipótesis altamente intrigante de que *la Calderona* compartiría escenario con la excelente y famosa María de Córdoba[202], *Amarilis*, en calidad de segunda dama, precisamente. Cita un fragmento de una carta escrita en junio de 1628 por Lope de Vega a su mecenas duque de Sessa, ausente de Madrid a pesar suyo en aquel momento[203]. Al relacionar las celebraciones del Corpus

---

drásticamente los concurrentes a la comedia (y por ende los beneficios) «por no haber buenos autores de compañías ni baile de mujeres en ellas»".

[199] Ver A. González de Amezúa, "Unas notas sobre la Calderona", en: *Estudios Hispánicos: Homenaje a Archer M. Hutington*, Wellesley, Spanish Department Wellesley College, 1952, pp. 15-37; según las averiguaciones más recientes, *la Calderona* fue hermana de María Calderón, muchas fuentes presentaban a las dos actrices como una persona, ver las entradas María Calderón y *la Calderóna* en: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, dir. T. Ferrer Valls, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.

[200] Juan José de Austria nació el 7 de abril de 1629. Fue separado de su madre al término de un mes. Felipe IV lo reconoció oficialmente en 1642, concediéndole el título de infante. Juan José recibió una educación esmerada. Tras la muerte de Felipe IV tuvo un papel significativo, y no por ello menos controvertido, durante la regencia de Carlos II, menor de edad. Murió en 1679.

[201] La compañía de Andrés de la Vega actuó ante la corte en varias ocasiones. En el Archivo de Palacio quedó registrada, entre otros datos, su presencia en Aranjuez (noviembre de 1626, mayo de 1627 y 1628) y funciones ofrecidas en carnaval de 1627 (febrero, Madrid o El Pardo), cito por N. D. Shergold, J. E. Varey, "Some Palace Performances...", pp. 240-241.

[202] Ch. Davis y J.E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid...*, vol. II, p. 605: "María de Córdoba. Actriz. Apodada *Amarilis*. Hija del autor de comedias Antonio Martínez y de la actriz Isabel de Córdoba. Mujer del autor de comedias Andrés de la Vega. Murió en Madrid el 1º de marzo de 1678. Compañías: 1618: Baltasar Pinedo; 1619: Cristóbal de León; ¿1620?: ¿Pedro de Valdés?; 1621: Tomás Fernández; 1624: Andrés de la Vega […]".

[203] "Los autos de fiesta se han hecho entre cuatro poetas, y me ha cabido el uno. *Amarilis* y *la Calderona* han hecho dos vestidos para competir con Antoñuela. Cuestan dos mil ducados, y dicen que ella no se rinde. Dios vaya con la hacienda de estos amantes, que, como los que no se han acuchillado, no saben cómo escuece la trementina; así, estos señores nuevos no saben a qué

Christi, menciona, diríase, de pasada, que aquel año le cayó en suerte componer un auto. En cambio, se detiene con manifiesta fruición en presentar detalles de una rivalidad entre actrices por los trajes confeccionados expresamente para la ocasión, según era costumbre. *Amarilis* y *la Calderona* gastarían en trajes, a expensas de sus admiradores ("amantes"), la cuota de 2000 ducados (el triple del precio de un traje con ricas guarniciones[204]), con el fin de hundir a *Antoñuela*, María Manuela Catalán, esposa de Bartolomé Romero, el segundo autor de comedias responsable del marco teatral del Corpus Christi[205]. González de Amezúa opina que, si bien sería difícil determinar de forma inequívoca a quién están dirigidas las insinuaciones personales de Lope, es probable que el poeta tuviera en mente al duque de Medina de las Torres, yerno de Olivares, quien se adelantaría al rey, siendo más eficaz en el cortejo de la actriz[206].

La compañía de Andrés de la Vega, cuya estrella era una de las actrices más célebres de la época, la "divina" *Amarilis*, esposa del empresario, presentó en mayo de 1628 en Aranjuez once funciones. Puede hablarse de una época de auge, pues ya en la última semana de noviembre de 1626, la compañía actuó en Aranjuez presentando ocho obras; y en Carnestolendas de 1627, divirtió al público cortesano en El Pardo, probablemente, con dos comedias de Lope de Vega: *La moza del cántaro* y *Por la puente, Juana*[207]. *La Calderona* debutaría en el tablado en 1627, con dieciséis años supuestamente, dato que González de Amezúa pone en tela de juicio, alegando con razón: "edad empero tardía para estrenarse en las cómicas de antaño"[208]. Después de dar a luz al hijo del rey, no volvió a pisar las tablas. Fue enviada al monasterio de las benedictinas de Valfermoso de las Monjas, en el valle de Utande, en la remota Alcarria (hoy en día, provincia de Guadalajara), donde con el tiempo llegaría a ser abadesa.

Gilimón de la Mota con la Cédula real entendida literalmente, aunque Vexª le halla sentidos alegóricos". A. González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, 1989, IV, p. 124.

[204] A. González de Amezúa, "Unas notas sobre...", p. 27; también E. Rodríguez Cuadros aborda la cuestión: *La técnica del actor...*, p. 619.

[205] La ciudad encargaba la preparación del marco teatral del Corpus Christi a dos compañías, cada una de ellas representaba dos autos sacramentales. En Madrid, en el año 1628, el encargo fue para las compañías de Bartolomé Romero y de Andrés de la Vega.

[206] Ramiro Pérez de Guzmán, duque de Medina de las Torres (anteriormente, marqués de Toral), a partir de agosto de 1626 desempeñó la función del *sumiller de corps* de Felipe IV, que Olivares le cedió, junto a toda una serie de títulos y bienes, después de la muerte de su única hija y heredera, María de Guzmán. González de Amezúa ("Unas notas sobre...", p. 27) remite a un panfleto político manuscrito anónimo, *Razón de la sinrazón* y un chisme citado por Madame d´Aulnoy en su relación de viaje de España, según el cual *la Calderona* fue primero amante de Medina de las Torres, quien fue el padre de su hijo.

[207] N. D. Shergold, J. E. Varey, "Some Palace Performances...", pp. 212-244.

[208] A. González de Amezúa, *op.cit.*, p. 17: "[...] llegamos a su aparición en alguno de los dos corrales madrileños, el de la Pacheca y el de la Cruz, que algunos cronistas de su vida ponen en el año de 1627, ignoro con qué fundamento serio y documental. Según uno de ellos, contaba por entonces la Calderona 16 años tan sólo, edad empero tardía para estrenarse en las cómicas de antaño".

En el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid se halla un retrato de una mujer jovencísima peinando su pelo largo y rubio. La mujer se ha identificado con *la Calderona*, aunque, según subraya Evangelina Rodríguez Cuadros, no se ha conservado ningún documento que legitime tal atribución[209]. La retratada lleva puesto un vestido de seda claro con ricos bordados. Está sentada en una silla, en una postura holgada. Bajo su cabello suelto, se aprecian las mangas de su camisa de batista con acabado de encaje. El ceñidor rígido del vestido marca el talle estrecho y la redondez de los pechos apenas púberes. Los pliegues de la basquiña caen con naturalidad, dejando adivinar el contorno de las caderas y las rodillas. En la mano derecha, levantada a la cabeza, sostiene un peine. La mano izquierda descansa en el reposabrazos. Otra mujer asiste al aseo, posiblemente una criada. Su mirada devota contrasta con la mirada directa, quizá demasiado abierta, de la joven, cuyas mejillas y labios llevan una sutil pincelada de colorete. Evangelina Rodríguez Cuadros llama la atención sobre el paralelismo remoto de la efigie con el retrato aristocrático, vinculando simultáneamente la pose suelta de la presunta *Calderona* con la iconografía de María Magdalena penitente y de Venus[210]. Permanece abierta la pregunta de cómo el retrato de una actriz, aun cuando fuera la madre de un bastardo real, pudo haber llegado a la clausura de las Descalzas Reales[211]. La desenvoltura de la representación parece corresponderse con las críticas más frecuentes contra las comediantas: la del comportamiento provocador e indecoroso y, sobre todo, de la propensión a los trajes costosos, contrarios a las normas vigentes[212].

Según toda probabilidad, en Valfermoso de las Monjas, donde *la Calderona* pasó el resto de su vida, todavía a finales del siglo XIX se encontraba su retrato.

---

[209] Anónimo, *La Calderona*, Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid; el cuadro se mostró en Polonia, en la exposición "Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias" en el año 2003. Evangelina Rodríguez Cuadros (*op.cit.*, pp. 275-279) lleva a cabo un análisis muy interesante de dicha representación pictórica.

[210] Rodríguez Cuadros (*ibidem*, p. 278) evoca, entre otras obras, el cuadro de Alonso Sánchez Coello, *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*, Museo del Prado, Madrid.

[211] El eminente conocedor de la época y editor de la correspondencia de Lope de Vega, González de Amezúa (*op.cit.*, p. 35), cuestiona la atribución. Cabe mencionar al margen que años después, entró en Descalzas Reales la nieta de *la Calderona*, hija natural de don Juan José de Austria y la hija (o sobrina) del pintor Jusepe (José) de Ribera.

[212] Fuera del escenario, a los actores se les prohibía usar vestimenta disconforme de su condición. No obstante, las infracciones contra las regulaciones del Consejo de Castilla (entre otras, el *Reglamento de teatros*, de 1615) eran notorios, tal y como se desprende de la opinión que adelanta un teólogo en el texto anónimo titulado *Diálogo de las comedias* (manuscrito de alrededor de 1620, Archivo General de Simancas). Cito por E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, p. 230: "Con que entre las pragmáticas que ahora se traza, alguna de las tocantes a los trajes ordenase que los comediantes y comediantas no trajesen seda ni la pudiesen vestir fuera del tablado, ni vestidos guarnecidos de seda, ni ellos trajesen espadas, ni ellas mantos ni chapines, sino matellinas como las mujeres perdidas; lo segundo, que no pudiesen representar enredos de amores ni tampoco comedias de santos, sino solo historias seglares, por la grave indecencia que es representar un hombre o mujer de vida estragada e infame la figura de un santo o santa; lo tercero, que subiese el precio de las comedias un real o dos más para los pobres. Con estos tres medios muy pronto cesarían las comedias y se caerían del todo y no habría gente que siguiese en este modo de ganar de comer".

El cuadro, tal y como supone González de Amezúa, por una extraña coincidencia fue objeto de culto de la comunidad religiosa, porque las monjas pensaron que la imagen representaba a San Rafael Arcángel. La actriz seguramente quedara retratada en atuendo masculino, si, al paso de los años, la efigie se asoció al ángel que, bajo apariencia humana, se ofreció a Tobías para guía y compañero de viaje[213]. Cuando la comunidad de las benedictinas se enteró, por un historiador del arte de visita en su iglesia, de que la imagen venerada era retrato de una comedianta y amante del rey, cuyo nombre el especialista consiguió descifrar en una inscripción medio desvanecida, la imagen fue retirada de la iglesia y quemada.

Si el retrato de la actriz en hábito de hombre no hubiera caído víctima de una iconoclasia *sui generis*, constituiría un excelente documento iconográfico de uno de los motivos clave del teatro español, que apesadumbraba particularmente a los moralistas indignados con el travestismo escénico, practicado principalmente por las comediantas, como una amenaza grave, sobre todo para la decencia de ellas mismas[214]. A juzgar por los textos dramáticos conservados, por los cuales transitan de cuando en cuando muchachas en "medias calzas" y en "jubones", con el cabello atado bajo el sombrero, con la espada en la cintura y botas altas, buscando por cuenta propia la justicia en un mundo dominado por los hombres, las regulaciones del Consejo de Castilla, que prohibían a las mujeres el uso del hábito masculino, fueron en balde[215]. Flérida, en *Amor, honor y poder*, no vacila en ponerse un atuendo de hombre y llegar hasta la cárcel en la cual su amado espera la ejecución, no solo para liberarlo, sino también para entregarse a él. La cordura de Enrico y su hondo sentido del honor hacen que la honra de la infanta quede intacta, por lo cual el final del drama le depara el desposorio con la mujer de la cual se prendó a primera vista, en la primera escena de la comedia[216].

---

[213] A. González de Amezúa, *op. cit.*, pp. 35-37.

[214] Thomas Austin O'Connor, en su excelente monografía sobre el matrimonio y el amor en el teatro áureo español (*Love in the "Corral". Conjugal Spirituality and Anti-theatrical Polemic in Early Modern Spain*, New York, Peter Lang, 2000, pp. 96-99), pasa revista concisa de las posturas de las autoridades y de los detractores del teatro ante el travestismo de las actrices; en su libro, se lee (pp. 96 y 98): "The 1587 authorization of Italian theatrical troupes, coupled with the approval granted to women to act on the public stages of Spain, expressly forbade actresses from appearing publicly «*sino en hábito y vestido de mujer y no de hombre*» (except in female garb and clothing and not in male attire). [...] For over sixty years there appeared one legal prohibition after another, with little real reform to show for the effort. [...] Thus the pattern was established right from the *Comedia's* inception, with one side constantly seeking theater's outright prohibition and, when that effort failed, some moderation of its excesses, while the other routinely ignored, after a prudent interval, what they saw as overly restrictive or silly pronouncements".

[215] *Reglamento de teatros* (1615): "Que las mujeres representen en hábito decente de mujer, y no salgan a representar en faldellín sólo, sino que por lo menos lleven sobre él ropa, vaquero, o basquiña, suelta, o enfaldada, y no representen en hábito de hombres, ni hagan personajes de tales, ni los hombres, aunque sean muchachos de mujeres". Cito con J. E. Varey, N. D. Shergold, *Teatro y comedias en Madrid: 1600-1650...*, p. 56.

[216] Calderón no abusó de dicho recurso compositivo, pero merece la pena anotar que la *Primera parte* se inicia con la relevante irrupción de carga emocional de una mujer "en hábito de

Las circunstancias del estreno en el Salón Grande del Alcázar madrileño el 29 de junio de 1623 de *Amor, honor y poder*, la primera función calderoniana fechada, constituyen una introducción peculiar a la realidad del teatro español áureo en su auge. Permiten presentar a sus actores más relevantes, tanto en el sentido literal de comediantas y comediantes, como en el figurado de sus receptores: los mecenas, promotores, su público *sensu lato*. El cotejo de los testimonios históricos e iconográficos con el texto del drama corrobora la naturaleza ramificada y compleja de las relaciones del teatro con la actualidad política, situando *Amor, honor y poder* en el centro de los acontecimientos en curso en el Madrid de 1623. La reconstrucción presentada pone de manifiesto la importancia de esta comedia para conocer las circunstancias del debut dramático del joven Calderón[217].

Cuanto más nos adentramos en la realidad de la época de la creación del drama, más asombrosos parecen los contenidos que pudo haber generado *in potentia* su mensaje teatral. Pertenece a la esfera de la conjetura la cuestión de si dichos valores del texto fueron producto del sentido de la situación y de la observación discreta en el joven dramaturgo o, por el contrario, se trataba de un encargo, cosa que en el caso de *Amor, honor y poder* no es del todo imposible. Desde luego, según opina Cruickshank, sería difícil esperar de los personajes del drama que reflejaran fielmente a personas reales, dado que éstas serían el auditorio de la función. A su juicio, la obra debía "dar que pensar al público cortesano, sin dirigir sobremanera el pensamiento"[218]. Pudo haber intervenido una intención mucho más oculta, camuflada en el primer plano por asociaciones situacionales más o menos transparentes, halagüeñas de unos (noble Teobaldo) y censoras de otros (la conducta reprobable del rey Eduardo). Todos los actores de la intriga política actual, de la cual, recordémoslo, dependía en gran medida la paz o la guerra en toda Europa, podían reconocerse en el escenario. Pero en la tesitura de reflejo de espejo, específicamente metateatral y barroca, potenciada aún por la "localización" de la acción en un espacio alusivo a la

hombre de camino" con el nombre de Rosaura (QCL 1636, fol. 1r). En la jornada siguiente de *La vida es sueño*, la actriz salía en vestido de mujer pero bajo nombre cambiado, para, en la última jornada, aparecer en hábito medio masculino, medio femenino. En *La devoción de la cruz*, a su vez, Calderón, en el personaje de Julia, abordó la figura de la bandolera en atuendo de hombre.

[217] La bibliografía calderoniana hasta el año 1980 (K. R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual bibliográfico Calderoniano*, II, i, Kassel, Edition Reichenberger, 1999, pp. 216-217), salvando las monografías de la totalidad de la obra de Calderón y la edición de *Obras completas*, con la introducción de Ángel Valbuena Briones (Madrid, Aguilar, 1956, II, pp. 53-58), registra apenas algunos estudios dedicados al tema; en el año 2000 Don W. Cruickshank ("Calderón's *Amor, honor y poder*...") propuso una relectura de la obra en el contexto político.

[218] D. W. Cruickshank, "Calderón's *Amor, honor y poder*...", pp. 96, 98: "If *Amor, honor y poder* was commissioned, as seems likely, it would be surprising if it were completely transparent in its presentation of dramatic personages, given that some of the real-life models were present. [...] The most plausible interpretation of this play is that it gave the royal audience food for thought, without directing those thoughts too precisely. After all, negotiations were proceeding, and too specific a message might be overtaken by events".

topografía y la decoración del Alcázar madrileño, las semejanzas sugerían, a lo sumo, una solución *à rebours*. Solamente el rey de Inglaterra Eduardo III queda presentado en una luz desfavorable. No sería nada extraordinario, si no fuera porque Felipe IV en verdad tenía una debilidad por las hermosas damas. Y ello, según prueba la historia de la actriz apodada *la Calderona*, no solo por las damas de corte. ¿Se tratará de una crítica discreta del monarca[219]?

A su vez, la imagen del *alter ego* de Carlos Estuardo –el personaje de Teobaldo–, favorece particularmente al retratado. El pretendiente oficial a la mano de Flérida supo actuar con dignidad y elegancia incluso al ser rechazado. Al final del drama, asume las "calabazas" de la infanta, dispuesto a asumir también la culpa de las lágrimas vertidas por ella por otro hombre:

REY	dé Flérida la mano
	a Teobaldo.
TEOBALDO	Yo soy quien sólo gano.
INFANTA	Pues, ¿no es bien que te asombre
	mano de quien lloró por otro nombre?
TEOBALDO	Yo la culpa he tenido.
INFANTA	Y licencia te pido,
	para darla, Señor, a quien me ha dado
	causa de que por él haya llorado.
REY	Yo la doy, [...] *Amor, honor y poder* (QC 1637, fol. 248r.)

Recuérdese que, poco menos de tres semanas después de la probable asistencia a la escena en el Salón Grande, el príncipe de Gales adelantó la propuesta de finalizar los tratos de matrimonio. No obstante, las nupcias no llegaron a producirse. El prometido de la infanta María abandonó Madrid el 9 de septiembre de 1623, "muy descontento y pesaroso" al partir[220]. El 7 de septiembre, el príncipe de Gales y el rey de España prestaron solemne juramento y firmaron un contrato de matrimonio que debía unir la casa de los Estuardo con los Habsburgo españoles. En vísperas del viaje de vuelta, Carlos, junto a Felipe IV, se presentaron ambos vestidos "de negro por la tristeza de la partida", en los aposentos de la reina, donde el príncipe se despidió de la soberana y de la infanta[221]. La comitiva partió el sábado 9 de septiembre a las seis de la mañana, apeándose en El Escorial para pasar la noche. El rey de España y sus dos hermanos, los infantes Fernando y Carlos, acompañaron al príncipe. Al día siguiente, "le fueron mostrando al Príncipe todas las cosas por menor,

[219] D. W. Cruickshank adelanta tal hipótesis en su artículo "La crítica discreta del poder..." (pp. 95-95).

[220] "A 9 [de septiembre — B.B.], partió de esta Corte para Inglaterra muy descontento y pesaroso el Príncipe de Gales, por no haberse efectuado el casamiento con la Señora Infanta María, que le había traído a España". Cito por *Noticias de Madrid...*, p. 73.

[221] "El jueves, 7, dos días antes de su partida juró el Príncipe las capitulaciones matrimoniales [...]; y después hizo el Rey el juramento [...]. El día siguiente, víspera de su partida, por la tarde, fue el Príncipe por los corredores con su Majestad como otras veces, a despedirse de la Reina y de la Sra. Infanta. Fueron de negro por la tristeza de la partida, sin joya alguna". *Ibidem*, p. 75.

manifestándole toda la riqueza que allí hay, de que quedó muy admirado, así de la fábrica como de las pinturas, vasos y ornamentos"[222]. El lunes, el príncipe de Gales, junto al rey y a sus hermanos, fueron de caza a los montes boscosos de los alrededores. Allí se despidieron. Carlos Estuardo y Felipe IV, "se apearon y estuvieron sentados parlando cosa de un cuarto de hora. Después se abrazaron, y lo mismo hicieron los Señores Infantes, con grandes cortesías. Después llegaron todos los caballeros ingleses y besaron la mano a su Majestad, y lo mismo hicieron los caballeros españoles a su Alteza, y volviéndose a abrazar, el Príncipe fue a dormir a Guadarrama"[223]. En esta última conversación, se aludió a la cuestión del Palatinado. Felipe IV manifestó a Carlos que podía esperar la restitución del patrimonio de su hermana, Isabel Estuardo, en calidad de obsequio nupcial[224]. La mañana misma, empero, se produjo un intercambio de opiniones entre Olivares y Buckingham, tan acre que este último montó a caballo y partió sin miramiento a la etiqueta hacia Santander, donde estaban amarrados los barcos llegados desde Inglaterra a la espera de los ilustres pasajeros ingleses. Carlos Estuardo entendió, en palabras de Pauline Gregg, que incluso si se produjera matrimonio, la infanta lo anularía inmediatamente, lo que le estaría permitido si se retirara a un monasterio[225]. Carlos Estuardo, en Segovia, adonde llegó el miércoles 13 de septiembre, proveyó a Edward Clarke, uno de los hombres de confianza de Buckingham, de una escritura que anulaba la plenipotencia al conde de Bristol. Clarke debía entregar la carta al embajador de Inglaterra solo después de llegar desde Roma la aprobación del matrimonio de la infanta católica con el príncipe protestante.

La celebración, durante la cual el conde de Bristol debía salir en representación *per procura* del príncipe de Gales, estaba prevista en el plazo de dos semanas a contar desde la llegada de la dispensa papal, expedida por segunda vez, lo cual se produjo el 29 de noviembre de 1623[226]. En Madrid, se procedió apresuradamente a los preparativos. La fecha de la boda se determinó en sábado 9 de diciembre y el día mismo iba a celebrarse el bautizo de la hija de Felipe IV, nacida el 25 de noviembre. El embajador inglés incurrió en una situación muy comprometida. Decidió ignorar, hasta recibir instrucciones expresas desde Londres, la escritura del príncipe de Gales que retiraba su plenipotencia. A cuatro días de la ceremonia, cuatro emisarios ingleses se presentaron en Madrid, confirmando la disposición anterior de romper las capitulaciones de matrimonio si España no confirmaba las garantías de la

[222] *Ibidem*, p. 77. Es de suponer que la visita de Carlos Estuardo a El Escorial no dejaría de influir en el posterior proyecto de la decoración de Whitehall, entre otras obras; sobre todo, en la concepción iconográfica del techo encargado a Rubens; ver J. Limon, *Między niebem a sceną...*, pp. 411-416, 426, 544.

[223] *Noticias de Madrid...*, p. 77.

[224] P. Gregg, *op. cit.*, p. 88.

[225] *Ibidem*.

[226] Una semana después de las capitulaciones matrimoniales, el 24 de julio de 1623, llegó a Madrid la noticia de la muerte del papa Gregorio X. El procedimiento de la dispensa hubo de repetirse tras el nuevo cónclave.

restitución del Palatinado. La boda se revocó en el último momento, literalmente, lo cual para la parte española y, ante todo, la infanta María, debió de suponer gran humillación. Este aspecto queda explícitamente confirmado por las palabras del conde de Bristol, el único, según subraya Pauline Gregg, en haber comentado el comportamiento de la parte inglesa desde la situación y los sentimientos de la novia española abandonada de Carlos Estuardo[227]. Obsérvese al margen que el diario anónimo de *Noticias de Madrid*, muy meticuloso al relacionar la visita del príncipe de Gales en Madrid, calla por completo este final trascendente.

Tal y como se desprende de lo comentado arriba, desde el punto de vista legal y formal, fue el príncipe de Gales quien rompió los esponsales, aunque echó la culpa del fiasco de sus esfuerzos a la naturaleza de las relaciones y los procedimientos existentes en España. Seguramente así fuera, si Olivares se enorgullecía abiertamente de sus méritos en el modo en el que España, anteponiendo los asuntos de la fe católica al interés político, resolvió su compromiso con Inglaterra. En el discurso que escribió para Felipe IV, en 1627, para el sexto aniversario de su reinado, y que fue leído por el rey ante el Consejo de Castilla, Olivares apuntó con orgullo:

> El casamiento del príncipe de Gales, hoy rey de Inglaterra con la infanta doña María mi hermana, hoy reina de Hungría, tan adelantado que parecía imposible dejarse de hacer sin una guerra grande, como se le ha seguido, por no dispensar en él ni en una leve circunstancia de religión. [...] En el negocio con Inglaterra será el mundo buen testigo de la puntualidad con que se trató y la justificación con que en él se procedió sin faltar a ninguna palabra, y anteponiendo cuanto se debió a la religión a todas las otras consideraciones políticas, premiando nuestro Señor mi celo con la opinión y reputación del mundo y con los sucesos que a ellas se han seguido[228].

Gregorio Marañón sugiere en su biografía de Olivares que María de Habsburgo, ya en calidad de emperatriz de Alemania y reina de Hungría y Bohemia, contribuiría a su caída, todavía resentida del sabotaje de su enlace con Carlos Estuardo[229].

Parece que la comedia *Amor, honor y poder* de Calderón pudo haber formado parte del juego de Olivares que pretendió impedir la alianza de una Habsburgo española con un Estuardo inglés. En este contexto, cabría considerar relevante el hecho de que Teobaldo, el pretendiente a la mano de Flérida oficial y aceptado por Eduardo, llegara a Inglaterra desde la lejana Hungría, según él mismo

---

[227] P. Gregg, *op. cit.*, p. 92: "It was left for the English Ambassador Extraordinary to make the only human comment. The lapse of the proxy, wrote Bristol, would not only put «great scorn» upon the Spanish King but would be a «great dishonour» for the Infanta. And, he added, «whosoever else may have deserved it, she certainly hath not deserved disrespect nor discomfort»".

[228] *Resumen que hizo el rey don Felipe IV del estado de su Monarquía, a los 6 de haber entrado a gobernarla, al Consejo de Castilla*, cito por J. H. Elliott, J. F. de la Peña, *Memoriales y cartas del Conde Duque...*, I, pp. 231-250)

[229] G. Marañón, *La pasión de mandar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. 341-342.

manifiesta en un discurso ante el rey al comienzo de la jornada segunda. Poco menos de un año más tarde, Viena y Madrid intercambiaron correspondencia oficial en referencia a que Fernando, el hijo mayor de Fernando II, solicitara la mano de la infanta María Ana[230]. En 1625, el emperador trasladó en su primogénito el título del rey de Hungría[231]. De ahí que, cuando la infanta convertida *per procura* en esposa de éste abandonara para siempre la capital de España, el 26 de diciembre de 1629, le correspondería el título de reina de Hungría[232]. También en aquella ocasión se produjo una tensión política notable:

---

[230] J. H. Elliott, *El conde-duque...*, p. 227. La misiva por la cual Olivares responde al embajador del emperador de Alemania, Franz Christoph Khevenhüller, a la cuestión planteada por el emperador, lleva la fecha de 27 de septiembre de 1624. En noviembre de 1624 llegó a Madrid el emisario extraordinario del emperador, el archiduque Carlos Habsburgo, arzobispo de Wrocław, para solicitar la mano de la infanta María en favor de su sobrino Fernando. El archiduque fue recibido con gran afecto por sus sobrinos en Madrid: Felipe IV y sus hermanos (*Noticias de Madrid...*, pp. 108-110). Ocupó las estancias donde se había hospedado el príncipe de Gales. Carlos Habsburgo, al poco tiempo de llegar, enfermó, y murió a finales de diciembre. Su delicada misión fue continuada por el duque de Schwarzenberg. Ryszard Skowron (*Olivares, Wazowie i Bałtyk. Polska...*, p. 107), al referirse al viaje por Europa emprendido por el príncipe polaco Vladislao en mayo de 1624, comenta: "No puede descartarse que fuera el hecho de iniciar los Vasa diligencias por el enlace español lo que acelerara y obligara al emperador a actuar con energía en la corte madrileña, respecto de la alianza de su hijo". Cita (*ibidem*) una consulta del Consejo de Estado del 7 de noviembre de 1624, durante la cual el marqués de Aytona, futuro embajador de España en Viena, dijo: "El casamiento del príncipe de Polonia es muy bueno, pero este de Alemania es aventajado".

[231] "A 31 [31 de diciembre de 1625 – B.B.], llegó nueva de Alemania de haberse coronado por Rey de Hungría y Bohemia el hijo del Emperador Ferdinando". *Noticias de Madrid...*, p. 127. El desposorio de la infanta María con el rey de Hungría Fernando se hizo público el 7 de junio de 1626, en fiesta de la Trinidad (*ibidem*, p. 141) y a partir de entonces, le correspondía el título de reina de Hungría: "[...] a las cuatro de la tarde se publicó el casamiento de la Señora Infanta Doña María con el sereníssimo Rey de Hungría, hijo del Emperador".

[232] Kazimierz Sabik (*El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Warszawa, Uniwersytet Warszawski, 1994, p. 21) no se salvó de un pequeño lapsus. Al referirse a la obra de circunstancias escrita por Lope de Vega y representada en la corte en 1629, menciona la estancia de la reina y su consorte Fernando en Madrid. *La selva sin amor* fue estrenada en 1627, si bien la función prevista para el 18 de agosto se trasladó al mes de diciembre por la enfermedad del rey. El espectáculo se dedicó a la reina de Hungría, es decir, la infanta María, la hermana de Felipe IV. Fernando, su prometido formal, no estuvo nunca en Madrid; el casamiento se celebró *per procura* en abril de 1629. *La selva sin amor* fue el primer estreno en la corte española de Cosimo Lotti, un ingeniero florentino que utilizaba las técnicas escenográficas italianas más novedosas. Se trata del primer intento de introducir el *dramma per musica* italiano en el terreno español. Según informó el embajador toscano desde Madrid, el 1 de julio de 1627 (carta de Averardo de Medici di Castellina a Andrea Cioli, Archivo di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 4955, cito por "*Recitar cantando*: How the Florentines Brought Modern Opera to Spain (1627)", *The Medici Archive Project: News and Notes*, 2002, October, www.medici.org), el rey Felipe IV, quien practicaba la viola da gamba, quiso ver en qué consistía *lo stile recitativo*; antes del estreno, el rey canturreaba y tocaba fragmentos de la composición: "Et già Sua Maestà per suo trattenimento canta et suona la musica". Lope de Vega, encargado de escribir el libreto, durante los ensayos se quedaría embelesado al oír sus versos cantados con acompañamiento de aquella música nueva: "Lope de Vega poeta famoso ha fatto le parole spagnuole et quando sente cantar i suoi versi con questa sorte di musica, se ne va in dolcezza". Maria Grazia Profeti considera injusta la perpetuación a lo largo del tiempo de la opinión de que dicho estreno, experimental de por sí,

en Viena, se tuvo la sensación de que Felipe IV posponía interminablemente el viaje de su hermana a Austria.

En *Amor, honor y poder*, el cúmulo de alusiones a sucesos actuales en aquel momento resulta intrigante dado que todos parecen alinearse con las intenciones de Olivares. Lo mismo puede decirse de una obra calderoniana más, escrita probablemente el mismo año 1623: *Judas Macabeo*[233]. Tanto el motivo principal del argumento, es decir, el levantamiento de los judíos bajo el mando de Judas Macabeo, Simeón y Jonatas, contra la invasión asiria en defensa de la fe ancestral –insurrección que conduce a la liberación de Jerusalén, a la eliminación del templo de las deidades falsas y a la restauración del culto del único Dios–, como el hecho de que los protagonistas sean tres hermanos, permite ver referencias evidentes al clima que debió de rodear la fase final de la visita del príncipe de Gales a Madrid. La fecha del estreno se desconoce pero no es imposible que, aunque la obra no se pudiera representar antes de la partida de los ingleses, el 9 de septiembre, *Judas Macabeo* pudiera haberse escrito pensando en ellos: espectadores que, aun cuando no entendieran la lengua española, sí conocerían la historia del combate de los judíos contra los invasores en un grado suficiente para poder seguir la acción[234]. El mensaje del drama en el cual tres hermanos luchan por la fe debió de resultar obvio, mientras se disputaba la suerte de una Europa sumida en división confesional. La defensa de los valores religiosos se presentó en el contexto de las pasiones que atormentan a los protagonistas, de la manera más típica de la comedia española. Cruickshank opina que el desarrollo de la intriga traía un mensaje moralizador también a aquellos que se consideraban defensores de la fe, indicando que debían actuar de acuerdo con los principios de la religión defendida. El recordarse la importancia de la castidad constituía la punta de la crítica "discreta" que el dramaturgo enviaría al joven monarca español, aventurero notorio en materia de amores[235].

El protagonista anunciado por el título, un jefe noble y ejemplar, queda contrapuesto a sus hermanos Simeón y Jonatas, rivales por los encantos de la

---

defraudara las expectativas y resultara ser un fracaso (véase su edición de Lope de Vega, *La selva sin amor*, introduzione, testo crítico e note di…, Florencia, Alinea, 1999). Su juicio se ve corroborado por documentos de la época, sobre todo por la correspondencia diplomática.

[233] Las cuentas en el Archivo del Palacio confirman el pago, a 30 de septiembre, a Felipe Sánchez de Echevarría, por la representación de la obra *Los macabeos*, ver N. D. Shergold, J. E. Varey, "Some early Calderón's dates...", pp. 279-280.

[234] En este contexto, resulta ser cuanto menos intrigante la información que citan en una nota a pie de página N. D. Shergold y J. E. Varey (*ibidem*, p. 280). Se desprende de ella que, en 1829, en una subasta de anticuario en Inglaterra, surgiría el autógrafo de *Judas Macabeo*: "A manuscript of *Judas Macabeo*, said to be Calderón's autograph, is mentioned in an English sale catalogue of 1829, and was purchased by the bookseller Thomas Thorpe for £ 2 7s. See Nigel Glendinning, "Spanish Books in England: 1800-1850", *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, III (1959), 88. Professor E. M. Wilson informs us that he has noted in *Book Auction Records*, an item bearing the date 4 Dec 1905 concerning the sale of a manuscript of a *Jornada de Judas Maccabeus*, said to be autograph, with a signature at the end".

[235] D. W. Cruickshank, "La crítica discreta del poder...", p. 97.

hermosa Zarés, quien ama a Judas, precisamente, sin ser correspondida. Además, Zarés es objeto del amor de Lisías, adversario de los Macabeos, aunque éste ya es feliz esposo de Cloriquea, igual a ella en gracia y belleza. Habiendo oído hablar de los encantos de Zarés, Lisías llega bajo disfraz al campamento de los judíos, donde la verá en armadura y, tal y como corresponde al caballero galante, le pide una prenda de recuerdo. Zarés deja caer una banda que será objeto de competición de los tres pretendientes, ya que precisamente en este momento entran Simeón y Jonatas. La cortesía caballeresca que caracteriza el trato entre los tres rivales y, ante todo, la admiración de los Macabeos por el valor de Lisías, empujado por el amor a la empresa arriesgada de introducirse en el campamento enemigo tan solo para ver a la hermosa judía, no debe de ser analogía casual a las circunstancias de la llegada del príncipe de Gales a Madrid. Lo cual, desde luego, no impidió que Jonatas, al final del drama, tras la conquista de Jerusalén, trajera al escenario la cabeza de Lisías vencido[236]. La ironía de la historia hizo que, un cuarto de siglo más tarde, semejante final cayera en suerte a Carlos Estuardo, decapitado con un hacha por sus súbditos.

Resulta ser llamativa la presentación de los hermanos de Judas Macabeo, no del todo capaces de domar su amor propio. Jonatas acepta la vil propuesta de Tolomeo, quien le sugiere llegar hasta el lecho de Zarés y conquistarla con la artimaña de hacerse pasar por Judas (con este fin, se falsifica a lo donjuanesco una carta y se roban el bastón y el escudo del jefe). Cuando Jonatas desista en el último momento, el plan pertrechado quedará aprovechado por su artífice. La pasión es mala consejera. Solo al final se enterará Zarés de que el hombre a quien dejó entrar en la noche a su dormitorio no fue Judas Macabeo. Al fin y al cabo, todos salen perdedores: Zarés no será esposa de ninguno de los hermanos Macabeo –ni Simeón, ni Jonatas, y ni siquiera Judas, de quien los dos guardaban celos–, sino de Tolomeo. Según el modelo de comportamientos de la comedia española, la mujer engañada ha de perdonarlo, declarando que "es mejor / el peor marido vivo, / que muerto el mejor honor" (*Judas Macabeo*, QC 1637, fol. 95r). ¿Sería intención del retrato colectivo de los Macabeos, sujetos a pequeñas envidias y ambiciones, aparentemente inofensivas (incluso ante la amenaza grave de la guerra contra Asiria) señalar los virtuales problemas que pudiera afrontar la casa real de España?

La situación de los hermanos menores de Felipe IV, los infantes Carlos (nacido en 1607) y Fernando (nacido en 1609) dentro del sistema del poder de la monarquía apesadumbraba a Olivares. Lo articuló, entre otras ocasiones, en el documento que se conoce con el nombre del *Gran memorial*, entregado al rey, de diecinueve años de edad, el 25 de diciembre de 1624, preocupado por el alcance de su competencia en los asuntos más trascendentes del Estado[237]. La

[236] La cabeza cortada constituye uno de los efectos especiales favoritos de los teatros españoles del Siglo de Oro, ver J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena...*, p. 313.

[237] El texto señala de entrada el problema al cual Olivares dedica un párrafo aparte: "Señor. Considerando los pocos años de V. Majestad, que nuestro Señor alargue a innumerables, me han parecidio de mi obligación instruir el real ánimo de V. Majd. de algunas máximas generales del

fuerte unión emocional entre los hermanos no armaba a los infantes contra las insistencias del entorno, dispuesto a aprovechar su posición y las ambiciones personales para pequeños juegos políticos, peligrosos para la integridad del Estado. En 1625, el problema se volvió a abordar, esta vez presentando Olivares al rey por escrito propuestas concretas de soluciones, las cuales, al año siguiente, una comisión especial formada con este propósito trataría de llevar a cabo[238]. El asunto cobró peso en 1627, con la grave indisposición de Felipe IV, que fomentó una escalada de intrigas palaciegas. Testimonio de ello se halla en un documento peculiar dirigido por Olivares al rey convaleciente[239].

No es descartable que la convergencia de la situación dramática de la comedia de Calderón, cuyos protagonistas son los tres hermanos Macabeos, vencedores de los asirios y liberadores de Jerusalén tomada por los paganos, quisiera remitir, a través de la alusión histórica, a la situación de la monarquía española a la hora de asumir el trono Felipe IV, con hincapié en el reparto del centro del poder, es decir, los infantes Fernando y Carlos. No obstante, según sugiere Cruickshank, parece que el objetivo no fue tan solo amonestar discretamente al joven monarca[240].

Cabe añadir que la obra juvenil de Calderón, al igual que *Amor, honor y poder*, delata buen dominio de la técnica de escribir para el teatro. El joven autor conduce la acción con gran habilidad, empleando recursos característicos de la comedia española. Aprovecha elementos del vestuario para ocultar la identidad: Lisías en manto de Jonatas se introduce en el campamento de los judíos, deseoso de ver a Zarés; Tolomeo, bajo la oscuridad de la noche, se hace pasar por Judas, llevando a la tienda de Zarés su bastón y su escudo. Merece especial atención la forma en la cual Calderón logra, atrezo mediante, anudar una intriga amorosa-caballeresca entre Zarés y sus pretendientes: Lisías, Simeón y Jonatas. Los tres se precipitan a recoger la banda que ella deja caer al suelo, a petición de Lisías. A consecuencia de ello, la cinta queda desgarrada en dos partes: una toca a Lisías y la otra a Simeón, quedando Jonatas con las manos vacías ("Hacen la banda dos pedazos, y queda sin banda Jonatas" – *Judas Macabeo*, QC 1637, fol. 83v).

En la tercera jornada, donde se representaba el sitio y la toma de Jerusalén, aparecía en el tablado un ataúd. Una procesión de entierro se acercaba a las murallas de la ciudad: Los judíos llevaban a hombros el ataúd con el cadáver del jefe asirio Gorgias, a quien Judas Macabeo, en reconocimiento a su muerte

---

gobierno de Castilla y España, atreviéndome a hablar hasta de los serenísimos infantes, en que no discurro de sus personas sino de sus dignidades, porque a mi jucio por milagro y merced de nuestro Señor hasta hoy ninguna regla los comprende, [...]". *Gran Memorial* (1624), cito por J. H. Elliott, J. F. de la Peña, *Memoriales y cartas del Conde Duque...*, I, p. 49, ver también, pp. 52-53.

[238] *Ibidem*, pp. 161-170: la introducción y el documento titulado *Otro papel del Conde Duque al señor Felipe IV sobre el estado de los señores infantes don Carlos y don Fernando*.

[239] *Papel del Conde Duque para el señor Felipe IV sobre los naturales de los señores infantes Dn. Carlos y Dn. Fernando y lo sucedido en el discurso de la enfermedad que padeció dicho señor rey*, en: *ibidem*, pp. 215-228.

[240] D. W. Cruickshank, "La crítica discreta del poder...", p. 97.

heroica en el campo de batalla, mandó enterrar con todos los honores. Desde la altura del primer balcón en la fachada del vestuario, representación de las fortificaciones de Jerusalén ("por lo alto del muro"), Lisías contemplaba las exequias, profiriendo comentarios provocadores acerca de las acciones de los atacantes en el sitio[241]. El propio ataque se presentaba mediante teicoscopía: el ruido de las armas se escuchaba desde dentro. Posteriormente, entraban en el escenario, en fila, primero Judas y Tolomeo, después Simeón y Jonatas, todos ellos por orden y junto a sus compañeros de batalla ("con acompañamiento"). El arte bélico escénico se basaba en una economía peculiar de medios que el joven Calderón había tenido suficiente tiempo de perfeccionar.

Tampoco en esta obra pudieron faltar papeles en los que lucirse las damas de la compañía, como bellas féminas y como actrices. La primera dama sale en la segunda jornada en hábito de hombre. Zarés decide ponerse una armadura, pretendiendo llamar la atención de Judas Macabeo, el objeto de su desgraciado amor. La actriz salía al escenario con una bandera en mano, la alzaba y la desplegaba al viento. Las maniobras marciales de Zarés abarcaban también un intento de duelo con el gracioso Chato, quien aparecía en traje de soldado, recargado de toda suerte de armas[242] ("Sale Chato de soldado ridículamente con muchas armas" – *Judas Macabeo*, QC 1637, fol. 86r). La presentación de la gallardía de Zarés estaba siendo observada por Lisías, el atrevido curioso de su belleza, ocasionando apartes en su boca. La segunda dama, la esposa de Lisías de nombre Cloriquea, pagaba un precio elevado por la osadía de su marido: Judas Macabeo, en venganza, decidía raptarla y entregarla a Zarés como esclava. La actriz, tras un breve monólogo en el cual expresaba su tormenta de celos por las acciones de su esposo, se dormía en el tablado. Entonces aparecía Judas embozado y, tapándole la boca, se la llevaba[243]. Hacia el final de la segunda jornada, se producía el encuentro de la primera y la segunda dama (Judas entregaba a Cloriquea a Zarés), lo cual entrañaba una confrontación acérrima, puesto que ambas traían motivos para estar mutuamente celosas: Cloriquea, por Lisías; Zarés, por Judas Macabeo.

A la actriz que interpretaba el papel de Cloriquea le esperaba aún una salida espectacular al final de la comedia. Las acotaciones indican que aparece a caballo, con una lanza y un escudo en la mano ("[...] sale Cloriquea a caballo con lanza, y adarga"). Según Ruano de la Haza, la forma del texto permite afirmar que, en el corral, Cloriquea entraba a caballo a través de una puerta enfrente del tablado que daba al patio, y que, a lo largo de los primeros 32 versos de su monólogo, se acercaba al escenario lo suficiente como para que un

[241] Tal solución, que aprovecha la estructura a dos niveles del escenario, es característica de las comedias que representan un sitio, véase *El sitio de Bredá*, *El príncipe constante*; en este último también se utiliza un ataúd, en una secuencia similar de pompas fúnebres. El ataúd como atrezo igualmente aparece en *De un castigo tres venganzas* de Calderón, pero con función diferente, sirviendo de elemento que complica la intriga.

[242] Similar recurso empleará Calderón en *La devoción de la cruz*, donde el gracioso Gil, en la jornada tercera, sale recargado de gran número de cruces.

[243] El motivo de "la bella dormida" es recurrente en Calderón.

lanzamiento de pica hacia ella ahorrara peligro a los espectadores y a la compañía, esta última íntegramente presente, según parece. Cloriquea llegaba para desafiar a los vencedores a continuar el combate. Zarés era quien respondía al reto. "En este momento Cloriquea –sigo remitiéndome a la reconstrucción hipotética de las acciones escénicas propuesta por Ruano de la Haza– da la vuelta al caballo y sale por donde entró, esto es por la puerta de la calle. Antes de que ella vuelva al teatro, los otros personajes dicen un total de 27 versos, seis de ellos aparte; intervalo suficiente para que Cloriquea desmonte a la puerta de entrada del corral y vuelva a salir por el mismo patio para, después de atravesarlo, subir los escalones que conuden al tablado recitando sus últimos versos"[244].

Respecto a la función registrada en las cuentas palaciegas bajo el título de *Los macabeos*, se impone una pregunta de peso: cómo las soluciones escénicas inscritas en el texto del drama, las cuales aprovechan la forma arquitectónica del corral (en la comedia se utiliza el primer balcón para representar el sitio, y la circunstancia de la entrada final de la actriz a caballo), se reprodujeron en el Salón Grande del Alcázar madrileño[245]. Podemos suponer que la profesionalidad de los actores permitía una fácil adaptación a unas condiciones distintas de las del corral. Merece la pena recordar que la primera mención del Salón Grande con el calificativo de *salón de comedias* data de 1623, precisamente, si bien, según destaca Shergold, la sala desempeñó similar función ya durante el reinado de Felipe III[246]. La visita del príncipe de Gales en Madrid tendría un papel crucial en la intensificación del entretenimiento teatral en la corte española. El joven Calderón supo aprovechar esta oportunidad, pruebas de lo cual ofrecen tanto *Amor, honor y poder* como *Judas Macabeo*. La comparación de estos dos textos conduce a un comentario más[247]. La comedia sobre los Macabeos utiliza toda una serie de recursos típicos para el corral, mientras que la acción de *Amor, honor y poder* puede, sin obstáculo alguno, representarse en un solo plano. Aunque en otros textos de similar tema y entorno, Calderón organizó el espacio recurriendo frecuentemente al orden vertical del corral para reforzar la metáfora teatral[248]. ¿Será que la obra se

---

[244] J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena...*, pp. 273-274.

[245] J. E. Varey ("L'auditoire du Salón Dorado...", *loc. cit.*) solo se refiere a la cuestión de pasada.

[246] N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage...*, p. 265; Compárese G. González Dávila, *Teatro de las grandezas de la Villa...* , p. 310: "Más adelante está una sala de ciento y setenta pies de largo, y treinta y cinco de ancho; en ella come su Magestad en público; se representan comedias, máscaras, torneos y fiestas [...]. En esta sala hay muchas cosas que ver, de pinturas, mapas de muchas ciudades de España, Italia y Flandes, de mano de Jorge de Viñas, que tuvo primor en esto".

[247] D. W. Cruickshank, en la conclusión de su artículo ("Calderón's *Amor, honor y poder...*", p. 99), sugiere la necesidad de prestar atención también a *La selva confusa* y *Judas Macabeo*. Cruickshank volvió a tratar el tema en el capítulo "Letters, nor arms" de su libro *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambdridge University Press, 2009, en especial pp. 71-76.

[248] Por ejemplo, en el drama *Saber del mal y del bien* (1627/1628), el cual también se inicia por una escena de accidente de caza. También en este caso, el contexto político parece

escribió *ex professo* para un espacio que no era el del corral? Esto legitimaría la hipótesis de que fuese creado por encargo[249].

Sería difícil imaginar circunstancias más oportunas para un debut para un joven poeta. *La selva confusa* –el tercero entre los títulos calderonianos representados durante la estancia del príncipe de Gales en Madrid– sigue siendo un enigma. Desentrañar el misterio de *La selva confusa* proporcionaría, probablemente, la clave de los comienzos de la carrera de Calderón[250]. Cabe considerar que fue una de las primeras comedias calderonianas. No obstante, no está incluida en ninguna de las *partes*. Además, no se la nombra en ninguna de las listas de títulos confeccionadas por el dramaturgo, ni en la que Vera Tassis publicó en la *Verdadera quinta parte* (Madrid, 1682)[251]. Se conserva un

---

particularmente interesante, puesto que la acción del drama puede leerse en clave personal, apuntando indirectamente hacia la situación del valido, es decir, el conde-duque Olivares, en la corte madrileña, ante las complicaciones acarreadas por la grave enfermedad del rey en 1627. No es casualidad que J.H. Elliott (*Lenguaje e imperio en la España de Felipe IV*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 55-56) yuxtaponga esta comedia de Calderón con *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo, escrita, probablemente, en 1628, cuando se intensificaron los ataques en contra de Olivares. La comedia de Quevedo alude indirectamente a la visita del príncipe de Gales en Madrid. El privado de la comedia, el marqués Valisero dice al rey: "a mí y a ti nos murmura / el vulgo" (*Cómo ha de ser...*, p. 634). Elliott llama la atención sobre una inspiración relevante para el caso, la de los escritos de Justo Lipsio. Olivares intentó poner en práctica su visión de la política, basada en la actitud profundamente ética del soberano y de sus consejeros, exponiéndose a comentarios desfavorables y críticas (p. 56): "Calderón, en su *Saber del bien y del mal*, obra escrita hacia la misma época, también buscaba establecer la virtuosa relación del rey y el valido, para la confusión de aquellos que eran culpables de murmuraciones. En sus escritos Lipsio perfila un contraste entre el mundo regido por la opinión, o el falso juicio, y otro en el que prevalece la constancia". La doctrina ético-política de Lipsio está patente también en otras obras de Calderón, como *El príncipe constante*, *El Sitio de Bredá* o *La vida es sueño*, entre otras; ver A.K.G. Paterson, "Justo Lipsio en el teatro de Calderón", en: *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 275-291.

[249]*Amor, honor y poder* recuerda, hasta cierto punto, a la comedia *Argenis y Poliacro*, de la cual se sabe (por las sueltas conservadas) que se representó como fiesta en el palacio. Se ignora, por desgracia, cualquier otra circunstancia o documento que determinara la fecha de la creación de la obra. En este caso, se trataba de una dramatización de motivos de la novela *Argenis*, de John Barcalay (París, 1621), de extraordinaria popularidad entre los círculos cortesanos de toda Europa, por la lectura en clave personal que preveía. En España, en 1626, llegaron a publicarse dos traducciones de la obra, escrita originalmente en latín: J. Pellicer de Ossau y Tovar, *Argenis*, Madrid, Luis Sánchez, 1626; J. Barcalay, *La prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliacro…*, traducido del licenciado don Gabriel de Corral, Madrid, Juan González, 1626); ver M. R. Lida de Malkiel, *"Argenis", o de la caducidad en el arte*, en: *id.*, *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, pp. 221-237.

[250] *La selva confusa* fue publicada en 1909 por G.T. Northup (*Hispanique Revue*, 1909, pp. 168-338). La comedia no ha sido objeto de una edición crítica; tampoco figura en la edición de *Obras completas* de Calderón.

[251] Calderón elaboró la primera de ellas a finales de 1679 o a principios de 1680, a petición del rey Carlos II; la segunda constituía un documento adjunto a la misiva al duque de Veragua, del 24 de junio de 1680; esta última fue incluida en una publicación de circunstancias póstuma *Obelisco fúnebre* (Madrid, 1684), por Gaspar Agustín de Lara. Vera Tassis enumera 121 títulos de "comedias verdaderas" de Calderón: "Tabla de las Comedias Verdaderas de Don Pedro Calderón".

autógrafo firmado por Calderón, lo cual soluciona las dudas de su autoría, aunque los testimonios impresos de la época atribuyen la obra a Lope de Vega; esto, a su vez, ofreció motivo para acusar a Calderón de plagio[252]. Admitiendo que los títulos *Las selvas de amor*, *Las selvas y bosques de amor* y *La selva confusa* –que figuran en los legajos del Archivo de Palacio, se refieren a la misma obra– , ha de resultar llamativo el hecho de que el mismo drama se representara en la corte tres veces en el espacio de algo menos de un año: en dos ocasiones, por la compañía de Vallejo[253] y por tercera vez, bajo el título de *La selva confusa*, por Juan Acacio, retribuido el día 21 de julio de 1623. La coincidencia de las dos representaciones simultáneas con la visita del príncipe de Gales en Madrid no parece ser gratuita. La función de *Selvas y bosques de amor* del domingo 7 de mayo de 1623, por Vallejo, fue, probablemente, la tercera obra que los ingleses vieron en el Alcázar. *La selva confusa* fue representada por la compañía de Juan Acacio –el autor de comedias que, el 29 de junio de 1623, había ofrecido *Amor, honor y poder*–, el día 16 de julio de 1623. Es decir, en vísperas de hacerse público el compromiso del príncipe de Gales con la infanta. Los hechos parecen configurar una secuencia lógica, dando un aliciente para vincular el interés del público cortesano por una obra próxima a las inspiraciones románticas-bucólicas propias del *As you like it* de Shakespeare. Pasado el tiempo, el dramaturgo no tuvo por qué recordar el título de la comedia que, después de 1633, dejó de aparecer siquiera en ediciones piratas.

Cito por K. y R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch...*, III, pp. 19-31.

[252] El manuscrito autógrafo de la comedia se encuentra en la Biblioteca Nacional en Madrid: P. Calderón de la Barca, *La selva confusa* (BN de Madrid, Ms. Res. 75); impresos: *La selva confusa*, en: Lope de Vega, *Parte XXVII (estravagante)*, Barcelona, 1633; *Selvas y bosques de amor*, en: Lope de Vega, *Parte XXIV*, Zaragoza, 1633. Albert E. Sloman ("*La selva confusa* restored to Calderón", *Hispanic Review*, XX, 1952, pp. 134-148) confirmó definitivamente que la comedia fue escrita por Calderón.

[253] Conjetura adelantada por N. D. Shergold y J. E. Varey ("Some early Calderón dates...", pp. 286-287). La primera entrada documenta la representación de *Las selvas de amor* por la compañía de Vallejo, 5 de octubre de 1622 y 8 de febrero de 1623; la siguiente registra el pago a Manuel Vallejo (16 de mayo de 1623) por dos espectáculos: *Selvas y bosques de amor* (7 de mayo de 1623) y *El general de mármol* (14 de mayo de 1623). Estos títulos cuentan entre las primeras comedias que los ingleses tuvieran la oportunidad de ver en el Alcázar.

LA *COMEDIA NUEVA* Y LOS PRECEPTOS ARISTOTÉLICOS

[...] pusimos en estilo las comedias.

Lope de Vega,
Epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza (1624)

El debut de Calderón tuvo lugar en una época de defensa cada vez más abierta de la autonomía genológica de la *comedia nueva* española, en oposición a la interpretación tradicional de la *Poética* de Aristóteles[254]. Después de Ricardo de Turia y su *Apologético de las comedias españolas* (Valencia, 1616), llegó el turno de Tirso de Molina, quien, en su primer cigarral, valiéndose del símil de un árbol que el hortelano inocula para que dé mejores frutos, hace decir a uno de los personajes:

> [...] ¿qué mucho que la comedia […] varíe las leyes de sus antepasados, e injiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambos, introduzca ya personas graves, como la una, y ya jocosas y ridículas, como la otra? Además que si el ser tan excelentes en Grecia Esquilo y Ennio, como entre latnios, Séneca y Terencio bastó para establecer las leyes tan defendidas de sus profesores; la excelencia de nuestra española *Vega*, honra de Manzanares, Tulio de Castilla y Fénix de nuestra nación, los hace ser tan conocidas ventajas en entrambas materias, ansí en la cuantidad como en la cualidad de sus nunca bien conocidos, aunque bien enviados, y mal mordidos estudios, que la autoridad con se les adelanta, es suficiente para derogar sus estatutos. Y habiendo él puesto la Comedia en la perfección y sutileza que agora tiene, basta *para hacer escuela de por* sí, y para que los que nos preciamos de sus discípulos nos tengamos por dichos de tal maestro, y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare. Que si él, en muchas partes de sus escritos, dice que el no guardar el arte lo hace por conformarse con el gusto de la plebe –que nunca consintió el freno de las leyes y preceptos–, dícelo por su natural modestia, y porque no atribuya la malicia ignorante a arrogancia lo que es política perfección. Pero nosotros, lo uno por ser sus profesores y lo otro por las razones que tengo alegadas (fuera de otras muchas que se quedan en la plaza de armas del entendimiento), es justo que dél como reformador de la comedia nueva, y a ella, como más hermosa y entretenida, los estimemos, lisonjeando al tiempo, para que no borre su memoria[255].

---

[254] R. Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 163: "Es indudable que el problema debía de ser vivo, de palpitante actualidad, a fines del XVI y principios del XVII, objeto de discusiones entre los doctos que asistían al triunfo del nuevo género. Éste se afirmaba, en estrecho contacto con la participación del pueblo en el fenómeno teatral, contra la tradición humanística, basada en paradigmas clásicos y en una visión restringida –limitada a una minoría culta – de la actividad literaria".

[255] Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. L. Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996, pp. 228-230.

Tirso de Molina completó *Cigarrales de Toledo* alrededor del año 1621, fecha de su aprobación, si bien el volumen, que contiene tres comedias, varias narraciones y numerosas composiciones poéticas, no llegó a publicarse hasta 1624.

La ascensión al trono de Felipe IV en 1621 y la efectiva asunción del timón del Estado de Olivares, preocupado tanto por la formación universal del joven rey como por su entretenimiento deportivo (caza, equitación) y cultural (teatro y fiesta), propiciaron condiciones excepcionales para el florecimiento de las musas. Elliott escribe al respecto: "La metamorfosis de Felipe, de príncipe torpe e ignorante en un esteta de real cuna y en modelo de gentileza, constituía un capítulo importante del programa de renovación de la grandeza de España que había trazado Olivares"[256]. Resulta significativo el hecho de que, apenas un año después de la coronación, la afición del rey y de sus súbditos al teatro se viera reflejada en una obra, publicada en Madrid y dedicada por su autor a Olivares, que presentaba un modelo del soberano ideal inspirado en la biografía del emperador Trajano: *El mejor príncipe Trajano Augusto: su filosofía política, moral y económica* por Francisco de Barreda[257]. Añádase que Trajano, uno de los emperadores romanos más destacados, era originario de Itálica, la ciudad romana más antigua de la Península Ibérica[258]. La equiparación no era gratuita. Aparece en las publicaciones noticiarias de la época. Andrés Almansa y Mendoza en su *Carta nona*, de 16 noviembre de 1622, nombra a Felipe IV explícitamente "un segundo Trajano o Teodosio", al referirse a la creación de un consejo especial para la reforma del Estado[259]:

> Esta monarquía de las Españas, que Dios prospere como a firme columna de la cristiandad, espera el más feliz tiempo que jamás ha gozado desde que se desmembró del romano imperio, porque el rey nuestro señor, a quien Dios guarde, es un segundo Trajano o Teodosio, y así como estos valerosos emperadores (españoles ambos) fue el uno lustre y amparo del imperio romano, y el otro del griego, el rey nuestro señor lo es del español; y,

---

[256] J.H. Elliott, *El conde-duque...*, p. 186.

[257] Francisco de Barreda se sirvió de la reciente la edición de *Panegyricum in Traianum* de Plinio el Joven, preparada por Justo Lipsio (1600). Recordemos que Olivares tenía en muy alta consideración la doctrina política de Lipsio, enraizada en la filosofía estoica y en una reflexión profundizada en torno a la historia del imperio romano. Aurora Egido (*Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000, p. 137, nota 56) comenta: "La edición de la biografía de Justo Lipsio sobre Trajano, hecha por Plinio el Joven y luego vertida al castellano por F. Barreda en 1622, fue fundamental en la configuración del héroe barroco. Justo Lipsio, al fundir a Tácito con Séneca, influirá poderosamente en la función moral que la historia tuvo en el siglo XVII".

[258] Itálica fue fundada en 206 a. C. por Escipión el Africano, en la orilla derecha del río Baetis (Guadalquivir), pensando en los veteranos de la segunda guerra púnica; se considera el primer núcleo permanente de romanización de la Península. Trajano (98–117 d. C.), nacido en 53 a. C., venía del linaje de los Ulpio, una de las primeras familias romanas afincadas en Itálica.

[259] La Junta Grande de Reformación inició su agenda en agosto de 1622 (J. H. Elliott, *El conde-duque*..., pp. 132 y ss.). Constituía un cuerpo asesor que debía emprender con urgencia la reforma del Estado. Una de sus primeras acciones fue la redacción de la carta que Felipe IV dirigió a todas las ciudades del Reino de Castilla, el 28 de octubre de 1622.

> para que tenga con brevedad efecto, ha formado una junta de las personas más doctas y eminentes de estos reinos, en que entran los presidentes y algunos consejeros de todos los consejos [...], que vean cómo se podrá la república descargar de tributos, excusar gastos superfluos, poblar los pueblos y otras cosas de importancia tocantes al gobierno político[260].

Entre los comentarios de los que Francisco de Barreda proveyó su versión de *Panegyricum in Traianum* de Plinio el Joven, hubo lugar para una amplia intervención dedicada al teatro: *Discurso IX: Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras*. El subtítulo determina con claridad su intención. La vena polémica de Barreda hace del texto uno de los documentos más interesantes relativos al teatro español del Siglo de Oro. Resulta difícil estimar hasta qué punto las opiniones expresadas por Barreda, quien se opone manifiestamente a Aristóteles en defensa de la comedia española, reflejan las ideas de sus contemporáneos. Barreda dice explícitamente: "Bajemos, pues, a la lucha. Parécele a Aristóteles que la tragedia y la comedia han de ser diferentes y apartadas, no mezcladas y conformes, como nosotros las víamos"[261]. Tanto el tono como el contenido de la apología confirman que lo principal fue la conciencia de la autonomía del teatro español y de sus géneros dramáticos frente a los modelos antiguos. Barreda afirma de entrada que el nuevo drama español, al unir elementos épicos, líricos, trágicos y cómicos, constituye el colofón único de toda poesía:

> Advirtiendo primero que las comedias que hoy gozamos dichosamente, son un orbe perfecto de la Poesía, que encierra y ciñe en sí toda la diferencia de poemas cuyas especies, aun repartidas, dieron lustre a los antiguos. Hay en las comedias nuestras la majestad, el esplendor y grandeza del poema épico. Tienen sus fábulas, sus episodios, y tal vez su verdad de historia, como el épico. Hay también las flores y dulzuras sonoras del lírico, las veras y severidad del trágico, las burlas y risas del cómico, los sainetes y sales del mímico, la gravedad y libertad de la sátira. De manera que en nuestros tiempos no puede ser perfecta la comedia que no coronare toda la poesía. Y aquel será excelentísimo poeta, sin más examen, que acertare las comedias desta forma. Esta variedad de poemas en nuestra comedia está muy defendida, porque siendo la comedia pincel de las acciones, hay muchas que tienen de todos afectos, y de manera todos, que ha menester ayudarse de la raza de todos los poemas para vestirlos[262].

A consecuencia de dicha asunción preliminar, entra en debate con la autoridad de Aristóteles en materia de la pureza y la autonomía genológica de la tragedia y la comedia, la cual, según Barreda (recurriendo al *ut pictura poesis* horaciano), no se sostiene ni siquiera en el propio Estagirita. Si la poesía es un arte imitativa, el poeta, al representar a un hombre cuya vida es regida por la

---

[260] A. Almansa y Mendoza, *Obra periodística*, eds. H. Ettinghausen y M. Borrego, Madrid, Castalia, 2001, p. 239.

[261] F. de Barreda, *Discurso IX, Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras*, en: *id.*, *El mejor príncipe Trajano Augusto: su filosofía política, moral y económica*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1622, fol. 126r.

[262] *Ibidem*, fols. 125v-126r.

mudable fortuna, debe reflejar fielmente sus vaivenes, casando elementos trágicos y cómicos: "Esto hacen nuestras comedias con suma atención. Luego son perfectísimas"[263]. A continuación, Barreda hace justicia al precepto de la unidad de acción, lugar y tiempo, el cual, en su opinión, produjo no pocos malentendidos. También en esta ocasión, yuxtapone el arte poética con la pintura[264]. Si un pintor es capaz de representar a un gigante sobre un naipe y once mil vírgenes en un anillo, asimismo la poesía, siendo cual pintura, según subraya Barreda, completa en forma de relación aquello que no puede representar ocularmente. Tiene presente el precepto de Horacio de que es preferible mostrar el desarrollo de la acción en el escenario a contarlo desde el escenario; con todo, evoca otro principio de la poética horaciana, el del decoro:

> Suple con relaciones lo que no puede mostrar a los ojos. Ya sé que es consejo de Horacio, que es mejor que salga al teatro la misma acción, que no que nos la digan por relación. Mas también es precepto suyo que lo que no fuera decente no salga si no es en relación. Esto han acertado los nuestros [poetas – B.B]; todo aquello que puesto en el teatro fuera flojo, o poco decente, cífranlo en relaciones. Esto es seguir el alma de la ley, no las palabras[265].

El comentario resulta sumamente interesante, ya que parece corresponderse directamente con la paulatina ventaja de lo épico frente a lo dramático que se observa en la comedia española de la segunda y tercera décadas del siglo XVII. El fenómeno atañe en particular a la dramaturgia de Calderón, cuyos personajes gustan de relatar lo acontecido o lo que está aconteciendo. En la comedia de capa y espada *El hombre pobre todo es trazas* (1627), Calderón inserta un (meta)comentario en el diálogo de los personajes referente a dicha característica del discurso teatral áureo. Don Diego, un joven granadino llegado a Madrid, se dirige a un criado que lo ha seguido hasta la capital con la carta y letra de cambio de parte de su padre, proponiéndole que se cuenten mutuamente sus experiencias de entretanto, cual personajes de teatro:

> No has visto en una comedia
> verse dos, y en dos razones
> hacerse mil relaciones
> de su gusto o su tragedia.
> Pues imitemos aquí
> su estilo, que en esta parte
> tengo mucho que contarte. *El hombre pobre…* (QC 1637, fol. 164v)

En opinión de la ilustre hispanista italiana Maria Grazia Profeti, fue precisamente cuando "la comedia alcanza una mayor capacidad «literaria» y técnicas más refinadas, el juego entre «fuera» y «dentro», entre «mostrar» y «decir» se hace más complejo e indirecto. El teatro de los primeros años del

[263] *Ibidem*, fols. 126r-126v.
[264] *Ibidem*, fols.127r-127v.
[265] *Ibidem*, fol.127v.

siglo, a pesar de su pobreza escénica, tendía a mostrar los acontecimientos de una historia; el teatro de las décadas posteriores tendió, en cambio, a relatarlos; y esto, paradójicamente, cuando mostrarlos le habría resultado mucho más fácil"[266].

El comentario de Barreda indica una pista interesante, confirmada indirectamente en la parte posterior de su discurso, cuando se refiere a aquellos preceptos aristotélicos que los dramaturgos españoles observan a través del principio de la imitación. Se centra en la construcción dramática del argumento, el cual descansa en "las peripecias, en las agniciones y perturbaciones", y pone de relieve "todos los afectos que él [Aristóteles] enseña"[267]. Repasando la historia del drama en la Antigüedad y, ante todo, confrontando los textos conservados con el estado actual del repertorio teatral, Barreda llega a la conclusión de que "crece el arte con el tiempo; él le alienta, él le cría"; y lo lleva a la perfección. El atrevimiento a la hora de transgredir los límites es la ventaja esencial –"tesoro", en palabras de Barreda–, del paso (progreso) del tiempo[268]. Para la poesía dramática:

> [...] ha llegado tiempo en que el atrevimiento dichoso de los ingenios de España, adorno de este siglo, la ha engalanado nuevamente, la ha hecho discreta y entretenida, y como abeja que labra dulcísimo panal de la quinta esencia de las flores la ha labrado con los esmaltes de todo género de agudeza, sacando de la filosofía natural lo más sublime; de la moral, lo más prudente; de las historias, lo más conforme; de las fábulas descortezadas, lo más provechoso; de la elocuencia, lo más puro. Todo con apacible estilo, desnudo de la severidad y aspereza con que nos dejaron los antiguos[269].

Barreda arroja nueva luz sobre el debate de la comedia nueva, aunque recurre a argumentos que se habían empleado anteriormente. En este caso en concreto, los pronuncia una persona que no se dedica profesionalmente al teatro. La soltura con la cual el autor aprovecha los ejemplos, sometiéndolos a una elaboración polémica, delata una erudición primorosa, al tiempo que su compromiso testifica la actualidad del tema. Merece especial atención la discusión con la autoridad de Aristóteles. Barreda es otro representante más de "la actualización del aristotelismo [...] característica de toda la cultura estética española entre el quinientos y el seiscientos", según recalca Rinaldo Froldi, al margen de un estudio sobre el *Arte nuevo* de Lope[270]. Benedetto Croce en "un Apéndice de su *Estética*" observó que: "España fue quizás el país que mayor resistencia opuso a las pedantes teorías de los tratadistas. [...] Que las reglas deben cambiar con los tiempos y con las circunstancias; que una literatura moderna exige una poética moderna; que una obra que contraviene las reglas

[266] M. G. Profeti, "Estudio preliminar", en: F. de Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, Barcelona, Crítica, 1998, p. XV.
[267] F. de Barreda, *op.cit.*, fols. 127v-128r.
[268] *Ibidem*, fol. 132r.
[269] *Ibidem*, fols. 132v-133r.
[270] R. Froldi, *op. cit.*, pp. 173-174.

establecidas no significa que sea contraria a toda regla o no se someta a una ley más alta; que la leyes de las unidades son tan ridículas como sería prohibir a un pintor pintar un amplio paisaje en un cuadro pequeño; que el placer, el gusto, la aprobación de lectores y espectadores son, a la larga, los que deciden [...]; estas afirmaciones y muchas otras semejantes son frecuentes en la crítica española de aquel período. Un crítico, Francisco de la [sic] Barreda, llegó a compadecer a los grandes ingenios de Italia, sometidos por el miedo y la cobardía (*temerosos y acobardados*) a reglas que les cohibían por todos los lados"[271]. Croce se refiere a las siguientes palabras de Barreda:

> Hagamos lo que Italia, que, teniendo ingenios, pierde por obediente de la edad pasada la gloria que le prometía la venidera. No se atreven a salir de aquellos claustros; son inviolables aquellos muros. [...] Grande ingenio prometen de sus autores el *Pastor Fido* y el *Aminta*. Grande ingenio y digno de admiración; pero temeroso y acobardado. No tuvieron ánimo para sacudir el yugo de la antigüedad[272].

Ya Alonso López Pinciano, cuya *Philosophía Antigua Poética*, publicada en Madrid en 1596, supuso uno de los primeros compendios europeos competentes en materia de la teoría de la literatura basada en la tradición crítica humanista del Renacimiento, ofreció, en el diálogo de la *Epístola octava. De la tragedia y sus diferencias*, una lectura de la *Poética* de Aristóteles, libre de preceptos categóricos[273]. En lo tocante al número de jornadas, claramente diferenciador de la comedia española del resto del patrimonio dramatúrgico europeo, Ugo, uno de los interlocutores de Pinciano, afirma: "Cada uno puede sentir como quisiere, que la cosa es no de mucha importancia"[274].

Hasta Francisco Cascales, defensor ardoroso de la diferencia genológica de la tragedia y la comedia, si bien en sus *Tablas poéticas* (Murcia, 1617) rechaza el término de *tragicomedia* tildando de hermafroditas y monstruos las obras representadas en España e imputando a la mayoría de los poetas dramáticos nacionales la ignorancia de la poética, en la "Carta tercera" del segundo libro de sus *Cartas filológicas* (Murcia, 1634), saldrá en defensa del teatro contemporáneo, sobre todo, de sus valores formativos. Explica con precisión la tesis atribuida a Cicerón, citada por prácticamente todos los comentaristas del teatro de la época: "Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis"[275]. Además, dicha carta está dedicada al Apolo de España, Lope de

---

[271] Cito por Á. del Río, *Historia de la literatura española. Desde los orígenes hasta 1700*, Barcelona, Ediciones B, 1990, p. 593.

[272] F. de Barreda, *op.cit.*, fols. 131v-132r.

[273] A. López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. y prólogo de J. Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro/Turner, 1998, pp. 329-371.

[274] *Ibidem*, p. 369; en referencia a esta cita, R. Froldi (*op.cit.*, p. 174) observa: "la actualización del aristotelismo, fuera del rigorismo interpretativo típico, sobre todo, de los italianos, es característica de toda la cultura estética española entre el quinientos y el seiscientos. Para permanecer dentro del campo de la estética teatral, el Pinciano, por ejemplo, no se muestra absolutamente rígido en el precepto que prefiere la tragedia en cinco actos a la de tres [...]".

[275] Ver F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, "La verdad universal y la teoría dramática

Vega. Al comienzo, Cascales aprueba las regulaciones españolas para asegurar la decencia de los espectáculos de teatro:

> Pero agora ya la representación está castrada; ya tiene maniotas, que no la dejan salir del honesto paso; ya tiene freno en la boca, que no le consiente hablar cosa fea; ya vive tan reformada, que no hay ojos linceos de curioso que le ponga nota alguna. Gracias a Dios y a nuestro cristianísimo rey y a sus sapientísimos consejeros, que han examinado esto con tanta curiosidad y atención, que cuantas circunstancias podían agravar este caso las han mirado y previsto, prescribiendo a los representantes los términos de la representación, sometiendo a varones doctos el examen de las comedias, hasta mandar que no yendo firmadas o rubricadas del real Consejo no se puedan representar en parte ninguna[276].

A continuación cita toda una serie de autoridades, desde Platón y Aristóteles hasta autores jesuíticos contemporáneos, para debatir "si el artificio de la representación y el de la comedia y tragedia es de algún provecho para la vida humana"[277]. El discurso es claramente erudito y manifiesta plena aceptación del fenómeno del teatro actual, aunque no podemos dejar de observar que el autor evita la valoración desde el punto de vista formal (estético) de las tragedias y las comedias contemporáneas. Se centra en sus valores educativos, sin pasar por alto el deleite que produce la imitación de las acciones y las costumbres buenas, tanto como de las malas y reprobables. Como docente que es, Cascales, para justificar la tesis planteada, recurre a un símil, demostrando una vez más las bases aristotélicas de su enunciación. La comparación evoca el entretenimiento nacional de los españoles, la corrida de toros, la cual, si bien supone un "lastimoso espectáculo", cuando el toro hiere de muerte al hombre, no obstante, la representación pictórica del mismo incidente, cuando el pintor consigue transmitir todo su horror, nos agrada, precisamente, por sus valores miméticos (de imitación)[278]. Concluye su defensa del teatro:

> Últimamente, digo que no sólo la comedia enseña, pero que también deleita, ya con la imitación de las acciones y costumbres buenas, como habemos visto, y con las malas y con las lastimosas. Esto con un símil quedará verificado. Cuando un toro en el coso arrebata a un hombre, y con los cuernos le echa por los aires, le da una y otra cornada, le despedaza bramando, y le mata cruelmente, ¿hay dolor que se compara a éste?, ¿hay ojos que no se hagan fuentes, viendo tan lastimoso espectáculo? Pues si un pintor con vivos

---

en la Edad de Oro", en: *Preceptiva dramática española. Del renacimiento y el barroco*, eds. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, pp. 388-396.

[276] F. de Cascales, *Cartas Filológicas,* ed. J. García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, II, p. 47.

[277] *Ibidem*, pp. 51-52.

[278] Cascales (*op.cit.*, pp. 68-70). La comparación alude manifiestamente a la exposición del Estagirita, quien, al comentar el carácter imitativo del arte poética, dice: "El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres" (Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe V. García Yerba, Madrid, Gredos, 1999, pp. 135-136).

> colores, o un poeta con su verdadera imitación, pintase aquel triste caso tan propiamente, que me pareciese a mí que veía otra vez aquella crueldad, la genuina imitación del pintor o del poeta, ¿no me agradaría? Sin duda. Luego también agrada el histrión representado lo malo como lo bueno, lo lastimoso como lo alegre. Cuanto más que, fuera de que el principal deleite de la poesía nos viene por la imitación, tiene mil ayudas de costa para lo delectar: tiene los inopinados acontecimientos; tiene la tela del argumento tejida de varios enredos; tiene el artificio secreto que por debajo mina los corazones; tiene la diversidad de las personas; tiene las descripciones de los países, de los ríos, de los jardines, de los páramos y soledades; tiene la conexión y solución de la fábula; tiene la mudanza de una en otra fortuna, y tiene más que nadie sabrá decir. Y así lo dejo, porque callando lo reverencio más, y en el pensamiento celebro lo que no he dicho por cortedad de ingenio[279].

El ejemplo de Francisco de Cascales, a quien suele presentarse como uno de los neoaristotélicos más enardecidos, debería alertar ante juicios demasiado generalizadores sobre la conciencia estética de los autores españoles. Tanto *Tablas poéticas* como *Cartas filológicas* vieron la luz en imprenta años después de su creación, de manera que cabría someter las opiniones que expresan a una corrección temporal, contextualizándolas en las circunstancias de su surgimiento. Así, la intervención categórica de *Tablas poéticas*, donde Cascales expuso las reglas aristotélicas y, a raíz de ellas, condenó el teatro contemporáneo por abjurar de los preceptos clásicos, es anterior a 1605. La carta dirigida a Lope procede de un volumen entregado a la imprenta antes del 25 de mayo de 1627 (fecha de su aprobación), pero los editores suelen fecharla el 5 de julio de 1617[280]. Nótese que la primera enunciación citada de Cascales se adelanta al *Arte nuevo* de Lope y que, probablemente, es paralela a la parte primera del *Quijote* que asimismo incluye un debate sobre "las comedias que agora se usan"[281]. A su vez, la carta, la cual cabe leer como una expresión de reconocimiento a la actividad y a la obra de Lope, resulta ser contemporánea a la publicación del panfleto *Spongia*.

En este contexto, cabe dar la razón a Pedro Henríquez Ureña, cuando dice, en su ensayo *Plenitud de España*: "Si las doctrinas españolas [...] se hubieran divulgado en vez de las italianas que Francia adoptó e impuso con su egregio imperialismo de la cultura, no habría sido necesaria en el siglo XVIII la revolución de Lessing contra la literatura académica: España declaró la libertad del arte cuando en Italia el Renacimiento entraba en rigidez que lo hizo estriol;

---

[279] Cascales, *op.cit.*, pp. 68-70.

[280] M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, versión española de A. Sole-Leris, London, Tamesis, 1974, pp. 144-145: "La poética de Cascales no se publicó hasta 1617, aunque se hubiese podido imprimir ya en 1604. En 1617 se publicó el *Pasagero* de Cristóbal Suárez de Figueroa, cuya teoría de la comedia es sencillamente una copia del capítulo correspondiente de la obra de Cascales. [...] no hay que olvidar que por la misma época dirigía una epístola al *Apolo de España, Lope de Vega Carpio: En defensa de las comedias y representación de ellas.* García Soriano, autor de la monografía sobre Cascales y editor de las *Cartas philológicas*, da el 5 de julio de 1617 como fecha probable de esta epístola".

[281] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, p. 553.

proclamó principios de invención y mutación que en Europa no se hicieron corrientes hasta la época romántica"[282]. Por desgracia, el paradigma del drama consagrado en la tradición europea sobre el cual pesó la interpretación clasicista de la poética de Aristóteles y la taxonomía consecuente, también deja una huella en los investigadores contemporáneos del teatro español[283]. ¿Puede darse la razón a María Luisa Lobato, quien, en un estudio sobre Calderón como autor trágico, afirma que en la España de su época no hubo lugar para un auténtico debate teórico y que, por lo tanto, no se dio la confrontación entre teoría y práctica del drama[284]?

Aunque solo fuera por la figura del humanista y erudito Cascales, y por sus opiniones, queda patente que no se trataba tanto de contraponer razones como de abrirse a los fenómenos en desarrollo. Me decantaría por adoptar el punto de vista de Benedetto Croce, Rinaldo Froldi o Margarete Newels, es decir, estudiosos no hispanos de la literatura áurea, quienes destacan que en España –"más que en ningún otro país"[285]–, el discurso teórico recibía el impacto de la actualidad literaria, hecho que concierne en particular el arte dramático en su verdadero auge. En el estudio citado de María Luisa Lobato, el adoptar una perspectiva temporal demasiado amplia impidió a la autora percibir el punto de inflexión esencial que surgió en la reflexión española acerca del teatro y el

[282] Cito por Á. del Río, *op.cit.*, pp. 592-593.

[283] Comparto la opinión de Rinaldo Froldi (*op.cit.*, p. 172), de que la división entre los partidarios del teatro regular (neoaristotélicos) e irregular fue implantada de manera artificial y *ex post* por críticos dieciochescos: "Fue la crítica del setecientos, por particulares exigencias polémicas, la que sugirió la idea de una oposición entre teatro regular y teatro lopesco". Ver también M. Newels, *op.cit.*, p. 14: "Esta incomprensión del verdadero valor y significado de las poéticas españolas tiene razones históricas: el siglo neoclásico español no resistió a la tentación de medir la literatura del Siglo de Oro por el rasero de los neoclásicos franceses. [...] Como consecuencia de esta actitud se recurría a esgrimir las «poéticas artistotélicas», y en particular las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, como argumento contra el reproche de que España había quedado sumida en la ignorancia de la teoría clásica del Renacimiento aun durante su período de mayor florecimiento".

[284] M.L. Lobato, "Calderón, autor trágico", en: *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Lorenzo, Kassel/Almagro, Reichenberger/Festival de Almagro, 2000, pp. 62-63: "El análisis de los principales tratados de la época no implica la existencia de un verdadero debate teórico, que creemos nunca se dio en España frente a lo que sucedió en Italia, como tampoco establece relación entre la labor especulativa de los tratadistas neoaristotélicos y la tarea práctica de quienes escriben teatro en ese periodo, construyendo un legado dramático de primera importancia que parece seguir sus propias leyes, en fecunda interacción con un público receptivo como pocos han existido".

[285] En la introducción a su estudio, Newels afirma (*op.cit.*, pp. 7-8): "Las poéticas son [...] documentos de primera importancia, sobre todo en España donde –más que en ningún otro país– representan, no una reglamentación apriorística y rígida de la obra poética, sino un diálogo, una relación dinámica entre la práctica coronada por el éxito contemporáneo y las «teorías» procedentes no sólo de Italia y de Francia, sino también del propio acervo cultural. Por consiguiente, lo que se recalca en este estudio no es tanto el –innegable y harto proclamado– aspecto normativo e inflexible de la teoría «aristotélica», sino más bien las flexibles y variadas interpretaciones a que se fueron sometiendo en un proceso de adaptación las teorías estéticas heredadas de la antigüedad".

drama en los años 20 y 30 del siglo XVII, es decir, al hacerse oír la voz de la generación de Calderón: los poetas noveles de los comienzos del reinado de Felipe IV.

Bajo Felipe IV, el número de literatos vinculados a la corte llegó a triplicarse: en su entorno inmediato hubo 223 escritores, mientras que durante el reinado de su abuelo y de su padre, Felipe II y Felipe III, fueron 66 y 76, respectivamente[286]. Dice Elliott: "Al menos en este terreno no se veían rastros del progresivo decaimiento que parecía afectar a las demás partes del cuerpo político y social"[287]. Y cita la afirmación de Tomás Tamayo de Vargas, cronista de Castilla, erudito y bibliógrafo, anotada en las actas de las Cortes de Castilla, en 1629: "España, aunque impedida del exercicio de las armas, acudió tarde al de las Letras, ha hecho en poco tiempo tales progresos en él, que se duda si aventaja al primero, no quedando por interior a nación alguna en uno y en otro"[288].

La reflexión crítico-estética ocupaba un puesto privilegiado en el panorama cultural de Madrid, testimonio de lo cual se halla no solo en las intervenciones preceptivas o teóricas, sino también en las numerosas y, hoy en día, bastante difíciles de descifrar, alusiones y referencias que siembran los textos literarios: reflejos asaz tenues, seguramente, de las discusiones de los *mentideros* y de los debates de las academias literarias. La comedia debió de constituir todo un tema de debate, si es que conversan sobre ella tanto los personajes del *Quijote* como la sociedad reunida en los cigarrales toledanos, cuyas tertulias literarias describe Tirso de Molina. El propio hecho de que, en cuestión de una década, surgieran al menos tres traducciones y comentarios de la *Poética* de Aristóteles (y eso descontando la versión de Juan Pablo Mártir Rizo[289]), da fe de la continuidad en el ámbito español del debate estético basado en un modelo dinámico de la tradición, con el principio de la *aemulatio*, más que la *imitatio*, de los modelos antiguos[290].

La traducción de Alonso de Ordóñez das Seyjas y Tobar fue impresa en 1626. Del año 1630 data la traducción del griego, conservada en manuscrito, del

---

[286] Cito por E. Alaminos López, "Espacio público: Madrid Villa y Corte", en: *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2000, p. 98.

[287] J.H. Elliott, *El conde-duque...*, p. 187.

[288] *Ibidem*.

[289] El texto de Juan Pablo Mártir Rizo, *Poética de Aristóteles traducida de latín* (1623), pese a su título, no es una traducción de la *Poética*, sino una obra de vocación didáctica, escrita a base de diversas preceptivas de la época; se conservó en manuscrito, sin darse a la imprenta hasta 1965, ver V. García Yebra, "Introducción", en: Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe por..., Madrid, Gredos, 1999, pp. 69-73.

[290] Cito los datos relativos a las traducciones de la *Poética* al español por Valentín García Yebra (*ibidem*, pp. 49-73). Margarete Newels (*op.cit.*, pp. 27-28) también hace referencia al acusado interés por el texto del Estagirita: "La *Poética* de Aristóteles debe haber despertado particular interés por aquella época, puesto que en 1626 se publicó una traducción de Ordóñez das Seyjas y Tobar, y la de Vicente Mariner data de 1630. En realidad, no hay en aquella época ningún gran autor español, ningún humanista, que no ha profundizado en la teoría de la literatura, de la poética y de la retórica [...]".

humanista valenciano Vicente Mariner. En 1633, Jusepe Antonio González de Salas dio a conocer su comentario extenso a la *Poética* cuyo título un singular propósito de la obra: *Nueva idea de la tragedia antigua*[291]. En su reflexión acerca de la concepción de la tragedia en el Estagirita, señaló de entrada: "Es, pues, que no crean haber de estar necesariamente ligados a sus antiguos preceptos rigurosos. Libre ha de ser el espíritu para poder alterar el arte, fundándose en leyes de la Naturaleza, y sea el que lo intentare con prudencia ingenioso y bien instruido también en la buena literatura"[292]. A continuación, añade, no sin una fruición disimulada:

> Comedias tenemos hoy de los griegos y de los latinos que, según alaban a sus autores los escritores de la Antigüedad, fueron eminentes con extremos en su profesión y sus fábulas sumamente bien aceptas y aplaudidas. [...] Éstas, pues, si se representaran hoy en nuestros teatros, en pocas escenas experimentaran el aplauso con que celebraban al poeta Eumolpo de Petronio Árbitro sus oyentes. Digo, pues, que de ninguna manera nos deleitaran. Y lo que más es, ni a la mayor parte de las tragedias juzgo, que pudiera esperar hoy el ánimo más de hierro que queramos fingir. ¿Qué servirán, pues, aquellos preceptos para la estructura de nuestras fábulas? Mucho sin duda, pero no lo que enteramente es necesario. [...] Discípulos somos de Aristóteles, pero no como aquellos ridículamente supersticiosos, que hasta lo balbuciente que él padecía en la lengua procuraban observar, imitando el mismo defecto[293].

No obstante, el discurso metapoético no gravitaba únicamente en torno a la interpretación de los textos canónicos, legado de la Antigüedad. La actualidad literaria y cultural era un manantial inagotable del chisme y de la noticia sensacionalista. Pero, ante todo, lo era Lope de Vega, "felicísimo ingenio de estos reinos"[294], cuya fortuna empezaba a dar un giro con la aparición de una nueva generación de poetas dramáticos. A la muerte de Góngora, con quien había batallado durante años por el laurel de la musa castellana, su mayor preocupación devinieron los "pájaros nuevos", según nombró a los poetas noveles, en la égloga *Amarilis*, publicada en 1633 en Madrid[295].

Se conserva una décima, presuntamente dedicada a Lope por el joven Calderón, para agradecerle la opinión halagüeña inserta en la relación en verso del certamen poético de la beatificación de San Isidro Labrador, en 1621. El poemilla aborda el tema de la envidia, que el sabio no debe temer, por ser directamente proporcional a su gloria. Sus adversarios no hacen sino encarecer su grandeza:

---

[291] J. A. González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua o Ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita*, Madrid, Francisco Martínez, 1633; cito por la edición crítica: J. A. González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, ed. L. Sánchez Laílla, Kassel, Reichenberger, 2003, vol. I-II.

[292] *Ibidem*, II, p. 574.

[293] *Ibidem*, II, pp. 575 y 577.

[294] M. de Cervantes Saavedra, *op.cit.*, p. 555.

[295] Para los condicionantes de la obra tardía de Lope ver: J. M. Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. J. Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990.

Aunque la persecución
de la envidia tema el sabio,
no reciba della agravio,
que es de serlo aprobación:
los que más presumen son,
Lope, a los que envidias das,
y en su presunción verás
lo que tus glorias merecen,
pues los que más te engrandecen
son los que te envidian más[296].

Calderón también aborda el tema de la envidia profesional en la primera versión de *La devoción de la cruz*, conocida también como *La cruz en la sepultura*, merced a las sueltas conservadas. Se trata de un episodio de la tercera jornada, en el cual los bandoleros prenden a un pintor, un astrólogo y un poeta; cada uno de ellos responde por separado a la pregunta del jefe de la banda: "¿Quién eres tú?", y despliega los arcanos de su oficio. El personaje del poeta confiere a la escena una dimensión metateatral, a la vez que introduce contenidos que cabe leer en clave autobiográfica:

EUSEBIO ¿Y tú?
POETA Español; es mi ejercicio
hacer versos; soy poeta
en efeto, que esta seta
algunos la han hecho oficio.
[EUSEBIO] Muchos he oído decir
que ocupan aquesa parte.
GIL Como se escribe sin arte
son fáciles de escribir.
POETA ¿Qué más arte han de tener,
señor, que haber de agradar
entero a todo un lugar?
Pues jueces vienen a ser
el discreto, el ignorante,
que juzgan sin atención
de mirar a cuyo son;
pues quieren que un principiante
tenga el mismo estilo y ciencia
que un anciano, sin mirar
que a eso se han de aventajar
ochenta años de experiencia.
EUSEBIO En tus razones se ve
que siempre en vosotros lidia
envidia y pasión.
POETA Si envidia
quien no tiene para qué,

[296] Cito por P. Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, ed. M. Delgado, Madrid, Cátedra, 2000, p. 269.

déjenme envidiar a mí.
EUSEBIO Con irte vivo, y dejarte
Tu envidia, he de castigarte[297].

El fragmento citado trae observaciones de sumo interés, arraigadas, probablemente, en la experiencia personal del joven dramaturgo, resumidas en un comentario autoirónico puesto en boca del gracioso Gil:

GIL Copla hay también para ti:
«De la comedia es dudoso
el fin, que, indeterminada,
lo que al ignorante agrada
cansa al fin al ingenioso.
Busca, Lisardo, otros modos,
si fama quieres ganar,
que es difícil de cortar
vestido que venga a todos».[298]

La devoción de la cruz se considera uno de los dramas tempranos de Calderón, su primera redacción pudo haber visto la luz alrededor de 1623. El hecho de que todo el episodio se omitiera en la *Primera parte* viene a reforzar la suposición de que los textos escogidos para el primer volumen fueron revisados por el propio autor antes de pasar a la imprenta[299]. El pasaje citado, alusivo a la situación vital concreta de Calderón, pasados más de diez años y en unas circunstancias distintas podría ocasionar una disonancia inoportuna. La autoironía de un debutante estaba fuera de lugar en un volumen que debía consagrar su posición privilegiada en el panteón de los dramaturgos contemporáneos.

Los condicionantes sociológicos del funcionamiento del teatro en la España del siglo XVII determinaban una labilidad de la fama, de ahí el frecuente retorno a la cuestión del vulgo en los debates sobre la comedia[300]. La otra cara de la moneda era la envidia profesional, dado que la popularidad implicaba encargos y, asimismo, dinero y notoriedad. Lope de Vega inculpa a la juventud literaria de la falta de éxito de sus intentos por el reconocimiento oficial de sus méritos, el cual le habría permitido retirarse del teatro para entregarse a tareas literarias

[297] Cito por *Apéndice II*, en: *ibidem*, pp. 267–269.

[298] *Ibidem*, pp. 267-269.

[299] Ver M. Delgado, "Introducción", en: *ibidem*, pp. 86-108, especialmente pp. 103-104: "Entre las diferencias textuales más importantes que pueden observarse en el paso de una versión a otra hay que destacar la eliminación de dos pasajes en *La devoción de la cruz*, que se hallan, por el contrario, en todas las ediciones de *La cruz en la sepultura*. [...] El segundo de estos pasajes [...] contiene el episodio en que Eusebio se encuentra con el Pintor, el Poeta y el Astrólogo. A mi modo de ver, la eliminación de ambos pasajes es completamente acertada, y todo hace pensar que fue el propio Calderón quien la realizó o la sugirió".

[300]Ver entre otros. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, "Función del «vulgo» en la preceptiva dramática de la Edad de Oro", en: *id.*, *Preceptiva dramática española...* , pp. 365-387.

más serias, conformes con su edad y estado (en 1614, fue consagrado sacerdote), según se lee en una carta llena de amargura al duque de Sessa:

> Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu en que me ponen. [...] Ahora, señor excmo., que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas, he conocido, o que quieren verdes años, o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto, por no ser como las mujeres hermosas, que a la vejez todos se burlan de ellas[301].

El público esperaba que aceptara un reto junto a poetas más jóvenes: Lope, Juan Pérez de Montalbán y Felipe Godínez habrían de escribir una obra colectiva, y Calderón, Luis Vélez de Guevara y Antonio Mira de Amescua, otra. Lope se escurrió de la prueba alegando sus obligaciones de clérigo. No obstante, aunque la idea le pareció un "solemne disparate", se mostró dispuesto a afrontar el reto en el futuro: así, al menos, se desprende de una carta escrita a don Antonio Hurtado de Mendoza (1628):

> Estos días se decretó en el senado cómico que Luis Vélez, don Pedro Calderón y el doctor Mescua hiciesen una comedia, y otra, en competencia suya, el doctor Montalbán, el doctor Godínez y el licenciado Lope de Vega, y que se pusiese un jarro de plata en premio. Respondí que era este año capellán mayor de la Congregación, y que para el que viene aceptaba el desafío. Grande invención, solemne disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo[302].

Los estudiosos de Lope discrepan en las valoraciones de su actividad dramatúrgica de los últimos años de vida. Maria Grazia Profeti disiente de la opinión de Juan Manuel Rozas de que "en la vejez Lope escribe muy poco teatro"[303]. También constata que "[l]os estudiosos –bien se sabe– acostumbran dividir el teatro del Siglo de Oro en dos escuelas, o ciclos, clasificación que se centra en las características de los emisores, ya que los ciclos toman nombre justo de los comediógrafos emblemáticos, Lope y Calderón"[304]. Esta división

---

[301] *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A. González de Amezúa, Madrid, RAE, 1943, IV, pp. 143-144.

[302] *Ibidem*, IV, p. 102.

[303] M. G. Profeti, "El último Lope", en: *La década de oro de la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997, p. 13. La autora polemiza con la opinión de Juan Manuel Rozas ("Texto y contexto en *El castigo sin venganza*", en: J. M. Rozas, *Estudios sobre Lope…*, pp. 355-383); Profeti (p. 14) recalca que Lope, en la última época de su vida, escribió alrededor de 50 obras dramáticas: "Una producción importante, por lo tanto, que tiene rasgos interesantísimos [...], y que sin embargo carece de un estudio sistemático". Ver también J. Oleza, "Las opciones dramáticas de la senectud de Lope", en: *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coord. J.M. Díez Borque y J. Alcalá-Zamora, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 257-276; *id.*, "El Lope de los últimos años y la materia palatina", en: *«Estaba el jardín en flor...». Homenaje a Stefano Arata*, "Criticón", 2003, núm. 87-88-89, pp. 603-620.

[304] M. G. Profeti, *El último...*, p. 18.

no resulta conforme con la realidad histórica, ni tampoco con la dinámica del desarrollo de la obra de los dos dramaturgos. Es más, tal clasificación, que pone de relieve la personalidad y el carisma de cada uno de los autores, da pie a generalizaciones y, por consiguiente, interpretaciones erróneas. Así, en la historia del teatro español se suele contraponer la "espontaneidad" de Lope al "intelectualismo" y sobriedad de Calderón[305].

A Lope de Vega le cayó en suerte compartir la "monarquía cómica" con una creciente legión de jóvenes y ambiciosos poetas, quienes, por si fuera poco, siguieron la estela de Góngora y de sus experimentos estilísticos. Lope vituperó en contra del modelo de poesía adoptado por ellos, observando, no sin ironía teñida de amargo sarcasmo, que fue su forma novedosa de escribir (muy ajena, no obstante, a la verdadera poesía) la que les había asegurado éxito casi inmediato. El poeta respondió "a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía": "a muchos ha llevado la novedad a este género de poesía, y no se han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día"[306]. Mientras que, ya en 1624, con orgullo –dirigiéndose a Antonio Hurtado de Mendoza, cortesano, poeta y dramaturgo– constataba:

> Necesidad y yo partiendo a medias
> el estado de versos mercantiles,
> pusimos en estilo las comedias.
> Yo las saqué de sus principios viles,
> engendrando en España más poetas
> que hay en los aires átomos sutiles[307].

Lope recurrió a una comparación muy sugerente: los poetas, que han seguido sus pasos y escriben "versos mercantiles" para los teatros, son tantos como átomos sutiles en el aire, pues –si nos servimos de Covarrubias– son como "aquellas moticas que nadan en el aire y sólo se perciben por el rayo de sol que pasa por el resquicio de la ventana o otra abertura"[308].

Cayetano A. de la Barrera y Leirado, autor del *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, da el impresionante número de 1040 autores dramáticos activos desde los albores del teatro español hasta la primera

---

[305] Compárese M. G. Profeti, "Estudio preliminar", en: F. de Rojas Zorrilla, *Entre bobos...*, p. XVII: "Por norma general, las investigaciones han partido del lado del emisor, teorizando un supuesto carisma personal de Lope y de Calderón (más «espontáneo» el primero y más «intelectual» el segundo), que reflejarían sobre sus respectivas escuelas o ciclos sus propias propensiones personales. Se trata, evidentemente, de una interpretación errónea nacida de una postura crítica idealista [...]".

[306] *Respuesta de Lope de Vega Carpio a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía*, cito por Lope de Vega, *Colección escogida de obras no dramáticas*, ed. C. Rosell, "Biblioteca de Autores Españoles", vol. 38, Madrid, Atlas, 1950, p. 138.

[307] Lope de Vega, *Epístola a Antonio Hurtado de Mendoza*, en: *ibidem*, p. 401.

[308] Cov., p. 165: "Átomo. Vale cosa tan pequeña que no es divisible. Nombre griego [...]. Comúnmente llamamos átomos aquellas moticas que nadan en el aire y sólo se perciben por el rayo de sol que pasa por el resquicio de la ventana o otra abertura; [...]".

mitad del siglo XVIII[309]. En el *Índice de los ingenios de Madrid*, de Juan Pérez de Montalbán, un registro de autores vinculados a Madrid impreso en 1632, figuran más de 300 nombres[310]. Profeti observa con razón que lo que dice Montalbán sobre Calderón significa que ya por entonces éste gozaba de una posición privilegiada en los círculos literarios de la capital:

> Don Pedro Calderón, florido, galante, heroico, lírico, cómico y bizarro poeta, ha escrito muchas comedias, autos y obras sueltas, con aceptación general de los doctos. En las academias ha tenido el lugar primero, en los certámenes ha ganado los mejores precios, y en los teatros la opinión más segura, y tiene también empezado a escribir para dar a la estampa un elegantísimo poeta que llama *El diluvio general del mundo*[311].

Montalbán reservó a Lope en su diccionario el doble de espacio. El homenaje a su maestro terminó en los siguientes términos: "Sea su nombre su mayor apoyo, sea su fama su mayor lisonja, y sea su opinión su mayor encarecimiento"[312].

---

[309] C. A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imp. M. Rivadeneyra, 1860, p. IX.

[310] J. Pérez de Montalbán, *Índice de los ingenios de Madrid*, en: *id*., *Para todos*. *Exemplos morales, humanos y divinos*, Madrid, Alonso Pérez, 1632, fols. 275v-295v.

[311] *Ibidem*, fol. 290v.

[312] *Ibidem*, fol. 287r.

LOPE DE VEGA: *EL CASTIGO SIN VENGANZA* (1631)

El viejo maestro no fue indiferente al devenir del nuevo drama español, tal y como queda probado en la tragedia *El castigo sin venganza*, publicada en Barcelona en 1634[313]. La obra se publicó por iniciativa del propio Lope, lo cual, en el caso de las sueltas, no era usual en la práctica editorial. El prólogo a dicha edición trae un testimonio interesantísimo de las tensiones que determinaban los comportamientos de los círculos de autores teatrales entre la segunda y la tercera década del siglo XVII.

En sus últimos años de vida, Lope padeció las mismas angustias que las plasmadas por Cervantes en 1615 en el prólogo a sus ocho comedias y ocho entremeses, en el que el autor muestra resignación ante los éxitos de Lope, que se encontraba precisamente en el auge de su fama. En menos de dos décadas la fortuna dio un giro, ocasionando a este último, avanzado en edad, momentos de amargura similares. De ahí, probablemente, el tono y el contenido del prólogo a *El castigo sin venganza*, a la hora de entregarse a la imprenta un drama del cual apenas se había dado una primera función, hecho que el autor menciona de entrada:

> Señor Lector, esta tragedia se hizo en la Corte solo un día, por causas que a v.m. le importan poco. Dejó entonces tantos deseosos de verla, que los he querido satisfacer con imprimirla. Su Historia estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana, y castellana: esto fue prosa, agora sale en verso. V. M. la lea por mía, porque no es impresa en Sevilla, cuyos libreros, atendiendo a la ganancia, barajan los nombres de los Poetas, y a unos dan sietes, y a otros sotas, que hay hombres, que por dinero no reparan en el honor ajeno, que a vueltas de sus mal impresos libros venden, y compran. Advirtiendo que está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega, y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios, y coros; porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes, y el tiempo las costumbres[314].

Merece la pena tener en cuenta que dicha empresa editorial entrañaba una serie de complicaciones, vinculadas a la prohibición de imprimirse obras de teatro en el Reino de Castilla. El hecho de que Lope hubiera de encargar la publicación a un editor barcelonés viene a poner de relieve el peso y el mensaje del paratexto de la suelta. Añádase que esta clase de publicaciones muy raras veces iban acompañadas de prólogo o dedicatoria.

---

[313] En 2009 presenté algunas de las ideas de este capítulo en el XIV Congreso de la AITENSO celebrado en Olmedo, ver B. Baczyńska, "El arte nuevo de hacer tragedias... Lope de Vega sobre el castigo y la venganza", en: *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, 20 al 23 de julio de 2009*, eds. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Olmedo/Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo/Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 259-269.

[314] Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. C. A. Jones, Oxford, Pergamon Press, 1966, p. 121.

En el caso que nos ocupa, el prólogo ofrece numerosos datos relevantes. Lope subraya que decidió publicar su obra por el interés que había suscitado. No obstante, no considera oportuno explicar por qué hubo una sola función, insinuando, asimismo, que las posteriores se habían suspendido. Las circunstancias del estreno presentan un misterio que los historiadores del teatro español intentan desentrañar desde hace años. La génesis de la comedia se volvió legendaria. Se llegó a suponer que la causa de la (probable) suspensión de las funciones de *El castigo sin venganza* sería la analogía de la relación de Casandra, la joven esposa del duque de Ferrara, con Federico, hijo natural del duque, a la lastimosa suerte de don Carlos, hijo del rey Felipe II. Sin embargo, Lope subraya que compuso en verso una historia conocida en varios idiomas. Adelantándose, en cierta manera, a críticas dispuestas a recriminarle una infracción contra las reglas clásicas del arte, afirma que su intención fue escribir una tragedia "al estilo español, no por la antigüedad griega, y severidad Latina". Asimismo, *El castigo sin venganza* se adhirió al debate estético-crítico vigente desde hacía años en España. No parece del todo gratuito que *El castigo sin venganza*, que Lope no vacila en nombrar "tragedia al estilo español", se publicara apenas un año después de la aparición del comentario a la *Poética* de Aristóteles por González de Salas.

Lope de Vega, en el breve prólogo a *El castigo sin venganza*, dio a entender que se apartaba de los modelos antiguos a plena conciencia. Lo mismo había hecho años atrás, en la primera parte del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), resumiendo los preceptos de la poética docta, en seguimiento bastante riguroso a la exposición de Francesco Robortello. No sin autoironía, preveía el reproche de estar traduciendo libros y aburriendo al lector: "Pero ya me parece estáis diciendo/ que es traducir los libros y cansaros [...]" (*Arte nuevo*, vv. 128-129), para, a continuación, explayar su propia explicación del arte dramático:

> Si pedís arte, yo os suplico, ingenios,
> que leáis al doctísimo utinense
> Robortelio, y veréis sobre Aristóteles,
> y aparte en lo que escribe de comedia,
> cuanto por muchos libros hay difuso,
> que todo lo de agora está confuso.
> Si pedís parecer de las que agora
> están en posesión, y que es forzoso
> que el vulgo con sus leyes establezca
> la vil quimera deste monstruo cómico,
> diré el que tengo, y perdonad [...]. *Arte nuevo* (vv. 141-151)

En el *Arte nuevo*, Lope intentó justificarse ante los hombres doctos, para guardar las apariencias, encerrando su exposición en forma de palinodia, para al final revertir por completo su sentido y afirmar, poco menos que insolente[315]:

[315] El *Arte nuevo* fue calificado de palinodia por Marcelino Menéndez Pelayo. Años más tarde,

[...] pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente adonde
me llaman ignorante Italia y Francia.
[...]
Sustento, en fin, lo que escribí y conozco
que aunque fueran mejor, de otra manera
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto. *Arte nuevo* (vv. 363-366, 372-376)

Un cuarto de siglo más tarde, en el prólogo a *El castigo sin venganza*, Lope de Vega dejó de valerse de esa clase de recursos de oratoria. Pero en este caso, no se trataba tanto de entrar en polémica con los neoaristotélicos como de afrontar un tipo de drama que estaba ganándose gran popularidad entre los espectadores, desde que surgió en el horizonte una generación de escritores noveles con su apuesta por las sensaciones fuertes y su predilección por la lucha de las pasiones violentas, coronada irrevocablemente por el crimen. Él mismo, años atrás, aconsejó en el *Arte nuevo* recurrir a los asuntos de honor, "porque mueven con fuerza a toda gente; / con ellos las acciones virtüosas, / que la virtud es dondequiera amada" (*Arte nuevo*, vv 328-330). Pero, con toda seguridad, no tuvo en mente un drama de honor que, en lugar de representar la honradez de los móviles nacidos de la virtud, se convierte en arena de venganza y castigo, cuyos protagonistas obedecen a la lascivia, quedando el deber de preservar la honra convertido en un sino pesaroso.

El viejo autor aceptó el reto e intentó componer una tragedia maestra al nuevo estilo "español", según él mismo declaró en el prólogo. Desde el propio título, *El castigo sin venganza* remite a las comedias del repertorio actual; su contenido y forma parecen corresponderse con, al menos, dos dramas: *De un castigo dos venganzas*, de Juan Pérez de Montalbán y *De un castigo tres venganzas*, de Calderón[316]. La alusión no puede ser fortuita, sobre todo teniendo en cuenta el gran éxito del título de Montalbán puesto en escena por la compañía

José F. Montesinos, al insistir en el carácter paradójico del tratado, propuso llamar al *Arte nuevo* "palinodia de las palinodias", J. F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 7; ver también J. M. Rozas, *Estudios sobre Lope...* , pp. 259-293.

[316] Antonio Carreño cita una serie de dramas cuyo título alude al *castigo* y a la *venganza*, tomados del catálogo de C. A. de la Barrera, sin trazar, no obstante, posibles vínculos genéticos entre ellos: "« [...] La sangre/ muere en las venas heladas»*: El castigo sin venganza* de Lope de Vega", en: *Hispanic Essays in Honour of Frank P. Casa*, ed. A. R. Lauer, H. W. Sullivan, New York, Peter Lang, 1997, p. 88. Victor Dixon subrayó la coincidencia de los tres títulos mencionados ("Manuel Vallejo. Un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)", en: *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. J. M. Díez Borque, London, Tamesis, 1989, p. 55) en un original estudio, en el que se reconstruyen las circunstancias del estreno de *El castigo sin venganza* desde el punto de vista del autor de comedias Manuel Vallejo.

de Manuel Vallejo en 1630[317]. La obra permaneció en cartelera durante 21 días, lo cual supuso un récord de taquilla en la época. También, un factor decisivo de la popularidad del drama –en el cual la esposa infiel y su amante no son justiciados por el esposo engañado, sino por la amante rechazada–, fue la acusación de plagio. La obra desató una acerba polémica, cuyos ecos resuenan en la miscelánea de Montalbán *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades repartidos en los siete días de la semana* (Madrid, 1632).Victor Dixon observa que Montalbán tendría que haber tomado por modelo la comedia de Jerónimo de Villaizán y Garcés, lo que unos trataron como una parodia o imitación, y otros como un descarado plagio[318]. El volumen mencionado no solo incluye *De un castigo dos venganzas*, sino que también alude, no exento de amargura, a las circunstancias del estreno de la comedia. Nótese, al margen, que Montalbán halló manera de sortear la prohibición en vigor de la publicación de comedias y novelas, y que su libro, conjunto de contenidos educativos y lúdicos, llegó a ser un *bestseller*, a la vez que objeto de una nueva oleada de insultos[319]. El texto de *De un castigo dos venganzas* ameniza "el tercer día" en la *Miscellanea* de Montalbán. Se introduce por el comentario de uno de los personajes de la narración, en referencia al revuelo del estreno de la obra, proporcionando un testimonio más de las hostilidades de la vida teatral madrileña[320]. Lope, al componer *El castigo*

---

[317] Se ignora la fecha del estreno; el manuscrito conservado del drama recoge el nombre del autor de comedias (Manuel Vallejo) y el elenco de actores (mss. 17061, BN de Madrid, cito por V. Dixon, "Juan Pérez de Montalbán's *Para todos*", *Hispanic Review*, 1964, pp. 36-59). Victor Dixon sugiere que el estreno pudo haber tenido lugar en el mes de mayo de 1630.

[318] *Ibidem*, p. 48.

[319] Juan Pérez de Montalbán fue hijo de Alonso Pérez, librero real y editor de las obras de su hijo. El eminente conocedor del mercado de libros de la época, Jaime Moll ("Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634", *Boletín de la Real Academia Española*, 1974, enero-abril, pp. 97-103), llama la atención sobre las particulares circunstancias de la publicación del *Para todos*, en especial p. 102: "Interesante nos parece señalar la aparición en 1632, debidamente autorizadas, de dos obras que podían hacer pensar en una suavización de la prohibición, pero más bien creemos que son fruto del ingenio de sus autores para lograr la licencia del Consejo de Castilla y el privilegio real: *La Dorotea, acción en prosa* –privilegio de 10 de julio de 1632– y el *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos, en que se trata diversas ciencias, materias y facultades* –de 3 de febrero del mismo año. La primera no es comedia ni novela, en sentido estricto. La segunda, causa de agriadas polémicas, intercala comedias y novelas".

[320]J. Pérez de Montalbán, *Para todos. Exemplos morales...* , k. 91v-92r.: "[...] una Comedia que vi ayer en el teatro de esta Corte, que por ser de las más aplaudidas que jamás ha habido en ella, no faltó quien inventó quitarle la gloria a quien la había escrito, que el Doctor Juan Pérez de Montalbán, buscándola dueños supuestos, y no conocidos. Tan invencionera es la envidia, y tantos modos introduce para deslucir los estudios ajenos. Si bien el consuelo que a su dueño le ha quedado en este suceso, es saber, que para con los hombres que saben, antes ha ganado que perdido. Porque cuando se anda la envidia a enjugar el sudor a los ingenios, ya se ve, que procede más de la ojeriza que tiene con los méritos ajenos, que de la causa que le sobra para ella. Pero supuesto que siempre fue mejor padecer la envidia, que tenerla, que quien hizo lo más, puede hacer lo menos, que como cada uno tiene su diferente forma de letra en lo que escribe, así cada ingenio descubre su diverso modo de conceptuar en lo que piensa; y finalmente, que la opinión adquirida con los trabajos,

sin venganza en 1631, debía de recordar perfectamente el estreno agitado de *De un castigo dos venganzas*, de Montalbán, hijo de su amigo y editor, Alonso Pérez.

Del segundo título poco puede decirse. *De un castigo tres venganzas* de Calderón es, con toda seguridad, uno de los eslabones anteriores de la serie. La obra se compuso, probablemente, alrededor de 1628. Todo hace pensar que el propio dramaturgo no la juzgó digna de memoria, al dejar de incluirla en el volumen primero y el segundo de las partes calderonianas, y dado que Vera Tassis la relegó a la última (novena) de las partes de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca publicadas póstumamente[321]. La acción une contenidos típicos del melodrama con elementos de lo macabro romántico al estilo de los relatos popularizados en Europa (y en el drama europeo) por la novelística italiana[322]. El protagonista del drama es Clotaldo, quien, al haberse ganado la confianza del duque de Borgoña, Carlos, insinúa sospecha de traición sobre personas de su entorno íntimo. La primera jornada termina con la muerte del sobrino del duque, Enrique, apuñalado por Clotaldo en la estancia de Flora, la hija del preceptor de Enrique, Manfredo. Flora oculta a su padre los detalles de lo acontecido y asume la muerte de Enrique, para no delatar a su amiga Flérida, quien citó a su amado dentro de su casa sin prevenírselo. La segunda jornada termina con el prendimiento de Federico, un noble joven enamorado de Flora, mientras carga una caja pesada –en absoluta ignorancia de su contenido– con el cadáver de Enrique. A raíz de ello es acusado del crimen. En la jornada tercera, Federico es encarcelado por Clotaldo en una torre, bajo la guardia de Manfredo. Éste, con el ánimo de salvar al inocente, le sirve un fuerte somnífero que permitirá darlo por muerto y enterrarlo. La siguiente peripecia conduce a reconocer las artimañas de Clotaldo. El duque hiere mortalmente al traidor, mientras éste lo ataca con la intención de matarlo. Clotaldo, moribundo, confiesa el complot del que fue artífice al aliarse al duque de Sajonia contra su soberano. A su vez, Manfredo revela al duque la estratagema empleada para salvar a Federico del castigo no merecido. Abre la lápida y libera de la tumba a

---

estudios y desvelos continuos, no puede deslustrarse con embustes, ardides, y estratagemas: no tiene que alterarse el dueño desta Comedia, sino tener por muy cierto, que su verdad ha de quedar siempre vencedora: porque del modo que las Estrellas lucen más mientras hace más frío, así los estudios resplandecen más con mayores émulos; y más cuando es la batalla entre Estrellas fijas, y Cometas errantes".

[321]Kurt y Roswitha Reichenberger en el *Manual bibliográfico calderoniano* citan el año 1628 como la probable fecha de creación de la obra. La primera edición apareció en el volumen de las llamadas *diferentes*, junto a dos otras obras tempranas de Calderón: *La cruz en la sepultura* (*La devoción de la Cruz*) y *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza* (*Amor, honor y poder*), si bien estas últimas llevan el nombre de Lope de Vega: *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores*, Huesca, Pedro Blusón, 1634. *De un castigo tres venganzas* solo cupo en la no autorizada *Quinta parte* (Barcelona-Madrid, 1677), Vera Tassis le dio cabida en la *Parte novena* de la obra completa de Calderón (Madrid, 1691).

[322] G. E. Bigelow, "Analysis of Calderón's *De un castigo tres venganzas*: Structure, theme, language", en: *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, eds. F.A. de Armas, D.M.Gitlitz y J. A. Madrigal, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, pp. 13-37.

su futuro yerno, quien se está recuperando del letargo. La muerte de Clotaldo trae una triple venganza: por haber traicionado al duque, por haber infamado a Federico y por haber asesinado a Enrique.

Lope de Vega, en *El castigo sin venganza*, trató de evitar un melodramatismo fácil, sensacionalista, propio de una crónica de sucesos. En el nivel argumental se inspiró, no por vez primera, en la novelística italiana[323], subrayando en el prólogo el alcance internacional de la historia: "[...] estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana, y castellana: esto fue prosa, agora sale en verso"[324]. El modelo del drama fue el relato XLIV de *La Prima Parte de le Novelle* de Matteo Bandello, sobre el marqués Niccolò III de Este, quien, "trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara": una historia basada en hechos verídicos, acaecidos en el ducado de Ferrara, en 1425[325]. Si bien Lope de Vega leía el italiano, todo apunta a que la conoció de tercera mano: del volumen de *Historias trágicas ejemplares* (Valladolid, 1603), basado en la traducción libre de las novelas de Bandello al francés por Pierre Boaisteau y François de Belleforest[326]. Los editores de *El castigo sin venganza* llaman la atención sobre el hecho de que el motivo del amor del hijastro a la madrastra –en la versión española de la "historia trágica ejemplar" del duque de Ferrara, su esposa y su hijo Ugo–, de entrada quedara equiparado a la historia bíblica de David y Absalón[327], desbancando la asociación a la historia de Fedra e Hipólito, más obvia, según podría parecer, por el parentesco que une a los protagonistas[328].

El viejo maestro, al elaborar dramáticamente el relato de Bandello y extraer de la historia macabra un tono verdaderamente trágico, dio en su obra un

---

[323] Sobre la presencia de los motivos de la novelística italiana en la dramaturgia europea, incluido Lope, ver P. Salwa, "Nowela włoska – opowiadanie teatralne?", en: *Wielki Teatr Świata. Wykłady otwarte na scenie przy Wierzbowej*, Warszawa, Teatr Narodowy, 2003, pp. 43-53.

[324] Lope de Vega, *El castigo...*, p. 121.

[325] "Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara" (M. Bandello, *Novelle*, pp. 571-582, cito por la edición digital: http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t77.pdf [consulta 12 de septiembre de 2015]).

[326] *Historia undécima. De un marqués de Ferrara, que sin respecto del amor paternal, hizo degollar a su propio hijo por que le halló en adulterio con su madrasta a la cual también hizo cortar la cabeza en la cárcel. Repártese en cinco capítulos*, en: *Historias trágicas ejemplares sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau [¡!] y Francisco Belleforest*, Valladolid, por Lorenzo de Ayala, A costa de Miguel Martínez, 1603, fols. 289r-320r.

[327] "Ajitófel le respondió [a Absalón]: «Acuéstate con las concubinas que dejó tu padre al cuidado del palacio. Así todo Israel sabrá que has roto con tu padre, y tus partidarios cobrarán confianza». Entonces le instalaron a Absalón una tienda en la azotea, y se acostó con las concubinas de su padre, a la vista de todo Israel" (2 Sam, 16, 21-22).

[328] C. A. Jones, "Introduction", en: Lope de Vega, *El castigo...,* pp. 6-9; A. D. Kossoff, "Introducción biográfica y crítica", Lope de Vega, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, edición, introducción y notas..., Madrid, Castalia, 1970, pp. 30 y ss., en especial p. 31: "En suma, no es un drama modelado según Fedra sino de acuerdo con David y Absalón". Kossoff (*ibidem*, nota 42) advierte de que la versión española de la novela cortade Bandello evoca en dos ocasiones la historia de Fedra, pero es con el fin de introducir contraste.

ejemplo perfecto de aprovechamiento de una anécdota novelesca italiana, con especial insistencia en el motivo del incesto[329]. Al final del drama, el duque de Ferrara, habiéndose percatado de la relación incestuosa que había unido a su hijo natural Federico con Casandra, castiga a los amantes de una forma particularmente ingeniosa. Pide a su hijo matar a un hombre que presenta amenaza al ducado y que fue prendido en la traición. Federico ejecuta a la persona envuelta en un sudario y atada a una silla, ignorando que está matando a su madrastra y amante. Victor Dixon apunta: "Al descubrir que ha matado a su amante, ha de quedar embelesado"[330]. Al reconstruir el proceso mental de Manuel Vallejo, el primer autor de comedias en representar *El castigo sin venganza*, Dixon recurre a la *Philosophía Antigua Poética* de Alonso López Pinciano. Cita un pasaje de la "Epístola octava sobre la tragedia y sus diferencias": "Si el que va a matar [...] mata al que no conoce, siendo pariente o bienqueriente, como padre, hermano o hijo, enamorado, será esta acción la más trágica y aun deleitosa de todas [...] trae más conmiseración que otra alguna"[331]. En este preciso momento, los cortesanos matan a Federico por orden de su padre, por haber atentado contra la vida de la duquesa, supuestamente en un arrebato de celos por el hijo que ella llevaba en su seno y que privaría a Federico del derecho a la herencia. El desgraciado joven solo tendrá tiempo de exclamar al duque de Ferrara: "¡O padre! ¿Por qué me matan?"[332] (III 2997). Así, el asesino de la duquesa es castigado, pero todo lo acontecido en el palacio, que habría supuesto deshonra al duque –la infidelidad de Casandra y el incesto de Federico ofenden su honra y fama–, no se hace público. Pues tal y como anunciaba el título de la obra, el desenlace se produce *sin venganza*.

---

[329] Ver M. Alvar,"Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*", en: *"El castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega*, ed. R. Doménech, Madrid, Cátedra/Teatro Español, 1987, pp. 209-222. En su opinión, la marcada presencia del motivo del incesto en la tradición literaria española, incluida la dramaturgia áurea, tuvo un papel significativoen el drama, el cual, en su estrato verbal, subraya el carácter incestuoso de la relación amorosa de Casandra-madre y Federico-hijo (dicho matiz del comportamiento engañoso de la joven duquesa de Ferrara en relación con su hijastro se introdujo ya en la versión francesa del relato de Bandello). Manuel Alvar evoca un drama anterior de Tirso de Molina, *La venganza de Tamar* (1621), basado en el motivo bíblico del Segundo Libro de Samuel (13, 31-34) y un drama de Calderón genéticamente vinculado a él: *Los cabellos de Absalón* (fechado a finales de los años 30). Esta última obra constituye de por sí un ejemplo interesantísimo de la técnica de reescritura empleada por los dramaturgos españoles del Siglo de Oro, ya que Calderón realizó una adaptación de la última jornada de la comedia tirsiana, reelaborando sensiblemente la materia dramática de *La venganza de Tamar* a partir de la segunda jornada (omitiéndose la primera). Cabe dar la razón al supuesto de Albert E. Sloman (*The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, Dolphin, 1958, pp. 94-127) de que Calderón pudo haber elaborado la nueva versión (refundición) del drama bíblico de Tirso por encargo de un autor de comedias. Nótese además que *Los cabellos de Absalón* solo se incluyó en la *Parte octava* calderoniana.

[330] V. Dixon, *Manuel Vallejo. Un actor se prepara...*, p. 69.

[331] Cito por V. Dixon, *ibidem*; compárese A. López Pinciano, *Philosophía Antigua...*, pp. 351 y ss.

[332] Cito el texto del drama siguiendo la edición de A. D. Kossoff: Lope de Vega, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, p. 366.

En el original italiano, los amantes –Hugo, el hijo del duque de Ferrara, y su madrastra Parisina, desatendida por su marido–, fueron públicamente ejecutados[333]. Lope de Vega cambió los nombres a los protagonistas. ¿Será coincidencia que el primer galán de *El castigo sin venganza* lleve el nombre del personaje análogo de *De un castigo tres venganzas*, de Calderón?; ¿y que Parisina fuera rebautizada Casandra, nombre que corresponde, entre otras figuras, a la protagonista del relato *La mayor confusión*, de Pérez de Montalbán[334]? Frederick A. de Armas observa que el nombre de Casandra más bien puede guardar relación con la tragedia de Séneca *Agamemnon*, por el personaje de la profetisa y cautiva troyana Casandra[335]. El prólogo, que repudia las "sombras, nuncios y coros" de la tragedia griega y latina, puede sugerir tal relación; y más porque el duque de Ferrara, al igual que Agamemnon, vuelve a casa tras una victoria bélica, para encontrarse con su esposa convertida en amante de su propio hijo. Por el contrario, en *El castigo sin venganza* no muere el duque, sino la pareja infiel. ¿Significará esto que el dramaturgo entabla un diálogo con el legado de Séneca, a quien los españoles consideraban paisano suyo?

En los estudios críticos del teatro español, es recurrente la opinión de que el drama áureo español se independizó del drama senequiano. Según Antonio Regalado, la reducción del número de jornadas, de cinco a tres, permitió trasladar el centro de gravedad del personaje a la acción, lo cual se reflejó directamente en los títulos de las obras: éstos, habitualmente, apuntan hacia el orden teleológico del argumento, poniendo de relieve la supremacía y el peso de la acción dramática[336].

---

[333] Entre otros autores, Byron aprovechó este motivo en su poema *Parisina* (1816); igualmente, Gabriele d'Annunzio, cuyo drama sirvió de base para el libreto de una ópera de Pietro Mascagni.

[334] También los nombres de los graciosos: Becoquín (*De un castigo tres venganzas*) y Batín (*El castigo sin venganza*) delatan paralelismo, además de por la semejanza fónica, por la elección semántica significativa que remite a prendas de vestuario.

[335] F. A. de Armas, "The Silences of Myth: (Con)fusing Eróstrato/Erasístrato in Lope's *El castigo sin venganza*", en: *Hispanic Essays in Honour of Frank P. Casa…*, pp. 66 y 72.

[336] A. Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, vol. I, p. 200: "El teatro español se desembaraza ágilmente de la losa impuesta por las convenciones del drama senequiano, reduce las jornadas de cinco a tres y titula las obras con el ojo puesto en el argumento más que en el protagonista, así Calderón: *La vida es sueño*, *Tres justicias en una*, *De un castigo tres venganzas*, *De una causa dos efectos*, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, *A secreto agravio secreta venganza*, etc., títulos que apuntan más bien al destino u ordenación de los sucesos de la fábula dramática y acentúan la prioridad e importancia de la trama. Shakespeare habría sudado la gota gorda al tener que darle un título genérico a sus tragedias y dramas históricos. ¿Cómo hubiera bautizado de nuevo a *Hamlet* para que el título dijera algo esencial sobre el argumento? ¿Algo así como *La venganza sin venganza*? La falta de títulos que correspondan a una noción general e intrínseca del argumento es significativa, ya que en la época romántica se impuso sobre el teatro de Shakespeare la idea de un héroe trágico que ha servido para desviar la atención de la insuficiente técnica dramática, ajustando la búsqueda de sentido a una teleología simplista, la heroica y catastrófica ruina del protagonista, en consonancia con una interpretación psicologista de la *Poética* de Aristóteles".

Sin duda alguna, Lope de Vega compuso *El castigo sin venganza* en el espíritu de la emulación, suponiendo la participación del receptor en el reconocimiento y la lectura de las numerosas señales eruditas del texto. Frederick A. de Armas, previamente citado, llama la atención sobre un lapsus, según él, intencionado: la confusión de los nombres griegos de Eróstrato y Erasístrato en la historia que Casandra cuenta a su hijastro. La anécdota está tomada de la colección de relatos *Factorum et dictorum memorabilum, libri novem*, de Valerio Máximo, una fuente básica y popular de conocimiento de la Antigüedad. La narración presenta un triángulo familiar parecido: Seleuco, inquieto por la melancolía creciente de Antíoco, su hijo de las primeras nupcias, solicita a los médicos determinar la causa de sus males. Al enterarse por uno de ellos, Erasístrato, de que la razón de la indisposición creciente de su hijo es el amor a su madrastra Estratonice, abdica y se la da por esposa[337]. No obstante, la protagonista lopesca de *El castigo sin venganza* no conduce al término esta historia inusual de amor paterno. Además, en la narración aparece el nombre de Eróstrato, ignominiosamente famoso por incendiar el templo de Diana (esta historia también se recoge en Valerio Máximo). Armas insiste en el carácter intencionado del error, que atiende la estrategia del callar y de la alusión no explícita que determina el valor artístico único del texto. Manuel Alvar concuerda con su opinión. Según él, en *El castigo sin venganza* de Lope, "todo está trabado, perfectamente construido, con una estructura que no tiene quiebras"[338].

El castigo sin venganza de Lope fue estrenado por el mismo Manuel Vallejo, cuya compañía en 1630 había representado exitosamente *De un castigo dos venganzas* de Pérez de Montalbán[339]. ¿Escribiría Lope *El castigo sin venganza* pensando en esta compañía para entrar en debate con el modelo del drama promovido por los autores jóvenes? El elenco de actores, formado por los nombres más brillantes de la primera mitad del siglo XVII, se conoce por el autógrafo conservado del drama[340]. El papel de la temperamental Casandra se escribió a la medida de la gran actriz María de Riquelme. El duque de Ferrara estaba destinado a su esposo y jefe de la compañía, Manuel Vallejo. Federico, el bastardo enamorado de su madrastra, tocó en suerte a Damián Arias y el gracioso Batín, a Pedro Salinas. El autógrafo trae dos fechas: 1 de agosto de 1831 (esta figura al final del manuscrito, significando probablemente el término de la redacción) y 9 de mayo de 1632 (más de seis meses más tarde; acompaña la rúbrica y firma del censor, Pedro Vargas de Machuca, autorizándose la

[337] En un futuro no muy lejano, Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669) compondría un drama inspirado en *El castigo sin venganza* de Lope, titulado *Antíoco y Seleuco*.

[338] M. Alvar, *op. cit.*, p. 221.

[339] J. Pérez de Montalbán, *Para todos...*, fol. 113r: "[...] el aplauso de todos en común fue mucho, tanto por la valentía de la comedia, cuanto por la gran representación de María de Riquelme, gala y aliño de Bernarda".

[340] Boston Public Library; cito los detalles relativos al autógrafo por V. Dixon, "Manuel Vallejo. Un actor se prepara...", pp. 55-74; C. A. Jones, "Introduction", en: Lope de Vega, *El castigo...,* pp. 1-23.

representación de la obra)[341]. No obstante, el autógrafo de *El castigo sin venganza* ante todo da fe de lo laboriosa que resulta al viejo poeta la frase y la rima, según el testimonio de uno de los personajes de *La Dorotea*, su novela dialogada publicada en 1632: "en lo borrado se conoce lo que se piensa; que quien no piensa, no borra"[342].Y es que sopesar cada palabra no serviría únicamente para dotar a la obra de una gravedad trágica, resultante de la construcción precisa de los acontecimientos que, desde la primera escena, gravitan hacia la catástrofe: un padre forzado a matar a su hijo natural, porque este ama a su esposa con la cual el viejo libertino se ha casado por motivos políticos, sin alterar sus costumbres donjuanescas, lo cual ha herido profundamente el orgullo de su cónyuge, joven, hermosa y muy sensual.

La primera escena de *El castigo sin venganza* presenta al duque de Ferrara, mientras atraviesa de incógnito las calles de la ciudad en búsqueda de una aventura amorosa nueva. El diálogo encierra una pulla a la "nueva secta de los poetas", quienes se consideran "divinos". El duque, al oír que Ricardo, uno de sus compañeros de escapada, compara la noche que cubre el cielo a una capa vistosa engalanada con un pasamanos de plata (las estrellas) y con una encomienda (la luna), dice sin encubrir su irritación:

DUQUE ¿Ya comienzas desatinos?
FEBO No, lo ha pensado poeta
destos de la nueva seta,
que se imaginan divinos.
RICARDO Si a sus licencias apelo,
no me darás culpa alguna;
que yo sé quien a la luna
llamó requesón del cielo.
DUQUE Pues no te parezca error;
que la poesía ha llegado
a tan miserable estado,
que es ya como jugador
de aquellos transformadores,
muchas manos, ciencia poca,
que echan cintas por la boca,
de diferentes colores.
Pero, dejando a otro fin
esta materia cansada,
no es mala aquella casada. *El castigo sin venganza* (I, vv. 17-35)

[341] Manuel Vallejo en 1632 firmó un contrato con la Villa de Madrid para preparar los autos sacramentales del Corpus Christi, lo que supone que la compañía fuera contratada por los corrales madrileños desde el comienzo de la temporada (finales de abril); ver H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, Dover Publications, 1963, p. 201. Rennert (pp. 163 y 245) informa de que la comedia se representaría en la corte, en presencia del rey, tan pronto como el 3 de febrero de 1633; el 5 de febrero, la compañía de Manuel Vallejo ofrecería, también en la corte, *Ofender con las finezas* de Jerónimo de Villaizán y Garcés.

[342] Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Cátedra, 2002, p. 367.

Lope de Vega desaprobaba el culteranismo y se burlaba de la nueva moda del lenguaje poético[343]. Todo el cuadro inicial del drama puede tratarse como una especie de preludio ético y estético. Por una parte, el autor centra la atención del receptor en la conducta abominable del duque de Ferrara, un Don Juan entrado en años. Por otra parte, expresa una opinión acerca del estado deplorable de la poesía ("la poesía ha llegado / a tan miserable estado"), a la cual compara con un "jugador / de aquellos transformadores" sacando cintas de colores de la boca. Sugiere asimismo que los gustos estilísticos de la juventud literaria traducen más bien la habilidad de un artesano que la brillantez intelectual ("muchas manos, ciencia poca"). Lope de Vega hace decir a Ricardo, poniendo en tela de juicio la afición al hipérbaton y a la inversión excesivos, típica de los imitadores de Góngora: "personas tales / poca tienen caridad, / hablando cultidiablesco, por no juntar las dicciones" (*El castigo sin venganza*, I, vv. 51-54). Sin embargo, no menos interesante que la valoración de la nueva ("cultidiablesca") moda poética, es toda una serie de motivos metateatrales presentes en esta secuencia de forma muy lograda y original.

El duque de Ferrara se siente cansado de la búsqueda infructuosa y, sobre todo, ofendido en su orgullo por la opinión que oyó sobre sí mismo (sin ser reconocido) en boca de una mujer que se negó a dejar entrar en su casa a tres hombres rondando en la noche. Le cuesta asumir que sus súbditos consideran su conducta indecorosa para su edad y su estado. Se detiene ante una puerta, mientras su compañero Ricardo lo incita a poner el oído y escuchar lo que ocurre dentro:

RICARDO Si quieres desenfadarte,
pon a esta puerta el oído.
DUQUE ¿Cantan?
RICARDO ¿No lo ves?
DUQUE ¿Pues quién
vive aquí?
RICARDO Vive un autor
de comedias.
FEBO Y el mejor
de Italia. *El castigo sin venganza* (I, vv. 175-180)

Se encuentran en la puerta de la casa donde "vive un autor / de comedias" (I, vv. 178-179). El duque, al escuchar en la puerta, oye dentro voces bien temperadas. Se le ocurre que podría contratar la compañía para festejar su próximo casamiento. Pregunta a sus compañeros si aquel autor de comedias dispone de buenas comedias en su repertorio: "¿Tiénelas buenas?" (I, v. 181). Obsérvese, no obstante, que la pregunta, en el contexto del paseo nocturno del

[343] Juan Manuel Rozas (*Estudios sobre Lope...*, pp. 146–149 y 358–370) analiza la escena desde la perspectiva del conflicto que se está perfilando entre el "viejo poeta" y sus adversarios jóvenes.

libertino, en un primer momento puede leerse como alusión al oficio no tanto del autor de comedias como el de un alcahuete:

DUQUE Ellos cantan bien.
¿Tiénelas buenas?
RICARDO Están
entre amigos y enemigos;
buenas las hacen amigos
con los aplausos que dan,
y los enemigos malas.
FEBO No pueden ser buenas todas.
DUQUE Febo, para nuestras bodas
prevén las mejores salas,
y las comedias mejores,
que no quiero que repares
en las que fueren vulgares. *El castigo sin venganza* (I, vv. 180-191)

Desde detrás de la puerta se escucha a los actores ensayar. El duque cree reconocer la voz de una actriz: la célebre Andrelina. Con casi total seguridad puede afirmarse que el monólogo que se oye desde el vestuario del corral fue escrito para María Riquelme. Para la actriz, la comparación con Isabella Andreini –el nombre de Andrelina remite claramente a ella–, debió de suponer todo un honor[344]:

DUQUE ¿Ensayan?
RICARDO Y habla una dama.
DUQUE Si es Andrelina, es de fama.
¡Qué acción! ¡Qué afectos! ¡Qué extremos!
Dentro.
Déjame, pensamiento;
no más, no más, memoria,
que mi pasada gloria
conviertes en tormento,
y deste sentimiento
ya no quiero memoria, sino olvido;
que son de un bien perdido,
aunque presumes que mi mal mejoras,
discursos tristes para alegres horas. *El castigo sin venganza* (I, vv. 194-205)

[344] Isabella Andreini (1562-1604), actriz italiana, una de las personalidades más eminentes de la *commedia dell'arte*. En 1578, se casó con Francesco Andreini y se unió a la compañía de los Gelosi, donde asumió el papel de Innamorata. En 1589, los Gelosi actuaron durante los festejos de la boda de Fernando de Médici; Isabella Andreini presentó entonces uno de sus papeles más famosos: la escena de la locura *La pazzia d'Isabella*. La intérprete también ganó fama por su creación literaria, en 1601 fue admitida a la *Accademia degli Intenti*; el mismo año apareció su volumen de poesías titulado *Rime*. Lope de Vega menciona a la célebre actriz también en *Las bizarrías de Belisa*y en *Laurel de Apolo* (Madrid, 1630). Ver M. G. Profeti, "Teatro español en la Italia del siglo XVII: textos, espacios, arreglos", en: *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003, pp. 85-93.

Los personajes del drama escuchan y comentan el desarrollo de la función ensayada dentro de la casa. El público solamente oye un fragmento del monólogo de la heroína en pugna contra los pensamientos obsesivos[345]. Los hombres parados a la entrada comparten entre sí halagos al arte de la comedianta. El duque de Ferrara resulta ser un conocedor del teatro. No obstante, dado su cansancio, decide volver a palacio y acostarse, para la sorpresa de uno de sus compañeros, asombrado de su renuncia a la oportunidad de conocer a "esta mujer única":

DUQUE ¡Valiente acción!
FEBO Extremada.
DUQUE Más oyera, pero estoy
sin gusto. Acostarme voy.
RICARDO ¿A las diez?
DUQUE Todo me enfada.
RICARDO Mira que es esta mujer
única.
DUQUE Temo que hable
alguna cosa notable.
RICARDO De ti ¿cómo puede ser? *El castigo sin venganza* (I, vv. 206-213)

La pregunta de Ricardo da pie a una intervención más desarrollada en boca del duque, dedicada al teatro, de un marcado carácter de programa. Lope recurre a la definición atribuida a Cicerón, *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, la cual se halla en casi todos los textos españoles de la época que defendían la comedia en la forma que predominó en los corrales. Años atrás, en el *Arte nuevo*, Lope la había citado en latín; en dicha ocasión, sin embargo, su forma de aprovechar la autoridad del orador romano fue bastante irónica[346]. A la pregunta aparatosa en latín: "Humanae cur sit speculum comoedia vitae, / quaeve ferat juveni commoda, quaeve seni" […] (vv. 377-378) se da una respuesta breve e inequívoca en lengua española, que también cierra el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará modo
que oyéndola se pueda saber todo. *Arte nuevo* (vv. 387-389)

Los últimos tres versos revierten el sentido del enunciado. El autor desiste de seguir explicando –y justificando – la poética de la comedia española a través de un discurso crítico dirigido a hombres doctos y apunta hacia la autonomía

[345] ¿Será alusión intencionada al papel de la locura, razón de la fama de Isabella Andreini?

[346] Nótese que Lope en el *Arte nuevo* evoca la frase atribuida a Cicerón en dos ocasiones; por primera vez, en la parte erudita que abre el tratado: "Con ática elegancia los de Atenas/ reprehendían vicios y costumbres/ con las comedias, y a los dos autores / del verso y de la acción daban sus premios. / Por eso Tulio las llamaba espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad, altísimo atributo, / en que corre parejas con la historia. / Mirad si es digna de corona y gloria" (vv. 119-127).

per se del "arte de escribir comedias" basado en el "estilo del vulgo", cuya descripción le había sido encargada por "ingenios nobles"[347]. El giro radical queda subrayado, además, por el cambio del tratamiento: de la segunda persona de plural elevada ("mirad", "estáis diciendo", "si pedís arte", "si pedís parecer") a un categórico "oye atento" y "no disputes" de la última oración del *Arte nuevo*. De esta manera, el poeta quiso dar a entender que se daba cuenta del papel relevantísimo que había tenido en el proceso de creación de una forma dramática forjada en contacto con las expectativas –la capacidad de percepción–, del público[348].

Fijémonos en la enunciación del duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*. Cuesta establecer vínculos lógicos entre ella y la intervención precedente de Ricardo, quien, sin entender qué podría temer el duque por parte de la actriz, pregunta qué cosa podría decir de él: "De ti ¿cómo puede ser?" (I, v. 213):

DUQUE Agora sabes, Ricardo,
que es la comedia un espejo
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada
siendo al ejemplo escuchada
de la vida y del honor,
retrata nuestras costumbres,
o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,
donaires y pesadumbres. *El castigo sin venganza* (I, vv. 214-225)

La intervención plantea cierto problema a los editores, la mayoría de los cuales propone entender la enunciación del duque de Ferrara en tanto una pregunta retórica desarrollada[349]. Seguramente, la duda carecería de motivos si el pasaje en cuestión no empezara por el adverbio "agora", cuya función deíctica implica la existencia de un "antes" más o menos determinado. De ahí la inevitable pregunta por el contexto de la enunciación.

---

[347] *Arte nuevo* empieza en un tono claramente elevado: "Mándanme, ingenios nobles, flor de España/ [...]/ que arte de comedias os escriba/ que al estilo del vulgo se reciba" (vv. 1-10).

[348] John G. Weiger, al comentar el *Arte nuevo*, llama la atención sobre el hecho de que Lope no se atribuya la creación de la nueva forma dramática, sino que subraya la importancia esencial de la comprensión de las expectativas del público que él había captado, para su conformación definitiva: "[...] Lope does not desire to claim the creation of the genre. His understanding of his own role is that of having outdone all the others by having understood the force exerted by popular taste. It is his synchronic sympathy with the Spain of his time of which he is acutely aware, in contradistinction to any sense of newness" (J. G. Weiger, "Lope's conservative *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*", en: *Studies in honor of Everett W. Hesse*, eds. J. A. Madrigal y W.C. McCrary, Lincoln, Society of Spanish-American Studies, 1981, p. 191).

[349] Solamente Kossoff (ver su edición, p. 241, nota a pie de página) propone leer el fragmento sin los signos de interrogación, alegando la falta de éstos en el manuscrito conservado.

¿Cómo puede Ricardo convencerse de "que es la comedia un espejo"? La respuesta está encerrada en la réplica del duque:

> Basta que oí del papel
> de aquella primera dama
> el estado de mi fama;
> bien claro me hablaba en él.
> ¿Qué escuche me persuades
> la segunda? Pues no ignores
> que no quieren los señores
> oír tan claras verdades. *El castigo sin venganza* (I, vv. 226-233)

El contexto teatral se hace manifiesto. La intervención del duque de Ferrara contiene términos estrictamente vinculados a la actividad escénica ("primera dama", "segunda [dama]", "oí del papel"). Se trata de un nuevo recurso metateatral que Lope de Vega emplea en la primera secuencia de *El castigo sin venganza*. La escena culmina con un *mise en abyme* que subraya la reflexión autotemática.

Juan Manuel Rozas llamó la atención sobre el hecho de que la secuencia analizada de la apertura de *El castigo sin venganza* presentase una anomalía respecto del acervo maduro de Lope. A saber, los personajes secundarios Ricardo y Febo, si hacemos caso omiso de la aparición episódica de Ricardo en la jornada tercera, dejan de participar en la acción posterior. Se trata de una circunstancia anómala en la creación dramática de Lope[350]. Además, destaca el hecho de que un elemento verbal que acompaña la segunda aparición de Ricardo permita identificar a este personaje con José Pellicer, contra quien Lope llevaba desde hacía años una "guerra literaria"[351]. El autotematismo se une, por lo tanto, con un autobiografismo de tonalidad emocional muy marcada, característico, dicho sea de paso, de la obra de Lope. Atendiendo a la clave de lectura propuesta por Rozas, cabe juzgar particularmente enrevesada la presentación de Ricardo como intermediario en las aventuras eróticas del duque de Ferrara, considerando que fue a Lope a quien se imputó prestar semejantes servicios a su mecenas y protector, duque de Sessa.

Las observaciones de Rozas invitan a afirmar que, de hecho, estamos ante una parte autónoma del drama, la cual, al incorporar motivos metaliterarios (y metateatrales) esenciales para la génesis de la obra, se asemeja a una loa dramatizada. Los contenidos señalados enmarcan una acción trágica de efectos macabros, la cual se encuentra al límite del decoro escénico, tanto por la categoría de los personajes dramáticos como por las figuras reales que los inspiraran. Nótese que, en los teatros públicos, la loa empezó a desaparecer ya

---

[350] J. M. Rozas, *Texto y contexto...*, pp. 358-370.

[351] J. M. Rozas, *Lope contra Pellicer...,* pp. 133–168. Batín dice, dirigiéndose al duque de Ferrara: "Estaba escuchando nuevas/ de tu valor a Ricardo,/ que, gran coronista dellas, / Héctor de Italia te hacía" (III, vv. 2406-2409). José Pellicer de Ossau Salas y Tobar (1602-1659) en octubre de 1629 obtuvo el título de cronista real, pretendido por Lope desde hacía años.

en la segunda década del siglo XVII[352], no obstante persistió en las funciones de autos sacramentales y en el teatro de corte, lo que cabe explicar por la especificidad de la situación teatral que imponía al receptor tareas interpretativas bien determinadas.

El castigo sin venganza fue concebido como una polémica contra autores jóvenes, idea anunciada desde el propio título y corroborada por los primeros 233 versos, portadores de alusiones directas a la moda poética culteranista, a la fama y al renombre, y –lo que es más relevante–, alusiones a la valoración moral del teatro. Resulta intrigante si la enunciación del duque de Ferrara, en la cual Lope encerró una cuestión vital para entender el papel del teatro: "Agora sabes, Ricardo, / que es la comedia un espejo [...]", aludiría de forma premeditada al *Arte nuevo*, con su pregunta final: "Humanae cur sit speculum comoedia vitae [...]".

La particular saturación de la secuencia comentada con formas manifiestamente teatrales y la marcada progresión de las mismas intensifica el efecto de la *mise en abyme*[353]. Cabe relacionarlo con la intención del autor, según confirman los estudiosos de Lope y, ante todo, con el hecho de que las ediciones de *El castigo sin venganza* del siglo XVII recibieran el significativo subtítulo: *Cuando Lope quiere, quiere*[354]. Sławomir Świontek comenta sobre la *mise en abyme*: "El efecto de dicha forma de representación, acompañada siempre de redoblamiento o de multiplicación de la realidad, es el distanciamiento del creador con respecto a su propia enunciación, la puesta entre paréntesis de lo representado, que produce el cuestionamiento de la ilusión creada y, por ende –en el ámbito ideológico, filosófico y moral–, desvela la verdad sobre el mundo, escondida en las contradicciones y antinomias propias de cada época de desarrollo social"[355]. Las formas metateatrales también se hallan en las partes posteriores del drama; entre ellas, la más interesante, e invariablemente intrigante desde hace años, es la alusión a *La vida es sueño*:

---

[352] Este hecho se corrobora por diversas fuentes, entre otras, los textos de Cristóbal Suárez de Figueroa *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid 1615), *El pasajero* (Madrid 1617), ver F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 175 y 192; Agustín de la Granja ("*«Este* paso *está ya hecho»*. Calderón contra los mosqueteros", en: *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, "Anthropos" 1997, Extra 1, pp. 73-84) trata de precisar las circunstancias que coadyuvaron en la limitación del papel de la loa en las funciones de corral (p. 74): "Es verdad que desde principios del siglo [...] el uso de la «loa» se fue reduciendo cada vez más en los corrales de comedias; pero quedó la costumbre de *servirla* dentro de aquéllos cuando las compañías iniciaban sus actuaciones en alguna ciudad, ofreciéndose los días posteriores, en vez de loa alguna «música» o romance cantado por dos o tres actores, al inicio de cada una de las representaciones".

[353] S. Świontek, *Dialog – Dramat – Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa, Errata, 1999, pp. 138-141.

[354] *Doce comedias las más grandiosasque hasta ahora han salido de los mejores y más insignes Poetas*, Lisboa 1647; también se ha registrado una suelta con el mismo subtítulo, cito por J. M. Rozas, "Texto y contexto...", p. 356; ver también E. M. Wilson, "«Cuando Lope quiere, quiere»", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1963, núm. 161-162, pp. 265-298.

[355] S. Świontek, *op. cit.*, p. 141.

FEDERICO Bien dicen que nuestra vida
es sueño, y que toda es sueño,
pues que no sólo dormidos,
pero aun estando despiertos,
cosas imagina un hombre
que al más abrasado enfermo
con frenesí no pudieran
llegar a su entendimiento
BATÍN Dices bien; que alguna vez
entre muchos caballeros
suelo estar, y sin querer
se me viene al pensamiento
dar un bofetón a uno,
u mordelle del pescuezo.
Si estoy en algún balcón,
estoy pensando y temiendo
echarme dél, y matarme.
[...]
FEDERICO ¡Jesús! ¡Dios me valga! ¡Afuera,
desatinados conceptos
de sueños despiertos! ¿Yo
tal imagino, tal pienso?
¿Tal me prometo, tal digo?
¿Tal fabrico, tal emprendo?
No más. ¡Extraña locura! *El castigo sin venganza* (I, vv. 928-964)

Hasta hace poco, se creía que el más famoso drama calderoniano fue compuesto alrededor del año 1635, de manera que la alusión al tópico de "la vida es sueño" se consideraba "una anticipación del célebre fragmento de *La vida es sueño*"[356]. Observemos que Lope de Vega no se ciñe ni mucho menos a citar la metáfora del título, sino que, a continuación del diálogo, en una intervención de Batín, evoca de forma patente la situación escénica de la segunda jornada de *La vida es sueño*: el caos del primer (y único) día del gobierno de Segismundo en el palacio con los criados maltratados, hombres cayéndose de balcones. La escena debía de llamar la atención, contrastada con la práctica escénica de sus tiempos. Su desarrollo pudo haber sido objeto de comentarios en público. No puede descartarse que Lope la juzgara estéticamente escandalosa –y también por ello se clavaría en su memoria–, dado el comportamiento violento del príncipe polaco, contrario al decoro de personajes regios. También en la intervención de Federico se oye un eco del texto calderoniano: la serie de exclamaciones y preguntas imita claramente la manera en la que Segismundo expresa su asombro al despertarse en el palacio.

La forma de *El castigo sin venganza* y la trayectoria de su primera recepción permiten observar y valorar los condicionantes de la creación dramática en España a finales de la segunda década del siglo XVII y principios de la tercera.

[356] Z. Karczewska-Markiewicz, *Lope de Vega*, Warszawa, Wiedza i Życie, 1968, p. 192.

Las determinantes sociológicas del teatro como institución conformaron la conciencia de los creadores del drama y, en consecuencia, las características mayores de su técnica. Maria Grazia Profeti observa que, en el caso del teatro español áureo, merece especial atención el grado de autoconciencia de su receptor: el público teatral[357]. En los años 30, tras casi un cuarto de siglo de actividad ininterrumpida de teatros comerciales dirigida al público de masas, se dieron las condiciones propicias para iniciar un fino juego con códigos teatrales y con la materia literaria de textos participantes de la actualidad latente.

No solamente las circunstancias de la creación de *El castigo sin venganza* dan indirecta prueba de ello, sino sobre todo la determinación de Lope, quien consiguió, pese a los obstáculos, imprimir el drama en forma desuelta, lo cual, recuérdese, suponía un fenómeno inaudito en el contexto del mercado de libros de la España del siglo XVII. Además, se trata de la última obra dramática impresa en vida del "monarca cómico", ya que *Parte XXI* y *Parte XXII*, preparadas y entregadas a la imprenta por Lope de Vega justo después de la suspensión de la prohibición de imprimir novelas y obras de teatro en Castilla, vieron la luz póstumamente. En el conciso prólogo a su suelta, volvió a insistir en que la producción dramática de España se basaba en las necesidades estéticas, éticas y sociales del momento, subrayando que "el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes, y el tiempo las costumbres"[358]. La intervención de Lope se inscribe en el debate, con claros tintes polémicos, acerca de las formas dramáticas. A la vez, demuestra que el viejo poeta no esquivó la confrontación abierta, ni con los teóricos, ni con la generación joven de autores de teatro.

Lope publicó *El castigo sin venganza* apenas un año después de la aparición de la *opera magna* escrita por González de Salas. El prólogo a "esta tragedia […] escrita al estilo español" puede sugerir relación con la publicación de *Nueva idea de la tragedia antigua*. Obsérvese, de paso, que Jusepe Antonio González de Salas decidió ilustrar su original comentario a la *Poética* de Aristóteles (escrito por motivos pragmáticos y, según él mismo destaca, patrióticos) con un ejemplo "práctico", incluyendo en el volumen su propia traducción de las *Troyanas* de Séneca. El texto se anunciaba como "tragedia española", tanto por su autor como por el traductor: "*Las Troyanas.* Tragedia latina de Lucio Aneo Séneca, español, y española de don Jusepe Antonio

[357] M.G. Profeti, "Estudio preliminar", en: F. de Rojas Zorrilla, *Entre bobos...*, p. XIV.

[358] J. G. Weiger, *op.cit*. p. 189: "The *comedia* is not a revolutionary art but an evolutionary response to the aesthetic, ethical and social needs of the Spaniard of the times. As Lope wrote in the penultimate year of his life, «el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes, y el tiempo las costumbres»". Weiger insiste en el paralelismo del *Arte nuevo* (1609) y el prólogo a *El castigo sin venganza* (1634): "He is saying here in the first decade of the seventeenth century what he will say again en 1634, namely, that customs change and that this evolutionary aspect is more influential than rational processes" (p. 191). Una lectura concienzuda del *Arte nuevo* lo conduce a apuntar la necesidad de cambio de perspectiva investigadora: de estética a sociológica (p. 192): "The intent [...] is to shift our prespective from the aesthetic to the sociological".

González de Salas"[359]. ¿Acaso Lope, al renegar de la tradición antigua en el prólogo a *El castigo sin venganza* y al declarar que huía "de las sombras, nuncios y coros"[360], no se refería al coro de las mujeres de Troya, al espectro de Héctor y al emisario cuya relación dramática cierra las *Troyanas* atribuidas a Séneca? Resulta probable, ya que Lope de Vega en *El castigo sin venganza*, deseoso de presentar las cualidades de su erudición, entabló a conciencia un diálogo con la tradición del drama senequiano.

El problema clave en este caso es el propio concepto de *tragedia*[361]. Los dramaturgos españoles empleaban el vocablo en su significado determinado por la tradición medieval, la cual retomó las fórmulas de los gramáticos latinos, como Evanthius, Donatoo Diomedes. Los ecos de su reflexión resuenan, entre otros lugares, en *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611)[362]. Lope y Tirso recurrían al sustantivo *tragedia* o al adjetivo *trágico*[363] en referencia a una trama que presentaba acontecimientos testificados por la historia, los cuales, culminando en un fracaso, permitían mostrar la lucha heroica del protagonista

[359] El término de "tragedia española" en referencia a las *Troyanas* de Séneca aparece en el libro de González de Salas (*op. cit.*) en varias ocasiones, entre otras: pp. 568 y 807.

[360] Lope de Vega, "Prólogo...", p. 121.

[361] La taxonomía genológica se encuentra entre las principales cuestiones que plantean problemas a los estudiosos del teatro español áureo. Me remito a estudios que someten al análisis cuantitativo y cualitativo la frecuencia y el contexto semántico del uso del término *tragedia* en unos corpus cerrados de dramas de Lope, Tirso y Calderón: E. S. Morby, "Tragedia y tragicomedia", en: *Historia y crítica...*, III, pp. 340-347 ("Some observations on «*tragedia*» and «*tragicomedia*» in Lope", *Hispanic Review*, 1983, pp. 185-209); D. H. Darst, "Tirso de Molina´s idea of «*tragedia*»", *Bulletin of the Comediantes*, 1988, no. 1, pp. 41-52; M.L. Lobato, *Calderón, autor...,* pp. 61-98.

[362] Cov., p. 341: "Comedia. [...] Es cierta especie de fábula, en la cual se nos representa como en un espejo, el trato y vida de la gente ciudadana y popular; así como en la tragedia las costumbres y manera de vivir de los príncipes y grandes señores, sus buenas fortunas y sus casos desastrados, y a veces se introducen en ella las personas de los dioses. Suele la comedia empezar por riñas, quistiones, desavenecias, despechos, y rematarse en paz, concordia, amistad y contento. Lo contrario es en la tragedia, que tiene fin en algún gran desastre. [...]"; p. 973: "Tragedia. Una representación de personajes graves, como dioses en la gentilidad, héroes, reyes y príncipes, la cual de ordinario se remata con alguna gran desgracia; [...]".

[363] E. S. Morby, *op.cit*., p. 344: "En líneas generales está claro que para él [Lope de Vega – B.B.] las fuentes del espíritu trágico eran muy semejantes a las de los teóricos neoclásicos más estrictos. Con su concepción de la tragedia como una obra basada en la historia o en la mitología, de personajes grandiosos, estilo noble y final infausto, no tenían nada que reprocharle". David H. Darst no comparte del todo esta opinión, dado que prefiere ver en la susodicha yuxtaposición una referencia directa a los comentaristas latinos, antes que a los neoaristotélicos (*op.cit*., pp. 48-49): "Lope, for example, who knew Aristotle and cited Robortello's commentaries, referred to the word *tragedia* only to make fun of it, and this in spite of attaching to 42 of his extant dramas the words *tragedia* and *tragicomedia* (Morby). In his *Arte nuevo de hacer comedias*, he used *tragedia* three times; and in all cases it was in the term's Latin sense. Comedy, said Lope, [...]. None of these references have anything to do with Aristotle's definition of tragedy, nor do they even take seriously the idea of tragedy. [...] Tirso, for his part, never made any statement at all about *tragedia* other than those that surround the use of the word in his plays. [...] All of these phrases document that the Mercedarian was using the notion in the Medieval Latin tradition rather than the Classical Greek one".

contra las adversidades del sino, de acuerdo con la definición de Diomedes: *Tragedia est heroicae fortunae in adversis comprehensio*[364].

El drama español del Siglo de Oro hasta cierto punto vivió y se desarrolló fuera de la reflexión neoaristotélica. Sus creadores eran conscientes de su plena independencia y autonomía. El autor de *Idea nueva de la tragedia antigua* parece compartir dicha convicción, puesto que en su exposición teórica alude de vez en cuando a la vida teatral actual y a la práctica de los dramaturgos españoles. González de Salas, ilustre humanista y conocedor del teatro antiguo, emplea el término comedia, al cual antepone sistemáticamente el adjetivo posesivo *nuestro*[365] ("nuestros poetas cómicos", "nuestra comedia"), en referencia a la totalidad del fenómeno teatral, incluidos los textos dramáticos del momento[366]. Sus comentarios a la *Poética* de Aristóteles no surgen del espíritu de la confrontación, sino de la convicción de la continuidad del patrimonio cultural.

En la introducción a su compendio, planteó la cuestión de la utilidad de los preceptos antiguos para la formación de las comedias coetáneas:

> ¿Qué servirán, pues, aquellos preceptos para la estructura de nuestras fábulas? Mucho, sin duda; pero no lo que enteramente es necesario. [...] Dirigir, pues, tiene y enmendar ya aquí la Naturaleza corresponsivamente a la Arte, y el ingenio con la razón han de corregir los defectos que hoy padece el artificio antiguo, sin el vínculo grave de pisar necesariamente las señales primeras [...]. Discípulos somos de Aristóteles, pero no como aquellos ridículamente supersticiosos que hasta lo balbuciente que él padecía en la lengua procuraban observar, imitando el mismo defecto. [...] Esto ya propuesto y, según es mi parecer, admitido de los varones doctos, pasaré a la ilustración de aquellos preceptos que de la tragedia nos dejó nuestro Filósofo; pues es, sin duda, tan cierto que su conocimiento instruirá mucho (como dije) los ánimos de los que en nuestra edad escribieren fábulas de cualquiera dramática especie, y, principalmente, para poder acertar ellos mejor en la misma mundanza de que hoy necesita la arte primera[367].

Es significativo que González de Salas utilizara la formulación "nuestras fábulas", insistiendo en que nadie espera de los "discípulos de Aristóteles" una imitación incondicional. Conocer las reglas recogidas por Aristóteles puede ser

---

[364] Diomedes, "O tragedii i komedii", en: *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki – Manifesty – Komentarze*, ed. E. Udalska, Warszawa, PWN, 1989, p. 103.

[365] El pronombre personal *nosotros* y el adjetivo posesivo *nuestro* desempeñan una función referencial importantísima a lo largo de la exposición, presentada en primera persona de singular. Por una parte, refuerza la identificación del autor con la realidad cultural de sus tiempos y, por otra, supone una relación de igualdad, basada en la comunidad de intereses, con el receptor.

[366] María Luisa Lobato (*op. cit.*, pp. 66-67) se pregunta cuándo se produjo la ampliación semántica del término *comedia*, observando que los dramaturgos, en los primeros treinta años del siglo XVII, se valen de los conceptos *tragedia* y *tragicomedia* (Lope), mientras que posteriormente Tirso, y sobre todo Calderón y Rojas Zorrilla, utilizan consistentemente el término *comedia* en referencia a todas sus obras; tal uso del término se corrobora en J. Caramuel, *Primus Calamus* (1668), en: F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española...* , p. 299.

[367] J. A. González de Salas, *op. cit.*, II, pp. 575-577.

de gran ayuda para todos los autores de teatro, independientemente del género que cultiven; pero ante todo, según destaca González de Salas, se trata de salir al encuentro de la necesidad de metamorfosis de la propia tragedia en respuesta a la necesidad de la época.

La *Nueva idea de la tragedia antigua*, de González de Salas, ofrece el testimonio de la personalidad extraordinaria de un humanista que cree en la misión de la filología. Por las alusiones al teatro y a la dramaturgia de la época que se encuentran en el texto, se entiende claramente que al autor no solo le gustaba el teatro contemporáneo, sino que también lo aceptaba plenamente. No obstante, la intención de la obra despierta dudas. Los estudiosos del teatro áureo español no ocultan decepción, pues de un título que promete una "nueva idea de la tragedia antigua" se esperaría una suerte de defensa o análisis del teatro contemporáneo, cosa que el texto de González de Salas con toda seguridad no es. Es cierto que las alusiones a la realidad de la época tienen a lo sumo un carácter parcial y que atañen a cuestiones de segundo plano. El esfuerzo intelectual y hermenéutico del autor se centra en la *Poética* de Aristóteles. Para el humanista español, el texto del Estagirita constituye no tanto una poética normativa como una reflexión alimentada por la observación crítica e histórica. En su exposición, González de Salas recuerda en varias ocasiones que la *Poética* es una descripción *ex post*, legitimando, por consiguiente, su propia postura y su apertura a los fenómenos contemporáneos:

> Así como el primero Aristóteles, después de haber considerado las virtudes y vicios que se hallaban en las tragedias todas de sus griegos (cuya contextura había dictado la Naturaleza), pudo, escogiendo las unas y reprobando los otros, formar, según su juicio excelente, una arte que después siguiesen los venideros, no de otra manera en cualquier tiempo el judiciosamente docto, con su madura observación, podrá alterar aquella arte y mejorarla, según la mudanza de las edades y la diferencia de los gustos, nunca unos mesmos[368].

No es casualidad que se muestre flexible respecto de la unidad del tiempo, poniendo de relieve indicaciones prácticas para la composición del argumento:

> [...] es grande excelencia poética dar principio a la fábula por la parte última del argumento, remitiendo a la narración, que son los episodios, la noticia de lo que había precedido; círculo admirable que también [...] guardaron no solos los poetas trágicos, sino los cómicos [...]. De aquí advierto yo ahora el ingenioso fundamento que tuvieron los maestros antiguos para necesitar a los escritores de tragedias y comedias a que dentro del espacio de un día o dos circunscribiesen el tiempo de la acción de sus fábulas; pues dejaban este precepto tan fácil de ejecutar, aunque más dilatado fuese su argumento, enseñando también a empezarlas por lo último de ellas, ocasionándose juntamente a quedar así su constitución incomparablemente más artificiosa. Doctrina que, de la misma suerte, hoy podrá mejorar mucho nuestras dramáticas representaciones[369].

---

[368] *Ibidem*, II, p. 575.

[369] *Ibidem*, II, pp. 590-591. Surge la pregunta de si este comentario no guarda relación con la progresiva presencia del componente épico dentro del género dramático.

A su vez, al comentar los ingredientes cuantitativos de la tragedia, subraya la afortunadísima división del drama español en tres jornadas: "Nuestra nación, empero, que tan aventajada se halla hoy en la representación dramática de sus tragicomedias, ha experimentado ser bien acordada la división en ella de solos tres actos, no sin aprobación también de hombres muy insignes entre los extranjeros [...]"[370]. Luis Sánchez Laílla, editor de *Nueva idea de la tragedia antigua*, apunta que es en este contexto cuando surge, por vez primera y única en la exposición, el concepto de *tragicomedia*. Con razón añade que, en el caso de González de Salas, es tan importante "lo que dice la *Ilustración* como lo que calla"[371].

El propio título simboliza aquello que deja de explicitarse, pues al adelantar una "nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de *Poética* de Aristóteles Estagirita", advierte de la necesidad de su relectura. El autor no afirmó directamente que el teatro español contemporáneo ignorara la tragedia. No era su objetivo desvirtuar o rechazar la realidad del drama contemporáneo, al cual colma de expresiones de reconocimiento. Su actitud, fruto del objetivismo humanista, unida a la pasión de González de Salas por el fenómeno del teatro, hace de *Nueva idea de la tragedia antigua* una obra excepcional. Y el hecho de que para el autor el teatro representara más que un objeto de estudio filológico-erudito, viene rotundamente corroborado por el contenido del compendio. Además de la explicación de la *Poética* y de la traducción de las *Troyanas* de Séneca, contiene un texto de tono bien distinto del estilo científico-objetivo del resto del volumen: *El Teatro escénico a todos los hombres. Ejercitación escolástica*[372].

Dicha *exercitatio* escolástica constituye un ejemplo típicamente barroco de ejercicio retórico de la prosopopeya. Es un discurso de Teatro, especificándose que se trata del "Teatro escénico", todo lo contrario de literatura dramática. El texto, cuya forma y contenido no dejan de causar controversia entre los investigadores del Siglo de Oro (como también provocó diversas reacciones en el siglo XVII) es, de por sí, extremadamente interesante por su forma de emplear el tópico del *theatrum mundi* en defensa del teatro y de su función formativa en la sociedad y en el Estado[373]. Margarete Newels subraya el impacto poderoso

---

[370] *Ibidem*, II, p. 744.

[371] En una nota, el editor escribe: "Hemos tenido que esperar hasta ahora para que aparezca por primera vez el término *tragicomedia*, y no es de extrañar el momento, porque la división en tres actos es considerada uno de los rasgos más característicos del nuevo género. [...] A mi juicio, y con relación a este asunto, tan revelador es lo que dice la *Ilustración* como lo que calla: si Salas no concede ninguna importancia a este término y a la realidad literaria que denota, es porque ya tiene asumida por completo su existencia". L. Sánchez Laílla, "Notas complementarias", en: *ibidem*, II, p. 1007.

[372] J.A. González de Salas, *El Teatro escénico a todos los hombres. Ejercitación escolástica*, en: *ibidem*, II, pp. 889-906.

[373] L. Sánchez Laílla, "*El Teatro escénico*: una reflexión metaliteraria", en: J. A. González de Salas, *Nueva idea...*, I, pp. 477-503.

de la filosofía moral neoestoica en la argumentación del discurso[374]. La propia *exercitatio* y, en realidad, el hecho de que ésta se encuentre entre textos de proveniencia y carácter totalmente distintos, funda lo específico de la totalidad del discurso de González de Salas y, sobre todo, de su idea del legado cultural de la *paideia* humanista. En el perenne debate de la decencia de los espectáculos de teatro en la España áurea, esta intervención ha de leerse como una toma de palabra a favor del teatro. El texto ofrece una introducción al conjunto de los motivos alegóricos de *El gran teatro del mundo*, sin que podamos excluir relación directa entre la creación del auto sacramental de Calderón y la *exercitatio* de González de Salas[375]. El texto de *El Teatro escénico a todos los hombres* es relativamente poco conocida. Veamos un extenso pasaje de su introducción con la autopresentación de Teatro:

> Yo, que con voces ajenas tantos siglos he hablado a los mortales [...]. Yo que, disimulado entre tablas y mármoles, la principal figura he sido de mis representaciones, significando mucho en imagen sucinta el habitable globo de tierra, hoy, con voz ya propria, querría me oyese el universal auditorio de los hombres. No extrañen primero el ver tan dilatados espacios reducidos a límites pequeños [...]. Engaño padecéis, ¡oh mortales!, si cuando miráis el aparato de mi escena, por alimento de vanidad y lascivia, los escrupulosamente tristes me reprehendéis con abominaciones, y los distraídos y deliciosos me amáis como para fomento de los vicios. Pues, aunque es verdad que figurados los halláis en mis dramáticas acciones, porque ellas son imagen verdadera de todas las pasiones humanas, debéis advertir que proprios defectos vuestros son los que allí se representan, para que mejor podáis en sujetos extraños percebir su fealdad y aborrecerla [...]. No, pues, se armen de oprobios hoy contra mí las melancólicas hipocresías, porque oficina me juzguen del pecado: su espejo soy, no su oficina. Contra sí vuelvan las indignaciones, si feos y horribles en mí se hallaren referidos; pues no de otra suerte sería contra el espejo injusto el enojo del que, siendo deforme, se viese en él de aquella manera repetido. [...] Ya, pues, que no me ignoráis por el teatro universal que habitan los hombres, sabed que con lágrimas unas veces me lastimo de la vanidad de sus ambiciones, de la infidelidad de sus correspondencias y de la contagiosa malignidad de sus engaños; y otras veces con risa burlo de ellos. [...] Para ambas representaciones tragedias os doy y comedias; o las tragicomedias, que hoy florecen más, en que aquellas dos ingeniosamente se ven unidas[376].

Fijémonos en la palabra *tragicomedia*, la cual vuelve a surgir en el contexto de la realidad del teatro contemporáneo. Es interesante que González de Salas,

---

[374] M. Newels, *op.cit.*, p. 26.

[375] H.G. Jones, "Calderón's *El gran teatro del mundo*: Two Possible Sources", *Journal of Hispanic Philology*, 1976, I, pp. 51-60. Se ignora la fecha de la creación de *El gran teatro del mundo*; solamente se sabe que "ya en 1649 se consideraba «antiguo»", cito por L. Biały, "Wstęp", en: P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, Wrocław, Ossolineum, 1997, p. LXXXVIII. En una de las ediciones más recientes del auto, John J. Allen y Domingo Ynduráin (P. Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed..., Barcelona, Crítica, 1997, p. XXIII) advierten de que en principio todos los autores, siguiendo a Ángel Valbuena Prat, citan en la actualidad el año 1635 como fecha hipotética de su composición.

[376] J. A. González de Salas, *El Teatro escénico a todos los hombres. Ejercitación escolástica*, en: *id*., *Nueva idea...*, II, pp. 889-906 (aquí pp. 892-893).

al referirse a la "unión" de la tragedia y la comedia, use el adverbio *ingeniosamente*, como si quisiera evitar la denominación *género mixto*, de connotación virtualmente negativa, ya consolidada en la polémica añeja en torno a la pureza de los géneros dramáticos[377].

Sánchez Laílla considera que en 1633, al publicarse *Nueva idea de la tragedia antigua*, el problema estaba, de hecho, resuelto, a favor de una acepción e idea nueva del término *tragicomedia*, la cual permitía situar genológicamente dramas proteicos que se escribían para el escenario español de la época. En su opinión, esto explica por qué el autor no sintió obligación de salir en defensa categórica de las normas genológicas[378]. Al mismo tiempo, constata que la obra de González de Salas presentó un ejemplo más de disyunción entre teoría y práctica, característico de la reflexión teórica española[379]. Una opinión tan tajante es difícil de suscribir.Y más porque en la parte del comentario a la *Poética* titulada *De la locución*, González de Salas se explaya acerca del estado de la literatura española contemporánea, indicando que los dramaturgos sí están libres de la influencia nefasta del nuevo estilo "sibilino" del lenguaje poético:

> El amor de la Patria ha de obligarme a divertir en este discurso, si bien no creo fuera del instituto de nuestra *Poética*, pues, siguiendo las señales del gran filósofo Aristóteles, aquí también procedemos en su ilustración. Digo, pues, que la perspicuidad en la oración es, sin duda, la virtud que más atentamente cuidó enseñar aquel ilustre Maestro, anteponiéndola a todas las otras que más la pudiesen ennoblecer; y que, si así mismo la observasen los ingenios españoles, es cierto podrían competir con cuantos hubo señalados en la Antigüedad de todas las más cultas naciones. [...] Pero no sé de qué mal astro tocados, le han pervertido en estos años postreros de nuestra edad, obscureciéndole y afeándole: de manera que monstros son ya muchos de los partos de sus ingenios, que necesario es religiosamente expiarlos y consultar para su interpretación los oráculos, no de otra suerte que si fueran libros sibilinos. Con esto los poetas líricos nuestros, que en mi opinión son ventajosos a los griegos y latinos, así se hallan deformados, que en pocos se conoce ya la hermosura y elegancia primera. Los cómicos están más preservados hasta hoy de esta pestilente influencia: quiera el Hado propicio librarlos de su contagio, cuando tienen ya en aquel grado la comedia adonde con no pequeña distancia de ninguna manera llegó la

[377] Resume la polémica M. Newels, *op.cit.*, pp. 125-152.

[378] L. Sánchez Laílla, "Epílogo: El sentido de la *Nueva idea*", en: J. A. González de Salas, *Nueva idea...*, I, p. 521: "Quizás el hecho más relevante, y que nos permite decir con mayor convencimiento que el punto de partida no es la defensa o análisis del teatro contemporáneo, es que la *Ilustración* no aborda la cuestión de la tragicomedia. Hay alusiones a los géneros mixtos, pero todas estaban ya en la *Poética*, en esos resquicios de duda o de falta de autoridad que no son raros en el estagirita [...]. En todo caso, la ausencia del género mixto por excelencia en la *Nueva idea* obedece a una coyuntura temporal. En 1633 las ideas sobre la tragicomedia estaban ya más que asumidas, y por eso Salas no tenía que ser virulento en la defensa del rigor de las normas".

[379] *Ibidem*, I, p. 520: "De hecho, la mayor parte de las alusiones a la escena contemporánea se producen en las partes dedicadas a la puesta en escena y siempre sobre aspectos secundarios. Así, esta obra se convierte en un ejemplo más de la separación entre teoría y práctica de la que adolecieron nuestros tratadistas".

> de los antiguos. Lo mismo recelo de los heroicos, de quien se esperan cada día perfectos poemas[380].

Observa que el dejarse contaminar por la moda viral podría ocasionar grave amenaza a la dramaturgia, en la cual los españoles lograron la cumbre del arte, superando con creces a los autores antiguos.

Nueva idea se inscribe manifiestamente en una corriente de búsqueda de una nueva forma dramática, patente en el teatro español de finales de la segunda y principios de la tercera década del siglo XVII; el conflicto, cada vez más abismal, entre Lope de Vega y la generación joven de los dramaturgos, constituye un testimonio indirecto de ella. El propio hecho de que González de Salas se sitúe del lado del modelo senequiano, eligiendo como ejemplo la tragedia *Troyanas* de Séneca, parece significativo. Su manera de construir el discurso, señalando la necesidad de una nueva lectura y entendimiento de la tragedia, siendo la "primera" de las artes dramáticas; y, paralelamente, el uso consistente de los conceptos *comedia* y *tragicomedia* a lo largo del discurso, en referencia a la realidad del escenario español, no deja lugar a dudas en la cuestión principal: el teatro español contemporáneo desconoce la tragedia.

¿Acaso no podría Lope de Vega haberse sentido ofendido por semejante afirmación, aun cuando no fuera dirigida específicamente a él? Además, según observa Edwin S. Morby, Lope tuvo una idea bastante coherente sobre las diferencias entre tragedia y tragicomedia[381], y una de sus últimas obras, *El castigo sin venganza*, concluye en una coda inequívoca:

> Aquí acaba,
> senado, aquella tragedia
> del castigo sin venganza
> que siendo en Italia asombro,
> hoy es ejemplo en España. *El castigo sin venganza* (III, vv. 3017-3020)

Si aplicamos esta clave al prólogo a la edición barcelonesa de *El castigo sin venganza*, las huellas de la lectura de González de Salas resultan ser patentes, por el propio uso del término *tragedia española* en oposición a la tradición del drama antiguo. El término en sí parece adherirse al motivo de *laus Hispaniae*, muy relevante en la cultura del Barroco español.

Ya a comienzos de los años 20, Francisco de Barreda había tomado la voz con semejante ánimo, uniendo la alabanza de España con el sentido de la emulación de la Antigüedad, al escribir la antes citada apología de las obras contemporáneas. En ella surge una frase que concierne un problema señalado también en el prólogo de Lope: "Más bien lograda está hoy la tragedia, o sea tragicomedia o tragedia, que eso es disputar sobre el nombre"[382]. En la parte posterior de su texto, Barreda tomó postura con respecto a la obra de Séneca,

---

[380] J. A. González de Salas, *Nueva idea...*, II, pp. 642-643.
[381] E. S. Morby, *op. cit.*, p. 346.
[382] F. de Barreda, *op.cit.*, fol. 130r.

cuyos dramas, según escribe, son remarcables, pero el autor olvidó en su gravedad lo primordial: "la poesía no basta que enseñe si no deleita"[383]. De paso, añade un comentario acerca del coro de tragedia, un recurso perfecto y digno de imitación en el espectáculo teatral, y cuyo uso podría reemplazar el baile, enemigo del pudor. A través de estas palabras, Barreda socorre a aquellos críticos del teatro que cifran en el movimiento y el gesto escénico, acompasados por la música, la fuente de los comportamientos indecorosos y lascivos en las tablas y más allá de ellas. Cabe recordar que González de Salas discrepa completamente de tales opiniones acerca del baile y de su función. Sus observaciones dedicadas a los "danzarines trágicos" (*De los danzarines trágicos. Sección VIII*) tienen un carácter poco menos que antropológico y, con toda seguridad, etnológico. El autor de *Nueva idea de la tragedia antigua*, destacando la continuidad de un fenómeno cuyas raíces descansan en el pasado ritual, dignifica la presencia de actores bailarines en el escenario contemporáneo:

> Así también lo vemos en nuestros teatros, pues unas veces danzan y bailan sólo al son de los instrumentos, y otras veces al son de lo que con los instrumentos cantan las voces. Y, lo que más es, los mismos que danzan y bailan, cantan juntamente, primor y elegancia en estos últimos años introducida y sumamente dificultosa, siendo fuerza que estorbe para la concentuosa harmonía de la voz el espíritu alterado y defectuoso con los agitados movimientos. Pero tampoco ignoraron los antiguos este artificio, pues expresamente le hallo yo advertido de Luciano[384].

Mas volvamos a lo principal: a las tragedias y las tragicomedias, ya que, pese a la opinión de Barreda, no se trata únicamente de una cuestión terminológica. María Luisa Lobato, en su estudio dedicado, en principio, al Calderón trágico, también insiste en la complejidad de la taxonomía del drama español, tanto en el siglo XVII como hoy en día. Llama la atención sobre el hecho de que, mientras Lope utiliza con bastante consistencia los términos genológicos *comedia*, *tragicomedia* y *tragedia*, la generación de Rojas Zorrilla y Calderón califica de *comedia* todas sus obras, independientemente de sus características genológicas[385]. Lobato constata que, en el corpus de la dramaturgia calderoniana que ella analiza, la palabra *tragedia* aparece en 114 ocasiones, siempre en referencia a circunstancias aciagas, nunca en referencia explícita a la convención del género o de la realidad escénica. En cambio, esto último es característico del término *comedia*, el cual se manifiesta en 118 ocasiones,

[383] *Ibidem*: "Dignas son de veneración las de Séneca, mas no se acuerdan que la poesía no basta que enseñe si no deleita. Olvidóse su severidad de lo segundo. No niego que la invención de los coros es excelentísima, que merece imitación, y que les demos hoy el lugar que tienen tiranizado a los bailes, tan a costa de la modestia".

[384] J. A. González de Salas, *Nueva idea...*, II, p. 679.

[385] M. L. Lobato, *Calderón, autor trágico...*, pp. 66-67.

habitualmente en situaciones que plasman el motivo del "teatro dentro del teatro"[386].

Es significativo que Calderón recurriera solo una vez a la palabra *tragicomedia*: en el final de *A secreto agravio, secreta venganza*, un drama que sugiere un nuevo indicio en el asunto de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, señalando que tal vez quepa revisar la opinión repetida desde hace años de la separación de la teoría y la práctica teatral en la España áurea. Su consecuencia sería la supuesta falta de un auténtico debate teórico en torno al drama, en el cual participaran en igualdad de condiciones dramaturgos y teóricos.

[386] *Ibidem*, pp. 74, 80.

CALDERÓN DE LA BARCA: *A SECRETO AGRAVIO, SECRETA VENGANZA* (1635)

Esta es verdadera historia
del gran don Lope de Almeida,
dando con su admiración
fin a la tragicomedia.

Pedro Calderón de la Barca,
A secreto agravio, secreta venganza
(1635)

Es de suponer que el drama *A secreto agravio, secreta venganza* se escribió en 1635 o poco antes, dado que se conserva una copia realizada por Diego Martínez de Mora que lleva la fecha de 1635 y el título *La gran Comedia de la secreta venganza de don Lope de Almeida*[387]. Se sabe que la obra fue estrenada en la corte el 8 de junio de 1636 por la compañía de Pedro de la Rosa, y que se registró en los documentos bajo un título abreviado y más bien excepcional para la usanza del escenario español, *Don Lope de Almeida*[388]. Ya en 1637 salió impresa, en la *Segunda parte*, bajo el título *A secreto agravio, secreta venganza*. El título-resumen argumental, al anunciar una "secreta venganza" de un "secreto agravio", parece remitir directamente a *El castigo sin venganza*, cuyo protagonista, el duque de Ferrara, esposo y padre, es confrontado a un dilema similar, consciente de que no será hasta la hora de la venganza cuando se haga público el agravio que conduzca a la deshonra:

DUQUE [...]
que aunque parece defensa
de la honra el desagravio,
no deja de ser agravio
cuando se sabe la ofensa. *El castigo sin venganza* (III, vv. 2756-2759)

El duque de Ferrara, en el monólogo que precede la peripecia decisiva, mientras presenta su plan ingenioso para matar a la madrastra y al hijastro adúlteros, subraya que el "castigo" que alcance a su hijo "no es venganza de mi

[387] BN de Madrid, mss. 14927. La idea central de este capítulo fue presentada en el XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, celebrado en Heidelberg, 24-28 de julio de 2005, ver B. Baczyńska, "*A secreto agravio, secreta venganza* de Pedro Calderón de la Barca, piedra de toque del debate sobre la *tragedia española*", en: *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, eds. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 31-45. La transmisión textual de *A secreto agravio, secreta venganza*, en relación al manuscrito citado, fue estudiada por F. Rodríguez-Gallego, "Sobre el manuscrito BNE 14.927 de *A secreto agravio, secreta venganza* y el valor textual de la *Segunda parte de comedias* de Calderón", *Criticón*, 99, 2007, pp. 217-241.

[388] N. D. Shergold, J. E.Varey, "Some Early Calderón's …", p. 276.

agravio" (III,v. 2838). Cabe preguntarse si el título calderoniano no será evocación intencionada de dicha frase.

En *El castigo sin venganza*, el par de sustantivos emblemático de los dramas de honor, el *agravio* y la *venganza*, aparece con anterioridad en dos ocasiones. Primero, en un aparte de Aurora, la segunda dama enamorada de Federico, mientras comenta su decisión de corresponder al cortejo del marqués de Gonzaga, un hombre que le es absolutamente indiferente. Su intención es suscitar celos en Federico, hijo del duque de Ferrara, quien, por motivos que ella ignora, ha dejado de cortejarla. La protagonista constata, no sin amargura, que el compromiso ostentoso con Gonzaga "[a]unque es venganza amorosa, / parece a mi amor agravio" (*El castigo sin venganza*, II, vv. 1722-1723). A continuación, el personaje de Casandraairea los sentimientos contradictorios que la agitan, en un monólogo que precede la escena clave, donde los desgraciados amantes se confesarán mutuamente la pasión que los consume; el monólogo comienza con la evocación del indivisible par ("agravios y venganzas") y de un Amor diligente y entrometido que los ronda presto a actuar:

> Entre agravios y venganzas
> anda solícito amor
> después de tantas mudanzas
> sembrando contra mi honor
> mal nacidas esperanzas. *El castigo sin venganza* (II, vv. 1811-1815)

Casandra, profundamente herida por la actitud del duque de Ferrara, quien obviamente evita y desatiende a su joven esposa, se da cuenta de que está dispuesta a ceder a la pasión transgresora para corresponder al sentimiento del hijo ilegítimo de su cónyuge. El conflicto dramático queda anudado.

Calderón no solo elabora dramáticamente un motivo similar al de *El castigo sin venganza* (un marido engañado toma medidas para purgar su honor sin levantar sospechas), sino que también se vale de expresiones que parecen indicar el drama de Lope como posible hipotexto. Esto, yuxtapuesto al momento de la creación de *A secreto agravio, secreta venganza*, permite juzgar que la aparición del concepto de *tragicomedia* en el final del drama no es casual. Y menos porque Lope, recordémoslo, al publicar su drama en 1634 lo calificó de "tragedia española", mientras que Calderón en toda su obra dramática solamente en esta ocasión, entre 1634 y 1635, recurre al concepto de *tragicomedia*[389]:

> DON JUAN Esta es verdadera historia
> del gran don Lope de Almeida,
> dando con su admiración
> fin a la tragicomedia. *A secreto agravio…* (QC 1637, fol. 205v)

[389] M. L. Lobato, *op. cit.*, p. 67.

Teniendo en consideración dicho contexto, en la intervención de Don Juan que clausura la obra también cabe prestar atención al sintagma "gran don Lope de Almeida". Muy rara vez evocó Calderón los nombres de los personajes en los finales de sus dramas. ¿Se tratará de una alusión al nombre del gran poeta? No es del todo improbable, aunque en el caso de *A secreto agravio, secreta venganza*, habría que hablar de reminiscencias sobrepuestas que se inscriben en una construcción intertextual de numerosos estratos y que, precisamente, se activa por la coda del drama.

El nombre de Lope, aún durante su vida, sufrió una lexicalización avanzada. Los contemporáneos empleaban la expresión *es de Lope* para recalcar la alta calidad de un objeto[390]. Además, según observa Aurora Egido, el propio Lope de Vega solía bautizar a sus personajes con su nombre[391]. Los nombres y el apellido del poeta dieron pie a juegos de palabras conceptistas, cuyo rastro se halla también en Calderón. En *Peor está que estaba*, drama escrito alrededor de 1630, el gracioso Camacho se dirige a su amo al aparecer en la lejanía una dama de la que están conversando:

CAMACHO [...]
mas por lo que hemos dicho
de aquella dama andante del capricho
singular, ella viene,
y aquí lugar acomodado tiene
lo de *lupus in fabula*, que quiere
decir (según colijo)
que así Lope a sus fámulos lo dijo. *Peor está que estaba*
(QCL 1636, fol. 228r)

Cuesta obviar la ironía de matiz malicioso escondida en la paronomasia: "*lupus in fabula*" / "Lope a sus fámulos". La obra se escribió en la época de confrontación del viejo maestro con un autor joven y ambicioso, José Pellicer de Ossau y Tovar, quien se adelantó a él en los esfuerzos por conseguir el cargo de cronista real, hecho que originó una serie inagotable de pullas recíprocas[392]. Pellicer, en el prólogo al poema *El Fénix y su historia natural* (Madrid, 1630), para repeler la crítica de Lope, se valió de una gama de conceptos ingeniosos relacionados con sus nombres, aprovechando, entre otras, la palabra latina *lupus*. Según Juan Manuel Rozas, la ofensa debió de haber tenido lugar en el teatro, si es que Pellicer habla literalmente de un lobo que mordió a su Fénix en

[390] Francisco de Quevedo, en la aprobación de *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos...*, publicadas por Lope de Vega en Madrid, en 1634, escribió: "Lope de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro nombre". Cito por A. Egido, "La Fénix y el Fénix. En el nombre de Lope", en: *"...Otro Lope no ha de haber...". Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio 1999*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000, p. 20.

[391] *Ibidem*, p. 12.

[392] J. M. Rozas, *Estudios sobre Lope*..., pp. 133-168; también A. Egido, "La Fénix y el Fénix...", pp. 16 y ss.

el escenario: "en una escena ilustre vi mi Fénix mordido por la boca de un lobo"[393]. Además, Pellicer considera indigno acometer de semejante modo textos de genuino valor artístico y erudito, como lo era para él el poema dedicado a la historia del ave mitológica Fénix[394]. Y es que el teatro con gran frecuencia fue arena de insultos personales, lo cual debería ponernos en alerta ante la posible interferencia de los contextos del *hic et nunc* de las obras estrenadas. Me limitaré a recordar que en 1629 Madrid se divirtió a costa de fray Hortensio Paravicino, predicador real y poeta, quien protestó formalmente ante el rey al juzgar ofensivas las palabras que lo tendrían por blanco, pronunciadas por un "bufón vinoso" en *El príncipe constante* de Calderón[395].

Juan Manuel Rozas destaca en su estudio que la guerra literaria de Lope contra Pellicer no supuso sino una parte del conflicto generacional que dividió a los literatos activos entre los años veinte y treinta del siglo XVII. El estreno de *El castigo sin venganza* y, especialmente, su publicación con el nombre manifiesto de "tragedia española", ha de entenderse como uno de los episodios cruciales de la campaña del "viejo" Lope de Vega contra los "jóvenes".

A secreto agravio, secreta venganza de Calderón, anotada en testimonios anteriores a la edición príncipe como "la gran comedia de la secreta venganza de don Lope de Almeida" o, sencillamente, como el drama de "don Lope de Almeida", trae una respuesta al reto lanzado por *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. Calderón, con toda la continencia y discreción que lo caracterizan, entra en diálogo con el texto de Lope, devolviéndole la deuda de las numerosas alusiones a *La vida es sueño* insertas en *El castigo sin venganza*. El final de *A secreto agravio, secreta venganza*, sobre todo las circunstancias de la inclusión en él del concepto de la *tragicomedia*, nada indiferente a los ojos de los prácticos y teóricos del drama de la época, evidencia una intención claramente dialógica, aún cuando no polémica, del texto calderoniano. Observemos que entre las veinticuatro obras que componen la *Primera* y la

---

[393] *Preludio o Apología de don Joseph Pellicer por sí mismo*, cito por J. M. Rozas, *Estudios sobre...*, p. 136.

[394] J. M. Rozas (*ibidem*, pp. 136-137): "En el ejemplar de la obra que poseo una mano anónima ha anotado todas las alusiones del texto hacia Lope, subrayando las palabras claves, como *vegadas*, *Carpere*, *lobo*, etcétera. Y lo mismo hace con *scena*, detallando al margen: *en un theatro*. En realidad, el propio Pellicer había aclarado estas circunstancias suficientemente en dos frases anteriores, hasta ahora no tenidas en cuenta: «es indignidad reñirlas [las contiendas científicas] con sátyras o gracejos donde ay doctrina y erudición; que apelar a los silogismos y a los argumentos a lo *histrónico* y lo *mímico* es confesar ventajas y ceder rendimientos». Estas dos frases, sobre todo en las tres palabras subrayadas por mí, indican lo mismo: que las obras graves y eruditas no se deben criticar en una comedia (*histriónica*, *mímica, dramáticamente*) sino en escritos de seria erudición".

[395] B. Baczyńska, *Książę Niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002, pp. 16-22; ver también B. Baczyńska y L. González Martínez, "*El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca Madrid a.d. 1629 y Wrocław a.d. 1965", en: *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral: XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón Wrocław, 14-18 de julio de 2008*, eds. M. Tietz, G. Arnscheidt y B. Baczyńska, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011, pp. 25-34.

Segunda parte, solamente seis se cierran remitiendo directamente a la taxonomía genológica. Entre ellos *A secreto agravio, secreta venganza*, al emplear el término *tragicomedia*, constituye una excepción, ya que los demás cinco recurren a la voz *comedia*. Desde los dos primeros ejemplos –la comedia de capa y espada *Casa con dos puertas mala es de guardar* y la obra hagiográfica *El purgatorio de San Patricio*–, se aprecia que Calderón emplea el concepto *comedia* en referencia a toda clase de espectáculos, conforme a la antedicha observación de María Luisa Lobato:

> [...]
> de la Casa con dos puertas
> aquí la Comedia acaba. *Casa con dos puertas...* (QCL 1636, fol. 50v)
>
> [...]
> porque la Comedia acabe,
> y su admiración empiece. *El purgatorio de San Patricio* (QCL 1636, fol. 77v)

En *Saber del mal y del bien*, el gracioso, en una intervención desarrollada dirigida al auditorio, alude explícitamente a la convención que manda que la obra culmine por el anuncio de las nupcias de los protagonistas. Si las damas se casan, es señal de que la obra (*comedia*) tiende a su final. Además, el gracioso pide que los espectadores, al salir del teatro, dejen de criticar la función "porque otros vengan mañana":

> Ya sabrán vuesas mercedes,
> que en el punto que se casan
> las damas de la Comedia,
> es señal de que se acaba:
> y siendo así, poco a poco
> vuesas mercedes se vayan,
> advirtiendo los deseos,
> y perdonando las faltas,
> sin morder en la Comedia,
> porque otros vengan mañana. *Saber del mal y del bien* (QCL 1636, fol. 170v)

En el final de *Peor está que estaba*, en el contexto de semejante alusión al casamiento que anuncia el final –los espectadores pueden ir preparándose a salir–, surge una adaptación medio irónica de la fórmula del rito de la misa latina: *Ite, missa est*[396]. Con todo, la última palabra corresponde al primer galán, don César de Ursino, quien solicita al público, humildemente y con debida reverencia, perdonar los fallos al "autor". El carácter convencional de la fórmula remite a la realidad del teatro. Según toda probabilidad, era el autor de comedias quien la pronunciaba:

CAMACHO El peor está que estaba

[396] *Ite, missa est.* –"Pueden ir en paz, la Misa ha terminado".

nunca ha encajado más bien,
que agora que están casados,
y así: *ite, Comedia est*.
CÉSAR Y como noble, Senado,
haced a su Autor merced
de perdonarle sus faltas,
pues se pone a vuestros pies. *Peor está que estaba* (QCL 1636, fol. 246v)

En la comedia de capa y espada *El hombre pobre todo es trazas*, el protagonista es un joven llamado Diego. Queda atrapado en la trampa de una intriga armada por él mismo. Tras perder el nombre y la perspectiva de la prosperidad económica por el matrimonio con una joven acaudalada, abandonado por los amigos y hasta por el criado, cuando al final de la obra se queda solo en el escenario, discurre en un soliloquio sobre el papel educativo del teatro, ya que el espectador ilustrado sabrá escarmentar de sus errores. En la intervención de don Diego se transgrede el límite entre el teatro y la realidad, entre personaje y persona del actor, el cual, en nombre del autor de comedias, ruega se perdonen los desperfectos de la función. Solo podemos suponer que Calderón, al escribir la obra, sabía quién iba a pronunciar en el tablado las palabras finales[397], dado que al primer galán don Diego podía encarnarlo el propio autor de comedias. La pragmática del gesto que se lee en la declaración performativa "hoy a serviros empieza", fuertemente marcada por la deíxis del adverbio *hoy*, parece corroborarlo. Cabe observar que el dramaturgo, al recurrir al par antonímico *empezar* vs. *acabar* en los dos versos finales de la obra, intenta romper el carácter formulista de la última frase: "la comedia acaba":

RODRIGO ¿de qué nos habrá servido,
ser el hombre pobre trazas,
si al fin te dejamos todos? *Vase.*
DON DIEGO De mucho si en ellas halla
desengaños el que es cuerdo,
mirando en mi castigadas
estas costumbres, porque
escarmentando en mis faltas,
perdonen las del Autor,
que con mayor esperanza
hoy a serviros empieza,
donde la Comedia acaba. *El hombre pobre…* (QC 1637, fol. 184v)

Con estos ejemplos es fácil observar que Calderón intentó diversificar la fórmula de clausura en sus dramas[398]. La propia voz *comedia* remite

[397] Se sabe que Roque de Figueroa tuvo en su repertorio *El hombre pobre todo es trazas*; su compañía representó la obra en la corte el 29 de mayo de 1627, N. D. Shergold, J. E. Varey, "Some Early…", pp. 274-286.

[398] Hasta la fecha, no existe una investigación que aborde el problema de manera global, analizando todo el corpus de la dramaturgia calderoniana. Se hallan valiosas indicaciones metodológicas en los artículos: B. W. Wardropper, "The Dramatic Epilogue in Golden-Age

invariablemente al espéctaculo que está tocando a su fin, independientemente del tipo o el contenido de la obra. Queda patente que el dramaturgo evita definiciones genológicas categóricas. Este contexto debe incitarnos a prestar aún mayor atención al final de *A secreto agravio, secreta venganza*, al ser el término genológico *tragicomedia* su última palabra.

El comentario que resume el drama y que, en el plano de la *inventio* retórica, llamaríamos epílogo o conclusión, está puesto en boca del rey de Portugal Sebastián I y de don Juan, en presencia de casi todo el elenco de los personajes. Tal y como se desprende de las acotaciones, el cuadro final involucra a casi toda la compañía. Calderón construye metódicamente la última secuencia del drama, cuyo cometido es sellar el argumento de *A secreto agravio, secreta venganza*. Primero sale el rey con su séquito. Su aparición supone la instauración de un marco, relevante desde el punto de vista de la composición global del drama. Recordemos que la acción de *A secreta agravio, secreta venganza* empieza por un breve intercambio verbal entre el joven rey Sebastián y don Lope de Almeida, quien al principio mismo del drama solicita al soberano la exención del servicio por casamiento. El rey consiente que don Lope se retire. Hasta participaría en la ceremonia nupcial, si no fuera por los preparativos para la próxima expedición a África. La figura histórica de Dom Sebastião, la cual aparece en tres ocasiones: al principio del drama, en su final y en un episodio breve de la jornada tercera, permitió a Calderón situar con precisión el argumento dentro del tiempo histórico. Los acontecimientos plasmados tienen lugar en 1578, en vísperas de la derrota de los portugueses en Alcazarquivir. El dramaturgo cuidó los detalles topográficos de los lugares de la acción, conformes con la ubicación efectiva de la capital portuguesa en el estuario del Tajo.

El diálogo entre el rey Sebastián y los miembros de su cortejo, mediante el cual la acción dramática de *A secreto agravio, secreta venganza* se aproxima a su final, informa de la hora nocturna y las demás circunstancias de los acontecimientos. El rey ha atravesado el río para llegar a su orilla izquierda y pasar la víspera de su partida hacia África entre los jardines de las quintas de los patricios de Lisboa. Desde dentro (del vestuario) se oye el grito: "Fuego, fuego". El rey y sus cortesanos son testigos de un incendio que ha estallado en

---

Spain", *Modern Language Notes*, 1986, núm. 2, pp. 205-219; A. Egido, "El epílogo en los autos sacramentales de Calderón", en: *Le livre et l'édition dans le monde hispanique XVIe- XX^e^siècles. Pratiques et discours paratextuels*, études réunies et présentées par M. Moner et M. Lafon, Grenoble, Ellug, 1992, pp. 161-185; A. Carreño, "The Poetics of Closure in Calderón's Plays", en: *The Calderonian Stage: Body and Soul*, ed. M. Delgado Morales, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, pp. 25-44, 226-236. Los autores de los estudios citados destacan que Calderón elaboró un estilo del final nuevo e independiente de los modelos anteriores. Antonio Carreño (p. 226) escribe: "Lope tends to eliminate the apotheosic ending, being brief and laconic, without even mentioning the title of the work. [...] Tirso followed Lope's form, although it is the latter who, in general, constitutes the typology of the play's closure with a single pattern. Although Lope varies from his early plays to his later ones, Calderón converts the art of closing the play into a great rethorical device".

la vecina quinta de don Lope de Almeida. El transcurso posterior de los acontecimientos viene dictado por los efectos del elemento indomable del fuego. El rey decide acercarse al lugar del desastre, para socorrer a los damnificados. Entonces sale al escenario don Juan, un amigo del dueño, medio vestido. Don Juan desea volver a la casa en llamas para salvar al resto de sus habitantes, pero es detenido. A continuación, entra corriendo al escenario Manrique, gracioso. Poco después de él, aparece, también en atuendo incompleto, el propio don Lope de Almeida, con el cadáver de doña Leonor, su cónyuge recién desposada, entre los brazos.

Don Lope, en un discurso dirigido al rey, llora la pérdida de Leonor y declara su disposición para unirse a la expedición africana anunciada. Cabe remarcar que Calderón construye la enunciación final de don Lope en correspondencia a la solicitud de la primera escena del drama, donde expresaba su voluntad de abandonar el servicio por contraer matrimonio. En el final del drama, don Lope declara que, al haber enviudado, volverá al servicio del monarca. Termina dirigiéndose a su amigo don Juan:

DON LOPE [...] vos valiente don Juan,
decid a quien se aconseja
con vos, como ha de vengarse
sin que ninguno lo sepa,
y no dirá la venganza,
lo que no dijo la afrenta. *A secreto agravio*... (QC 1637, fol. 205v)

La coda del enunciado de don Lope, a través de su carácter directivo –el protagonista espera de su amigo que a partir de ahora sepa aconsejar bien a cualquiera que acuda a él por un asunto de honor–, abre paso a una esfera intermedia entre la ilusión teatral y el *hic et nunc* del espectáculo. El receptor indirecto de sus palabras (y de su aviso) es el público: Lope desea guardar en secreto su desventura, el hecho de haberse vengado de su esposa adúltera y de su amante, para que nadie descubra la deshonra que le sobrevino. Incluso delante de su amigo consiguió mantener hasta el final las apariencias de un esposo atento y totalmente confiado. Asimismo, el enunciado dirigido a don Juan supone una transgresión notoria de los límites del argumento. Don Lope de Almeida aconseja que, al llevar a cabo una revancha pública, no se haga pública la ofensa: "no dirá la venganza / lo que no dijo la afrenta". La alusión al esquema fabular del drama que acaba de ofrecerse en las tablas se inscribe abiertamente en la dimensión metateatral de la convención del drama áureo español y "pone de manifiesto el carácter complementario de dos circuitos en los cuales funciona el texto dramático"[399]. La transgresión del plano del argumento viene realzada por la intervención que sigue, donde don Juan, en una conversación aparte, presenta exclusivamente al rey la verdad sobre lo acontecido:

[399] S. Świontek, *Dialog – Dramat – Metateatr*..., p. 125.

DON JUAN Pues oigame vuestra Alteza
aparte, porque es razón
que sólo este caso sepa:
don Lope sospechas tuvo,
que pasaron de sospechas,
y llegaron a verdades;
y en resolución tan cuerda,
por dar a secreto agravio
también venganza secreta,
al galán mató en el mar,
porque en un barco se entra
con él sólo, así el secreto
al agua, y fuego le entrega,
porque el que supo el agravio,
sólo la venganza sepa. *A secreto agravio…* (QC 1637, fol. 205v)

Las palabras de don Juan recapitulan los acontecimientos del argumento. El resumen se atiene a la trama principal: don Lope, asegurado en sus sospechas de la infidelidad de su esposa, decidió ajustar secretamente el secreto agravio. Hizo que el amante se ahogara en el agua y prendió fuego a su propia casa. Así, el agua y el fuego purificaron su honra y solo supieron de venganza los que habían conocido la deshonra. En el plano de la *inventio*, la intervención de don Juan atiende la regla de la doble *peroratio* definida por los manuales de retórica clásicos. Su objetivo es recordar los hechos pero también afianzar emocionalmente la conclusión[400]. El resumen de don Juan constituye el paso a las dos intervenciones que cierran *A secreto agravio, secreta venganza* y cuya función es reafirmar en el receptor del espectáculo (drama) una determinada impresión:

REY Es el caso más notable
que la antigüedad celebra,
porque secreta venganza
requiere secreta ofensa.
DON JUAN Esta es verdadera historia
del gran don Lope de Almeida,
dando con su admiración
fin a la tragicomedia. *A secreto agravio…* (QC 1637, fol. 205v)

El rey toma la palabra primero, insistiendo en lo extraordinario del caso. No se había dado nada parecido en la historia. Cabe llamar la atención sobre la proposición subordinada de la oración, introducida por la conjunción *porque*.

[400] H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, trad. al polaco A. Gorzkowski, Bydgoszcz, Wydawnictwo Homini, 2002, p. 262; también J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław, Ossolineum, 1990, p. 74: "[...] la *peroratio*, es decir, conclusión, resumen, recapitulación, puesta aparte por motivos bastante obvios: es, desde el punto de vista de las cuestiones de fondo y de la lógica, una repetición de la parte introductoria (*exordium*), pero para la construcción de la recepción es una culminación dramática del efecto".

El rey argumenta su opinión declarando: "porque secreta venganza / requiere secreta ofensa". El orden de la secuencia –orden de causa y efecto invertido de los acontecimientos anunciados por el título *A secreto agravio, secreta venganza*–, hace de la intervención un comentario no tanto a la historia plasmada como a la constitución del argumento. Además, la propia construcción de la oración, cuya proposición principal comprende el superlativo del adjetivo *notable* y la subordinada determina la circunstancia que legitima la constatación valorativa, tiene un marcado carácter deliberativo. Las palabras del rey han de leerse como una suerte de sentencia, especialmente por estar puestas en boca de un monarca, quien representa en los dramas de honor la justicia, sancionando el acto del protagonista. *A secreto agravio, secreta venganza*, no obstante, nos confronta con una situación peculiar: la intervención del rey excede el plano del argumento y constituye un aparte que recalca su índole metatextual.

La obra se cierra con una intervención de don Juan: no puede pasar desapercibida la gran carga de emoción y patetismo que llena el deíctico *esta* al comienzo de la frase y que se verbaliza en la palabra *admiración*. El caso del "gran don Lope de Almeida" ha de emocionar al espectador, al ser "verdadera historia", según destaca don Juan. Sus palabras apuntan hacia los determinantes esenciales de la construcción argumental del drama, el cual se define claramente como *tragicomedia*.

También merece la pena destacar que, en el espacio de los últimos treinta versos, el título del drama queda aludido en tres ocasiones: una vez, al final del alegato arriba citado de don Lope y dos veces en el aparte de don Juan. El adjetivo *secreto* reiterado en el título –*A secreto agravio, secreta venganza*–, se sustituye por otro uso de la figura de la políptoton. Calderón se vale de formas de verbos que se asocian a lo oculto y callado: "y no dirá la venganza / lo que no dijo la afrenta" (Don Lope); "porque el que supo el agravio, / sólo la venganza sepa" (Don Juan), *A secreto agravio, secreta venganza* (QC 1637, fol. 205v). La evocación multiplicada del título entronca con lo metatextual, dando la señal del fin de una manera típica de la obra teatral de Calderón.

Además, en el plano de la *elocutio* del drama, es sumamente importante el papel que juegan ambos conceptos del título: *agravio*/*ofensa* y *venganza*; el dramaturgo aprovecha tanto la semejanza fonética resultante de la etimología, como la sinonimia. Así, la voz *agravio* y el verbo *agraviar* –y por analogía, *desagravio* y *desagraviar*–, aparecen en 25 ocasiones (5 en la segunda jornada y nada menos que 20 en la última). Las voces *ofensa* y *ofender* que pertenecen al mismo campo semántico surgen, respectivamente, en 4 ocasiones (primera jornada), 8 (segunda jornada) y 9 (tercera jornada). Se trata, por lo tanto, de un efecto intencionado de saturación del diálogo de alusiones directas a la peripecia principal del argumento resumida en el título. El sustantivo *venganza* y el verbo *vengarse* se constatan en 46 ocasiones: 3 en la jornada primera, 7 en la segunda y 36 en la última.

Las palabras clave cuentan entre los recursos fundamentales de Calderón. Las reiteraciones lexicales (políptoton) que aprovechan formas flexivas y

parentesco etimológico, suelen extenderse por toda la obra, convirtiéndose en un garante de la cohesión del discurso teatral en el nivel de la *elocutio*. Calderón supo dotar a lo retórico de un matiz único y no se trataba tan solo de poner de relieve la función poética, es decir, el adorno del lenguaje dramático, sino que se trataba de la efectividad entendida de forma pragmática. Recordemos que para Calderón y sus contemporáneos, el drama, con el tipo de destinatario que contemplaba, era un género de recepción auditiva (por teatral), no lectora.

La repetitividad de motivos verbales constituía uno de los principales factores de cohesión del espectáculo teatral, fruto de toda una serie de estructuras recurrentes expandidas a la totalidad del texto[401], empezando por la repetición parcial (recurrencia de vocablos sueltos o de sentencias) y terminando por el esquema argumental y la tipología de los personajes[402], al igual que la "topología" de los lugares de la acción[403]. Las palabras pronunciadas en el escenario se inscribían en el ámbito metalocutivo acentuándose fuertemente la dimensión metateatral de la convención.

Los personajes se distinguían por la plena consciencia de la autorreferencialidad y autosuficiencia de su habla y elocución escénicas, la cual se manifestaba a través de los elementos verbales recurrentes. Éstos atravesaban el conjunto del texto, formando una red más o menos patente de relaciones que aunaba los sentidos de la obra, convirtiéndose en uno de los principales distintivos del discurso teatral del corral. La dramaturgia calderoniana pone de manifiesto la singularidad del arte del teatro de su tiempo, representa "un nudo dialéctico de dos procesos: es tanto una «puesta en escena de la palabra» como una «verbalización del escenario»"[404].

Paradójicamente, la presencia acusada de lo retórico no sobrecarga el texto. Al contrario, se somete de forma evidente a los requisitos del argumento y llega a ser "un factor que contribuye a la creación, a escala global, de los contenidos [del texto – B. B.]"[405]. El fenómeno es manifiesto en *A secreto agravio, secreta venganza*, cuyo título es *per se* una señal de lo "fabular"; las evocaciones metatextuales del título, diseminadas en las intervenciones de casi todos los personajes, cobran la forma de sentencias. Robert Pring-Mill llamó la atención sobre "las funciones de lo sentencioso" peculiares de los dramas áureos españoles. Insistió en que Calderón afinó la técnica, característica de toda la

[401] Sobre las estructuras recurrentes en el texto y sobre sus vínculos con la cultura oral, ver T. Dobrzyńska, *Tekst – styl – poetyka. Zbiór studiów*, Kraków, Universitas, 2003, pp. 112-113.

[402] Los tipos de personajes del teatro español áureo corresponden a la estructura jerárquica de la compañía de teatro: las damas (primera, segunda, tercera, cuarta y quinta); los galanes (primer, segundo y tercero); primer y segundo gracioso; y primer y segundo barbas, quienes asumían los papeles de viejos.

[403] El repertorio de los "lugares de acción" también presenta un carácter cerrado y con mayor frecuencia opera sobre oposiciones claras: espacio abierto (calle de ciudad, camino, zona desierta, monte, etc.) vs. espacio cerrado (interior de casa, palacio, cárcel, ciudad amurallada, etc.); son particularmente importantes, también en el nivel metafórico, el jardín, el mar, la cueva.

[404] S. Świontek, *op. cit.*, p. 76.

[405] *Ibidem*, p. 63.

literatura de la época, que pasó a ser un distintivo de la construcción de sus obras y elemento portador del sentido de su dramaturgia. Pring-Mill enseña, sirviéndose de *La vida es sueño*, cómo el sentido real de la metáfora del título del drama solo se descubre al final, tras desechar otras lecturas de ella, posibles pero erróneas en el contexto global[406].

En la dramaturgia calderoniana, dicha organización añadida, donde las estructuras recurrentes de la *elocutio* (paralelismo sintáctico, anáfora, políptoton, etc.) juegan un papel de suma importancia, parece obedecer sobre todo a la función cognitiva, por no decir persuasiva, del texto[407]. Calderón, al igual que sus contemporáneos, sabía que "la poética y la retórica son dos partes complementarias, no solo como dos teorías de construcción del texto, sino también como dos concepciones de la recepción: la poesía, a través de la catarsis, libera de los sentimientos que afligen; la retórica potencia los positivos. La poesía desempeña funciones catárticas; la retórica, estimulantes. Ambos dominios del arte de la palabra son terapéuticos, aunque recurren a métodos distintos"[408]. Jusepe Antonio González de Salas, al abordar los sucesivos componentes de la tragedia en su comentario a la *Poética* de Aristóteles, llama a la *diánoia*, siguiendo las versiones latinas de la exposición, con la voz *sentencia*[409]. Si bien de entrada remite, con el Estagirita, a la *Retórica*, juzga conveniente señalar algunas cuestiones cardinales en su opinión. Por una parte, indica la relación inmediata de las "sentencias" con la filosofía moral; por otra parte subraya, acogiéndose a toda una serie de autoridades, que en el espectáculo teatral, a diferencia de la oratoria, cabe velar por ser comedido y coherente en su uso, para "mover afectos [...], de manera que adornen encubiertamente y sin cuidado"[410].

---

[406] R. Pring-Mill, *Calderón: Estructura…*, pp. 189-190.

[407] Sławomir Świontek (*op.cit.*, p. 63), al comentar la particularidad de la función poética en el texto dramático, cita a Jerzy Ziomek ("Powinowactwa przez fabułę", en: *id.*, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa, PWN, 1980, p. 32): "Lo poético se contrapone a lo vehicular [la transparencia de la palabra al significado – S.Ś.] pero no aniquila los sentidos transportados por el lenguaje [...] la función poética se entiende con demasiada frecuencia y de manera unilateral como niveladora de las demás funciones del enunciado, en lugar de ver en la llamada organización añadida un factor que, luchando contra la función cognitiva y pragmática, de hecho pone de relieve su eficacidad". Me permito parafrasear la observación, con más motivo porque Ziomek, unos años más tarde, al hablar de "lo actual de la retórica", apuntó hacia el carácter complementario de la poética y la retórica.

[408] J. Ziomek, "O współczesności retoryki", en: *id.*, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa, PWN, 1994, p. 149.

[409] J.A. González de Salas, "La sentencia", en: *id.*, *Nueva idea...*, II, pp. 634-637.

[410] *Ibidem*, pp. 635-637: "[...] especificándola más a aquella parte que puede importar para adorno de la tragedia [...], es la sentencia un concepto agudo y elegante, que contiene excelente doctrina para instruir el ánimo y mejorarle, en donde con universalidad se habla, no con singularidad. [...] Muchas también son las especies de este género de sentencias [...]. Pero todas, en fin, grande parte son de la tragedia, pues su grave y prudente enseñanza bien se conoce cuánto convenga a la majestad de aquella representación. [...] Pero también es necesario advertir que el uso de las sentencias tiene su limitación, pues, en siendo demasiada su frecuencia, pierde la oración el decoro, y se convierte en una afeitada y femenil compostura. [...] Coherencia, pues, han de tener

En el caso de *A secreto agravio, secreta venganza*, llama la atención la frecuencia de las evocaciones del título de la obra, la cual rebasa sensiblemente lo habitual en otros dramas de Calderón[411]y se intensifica en la última jornada. Estamos ante una de las estrategias textuales favoritas del autor, quien solía emplear el título como "una especie de «instrucción» metatextual"[412]. Pero ¿cómo explicar la alta saturación del drama de estructuras isotópicas? Recordémoslo: 25 alusiones a la palabra *agravio* (20 de ellas en la última jornada) y 46 alusiones a *venganza* (36 en la última jornada). Una isotopía tan patente introduce al receptor en el dominio de la hipótesis[413]. ¿Será que las alusiones recurrentes al título de *A secreto agravio, secreta venganza* dentro del tejido dialógico juegan un papel adicional programado por el autor?

Cabe hacer la asunción preliminar de que dicha articulación de la función metaelocutiva no se ciñe al ámbito metatextual, sino que atañe a un ámbito intertextual *sensu lato*, dado que el drama entabla relación con otros textos dramáticos cuyo título comprende la *venganza* o el *agravio*[414]. Calderón alude deliberadamente a textos anteriores, aunque es difícil sentenciar la clase de relaciones que los une. Creo que es sumamente importante para el caso tener en cuenta las circunstancias pragmáticas, no tanto de la creación como de la recepción de la obra. Los dramaturgos del Siglo de Oro español escribían textos destinados a ser interpretados colectivamente por actores profesionales ante un público, de manera que los índices de cohesión que rigen las obras deberían

---

[...]. [...] en las representaciones del teatro tienen lugar las sentencias para mover afectos, pero con una diferencia: que en las representaciones han de estar las sentencias disimuladas, de manera que adornen encubiertamente y sin cuidado [...]".

[411] No he realizado investigación detallada en este campo pero el conocimiento de la dramaturgia calderoniana me legitima para afirmar que *A secreto agravio, secreta venganza* es un texto excepcional en este aspecto. Por poner un ejemplo, en *El príncipe constante*, el adjetivo *constante* aparece en 8 ocasiones (en las sucesivas jornadas, 3, 2 y 3 veces, respectivamente), con una función relevantísima para la construcción del mensaje del drama, lo cual se evidencia en el análisis paralelo del original y de la traducción polaca (B. Baczyńska, "Génie de la langue ou génie du poète? Juliusz Słowacki traduit en polonais l'adjectif espagnol *constante*", *Romanica Cracoviensia*, 2003, pp. 13-23); a su vez, en *El médico de su honra*, próximo a *A secreto agravio...* por la época de su creación y por el tipo de argumento que presenta, la voz *agravio* y sus derivados aparecen en 21 ocasiones (en la última jornada, 7 veces); *ofensa*, *ofender* – 9 veces; *vengar*, *venganza* – 9 veces (3 en la última jornada).

[412] T. Dobrzyńska, "Od niespójności do (super)koherencji. Rola metatekstu w utworze literackim", en: *id.*, *Tekst – styl – poetyka...,* p. 49.

[413] *Ibidem*, pp. 44-45: "La unidad sustancial del texto (isotopía) induce al receptor en el ámbito de la hipótesis. Puede basarse en las relaciones de significado léxico, con las connotaciones implicadas, y en las anáforas. El estatus incierto del mensaje también se desprende de la imposibilidad de erradicar la polisemia y de la necesidad de seguir varias pistas interpretativas de igual legitimidad, lo cual socava lo lineal del comunicado y convierte el proceso de la recepción en un cálculo de sentidos complejo y de múltiples vías".

[414] Las asociaciones no se limitan ni mucho menos a la serie: *De un castigo tres venganzas*, *De un castigo dos venganzas*, *El castigo sin venganza*; Antonio Carreño ("*[...] La sangre/ muere en las venas...*, pp. 97-98) cita más de una quincena de títulos que contienen la palabra "venganza" o similares; en este contexto, parecen igual de relevantes las alusiones al "agravio" y la "ofensa", y al propio concepto del "honor" o la "honra".

considerarse en el contexto de la esfera de la comunicación oral, tanto en lo que se refiere a una obra aislada como a la serie. Y es que *A secreto agravio, secreta venganza* es, sin duda alguna, parte de una serie.

Calderón sitúa a don Lope de Almeida, el protagonista de su drama, ante un dilema similar a aquel que Lope de Vega impuso al duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*. La relación genética de *A secreto agravio, secreta venganza* con la "tragedia española" publicada en 1634 –evidente en el plano argumental *sensu lato*–, se corrobora en el estrato verbal del discurso. Calderón compuso su drama en oposición patente a *El castigo sin venganza*. Fijémonos en que la relación entre Casandra y Federico es, de hecho, un secreto a voces. El duque de Ferrara se entera del engaño de su esposa por un delator anónimo. Don Lope de Almeida, de *A secreto agravio, secreta venganza*, consigue anticiparse al adulterio. Guarda silencio respecto a las sospechas de su cónyuge y del admirador secreto de esta. Mata a ambos antes de que se produzca una cita amorosa. Además, finge dos accidentes, recurriendo a la fuerza purificadora de los elementos del agua y el fuego; por cierto, el drama también era conocido bajo el título de *Vengarse con el fuego y agua*[415]. El protagonista calderoniano decide actuar con prudencia y evitar crear él mismo una oportunidad para que la deshonra de la supuesta relación de su esposa con otro hombre trascienda. En el monólogo que precede el desenlace definitivo, se niega a la venganza notoria:

DON LOPE [...] no quiero buscalla,
¡ay cielos!, públicamente,
sino encubrirla, y celalla,
que un ofendido prudente,
sufre, disimula, y calla,
que del secreto colijo
más honra, más alabanza,
callando mi intento rijo,
porque dijo la venganza,
lo que el agravio no dijo,
pues de don Juan [...] *A secreto agravio…* (QC 1637, fol. 201r)

El duque de Ferrara en *El castigo sin venganza* también confiere a los cielos los detalles de su plan:

DUQUE Cielos,
hoy se ha de ver en mi casa
no más de vuestro castigo.
Alzad la divina vara.
No es venganza de mi agravio *El castigo sin venganza* (III, vv. 2834-2838)

No obstante, no se trata del único punto compartido por los dos monólogos-obertura del desenlace final. Las palabras que a continuación pronuncia el duque

[415] Los bibliógrafos recogen varias ediciones del drama en forma de sueltas bajo este preciso título.

de Ferrara podrían ser de la cosecha de don Lope de Almeida, pues al personaje calderoniano le impulsan los mismos móviles:

DUQUE Esto disponen las leyes
del honor, y que no haya
publicidad en mi afrenta,
con que se doble mi infamia.
Quien en público castiga
dos veces su honor infama;
pues después que le ha perdido,
por el mundo le dilata. *El castigo sin venganza* (III, vv. 2850-2857)

Calderón supo encerrar la peculiar explicación del código de honor en un dístico: "porque dijo la venganza, / lo que el agravio no dijo". Además, en boca de don Lope de Almeida la frase ya es una cita, lo cual realza su carácter de sentencia. El primero en pronunciarla fue don Juan, amigo y compañero de don Lope, cuya desdichada suerte le sirve de advertencia. En la primera jornada don Lope se encuentra con don Juan por casualidad, a la hora de partir a saludar a su futura esposa que llega de Castilla. Se entera de que su amigo volvió al país sin recursos. En Goa, donde se habían separado años atrás, cuando don Lope de Almeida regresaba a Portugal para tomar la herencia de su padre, lo perdió todo: el honor y todos sus bienes. Don Juan, por vengar la ofensa verbal contra una mujer con la que lo unía una relación secreta, hirió mortalmente a un hombre. La víctima del duelo de honor fue el hijo del gobernador de la colonia, lo cual implicó el destierro de don Juan. Actuó de acuerdo con el código de honor, pero el desagravio con la sangre se convirtió en el comienzo de sus males. La mala fama lo siguió hasta Lisboa, como se comprueba por un incidente de la jornada tercera: don Juan incurre en una refriega con unos desconocidos que lo señalan en la calle diciendo su nombre. Don Lope de Almeida es testigo fortuito del incidente. Como siempre, se muestra pronto a socorrer a su amigo. Don Juan vuelve a confesarle lo desesperado de su situación, resumida por la oración subordinada causal-consecutiva que cierra su intervención: "porque dijo la venganza, / lo que la ofensa no dijo". Paradójicamente, fue el hecho de que él se sintiera ofendido por la insinuación dirigida a su amada y que se vengara de inmediato dando la muerte al osado a la vista de los testigos, lo que hizo pública su infamia.

Calderón supo doblar de forma magistral la acción de sus obras por medio de tramas paralelas. El personaje de don Juan ofrece un ejemplo de tales insertos argumentales. Su historia presenta un reflejo de la acción principal del drama e inquieta la conciencia del personaje principal. El testimonio de la suerte de don Juan, que acompaña a don Lope desde el primer cuadro del drama, en la jornada tercera será catalizador de sus acciones y de las medidas que tome. El monólogo de don Lope se inicia citando (de hecho, repitiendo) la frase pronunciada por don Juan antes de abandonar el escenario: "Porque dijo la venganza, / lo que la ofensa no dijo". La frase se inscribe obviamente en lo metatextual y puede leerse

como parte subordinada del título elíptico *A secreto agravio, secreta venganza*: se basa en la oposición del "agravio" y de la "venganza" que constituye el elemento semántico dominante del texto:

DON JUAN	Ay, don Lope, muerto estoy,	
	hoy nuevamene recibo	
	la afrenta [...]	
	porque dijo la venganza,	
	lo que la ofensa no dijo.	*Vase.*
DON LOPE	«Porque dijo la venganza,	
	lo que la ofensa no dijo»,	
	luego si me vengo yo [...]	*A secreto agravio…* (QC 1637,fols. 200 v-201r)

Don Lope repite las últimas palabras de don Juan mecánicamente. La frase pasa a ser "un signo icónico de sí misma, un metaenunciado; en otras palabras, un nombre de sí misma"[416]. La cita solo abarca la proposición subordinada, la cual, desprovista de su contexto sintáctico, cobra peso de verdad universal, según lo realza la conjunción inicial *porque*[417]. Don Lope vuelve a evocar la frase en el mismo monólogo: en el espacio de treinta versos, el dístico es repetido tres veces. La constatación que resumía la historia de don Juan, en boca del personaje principal se convierte en un enunciado performativo, anticipando el desenlace por venir. Al final, adopta el carácter de una frase directiva que don Lope de Almeida dirige a don Juan: "y no dirá la venganza, / lo que no dijo la afrenta". La conjunción *y* al comienzo pone de relieve la consigna que expresa la negación marcadísima de la frase claramente sentenciosa, cierre de la última intervención del protagonista. Otra cuestión es la veracidad y la intención de la consigna. ¿Estará don Lope de Almeida confesando el crimen?

Robert Pring-Mill observa que Calderón en varias ocasiones construye la acción de sus dramas en oposición a las verdades, supuestamente incuestionables, expresadas por los personajes: "[...] no sólo la validación de una proposición general de tipo sentencioso sino también su invalidación, o su redefinición gradual y progresiva, se encuentran entre los recursos estructurales desplegados en la argumentación dramática de Calderón"[418]. La tensión entre la situación dramática y la verbalización de la misma produce ironía dramática, tanto en la esfera del microtexto como la del macrotexto. El talante retórico del lenguaje dramático subraya la función metatextual del diálogo, por lo tanto, la conciencia "de su propia creación y enunciación"[419]. La forma de hablar de los

[416] T. Dobrzyńska, "Od zamkniętego tekstu do nieskończoności", en: *id.*, *Tekst – styl – poetyka...*, pp. 114-115.

[417] Robert Pring-Mill (*op.cit.*, p. 189) comenta así los ejemplos de sentencias anotados: "Introducidos en el contexto del discurso mayormente por palabras o locuciones como *que*, *ya que*, *porque*, *si es*, o *si no es* (pero a veces sin necesidad de ellas) casi siempre se formulaban de tal modo que se prestaban a interpretarse simultáneamente en su sentido general y con respecto a su aplicación al caso".

[418] *Ibidem*, p. 190.

[419] Según Patrice Pavis, cada texto dramático se caracteriza por una antinomia entre el

personajes calderonianos conduce a un distanciamiento avanzado del discurso teatral, que Ciril A. Jones equiparó al *Verfremdungseffekt*, el "efecto de distanciamiento" brechtiano[420]. Lo retórico pasa a ser vehículo del marco modal-metatextual, desempeñando la función del factor cohesionador más importante del discurso y el que le otorga un sentido global; dicha función puede observarse en la forma en la que Calderón explota, en el plano de la *elocutio*, ambos conceptos antinómicos: *agravio* y *venganza*, las dominantes semánticas de *A secreto agravio, secreta venganza*.

Lo esencial es determinar la actitud del autor frente al mundo verbalizado, el cual se construye de la materia de las palabras pronunciadas por los personajes del drama, plenamente conscientes de "ser texto" y "ser teatro". Pring-Mill, al analizar como ejemplo un monólogo de don Fernando de *El príncipe constante*, muestra cómo Calderón somete la intensificación de la proyección del discurso retórico a la emoción ascendente del personaje: "Tratábase, por decirlo en una frase inglesa, de elaborar poéticamente el efecto muy consciente de *look-at-me-having-this-emotion*: contempládme y ved cuán profundamente conmovido estoy"[421]. El dramaturgo aprovechaba un repertorio limitado de medios y recursos, como se transparenta en el fragmento final del monólogo de don Lope de Almeida, de la segunda jornada de *A secreto agravio, secreta venganza*; su estructura, basada en una serie de repeticiones propias de la letanía, puede traer a la memoria la secuencia que cierra el monólogo final del Príncipe Constante:

DON LOPE ¿Hay, honor, más sutilezas
que decirme y proponerme?
¿Más tormentos que me aflijan,
más penas que me atormenten,
más sospechas que me maten,
más temores que me cerquen,
más agravios que me ahoguen,
y más celos que me afrenten?
No pues, no podrás matrme,
si mayor poder no tienes,
que yo sabré proceder
callado, cuerdo y prudente,
advertido, cuidadoso,
solícito y asistente,
hasta tocar la ocasión

parlamento que representa miméticamente la realidad, «que habla de cosas», y el que se refiere a la conciencia de su propia creación y enunciación". Cito por S. Świontek, *op.cit.*, p. 54.

[420] C. A. Jones, "Brecht y el drama del Siglo de Oro en España", *Segismundo*, 1967, pp. 39-54; ver también R. Pring-Mill, "Estructuras lógico-retóricas y sus resonancias", en: *id.*, *Calderón: Estructura...*, p. 67. Pring-Mill basa sus observaciones en el análisis del discurso de don Fernando, de la jornada tercera de *El príncipe constante*; dice: "Sólo es cuando se acepta que la técnica calderoniana es esencialmente una «técnica de alienación» (y cuando se acepta libre y voluntariamente el distanciamiento que esto nos impone) que pueden apreciarse las finalidades y la eficacia de la estructura lógico-retórica de un discurso como el que se habrá de comentar".

[421] R. Pring-Mill, *Estructuras lógico-retóricas...*, p. 86.

de mi vida y de mi muerte,
y en tanto que ésta se llega,
valedme, cielos, valedme. *A secreto agravio*... (QC 1637, fol. 194v)

El orden retórico decide del matiz expresivo también a escala macrotextual, llegando a ser uno de los distintivos de su peculiar modalidad, cuyo reconocimiento supone una condición esencial (y preliminar) de la lectura del drama. El problema es precisamente flagrante en los dramas en los que el honor ofendido exige al personaje una sangrienta revancha. A saber, se impuso la idea, determinante para la posterior recepción de los dramas de honor y causa de malentendidos trascendentales, de que el autor apoya el uxoricidio como remedio a la infidelidad conyugal. Los personajes de sus dramas no son castigados por dar la muerte violenta a sus –supuestamente infieles– esposas. La obra que más polémica ha causado ha sido *El médico de su honra*, el más famoso de los dramas de honor calderonianos. Alexander A. Parker comentó en 1957:

> And when at the end of the play the husband's murder of his innocent wife is apparently condoned by the King as an act of justice, we are not entitled to assume, as nearly all critics have done, that Calderón wishes us to approve of the murder because the King condones it. On the contrary, since he has presented the King as inhuman and cruel, he wishes us thereby to see that the justice which honour claims to exact is an inhuman and cruel one. There are many other indications of this kind in the play, all pointing to the fact that Calderón is seeking to arouse our horror and not our approval for the murderer of an innocent wife, but all these have been overlooked by critics and the play seriously misinterpreted in consequence[422].

Los indicios mencionados por Parker, componentes de la estructura semántica de la obra, son harto evidentes en el nivel de la *elocutio*. La intensificación de las imágenes poéticas, el uso ostensivo de la simbología del día y de la noche (*El médico de su honra*), el hecho de recurrir a los elementos de la naturaleza (*A secreto agravio, secreta venganza*), al vocabulario de la simbología religiosa, animal y vegetal y a la gemología, alimentaba la dimensión emblemática del lenguaje, que se convertía en un lenguaje oculto[423]. No obstante, para el auditorio de la época de Calderón, se trataba de lugares comunes lo suficientemente familiares como para no estorbar la recepción del texto. Además, el argumento de los dramas, construido a partir de elementos recurrentes, era fácilmente reconocible y fácilmente asimilado por el público. Muy a menudo las obras nuevas se escribían en relación directa con textos dramáticos anteriores.

Aun admitiendo que las coincidencias entre *A secreto agravio, secreta venganza* y *El castigo sin venganza* no se deben a una relación genética

[422] A. A. Parker, "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age", *Diamante*, VI, London, The Hispanic & Luso-Brazilian Councils, 1957, p. 5.

[423] P. Dunn, "Honour and the Christian Background in Calderón", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1960, pp. 75-105.

inmediata, sería difícil negar a Calderón la capacidad para presentar el tiempo y el lugar de la acción de una forma altamente condensada. El drama de Calderón, sin duda alguna, es más próximo al modelo aristotélico que al de Lope: la acción se concentra, de hecho, en un lugar y un tiempo limitado. Los acontecimientos se desarrollan en Lisboa, a lo largo de apenas unos días (o, a lo sumo, unas pocas semanas), según se desprende del contexto histórico. Se aprovecha de forma magistral la topografía real de los alrededores del estuario del Tajo, que juega un papel relevantísimo en la constitución de la intriga del drama, dando pie a una serie de motivos de significado emblemático. En la dramaturgia de Calderón, la historia se une a la poesía a través de la metáfora. El *mar de Palha*, en cuyas orillas se halla Lisboa, representa el elemento del agua. La derrota que ha de afectar a la caballería portuguesa bajo el mando del rey Sebastián en la Alcazarquivir africana, marca ominosamente el final de la obra.

No obstante, creo que Calderón intencionadamente entró en debate con el autor de *El castigo sin venganza*. No sería gratuito, ya que Lope en su drama citó evidentemente situaciones dramáticas de *La vida es sueño*. Las evocaciones textuales arriba mencionadas, en las cuales se atisban huellas de lectura de *El castigo sin venganza*, no son la única prueba de que *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón fue escrito en oposición al drama de Lope. Téngase en cuenta que Calderón pudo haber tenido acceso al texto publicado por Lope en Barcelona.

En el título *A secreto agravio, secreta venganza* también parece resonar el eco de otra obra lopesca, la novela *La prudente venganza*[424]. El autor pretendía destacar la prudencia alevosa con la cual el marido engañado satisfizo la exigencia del código de honor sin levantar sospechas. Marcelo, el esposo de Laura, al comprobar que ésta lo engaña con Lisardo, a quien amó años antes, hizo que Laura muriera a manos de un mozo. Lo ocurrido se entendió como un accidente fatal. Laura fue enterrada como víctima inocente de un arrebato de locura de "Zulema, al fin bárbaro"[425]. A continuación, Marcelo se deshizo uno por uno de todos los testigos de su deshonra y, pasados dos años, aprovechó la oportunidad para ahogar en el agua a Lisardo, mientras éste disfrutaba de un baño en un río.

Calderón retomó de Lope los motivos argumentales principales. Don Lope de Almeida, al preparar su plan de venganza, guarda la misma prudencia que Marcelo y no airea sus sospechas; al contrario, trata de demostrar comprensión y despreocupación, lo cual le gana la confianza de don Luis de Benavides, cada

[424] *La prudente venganza* es uno de los cuatro relatos que forman parte del ciclo *Novelas a Marcia Leonarda*, dedicadas por Lope de Vega a Marta de Nevares. El texto se imprimió en el volumen *La Circe con otras rimas y prosas* (Madrid, 1624).

[425] Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, p. 281. Lope de Vega se valió de un motivo similar en *El castigo sin venganza*: el duque espera de su hijo que dé la muerte a un traidor. Federico satisface la petición y entonces se descubre que la víctima es su amada (y madrastra). Federico muere por orden de su padre, por haber asesinado a la duquesa.

vez más desvergonzado en sus acciones. Don Luis acepta subir a la embarcación del marido de Leonor cuando este le propone atravesar juntos el río. En la otra orilla, lo está esperando su amada. Don Lope finge un accidente, causando la muerte del amante de su esposa en el agua. También las circunstancias de la relación amorosa de la mujer, anterior al matrimonio, presentan semejanza con el hipotexto. Laura, la protagonista del relato de Lope, decide casarse con el hombre escogido por sus padres, cuando se entera de que su amado ha decidido hacer su vida en las colonias casándose con otra mujer. Cuando unos años más tarde Lisardo vuelve a Sevilla, se descubre que el padre de Laura le había mentido con premeditación. El sentimiento hacia Lisardo vence al deber de esposa, dando pie al adulterio. En el drama de Calderón, doña Leonor llora a su amado, don Luis de Benavides, tras la noticia de su muerte durante la campaña de Flandes. De ahí la decisión de casarse *per procura* con don Lope de Almeida, representante de un ilustre linaje portugués, y de abandonar Castilla. La trágica equivocación –su amado está vivo–, se descubre aún antes de que Leonor conozca a su esposo. Don Luis de Benavides consigue ver a Leonor gracias a una estratagema: se presenta al tío paterno de don Lope, don Bernardino de Almeida, acompañante de la joven en su viaje, como vendedor de joyas. La confusión de Leonor convence a don Luis de que no le es del todo indiferente. Decide seguir la voz del corazón y seguir a Leonor hasta Lisboa, "porque he de amar a Leonor, / aunque me cueste la vida" (QC 1637, fol.191r). Don Luis llega a entrar en la casa de don Lope de Almeida, quien, al igual que el protagonista del relato *La prudente venganza*, conducirá al intruso fuera para evitar sospechas del entorno.

Pero las relaciones intertextuales no terminan allí. No debe de ser casual que los protagonistas de *A secreto agravio, secreta venganza* lleven los mismos nombres y, en parte, los mismos apellidos que los de *De un castigo dos venganzas*, de Juan Pérez de Montalbán[426]. De esta obra se sabe, por otra parte, que en 1630 causó no poco revuelo entre el público, gozando de extraordinaria popularidad, pero también acarreó disgustos al autor, acusado de plagio. En el drama de Montalbán, don Lope de Almeida ama de amor recíproco a doña Leonor Faria, mientras que don Juan de Silva pretende el sentimiento de doña Violante de Ataide. Leonor y Violante viven en casas vecinas y son amigas. Por azar, don Juan de Silva incurre en una riña con el hermano de doña Leonor.

[426] Una cuestión aparte es el apellido del desgraciado admirador de Leonor, don Luis de Benavides, quien, por ser confundido con don Juan de Benavides, un caballero aragonés, fue reconocido muerto. Cabe la suposición de que tras la elección del apellido Benavides se esconde una segunda intención. Don Juan de Benavides Galino fue comandante de la flota de Indias que en 1628 transportaba de México a España la producción anual de plata. En la parada en la bahía de Matanzas en Cuba, la escuadra española fue abordada por los holandeses. En la difícil situación del tesoro de la monarquía española, tal pérdida suponía una catástrofe. El asunto se investigó durante cinco años, don Juan de Benavides en consecuencia fue ajusticiado. Una persona del mismo nombre y apellido, otro don Juan de Benavides y de la Cerda, fue emisario de la infanta Isabel; el 1 de junio 1629 llegó a Madrid con la petición de una urgente ayuda en Flandes. J. H. Elliott, *El conde-duque...*, pp. 364-365.

Éste, habiendo tropezado con él de noche cerca de la puerta de su casa, creyó que fue a su hermana a quien don Juan hacía visitas a escondidas, poniendo en peligro el honor de toda la familia. Don Juan hiere fatalmente al atacante, por lo que es arrestado con la siguiente alternativa: o bien se casa con Leonor, la hermana de su víctima, o bien será ajusticiado. Violante, sin poder aguantar la idea de la muerte de su amado, convence a su amiga para que se case con don Juan. La relación de Leonor y Juan no es feliz. Ella sigue enamorada de don Lope de Almeida, quien, para estar más cerca de su amada, empieza a cortejar a Violante de Ataide. Cuando Violante se da cuenta del engaño –don Lope no piensa casarse con ella, sino que cita clandestinamente a la esposa de don Juan, el hombre al que Violante no ha dejado de amar–, decide vengarse ella misma por su deshonra y por el agravio a la honra de su amado. Se entera de que Leonor ha quedado con don Lope en que él abandonará la columna militar de los hidalgos y volverá a verla, aprovechando el alboroto de los preparativos de la expedición de guerra. Tras averiguarlo, decide poner una trampa a los amantes. Violante escribe dos cartas. La primera, dirigida a don Juan, donde pide a su antiguo amado volver a casa de ella si observa que don Lope ha desaparecido de la compañía. La segunda carta está destinada al corregidor y una criada la llevará a su casa cuando don Juan haya vuelto. Don Lope da la vuelta, efectivamente, para ver a Leonor. Sin embargo, cuando don Juan –prevenido por Violante– vuelve y entra en la casa, ambos amantes ya están muertos. Han muerto a manos de Violante pero Juan asume la culpa. El corregidor, al llegar al lugar del crimen, declara que, en vista de las circunstancias, don Juan puede esperar el indulto, dado que salió en defensa legítima de su honor. Don Juan, ahora viudo, pide la mano a Violante, quien tiene la última palabra en la obra:

VIOLANTE Y aquí esta Comedia acaba,
historia tan verdadera,
que no ha cincuenta semanas
que sucedió; si no es buena,
suplid, o callad sus faltas;
si os agrada, el deseo
estimad de quien la paga,
y también de quien la escribe,
pues escribe cuanto alcanza[427].

La obra de Montalbán, salvando los nombres y el lugar de la acción, no se parece sobremanera al drama *A secreto agravio, secreta venganza*. Fijémonos en que la acción es, de hecho, contemporánea. En el final se destaca que la distancia temporal que media es de algo menos de un año. De fondo sirven los preparativos a una expedición de socorro a Brasil. ¿Se tratará de la expedición de don Fadrique de Toledo, quien consiguió rebatir a los holandeses el puerto de Bahía, en 1625, o más bien de las noticias más recientes de una nueva

[427] J. Pérez de Montalbán, *De un castigo dos venganza*, en: *Para todos...*, fol. 112v.

amenaza holandesa[428]? Cabe suponer que el éxito de la obra estuvo parcialmente relacionado con la situación política y con la amenaza creciente para España por parte de los holandeses, tanto en las colonias como en Europa. Las palabras del gracioso Garito, criado de don Juan, al comienzo de la jornada tercera, debieron de entenderse como alusión a la actualidad:

> no hay hidalgo que no esté
> por su Rey y por su patria,
> con hambre canina de
> Luteranos en gigote,
> Calvinistas en pastel
> y holandeses en almíbar[429].

¿Qué indujo a Calderón a retomar los nombres de la obra de Montalbán? Indudablemente, estamos ante un calco intencionado.

Don Lope de Almeida y don Juan de Silva en la obra de Calderón son amigos. Don Lope ya no es un joven aventurero amoroso, sino un hombre maduro que decidió estabilizar la situación de su familia a través del enlace con doña Leonor de Mendoza. La novia es originaria de Castilla, donde se celebraron las nupcias *per procura*. Los novios han de conocerse a la llegada de Leonor a Portugal. Cuando don Lope se prepara a recibir a su esposa en Lisboa, da por casualidad con don Juan, su antiguo compañero de combate y amigo, recién llegado de la India, donde lo ha perdido todo a consecuencia de un duelo con el hijo del gobernador de la colonia de Goa en defensa de la reputación de su amada Violante.

La configuración de los nombres de los personajes de *A secreto agravio, secreta venganza* remite evidentemente a *De un castigo dos venganzas*, de Montalbán. Otro tanto ocurre con el lugar y el contexto de los acontecimientos. En ambos casos, la expedición de guerra que han de emprender los personajes añade a su etos caballeresco una dimensión heroica. Lo que sí es cierto, la acción de la obra de Calderón se desarrolla en el tiempo histórico y su protagonista, don Lope de Almeida, por su edad y por su reciente casamiento, queda eximido del servicio. En reconocimiento a sus méritos a la patria, permanecerá en el país, mientras la flor de la caballería portuguesa parta a África. Las circunstancias topográfico-históricas de los acontecimientos plasmados en *A secreto agravio, secreta venganza* no son nada baladíes. El hispanista británico Edward M. Wilson fue uno de los primeros en abordar la cuestión de la localización del drama, indicando que hubo de influir en ella el concepto más estricto de los asuntos de honor que se daba en Portugal[430]. No obstante, no se había constatado

[428] La flota holandesa se hizo con la Bahía de Todos los Santos el 8 de mayo de 1624, pero ya el 1 de mayo del año siguiente la expedición, bajo el mando de don Fadrique de Toledo, reconquistó el puerto. En agosto de 1628, Piet Heyn atacó los galeones españoles en Matanzas, bajo la comandancia de Juan de Benavides, haciéndose con toda la carga de plata de Nueva España (México). En 1630, los holandeses volvieron a atacar las factorías portuguesas de Brasil.

[429] J. Pérez de Montalbán, *De un castigo dos venganzas...*, fol. 106r.

[430] E. M. Wilson, "The discretion of Don Lope de Almeida", en: *Critical studies of Calderón's*

hasta ahora el hecho de que la obra pueda tratarse como un peculiar calco de *De un castigo dos venganzas* de Montalbán, drama que se adelanta en unos años al de Calderón. El contexto histórico afirma la verosimilitud del tiempo y del lugar de la acción, la cual se desarrolla en los días inmediatamente anteriores a la trágica expedición del rey Sebastián a África en 1578. En dicha expedición pereció –de hecho, se perdió sin dejar rastro y sin dejar sucesor–, el joven monarca y las tropas de la leva de la caballería portuguesa y española que estaban bajo su mando. Wilson considera que la introducción del personaje de Dom Sebastião y, ante todo, el hecho de que su nombre se relacionara con la masacre del campo de batalla de Alcazarquivir, permite ver en el personaje de don Lope y el del rey Sebastián el mismo defecto, a saber, la falta de prudencia a la hora de tomar decisiones trascendentes. Don Lope, quien al final del drama, con el cadáver de su esposa entre los brazos, declara su deseo de unirse a la expedición, sufriría de ese modo el castigo por su crimen, condenándose a morir en Alcazarquivir.

Años más tarde, cuando también otros investigadores hubieron suscrito dicha tesis[431], A.I. Watson la discutió, apuntando hacia la necesidad de al menos una relectura de la función de Dom Sebastião en el drama de Calderón, cuando no de su rehabilitación[432]. Llamó la atención a que, en el momento de la creación de la obra, hubo discrepancias con respecto a la valoración política de la infausta expedición de los portugueses a las costas septentrionales de África. Ya en la primera mitad del siglo XVII, Dom Sebastião tenía glorificadores que creaban una leyenda heroico-mística de él[433]. Por cierto, desde Madrid, la pérdida de la autonomía por Portugal en 1580, por la extinción de la Casa de Avís y la unión dinástica con España, no pudo parecer totalmente negativa. Los argumentos citados por Watson corresponden a las circunstancias de la creación de la obra, escrita como muy tarde en 1635[434], es decir, en una época en la que las tropas españolas bajo el mando del cardenal-infante Fernando Habsburgo

---

comedias, ed. J. E. Varey, London, Tamesis, 1973, pp. 17-36 (edición príncipe en castellano en la revista *Clavileño* en 1951), p. 19: "Calderón seems to have set his play in Portugal in order to contrast the stricter sense of honour and the more reserved character of Lope with the superficial effusiveness of Leonor and the sly gallantry of Luis. A Castilian author shows how Portuguese virtue overcomes Castilian treachery and weakness".

[431] Entre otros: T. E. May, "The folly and the wit of secret vengeance: Calderón's *A secreto agravio, secreta venganza*", en: *Critical studies*..., pp. 37-46 (primera publicación 1966); W. Holzinger, "Ideology, imagery and literalization of metaphor in *A secreto agravio, secreta venganza*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LIV, 1977, pp. 203-214.

[432] A. I. Watson, "Calderón's King Sebastian: Fool or Hero?", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI, 1984, pp. 407-418.

[433] En un futuro no muy lejano, el mito de Dom Sebastião iba a convertirse, según palabras de Ewa Łukaszyk (*Terytorium a świat. Wyobrażeniowe konfiguracje przestrzeni w literaturze portugalskiej od schyłku średniowiecza do współczesności*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003, p. 9), en "uno de los pilares de la identidad nacional portuguesa. El brote de la leyenda de un jefe, un hombre espiritual que regresará en un momento de inflexión, surgió poco después de la fulminante derrota [...], ante la incredulidad universal respecto a la muerte del joven rey [...]".

[434]Watson (*op.cit.*, p. 407) adelanta una fecha errónea de la creación del drama: 1636.

intensificaron sus acciones en el norte de Europa, logrando una victoria espectacular sobre los suecos en la batalla de Nördlingen (4 de septiembre de 1634). No era ni mucho menos el momento para proyectar luz negativa sobre los preparativos de una expedición contra los infieles, si es que en Europa se estaba conduciendo una batalla abierta contra los herejes y que la defensa de la fe constituía un distintivo clave del etos de la nobleza española.Watson opina que Calderón, al ubicar la acción de la obra inmediatamente antes de la batalla de Alcazarquivir, sencillamente daba a su trágico personaje una oportunidad para morir dignamente por una causa justa[435]. "If Calderón had been an Elizabethan dramatist –Watson argumentó– the tragic heroes of his wife-murder play would probably have fund release from their sufferings in suicide, but this kind of dénouement was naturalny avoided in Spain where Catholic authors were writing for Catholic audiences"[436].

Para la dramaturgia española del Siglo de Oro eran cruciales las relaciones intertextuales *sensu lato*. Las tramas entrecruzadas, citas encubiertas, alusiones etc. debían de constituir uno de los atractivos de los espectáculos, fenómeno que aumentó en la época de crecimiento de la tensión y la rivalidad entre los autores que escribían para teatro[437]. Recordaré que Montalbán fue acusado de plagio por *De un castigo dos venganzas*. Lope de Vega, en *El castigo sin venganza*, manifestó su actitud polémica frente al repertorio actual, aprovechando magistralmente el efecto de *mise en abyme*. *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón se inscribe intencionadamente en dicha serie. El propio título es susceptible de interpretarse como una réplica. Las alusiones a los dos dramas citados que se constatan en el texto, así como la adaptación patente de elementos de la estructura argumental del relato de Lope *La prudente venganza*, parecen corroborar la asunción preliminar.

Es difícil estimar hasta qué punto las referencias comentadas eran legibles (o, mejor dicho, visibles) para el espectador medio del corral español. Tanto la obra de Lope como la de Montalbán estaban disponibles en forma impresa, lo cual explica el carácter –claramente un *dejà lu*–, de las reminiscencias que se observan en *A secreto agravio, secreta venganza*, que evocan las unidades mínimas de significado de *De un castigo dos venganzas* y *El castigo sin venganza* asequibles más bien en la lectura. Se trata de los nombres de los

[435]*Ibidem*, p. 416.

[436]*Ibidem. El médico de su honra*, uno de los tres dramas evocados por Watson, en 1818 entró en los escenarios alemanes en la adaptación de C. A. West [J. Schreyvogel], la cual terminaba en el suicidio del protagonista, don Gutierre. También en Polonia *El médico de su honra* se dio a conocer en dicha versión, siendo el autor de la traducción Jan Nepomucen Kamiński, ver. B. Baczyńska, *"Książę Niezłomny"*..., pp. 77-84.

[437] Maria Grazia Profeti señaló la naturaleza complicada de las relaciones intertextuales en la dramaturgia áurea: "Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro", en: *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, celebrado en Madrid en los días 20 al 25 de junio de 1983*, ed. M. A. Garrido Gallardo, vol. I: *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 673-682.

personajes y de las coincidencias léxico-semánticas en el nivel de frases sueltas. Las circunstancias de la publicación de las dos obras no serían para menos, teniendo en cuenta que la publicación impresa estuvo relacionada con el contexto de su recepción teatral. Ambos autores, Pérez de Montalbán y Lope de Vega, se refieren a ello sin disimular su compromiso emocional.

Calderón es discreto en sus evocaciones. Solo cuando relacionamos las reminiscencias acumuladas es cuando nos surge la suposición de que estamos ante una superposición de intertextos; la presencia y la interferencia de los mismos puede ser indicio de un orden semántico añadido del texto. Queda la pregunta de quién es el destinatario de aquel complejo juego intertextual. De acuerdo con la hipótesis preliminar, la respuesta está servida al final del drama, donde aparece el vocablo clave para aprehender su intención: la voz *tragicomedia*. El concepto se emplea en oposición rotunda al prólogo de Lope de Vega a *El castigo sin venganza*, donde Lope denomina su obra "tragedia española" y asimismo se declara a favor del pleno reconocimiento de la autonomía de la forma dramática acuñada en España.

Calderón utilizó el final dela obra para ilustrar su propia idea de la taxonomía del drama español. Recordaré que se trata de una escena colectiva: el rey Sebastián y su séquito son testigos del incendio de la casa de don Lope de Almeida. Los damnificados salen uno por uno al tablado. Uno de los primeros en salir es el gracioso Manrique:

MANRIQUE Echando chismas[438]
como diablo de comedia,
salgo huyendo de mi casa,
que soy desta Troya Eneas.
Al mar me voy a arrojar,
aunque menor daño fuera
quemarme, que beber agua. *A secreto agravio…* (QC 1637, fol. 205r)

El gracioso es por definición un personaje cómico y Manrique verbaliza dicho estatus. Al margen, cabe llamar la atención sobre su aversión explícita por el agua, la cual constituye uno de los motivos recurrentes de la autocaracterística del gracioso español, amante de otra clase de bebidas[439]. La comparación a Eneas que abandona la Troya en llamas para buscar socorro en el mar no es una casualidad.

En *A secreto agravio, secreta venganza*, los recursos metateatrales están constantemente presentes en las intervenciones del gracioso. En la jornada primera, Manrique, al comentar el primer encuentro de los esposos don Lope y doña Leonor, en un aparte bien marcado, dice así:

[438] En la edición príncipe, *chismas*, en las ediciones contemporáneas, *chispas*. La lectura de la edición príncipe parece corroborarse por el diccionario de Covarrubias, quien no solo testifica la palabra *chisme* como derivada del griego *schisma* ('escisión', 'separación'), sino que también la relaciona directamente con los "ministros de Satanás"; ver Cov., p. 437.

[439] Así por ejemplo en el caso de Brito, de *El príncipe constante*.

MANRIQUE Y pues que con tanta gloria
dama y galán se han casado,
perdonad noble Senado,
que aquí se acaba la historia. *A secreto agravio*… (QC 1637, fol. 190v)

El comentario está dirigido al público y constituye un elemento muy expresivo del juego con la convención. El comienzo de la segunda jornada trae otra secuencia que incluye conceptos relacionados con el teatro. Calderón aprovecha la polisemia de las palabras *jornada* y *loa*:

DON LOPE Ay, honor, mucho me debes.
DON JUAN Ya se acerca la jornada.
DON LOPE No queda en toda Lisboa
fidalgo, ni Caballero,
que ser no piense el primero,
que merezca eterna loa
con su muerte.
MANRIQUE Justo es,
mas no pienso de esa suerte
tener yo loa en mi muerte,
ni comedia, ni entremés. *A secreto agravio*… (QC 1637, fol. 192r)

El juego de palabras basado en el doble significado de términos teatrales conduce a la metateatralización del discurso. Otro comentario metateatral más en boca del gracioso, al final del drama, donde el personaje emplea la palabra *comedia*, no sería tan remarcable si no fuera por el hecho de que a muy poca distancia (verso 16 a partir de la intervención de Manrique) el personaje principal emplee la voz *tragedia*. Justo después de Manrique salía al escenario don Lope, medio vestido y con el cadáver de Leonor entre los brazos. Su discurso patético dirigido al rey debía expresar su desesperación tras la pérdida fatal de su esposa. Pero los espectadores se daban buena cuenta de que don Lope peroraba falsamente, al ser el autor de un doble crimen:

DON LOPE ¡Piadosos cielos, clemencia,
porque aunque arriesgue mi vida
escapar la tuya pueda!
¡Leonor!
REY ¿Es don Lope?
DON LOPE Yo
soy señor, si es que me deja
el sentimiento, no el fuego,
alma y vida, con que pueda
conoceros para hablarlos,
cuando vida y alma atentas
a esta desdicha, a este asombro,
a este horror, a esta tragedia. *A secreto agravio*… (QC 1637, fol. 205r)

Desde luego, la palabra *tragedia* no se emplea en sentido genológico. El propio don Lope, al sostener entre los brazos el cuerpo sin vida de su esposa, se convertía en el escenario del corral en un peculiar signo icónico de la tragedia y de lo trágico como elemento del espectáculo teatral. El personaje del gracioso Manrique representaba el signo de la comedia y de lo cómico. La imagen y la palabra acopladas exponían el problema taxonómico crucial para los autores y los comentaristas del teatro contemporáneos a Calderón: *comedia*, *tragedia* o *tragicomedia*. Para Calderón, el asunto parecía obvio: la obra de teatro (*comedia*) que une la suerte infausta (*tragedia*) del protagonista con un comentario cómico (por irónico o sarcástico) del gracioso, ha de llamarse *tragicomedia*. Curiosamente, dicho principio de composición del drama español quedó reflejado también en un diálogo de don Lope con Manrique, en la jornada segunda:

DON LOPE Siempre, Manrique, parece
que al paso que yo estoy triste,
tú estás contento y alegre.
MANRIQUE Y dime, ¿cuál es mejor
en pasiones diferentes,
la alegría, o la tristeza?
DON LOPE La alegría.
MANRIQUE Pues, ¿qué quieres,
que deje yo lo mejor
por lo peor? Tú, que tienes
la tristeza que es la mala,
eres quien mudarte debes,
y pasarte a la alegría,
pues será más conveniente,
que el ir yo de alegre a triste,
venir tú de triste a alegre. *A secreto agravio…* (QC 1637, fol.192r)

El intercambio de réplicas entre don Lope y su criado tiene un claro carácter metateatral. Desde el punto de vista de la composición, constituyen un paréntesis del diálogo que se está desarrollando entre los cónyuges, don Lope y doña Leonor. El gracioso observa la conversación, parodiando con gesto y mímica la actitud digna de don Lope. Lo parece confirmar el carácter performativo de las palabras que Manrique dirige al público interrumpiendo a medias un patético parlamento de don Lope:

DON LOPE [...]
si en vos es ciego el amor,
en mí es mudo.
MANRIQUE Y de esa suerte
en mí endemoniado así. *A secreto agravio…* (QC 1637, fol. 192r)

La marcada deíxis de la intervención de Manrique remite a una acción escénica concreta. Ésta sirve de pretexto para el comentario arriba citado de don Lope[440].

Los personajes de los dramas calderonianos comparten con su autor "la conciencia de su acto de creación", inscribiéndose en la visión ideológica del *theatrum mundi* vigente en la época, la cual permitía conocer la verdad sobre el mundo a través del teatro[441]. El concepto peculiar de la tematización del discurso –señales de juego teatral repetidas en los términos teatrales evocados–, unido a la presencia palpable de citas y de analogías situacionales que remiten a obras y autores concretos (ante todo, a Lope de Vega), deberían sensibilizarnos frente a la dimensión autotemática de *A secreto agravio, secreta venganza*. Lo intenso de la expresión –si tenemos en cuenta las alusiones intertextuales sobrepuestas que debían de ser legibles para la parte culta del público (y, con toda seguridad, para los dos dramaturgos "citados")–, producía un efecto de *mise en abyme*, permitiendo al autor no solo imponer una distancia ante la realidad representada, sino también, y sobre todo, ilustrar su postura en el debate del estado de la dramaturgia contemporánea.

Calderón, por medio de *A secreto agravio, secreta venganza*, entabló diálogo con el viejo maestro, recurriendo a la conciencia teatral y genológica de aquellos que veían en Lope a un "autor modelo"[442]. En la forma del drama, sobre todo en el aspecto metateatral fuertemente acentuado de su composición, es patente el espíritu de la emulación, verbalizado al final de la obra. Muy raras veces cerrara Calderón sus dramas con una valoración tan rotunda:

REY	Es el caso más notable	
	que la antigüedad celebra,	
	porque secreta venganza	
	requiere secreta ofensa.	
DON JUAN	Esta es verdadera historia	
	del gran don Lope de Almeida,	
	dando con su admiración	
	fin a la tragicomedia.	*A secreto agravio…* (QC 1637, fol. 205v)

Cabe entender las palabras que concluyen la obra en el contexto del horizonte de expectativas del público. En este caso en concreto, Calderón hace referencia

[440] Resulta llamativo que el gracioso de *A secreto agravio, secreta venganza* evoque en dos ocasiones la figura del diablo. ¿Acaso será una huella de la especialización del actor? Si la obra fue representada en 1636 (el 8 de junio) por la compañía de Pedro de la Rosa, el papel de Manrique pudo haber sido interpretado por el legendario Cosme Pérez.

[441] S. Świontek, *op. cit.*, pp. 145-147.

[442] Enrique García Santo-Tomás (*La creación del "Fénix". Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000), concluye sus observaciones acerca de la primera recepción de los dramas de Lope (la del siglo XVII) de la siguiente manera (p. 160): "Hemos demonstrado cómo Lope se convierte en lo que Jauss llama un «autor considerado modelo», dando pie a una suerte de *admiratio* tanto involuntaria (*mimesis-imitatio*) como voluntaria (*zélos-aemulatio*)".

a cuestiones genológicas relevantes, evitando –cosa que merece la pena destacar–, fórmulas convencionales de tipo "perdonad los errores al Autor". Desde la primera frase, se percibe el ánimo de llamar la atención sobre "el caso más notable". La palabra "antigüedad" que aparece en el contexto, permite una doble lectura. Por una parte, remite al pasado, es decir, legitima la verosimilitud de los acontecimientos plasmados. Por otra parte, se refiere a la idea de la *Antigüedad*, inscribiéndose en cierta manera en el debate actual acerca de la postura del drama contemporáneo frente al patrimonio antiguo. El talante metatextual del argumento empleado por el rey, que dirige la atención a los problemas de causa y efecto en la construcción de la fábula, habla a favor de esta última lectura del vocablo.

La cuestión de la supuesta historicidad de los acontecimientos presentados en el drama vuelve en la intervención de don Juan. En el aspecto pragmático, se trata de recalcar la verosimilitud del argumento para que pueda producir el impacto esperado. Don Juan, en el dístico final, afirma explícitamente que la obra culmina en la admiración: "dando con su admiración / fin a la tragicomedia". En este contexto, la voz *admiración* resulta ser el concepto clave, indicando expresamente la clase de emoción que el espectador debería llevarse del teatro. Obsérvese que una expresión similar aparece en la antes citada conclusión de *El purgatorio de San Patricio*: "porque la Comedia acabe, / y su admiración empiece" (QCL 1636, fol.77v). Recuérdese, no obstante, que el concepto de la *admiratio* – una de las categorías estéticas clave del Barroco–, era portador de varios significados, tal y como señaló hace años Edward C. Riley. Destacó que en la segunda mitad del siglo XVI, tanto en las intervenciones de los prácticos como de los teóricos de la escritura, el interés por la recepción de la obra literaria llegó a ser la cuestión primordial[443].

Conforme a la interpretación de la *Poética* de Aristóteles vigente en la época, cada argumento debe producir admiración y ser verosímil: "«Ha de ser admirable y verisímil»"[444]. El problema de base era, precisamente, la aparentemente paradójica unión de la *admiratio* (asombro y sorpresa), causada por lo inesperado, lo insólito o lo perfecto de la representación, y la *imitatio*,

[443] E. C. Riley, "Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro", en: *Studia Philologica: Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, III, pp. 173-183: "Dentro del amplio concepto de *admiratio* que tenía el siglo de oro, hemos distinguido dos o tres especies principales. Una, en la cual predomina la sorpresa que produce lo inesperado. Otra, el asombro que producen diferentes manifestaciones de lo extremado. Otra (variedad, si se quiere, de la anterior), engendrada principalmente por la excelencia. El móvil común, sea por medio de la materia, sea por la forma, es lo excepcional. Se trata sobre todo de cautivar el ánimo del lector o espectador. A veces los medios empleados parecen poco menos que un asalto a los sentidos, las emociones y la inteligencia. [...] Entre escritores –incluso teóricos– se hace notar una preocupación intensificada por las reacciones del lector individual y del público en general. Se reconoce, de manera explícita o implícita, su intervención en la creación literaria" (p. 183).

[444] Alonso López Pinciano refiere dicha cuestión clave del siguiente modo: "Vamos a la tercera condición de la fábula, que es: «Ha de ser admirable y verisímil». Ha de ser admirable, porque los poemas que no traen admiración, no mueven cosa alguna [...]". A. López Pinciano, *Philosophía Antigua…,* p. 197.

que entrañaba la exigencia de lo verosímil; Pinciano constató la paradoja compartiendo su duda:"[…] parece que tienen contradicción lo admirable y verisímil"[445]. En el caso de la tragedia, el origen de los problemas de los comentaristas del Estagirita yacía en una traducción poco afortunada del texto griego. En palabras de Henryk Podbielski, se trata de "una de las cuestiones claves de la *Poética* que forma la base del concepto de la unidad de la acción y su valor catártico"[446]:

> Y, puesto que la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de entento, por ejemplo cuando la estatua de Mitis, en Argos, mató al culpable de la muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo; pues tales cosas no parecen suceder al azar; de suerte que tales fábulas necesariamente son más hermosas[447]. Aristóteles, *Poética*, IX (1452a 1-10)

El traductor polaco de la *Poética* en dos ocasiones llama la atención sobre la palabra *tò thaumaston*, que "algunos traducen" como "maravilla", mientras la idea de Aristóteles estaba "vinculada al desarrollo de la acción «contra la expectativa», resultado de la peripecia o de la anagnórisis y origen de emociones poderosas"[448]. Curiosamente, González de Salas en su comentario a la *Poética* también se detiene en la frase que Podbielski acompañó de la nota citada: "Es preciso, ciertamente, incorporar a las tragedia lo maravilloso; pero lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya"[449](XXIV, 1460a 11). González de Salas refiriéndose a este pasaje dice así:

> También enseña que la tragedia debe excitar admiración en los oyentes, pero en mayor grado aún el poema. La razón de la admiración en común es admirable. Dice que es deleitoso y admirable aquello que nos admira, y que es de esta proposición argumento infalible el ver que, universalmente, todos los que refieren algún suceso, añaden siempre y aumentan algo a la verdad para hacer la narración más gustosa, porque sin duda (interpreto yo) procuran de esa suerte hacerla más admirable. Es verdaderamente esta observación singular, y que la he hallado mal lograda en los intérpretes que he visto de Aristóteles. De donde vengo a conocer por qué atribuya particularmente más admiración a la epopeya que a la tragedia, cuando tantos aquí acuchillan el aire[450].

---

[445] *Ibidem*, p. 200.

[446] Nota a pie de página nº 91, con la cual el traductor polaco apostilló la primera frase del fragmento citado de la exposición de Aristóteles: *Poetyka*, trad. al polaco H. Podbielski, en: Aristóteles, *Dzieła wszystkie*, VI, Warszawa, PWN, 2001, p. 589.

[447] Cito la versión castellana de la *Poética* por la edición trilingüe de Valentín García Yebra, que incurre en el error señalado por Podbielski: Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 161-162.

[448] Notas a pie de página núm. 92, 267 y 268 de la traducción polaca de la *Poética* (*op.cit.*, pp. 589 y 618).

[449] Aristóteles, *Poética*, p. 222.

[450] J. A. González de Salas, *Nueva idea...*, II, pp. 766-767.

El humanista español repara en el problema estético que expuso Aristóteles en su *Poética* imputando a tantos que "acuchillan el aire" y se quedan en la superficie del asunto. En su opinión, la diferencia entre la tragedia y la epopeya se desprende de las diferencias del hado y de la forma de interpretar (y, por lo tanto, también de percibir) ambos géneros. Queda patente que el problema se origina en la propia palabra *admiración* (la *admiratio* latina), cuyo significado incita a interpretaciones en clave estética, no catártica. Si aquello que admiramos nos deleita –argumenta González de Salas–, y el propósito mayor de la tragedia no es producir deleite, sino purgarnos de la lástima y el miedo (que si la tragedia deleita de alguna manera, es por el dolor y por las lágrimas), entonces la admiración no le corresponde en igual medida que a la epopeya, que por definición debería causar mayor deleite[451]. González de Salas alega una razón más: si la tragedia se sirve de personas que actúan en el teatro, su impacto sobre los espectadores es harto más directo, vista y oído mediante, que el de la epopeya, que conocemos a través de la lectura. De ahí la necesidad de potenciar en esta última los estímulos que causan la admiración del receptor[452]. Curiosamente –y, hasta cierto punto, sorprendentemente, dado que en España se tendía a evocar a los Padres de la Iglesia como autoridad en las intervenciones en contra del teatro–, el comentario de González de Salas vuelve a evocar a San Agustín.

El testimonio del obispo de Hipona se cita al principio mismo del comentario a la *Poética*. González de Salas, mientras presenta la definición de la tragedia y procede a su comentario preliminar, se remite a San Agustín, quien en sus *Confesiones* (III, 2) describe las sensaciones que experimentó de joven, acudiendo con gran deleite a espectáculos de teatro:

> Los horrores, pues, de la tragedia, y sus conmiseraciones, que tanto serían congojosas en su verdad, así se vienen a desfigurar, cuando más perfectamente figuradas con la imitación, que ya son apacibles y deleitosas. De aquí conocerá el estudioso cuán diestramente queda entendida, cómo sutil y divinamente significada, la observación que el gran Padre de la Iglesia Agustino, milagro singular de la Naturaleza, hace en sus *Confesiones* de las representaciones trágicas. Varias veces allí manifiesta estos efectos que sentía causaban en sí las tragedias. Dice que el dolor de las desdichas y calamidades que los hombres aborrecen es apetecible cuando ellas en el teatro se ven representadas, y que

[451] "Pues, si hallamos que aquello nos deleita que nos admira, y que la tragedia no tiene por fin principal el deleitar nuestro ánimo, sino purgarle (como vimos) de las pasiones de lástima y de miedo, y si de alguna manera deleita es con dolor y con lágrimas (como enseña San Agustín), no, pues, en tanto grado le podrá convenir la admiración como al poema, que más legítimamente puede, según su instituto, deleitarnos". *Ibidem*, II, p. 767.

[452] "Otra razón particular añade Aristóteles para mostrar asimismo por qué convenga a la epopeya mayor admiración que a la tragedia. Ésta es que no vemos representar a la epopeya, como la tragedia se representa; y aquello que con las acciones se significa y que propriamente tiene respecto a los ojos mueve con mayor afecto (como también advierte Horacio) que lo que se escucha y sólo se nos comunica por el oído, fuera de que ambos sentidos participan de la tragedia, y así, con menos partes de admiración causaría más efecto, moviéndolos con mayor valentía que la epopeya, sólo percibida por la lección", *Ibidem*, II, p. 767.

> aman el padecer aquel dolor y lástima, «y el mismo dolor es su deleite». De donde procede que, cuanto es más excesivo aquel sentimiento suyo, tanto estiman más y alaban al que lo representa; y, al contrario, le vituperan y reprehenden llenos de fastidio si el dolor que sintieron en sí fue pequeño. Pero entonces, cuando más se congojan y lastiman, asisten más atentos «y lloran, alegrándose en su mismo llanto». Así continúa su discurso, repitiendo lo mismo otras veces con diferentes palabras, siendo una la ocasión en todas las que se admira el Santo: la propria, digo, y natural virtud de la imitación, como se ha visto[453].

El humanista español halló en San Agustín una descripción convincente del efecto de la catarsis dramática, probando su excelente erudición y extraordinaria capacidad de mirada sintética sobre el conjunto del patrimonio cultural del Mediterráneo. También merece la pena destacar que González de Salas de entrada, al explicar cuestiones relacionadas con la representación mimética que es la tragedia, introduce un paralelismo tomado de la *Retórica* de Aristóteles recurriendo a la pareja de "enseñanza y admiración". La autoridad del Estagirita permite a González de Salas constatar que el ser humano gusta particularmente de las representaciones imitativas:

> Esto convence con ejemplos admirables que suceden en las imágenes de las cosas horribles y espantosas; pues, siendo cierto que sería penoso el ver fieras de aspectos disformes, y cuerpos muertos, y otras cosas a la vista terribles, las pinturas y bien acabadas representaciones de aquéllas mismas son deleitosas y agradables. Y la ocasión de esto es (como él también lo repite en la *Retórica*) que aquellas cosas que le son de alguna enseñanza y admiración son para el hombre de grande gusto y deleite; y así se recrea mirando las imágenes, porque de allí viene en conocimiento de alguna cosa, discurriendo consigo (pongo yo por ejemplo) «éste es tigre, aquél es dragón; aquél es el cadáver de Héctor arrastrado [...]»[454].

Pero observemos cómo González de Salas leyó el pasaje del capítulo IX de la *Poética*, donde surge la afirmación clave (según destaca Henryk Podbielski) para la esencia de la tragedia, que Aristóteles basa en la concepción de „la unidad de la acción dramática y su papel catártico"[455]. En el capítulo diez de la sección segunda de *Nueva idea de la tragedia antigua*, el autor afirma con el Estagirita que es fundamental la estructura homogénea del argumento, ya que el mover los sentimientos de la lástima y el miedo debe ser efecto de la trabazón de los acontecimientos presentados, que no de la palabra:

> [Aristóteles — B.B.] pasa a mostrar cuál sea el más excelente modo de fábulas para la tragedia. Éstas, pues, da a entender que son las opuestas a las episódicas: que sus partes se junten bien entre sí y de la una parezca proceder la otra, pero de tal forma que su imitación y representación excite horror y lástima, enseñando aquí que la excitación de estos afectos, que tan propia es a la esencia de la tragedia, se ha de obrar mediante la constitución de la fábula y su acción, y no por medio de la locución o sentencias, o otra alguna parte de las

[453] *Ibidem*, pp. 583-584 (p. 15 de la edición príncipe).
[454] *Ibidem*, pp. 581 (p. 13 de la edición príncipe).
[455] H. Podbielski, nota a pie de página núm. 91 en Aristóteles, *Poetyka*, p. 589.

> seis señaladas en la tragedia. Precepto que se debe mucho advertir, de manera que la conexión de los sucesos y el suceder éste de aquel que antecedió ha de mover aquellos afectos. Y esto, añade, será con mayor excelencia si aquel suceso que procede del que precedió antes fuere más distante de lo que se podía esperar; y, entonces, aún con mayor eminencia si el suceso procedido fuere necesitado de la misma trabazón de la fábula, y no del Caso o la Fortuna[456].

González de Salas insiste en que cuanto menos esperada es la sucesión de los acontecimientos, más perfecta resulta la acción. La inesperada peripecia presenta los avatares del destino del hombre provocando "movimiento y admiración" en el espectador, efecto que Aristóteles denomina *tò thaumaston*[457].

Mas volvamos con Calderón, en quien las voces *admiración* y *admirar* lindan con bastante frecuencia con el verbo *espantar*: "¿Qué os admira, qué os espanta –pregunta el protagonistas al finalizar *La vida es sueño*–, si fue mi maestro un sueño [...]?"(QCL 1636: 26v)[458]. Las palabras de Segismundo concuerdan, por cierto, con el significado de la palabra *admiración* anotado por Sebastián de Covarrubias:

> Admiración, admirable, admirado, admirar, del verbo latino *admiror*, de *ad et miror*, *aris*; es pasmarse y espantarse de algún efeto que vee extraordinario, cuya causa ignora. Entre otras propiedades que se atribuyen al hombre, es ser admirativo; y de aquí resulta el inquirir, escudriñar y discurrir cerca de lo que se le ofrece, hasta quietarse con el conocimiento de la verdad. De aquí se infiere que el hombre que no se admira de nada, o tiene conocimiento de las causas de todos los efetos (*sed quis est iste et laudabimus eum*) o es tan terrestre que en ninguna cosa repara; tales son los simples, estúpidos y mentecaptos[459].

A su vez, en el final de *El médico de su honra*, cuando el uxoricida don Gutierre da la mano a Leonor en señal de desposorio, advirtiendo de que "va bañada / en sangre", la protagonista responde: "No importa, / que no me admira, ni espanta" (QC 1637, fol. 118v). Además, Calderón en este drama explica verbalmente el efecto producido por la *admiración*: "[...] la admiración/ que eleva, admira, y espanta" (QC 1637, fol.118r). Es interesante el contexto de

---

[456] J. A. González de Salas, *Nueva idea...*, pp. 600-601 (p. 34 de la edición príncipe).

[457] *Ibidem*, pp. 601-602*:* "Pero doctamente advierte luego Aristóteles que aquellos casos que se obran por la Fortuna excitan más movimiento y admiración en el ánimo cuando se ve que acontecen no sin causa. Y trae para esto un singular ejemplo: había un hombre en Argos dado la muerte a Mitio, varón famoso, y estando el matador después mirando una estatua del proprio Mitio, cayó sobre él la estatua y le quitó la vida. Plutarco refiere lo mismo en el libro ilustre *De aquellos a quien dilata Dios el castigo*, como otros semejantes sucesos para este propósito. Dice, pues, Aristóteles que casos semejantes que, aunque de fortuna, parece que con ocasión acontecieron, son también para las fábulas dignos de estima".

[458] En la primera versión de *La vida es sueño*, el discurso final de Segismundo se abre por unas palabras de matiz claramente instructivo: "Sabed, si el verme os espanta,/ que fue mi maestro un sueño" (J. M. Ruano de la Haza, *La primera versión de "La vida es sueño", de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992, p. 233).

[459] Cov., p. 43.

estas palabras y más porque la situación dramática constituye un reflejo del desenlace de la acción de *A secreto agravio, secreta venganza*. En el escenario se encuentran los personajes principales del drama: el rey en compañía de don Diego, doña Leonor con su criada y el gracioso Coquín. El rey y don Diego han llegado hasta el umbral de la casa de don Gutierre, pues durante un paseo nocturno por las calles de Sevilla se enteraron casualmente del uxoricidio, dirigidos por las indicaciones del barbero Ludovico, quien marcó con la mano ensangrentada el camino por el cual lo conducía el uxoricida. Leonor y su criada han dado con el rey cuando, antes del alba, para guarecerse de las malas lenguas, salían a la primera misa en la iglesia. Leonor habla al rey, cuando desde dentro llega la voz desesperada de don Gutierre:

D. GUTIERRE Hoy me he de desesperar,
cielo cruel, si no baja
un rayo de esas esferas,
y en cenizas me desata.
REY ¿Qué es esto?
DON DIEGO Loco furioso
don Gutierre de su casa
sale.
REY ¿Dónde vais Gutierre?
D. GUTIERRE A besar, señor, tus plantas,
y de la mayor desdicha,
de la tragedia más rara,
escucha la admiración
que eleva, admira, y espanta. *El médico de su honra* (QC 1637, fol. 118r)

Don Gutierre exclama su deseo de morir partido por un rayo y aparece en el escenario cual "loco furioso". A continuación, empieza su relación de lo sucedido en su casa. No piensa ni mucho menos reconocer su crimen. Describe la hemorragia mortal de doña Mencía como un accidente fatal. Don Gutierre, al igual que don Lope de Almeida, no quiere hacer pública su venganza. *El médico de su honra* fue escrito aproximadamente en la misma época que *A secreto agravio, secreta venganza*. No obstante, es difícil establecer el turno de sucesión de ambos títulos, lo cual sería interesante por cuanto se trata de un tipo de drama nuevo. Su singularidad constituye desde hace años uno de los principales problemas que inquietan a los calderonistas. Por tanto, merece la pena citar en este punto un agudo juicio del crítico romántico polaco Maurycy Mochnacki, quien tan pronto como en 1827, al comentar la versión polaca de *El médico de su honra*, por Jan Nepomucen Kamiński (*Lekarz swojego honoru*), escribió con notable perspicacia en la *Gazeta Polska* de Varsovia:

> En la tragedia *Lekarz* [*Médico*- J.C.N.], el honor es un sistema ideal basado en los principios de una moral grave, que se manifiesta en forma del irrefrenable hado que lleva

> consigo a los culpables y a los no culpables, y los envía al precipicio de los infortunios. [...] Casi todas las escenas de la tragedia *Lekarz* están hondamente pensadas[460].

El caso de *El médico de su honra* parece más intrigante, dado que la obra constituye una refundición completa de una comedia incluida en la *Parte XXVII*, la llamada *extravagante*. El volumen, firmado por Sebastián de Cormellas en Barcelona en 1633, en realidad fue preparado por impresores sevillanos, autores de ediciones espurias de comedias, con la falsa atribución a Lope de Vega y referencia al repertorio de la compañía de Cristóbal de Avendaño; los bibliógrafos rechazan esta atribución[461]. En las cuentas palaciegas *El médico de su honra*se registró dos veces. Una obra de dicho título se representó en la corte el 8 de octubre de 1628 y el 10 de junio de 1635; en ambos casos, a cargo de la compañía de Antonio de Prado, lo cual puede sugerir que se trata del mismo drama[462]. Pero no necesariamente, ya que no se puede descartar que el mismo autor de comedias estuviese interesado en "renovar" un título que había tenido en su repertorio. La primera función documentada de *A secreto agravio, secreta venganza* tuvo lugar en la corte un año más tarde, el 8 de junio de 1636. Fue la compañía de Pedro de la Rosa la que representó la obra.

Los dos dramas son muy similares. La acción, cuya fuerza motriz es un asunto de honor, fue construida con una precisión de relojero. Los acontecimientos que conforman el argumento, si bien originados en la casualidad, conducen irremediablemente a un final trágico cuya víctima será una mujer inocente sospechada de infidelidad por su marido. Doña Mencía de *El médico de su honra* se defiende del cortejo intempestivo del infante don Enrique, su antiguo admirador que nunca tuvo intenciones honestas para con

---

[460] M. Mochnacki, *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*, ed. A. Śliwiński, Lwów, 1910, p. 294. A continuación, el crítico polaco llamó la atención sobre la falta de consecuencia en la trabazón de las peripecias que giran en torno a Leonor y a Arias, ver. B. Baczyńska, *op.cit.*, p. 83: "La intuición no defraudó a Mochnacki.[...] La secuencia perdía su razón de ser en una obra que terminaba porel suicidio del uxoricida y no, según pedía el original, por el matrimonio con la mujer enamorada de él, a la que había abandonado años antes, sospechando su infidelidad".

[461] *Las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio. Parte veinte y siete*, "Sebastián de Cormellas, Barcelona 1633". La fecha y el lugar de edición del volumen que, según toda probabilidad, se compuso juntando sueltas anteriores, están falsificados; cito por D. W. Cruickshank, "Introducción", en: P. Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, edición, introducción y notas..., Madrid, Castalia, 1989, p. 11; también A. E. Sloman, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Oxford, Dolphin, 1958, p. 20. Albert E. Sloman en su libro realiza un estudio global del taller de escritor de Calderón, con especial atención a su forma de aprovechar textos de otros dramaturgos. Analiza ocho dramas, cotejándolos con sus hipotéticos modelos: *El médico de su honra*, *Las armas de la hermosura*, *Los cabellos de Absalón*, *El mayor encanto amor*, *La niña de Gómez Arias*, *El príncipe constante*, *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*. Sus conclusiones proyectan luz sobre el problema de la intertextualidad de las obras calderonianas.

[462] N. D. Shergold, J. E. Varey ("Some Early...", p. 281) plantean la cuestión de la credibilidad de la entrada del registro y sugieren que la primera de las representaciones más bien pudo haber tenido lugar en 1629 que en 1628. Creo que en esta cuestión es determinante el hecho de que el 8 de octubre de 1628 fue domingo y el 8 de octubre de 1629 fue lunes.

ella. Al parecer sin querer, lanza una sombra de sospecha sobre su inocencia, lo cual obliga a don Gutierre a emprender acciones que le impone el código de honor. Igualmente, doña Leonor de *A secreto agravio, secreta venganza* incurre en una situación sin salida por un antiguo amante y muere a manos de su marido, aunque no ha pensado siquiera en cometer adulterio. Los dos uxoricidas reciben la clemencia de sus respectivos soberanos pero también la suerte que los espera a su lado será similar. Tanto en *A secreto agravio, secreta venganza* como en *El médico de su honra*, Calderón se sirvió magníficamente de las circunstancias históricas para contextualizar el argumento trágico representado en el escenario. La derrota de Alcazarquivir, con la cual se identificaba a la figura del rey don Sebastián, determina la próxima e insalvable muerte de don Lope de Almeida. A su vez, la figura del rey don Pedro y su hermanastro Enrique remite a la guerra civil cuyo final sucedería en Montiel, donde en 1369 el infante Enrique de Trastámara apuñaló a Pedro I el Cruel durante las negociaciones de paz[463]. El dramaturgo cuidó de que la atención de los espectadores no dejara escapar el enlace fatal de los hechos históricos algo posteriores a las cortes convocadas por Pedro el Cruel en Sevilla, en 1362, que sirven de fondo a la acción del drama. En la jornada tercera, cuando el rey en compañía de don Diego ronda de incógnito la ciudad, oye desde dentro un canto que presagia los sucesos por venir:

[...] y vuelven el Rey, y don Diego, cada uno por su puerta, y cantan dentro.

MÚSICA Para Consuegra camina,
donde piensa que han de ser
tratos [teatros][464] de mil tragedias
las montañas de Montiel.
REY Don Diego.
DON DIEGO Señor.
REY Supuesto
que cantan en esta calle,
¿no hemos de saber quién es?
¿Habla por ventura el aire?
DON DIEGO No te desvele, señor,
oír estas necedades,
porque a vuestro enojo ya
versos en Sevilla se hacen. *El médico de su honra* (QC 1637, fol. 116v)

[463] D. W. Cruickshank, "«Pongo mi mano en sangre bañada a la puerta»: Adultery in *El médico de su honra*", en: *Studies in Spanish Literature of the Golden Age. Presented to Edward M. Wilson*, ed. by R. O. Jones, London, Tamesis, 1973, pp. 45-62.

[464] En la edición príncipe, *tratos* en lugar de *teatros*; el error de cajista en la transmisión del texto muestra cuán ponderosa era la asociación del topónimo de Montiel con la trampa a la que se atrevió el bastardo Enrique II de Trastámara, al asesinar en persona a Pedro I el Cruel, su hermanastro y rey. La frase "teatros de mil tragedias" presenta la lectura correcta, lo cual se corrobora por la métrica del verso octosílabo, el sentido resultado del orden semántico-gramatical de la frase y, ante todo, el carácter excepcionalmente "calderoniano" (por metateatral) del sintagma.

La historia –la conciencia de lo que ha de suceder–, constituye una suerte de marco modal de ambos dramas de honor comentados. El autor lo comparte con los receptores del texto, ya que son ellos quienes deben tomar postura ante las acciones del protagonista que llega al crimen para purgar su nombre de la supuesta deshonra. Su conducta es conforme con el precepto social. No sin ironía, el dramaturgo revela la suerte que espera al soberano que sancionó el crimen, más que a aquel que lo cometió.

En el caso de *A secreto agravio, secreta venganza* y *El médico de su honra*, estamos sin duda alguna ante un drama que suscita *admiratio* porque: (1) sorprende el inesperado giro de la fortuna; (2) presenta pasiones extremas que conducen a un crimen atroz; (3) manifiesta una fórmula perfecta capaz de desarrollar una intriga verosímil apostando por la cultura literaria (y teatral) y la inteligencia del receptor. Éste participa activamente en la lectura del mensaje moral que se desprende de la verdad de la representación mimética, la cual ha de admirar y mover por su invención[465]. Calderón pretendió lograr "la admiración / que eleva, admira, y espanta" (QC 1637, fol. 118r). Por lo tanto, pretendió –parafraseando a Jerzy Ziomek–, que la admiración desempeñara una función terapéutica, librando de las emociones penosas por medio de la catarsis, y que indujera en un estado de ataraxia y estimulara las emociones positivas a través del componente retórico del texto[466].

Ya Lope de Vega dijo en su *Arte nuevo* que "los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente" (*Arte nuevo*, vv. 327-328). La tragedia de la venganza hasta se identificó como la especialidad española. En el teatro áureo español fueron cobrando importancia comedias que tenían un papel similar al de las películas de horror de hoy en día: satisfacían la necesidad de vivir emociones cada vez más intensas en el teatro. De ahí, según podemos conjeturar, la popularidad de las obras como*La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara, *La devoción de la Cruz* de Calderón o *De un castigo dos venganzas* de Pérez de Montalbán.

Los dramas de Calderón *A secreto agravio, secreta venganza* y *El médico de su honra* instauraron en este panorama una calidad absolutamente nueva. José María Ruano de la Haza, al adelantar en 1983 su "nueva deifición de la tragedia calderoniana", afirmó que el fenómeno se dio"[e]n la primera mitad de la década de los 1630"[467]. Las circunstancias arriba presentadas permiten dar la fecha con mayor precisión: a caballo entre 1634 y 1635.Ya que ambos dramas beben del espíritu de la emulación, se proponen a manera de programa trascender el modelo de la comedia nueva. Recuérdese que *El médico de su honra* fue una refundición de un drama anterior del mismo título, publicado en un volumen pirata atribuido a Lope. Albert E. Sloman en su estudio comparativo plantea expresamente la pregunta de cómo consiguió Calderón un efecto tan distinto, si

[465] E. C. Riley, *op. cit.*, p. 183.

[466] J. Ziomek, "O współczesności retoryki…", p. 149.

[467] J. M. Ruano de la Haza, "Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*, 35, 1983, núm. 2, pp. 165-180 (p. 173).

es que la trama principal y los personajes están prestados, modificándose tan solo los nombres; y ello, salvando los nombres de los personajes históricos[468]. Lo que sí resulta curioso, como en el caso de *A secreto agravio, secreta venganza*, es que los nombres y apellidos de la pareja principal de protagonistas están retomados de una comedia... distinta: *Deste agua no beberé* de Andrés de Claramonte[469]. Sloman se centra en el análisis de las transformaciones a las que Calderón somete el texto primitivo de *El médico de su honra* insistiendo en la maestría de su refundición cuyo fruto es una obra totalmente nueva[470]. Del préstamo de los nombres de los personajes del texto de Claramonte solo habla en una nota a pie de página, indicando nada más el paralelismo de la situación dramática. Por cierto, *Deste agua no beberé* figura en el volumen espurio que contiene *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*, cuyo pie de imprenta dice que fue publicado por Gerónimo Margarit en Barcelona, en 1630. Sin embargo, en opinión de Don W. Cruickshank, el título que nos ocupa se imprimió, según toda probabilidad, en el taller de Manuel de Sande, en Sevilla, alrededor del año 1628[471].

En la comedia de Claramonte, la heroína principal, al igual que ocurre en *El médico de su honra*, es objeto del cortejo inoportuno de una persona del linaje regio y su marido queda falsamente acusado por otra dama de no observar el juramento conyugal. La diferencia reside en que doña Mencía de Acuña y don Gutierre Alfonso de Solís forman un matrimonio lleno de felicidad y mutua entrega. En *Deste agua no beberé*, quien está interesado en desintegrar su relación es el rey y no su hermanastro, el infante don Enrique. Doña Mencía rechaza el galanteo del rey, lo cual le valdrá su cruel venganza, puesto que el monarca, guiándose por un peculiar sentido de la justicia, mandará matarla cuando la familia Tenorio presente una causa por deslealtad contra su marido, de tal modo que (tras suprimirse el obstáculo esencial) don Gutierre pueda cumplir con su promesa y casarse con doña Juana Tenorio. Además, es el esposo

[468] A. E. Sloman, *The Dramatic Craftsmanschip of Calderón...*, p. 21.

[469] Andrés de Claramonte (1580-1626), autor de comedias y dramaturgo al que una parte de los historiadores del teatro español atribuye la autoría de *El burlador de Sevilla*, tradicionalmente reconocido como obra de Tirso de Molina. Nótese de paso que *Deste agua no beberé* comparte ciertas tramas y motivos con *El burlador de Sevilla*; entre otros, los nombres de doña Juana Tenorio y don Diego Tenorio, y el motivo del amante engañoso que se hace pasar por otra persona para, bajo la oscuridad de la noche, aprovecharse de los encantos de una dama inconsciente del subterfugio.

[470] A. E. Sloman, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón...*, p. 22.

[471] *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio, y otros autores. Segunda parte*, "Gerónimo Margarit, Barcelona 1630"; cito por D. W. Cruickshank, "Introducción", p. 12. El mismo volumen trae la versión de *El burlador de Sevilla* atribuida a Tirso de Molina y considerada edición príncipe, fuente de la polémica acerca de la autoría y de la forma definitva del drama. Numerosas circunstancias (textuales y extratextuales) parcen sugerir que el autor que introdujo a don Juan Tenorio en las tablas fue, precisamente, Andrés de Claramonte. Ver la edición crítica: A. de Claramonte, *El burlador de Sevilla*, atribuido tradicionalmente a Tirso de Molina, edición crítica de A. Rodríguez López-Vázquez, Kassel. Reichenberger, 1987; ver también D. W. Cruickshank, "The first edition of *El burlador de Sevilla*", *Hispanic Review*, XLIX, 1981, pp. 461-465.

de doña Mencía quien recibe del rey la orden escrita de matar a su esposa. Se niega a ejecutarla. Doña Mencía es raptada por don Gil de Colomba, quien, salvando la vida a la mujer, en secreto ante el rey pero también ante su esposo, la libera en un páramo de Montiel, donde ha de esconderse bajo disfraz de eremita. En la última jornada, la virtud conyugal queda recompensada. Don Gutierre se encuentra con su esposa, universalmente dada por muerta, durante los combates contra las tropas de Enrique de Trastámara en las cercanías de Montiel. Los sucesos se desarrollan durante la primera guerra civil castellana, cuando el rey Pedro I de Castilla, llamado el Cruel por algunos, y Justiciero, por otros, se enfrentó con Enrique de Trastámara, su hermanastro.

Se trata de uno de los episodios más traumáticos de la historia española. Castilla, a consecuencia de una rebelión de los bastardos apoyada por el rey de Aragón, se convirtió en la tierra de combate de ejércitos mercenarios. El legítimo rey de Castilla fue asesinado por Enrique. El regicida y fratricida ascendió al trono castellano dando origen a la nueva dinastía de Trastámara. En la memoria colectiva se perpetuaría una imagen claramente negativa de Pedro I como un monarca implacable de una personalidad complicada y paranoica, como bien se observa en el ejemplo del drama evocado de Andrés de Claramonte. Don Pedro I de Castilla, por los valores especialmente dramáticos de su leyenda, fue una de las figuras históricas representadas con mayor frecuencia en el teatro español del Siglo de Oro[472].

Da la impresión de que Calderón, en *A secreto agravio, secreta venganza*, al igual que en *El médico de su honra*, a través del préstamo de los nombres de los personajes principales alude a comedias que, probablemente, el público conservaba en la memoria. Asimismo, activa una esfera de asociaciones relacionada con situaciones escénicas precisas que no podían haber escapado a la atención de un aficionado al teatro. En ambos dramas se observa un recurso similar, por no decir igual, a través del cual se percibe un claro afán de emulación respecto a Lope de Vega. *A secreto agravio, secreta venganza* forma parte de un círculo muy vasto de dramas con la venganza en el título, dialoga activamente con *El castigo sin venganza*. *El médico de su honra* es una refundición de una obra impresa bajo el nombre de Lope. Según advierte Don W. Cruickshank: "Sería tentador suponer que Calderón utilizara el texto impreso en la *Parte XXVII* de «1633», pero al existir la posibilidad de que este texto (sin mencionar posibles versiones manuscritas) hubiese sido publicado antes de esa fecha, no podemos llegar a ninguna conclusión positiva"[473]. Sin embargo, queda fuera de duda (como lo demostró Albert E. Sloman en su libro) que al componer *El médico de su honra*, sí tuvo delante el texto fuente. Hubo de ocurrir otro tanto en el caso de *A secreto agravio, secreta venganza*, que delata huellas inequívocas de lectura de *El castigo sin venganza*. Los nombres de los personajes principales constituyen una cita sobrepuesta a la estructura

[472] C. B. Kirby, "Rey don Pedro", en: *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dir. F. P. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 261-262.

[473] D. W. Cruickshank, "Introducción", p. 11.

básica de la trama. Puede admitirse que el autor pretendió crear una tensión *déjà vu* a través de una fuerte contextualización de la acción dramática. Tanto *De un castigo dos venganzas* de Montalbán, cuyos protagonistas (re)aparecen en *A secreto agravio*, como *Deste agua no beberé* de Andrés de Claramonte, fueron obras de gran éxito en su momento y, consecuentemente, debían de estar bien arraigadas en la memoria de los espectadores.

En el caso de *El médico de su honra* calderoniano, cabe mencionar un dato más: estamos en el derecho de admitir que no solo la primera versión de *El médico*, sino también *Deste agua no beberé*, formaron parte del repertorio de la compañía de Antonio de Prado[474]. La obra de Claramonte –recuérdese que el propio autor dirigía una compañía teatral–, ofrece algunos *coups de théâtre* muy bien planteados que seguramente se clavaran en la memoria del público. Basta con evocar la secuencia de las escenas con la carta, al final de la primera jornada y al principio de la segunda, crucial para el desarrollo posterior de la acción; o la original trabazón de la agnición de los esposos en la jornada tercera. Al final de la primera jornada, don Gutierre recibe una carta del rey, que no deberá leer hasta que llegue a su quinta, donde lo espera su amada y añorante esposa. Don Gutierre está convencido de que la misiva contiene una sentencia de muerte para él, ya que desde la entrega del documento lo acompaña una escolta de ballesteros reales. El suspense no se resuelve hasta al comienzo de la segunda jornada. La carta contiene la frase: "«Mata a tu mujer. –El rey.»"[475]. Doña Mencía explica a su marido las circunstancias de la pasmosa orden: Pedro el Cruel la vio por casualidad y ardió en pasión por ella pero ella rechazó sus avances, de ahí la represalia. No es difícil reparar en que la estructura de la trama de *El médico de su honra* parece diseñada en oposición expresa a la situación de partida de *Deste agua no beberé*.

En la tercera jornada, Claramonte diseñó un planteamiento muy sugerente para el reencuentro de los esposos. Don Gutierre está convencido de la muerte de su mujer, mientras que ella lleva una vida de eremita (la actriz desempeñando el papel de Mencía salía "vestida de pieles" – III, v. 1935), apartada entre los cerros de Montiel. Cuando su marido, fatigado por la campaña de guerra de Pedro el Cruel contra Enrique de Trastámara, se sienta para tomar reposo en un manantial, ella "súbese a un peñasco" (III, v. 1985), para que Gutierre pueda ver en el espejo del agua el reflejo de su cara[476]. Las vueltas sorprendentes de la acción obedecen en Claramonte al efecto escénico inmediato. Por el contrario, en Calderón, la estructura argumental de la trágica historia de don Gutierre

[474] Alfredo Rodríguez López-Vázquez informa de que se registró una representación de *Deste agua no beberé* por la compañía de Antonio de Prado en 1617, ver su "Introducción", en: A. de Claramonte, *El burlador...,* p. 53.

[475] "«Mata a tu mujer. –El rey.»". Andrés de Claramonte, *Deste agua no beberé* (II, 1219). Cito por la edición digital disponible en www.cervantesvirtual.com.

[476] Ruano de la Haza (*La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 219-220) considera que la manera en la que el dramaturgo plantea dicha escena puede, en efecto, atestiguar el uso de un decorado que representara la superficie de un manantial.

Alonso de Solís y doña Mencía de Acuña tiene un carácter bien distinto, construyéndose con una consecuencia que traduce gran afán de perfección.

Marcelino Menéndez y Pelayo, en su monografía dedicada a Lope de Vega, no vaciló en decir de *El médico de su honra* calderoniano: "Quizá no se ha visto en el mundo perfeccionamiento igual de una invención totalemente ajena… Imitar de este modo vale tanto o más que inventar"[477]. Menéndez y Pelayo solía manifestar cierta reticencia respecto a la obra de Calderón y sus dramas de honor en particular, lo cual no hace sino aumentar el peso del juicio ahora citado, que corrobora la tensión palpable entre el texto fuente, *El médico de su honra*, atribuido a Lope, y su refundición, permitiendo captar la intención marcada del dramaturgo de superar el modelo.

En los dos dramas de honor calderonianos de nuestro interés, creados entre 1634 y 1635, es crucial el papel de la emulación. Incluso me atrevo a adelantar la hipótesis de que, si no se hubiera escrito *El castigo sin venganza* y no se hubiera imprimido en las consabidas circunstancias, tal vez la "tragedia calderoniana" no se hubiera producido en su –hasta hoy en día– polémica forma.

A secreto agravio, secreta venganza y *El médico de su honra*, a los que años más tarde se unirá otro drama protagonizado por un uxoricida, *El pintor de su deshonra*, muestran la incumbencia del código de honor –recuérdese la acertada formulación de Maurycy Mochnacki–, en "forma del irrefrenable hado que lleva consigo a los culpables y a los no culpables"[478]. Hay una fundamental diferencia, sin embargo, referida por el hispanista norteamericano Arnold G. Reichenberger en su ya clásico artículo dedicado a la excepcionalidad del drama español del Siglo de Oro: "el fatum de la tragedia griega tiene origen divino e impenetrable, mientras que el código de honor fue creado por el hombre"[479].

Cuando en 1983 José María Ruano de la Haza resumía el antiguo debate de los dramas de honor calderonianos, subrayó de entrada que la inmensa mayoría de los estudiosos contemporáneos coincidía en que su estructura parecía cercana al modelo de la tragedia postulada por los estudiosos de Aristóteles españoles entre los siglos XVI y XVII[480]. Creo que la construcción del argumento, tanto de *A secreto agravio, secreta venganza* como de *El médico de su honra*, se corresponde perfectamente con la exposición de la *Poética* de Aristóteles por González de Salas publicada en 1633, que puso de relieve la importancia de la sucesión de los acontecimientos sujeta a la fatalidad, vital para alcanzar el efecto catártico.

Ambos dramas se desarrollan en un intervalo de tiempo bien delimitado, limitado a apenas unos días –a lo sumo, unas semanas–, dado que el conflicto trágico queda representado en su estadio final e irreversible, como efecto de

---

[477] M. Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, edición ordenada y anotada por A. Bonilla y San Martín, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1923, IV, pp. 337-339.

[478] M. Mochnacki, *loc.cit.*

[479] A. G. Reichenberger, "The Uniqueness of the *comedia*", *Hispanic Review*, 1959, p. 308.

[480] J. M. Ruano de la Haza, "Hacia una nueva definición...", p. 173.

acontecimientos pasados[481]. González de Salas, al principio mismo de sus reflexiones acerca del argumento de la tragedia, comenta sobre la unidad de tiempo:

> De aquí advierto yo ahora el ingenioso fundamento que tuvieron los maestros antiguos para necesitar a los escritores de tragedias y comedias a que dentro del espacio de un día o dos circunscribiesen el tiempo de la acción en sus fábulas; pues dejaban este precepto tan fácil de ejecutar, aunque más dilatado fuese su argumento, enseñando también a empezarlas por lo último de ellas, ocasionándose juntamente a quedar así su constitución incomparablemente más artificiosa. Doctrina que, de la misma suerte, hoy podrá mejorar mucho nuestras dramáticas representaciones[482].

Fijémonos en la forma de tiempo futuro, "podrá mejorar", empleada por el autor en referencia a la realidad del teatro contemporáneo. González de Salas prosigue su reflexión presentando problemas relativos a las características cualitativas y cuantitativas de la constitución del argumento dramático. Insiste con el Estagirita en la necesidad de acomodarlo a la capacidad de percepción del espectador:

> Así pues [...] en las fábulas se ha de dar aquella grandeza y cuantidad que con facilidad pueda percibirse con la memoria. Pero con una advertencia: que aquélla será más excelente fábula cuya acción fuere mayor y más dilatada, como sea dentro de los términos de perceptible[483].

Quisiera adelantar una hipótesis más, que permite vincular *A secreto agravio, secreta venganza* y *El médico de su honra* a la exposición de González de Salas. Don Jusepe Antonio, al reflexionar sobre los personajes que ha de mostrar un autor de tragedias para que la mudanza desde la dicha hacia la desgracia pueda apasionar y perturbar "los ánimos de los oyentes", observa:

> Antes que los antiguos poetas trágicos tuviesen conocimiento de estos primores de la arte [...], variamente vagaban por el ancho campo de las historias para eligir argumentos a sus fábulas. Pero después, mejor instruidos, se redujeron a ciertas familias (como aquí dice Aristóteles y yo advertí arriba), por hallar en sus sucesos más apta disposición y conveniencia en que se ejecutasen los preceptos de esta prudente doctrina. De donde se infiere cuánto importe el acierto de la fábula para la perfección que se procura en la tragedia, corriendo hoy la misma razón en nuestra comedia. Y en la una y en la otra, después de la noticia de su arte, ha de obrar mucho el juicio y la prudencia[484].

---

[481] Calderón, en *El pintor de su deshonra*, no observa la específica unidad del lugar y del tiempo de la acción con igual rigor que en *A secreto agravio, secreta venganza* y en *El médico de su honra*, ubicados, respectivamente, en Lisboa y Sevilla y en sus aledaños. La acción de *El pintor de su deshonra* tiene lugar en Italia y en España, a saber, en Gaeta, Barcelona, Nápoles y sus inmediaciones.

[482] J. A. González de Salas, *op.cit*., pp. 590-591.

[483] *Ibidem*, p. 591.

[484] *Ibidem*, p. 609.

El hecho de que Calderón recurriese en sus dramas de honor conscientemente a nombres que habían aparecido en las tablas en argumentos de tema trágico, ¿sería un intento de crear una nueva clase de héroe trágico al uso del teatro nacional español? Calderón pretendió evidentemente el talante corriente del personaje postulado por González de Salas tras el Estagirita: "Y se habla en tal caso el que no sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro"[485]. Tanto don Gutierre como don Lope de Almeida, y sus respectivas esposas doña Mencía y doña Leonor de Mendoza, no son personas ni sobremanera virtuosas, ni malvadas. El público de la época seguramente pudiera identificarse sin dificultad con sus debilidades y sus virtudes.

Aristóteles insiste que los poetas trágicos (a diferencia de los comediógrafos) "se atienen a nombres que han existido; y esto se debe a que lo posible es convincente"[486]. González de Salas evoca la frase en la parte ulterior de su exposición, al destacar la relevancia que tuvo el hecho de que los autores antiguos se valieran de los mismos motivos para el perfeccionamiento del modelo argumental de la tragedia:

> Vuelve luego, en fin, tercera vez a ponderar el buen acuerdo de los poetas trágicos en haber circunstrito a número cierto de familias los argumentos de sus fábulas, y añade aquí una razón bien oportuna. Dice, pues, que, como antes de él obrasen sin arte que dirigiese la constitución de sus tragedias y hallasen casualmente dispuesto por la Fortuna en aquellos sucesos lo que la maestra Naturaleza les dictaba por mejor, seguían y repetían aquellas historias, sin divertirse a otras en cuya contextura no hallaban aquella constitución de que se agradaban naturalmente[487].

Concluye con la observación de que incluso una historia que parece prestarse perfectamente a la tragedia es fácil de estropear si el autor constituye torpemente la estructura de los acontecimientos; como es bien sabido, la misma historia puede presentarse de diferentes maneras: "en la más ajustada historia para la tragedia, es fácil de errar la buena estructura, siendo de esta verdad evidente argumento el poderse hacer de una misma acción tragedias diferentes por la diversa constitución, como arriba vimos"[488].

Quisiéramos creer en que Calderón conocía la exposición de González de Salas, la cual de por sí ofrece un testimonio único de reflexión profunda en torno a la tragedia antigua. Los dos dramas calderonianos que, de hecho, suceden inmediatamente a la publicación de *Nueva idea de la tragedia antigua*, parecen inscribirse en el debate que González de Salas inicia por su comentario a la *Poética* aristotélica, reservando un espacio muy amplio a la cuestión del argumento en el drama y, ante todo, dedicando espacio y atención en una proporción sorprendente al problema de la tragedia de doble mudanza, aunque

[485] Aristóteles, *Poética* (XIII, 1453a), p. 170.
[486] Aristóteles, *Poética* (IX, 1451b), p. 159.
[487] J. A. González de Salas, *op.cit*., p. 617.
[488] *Ibidem*, p. 618.

Aristóteles insiste: "Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro [*hamartía*], o de un hombre cual se ha dicho, o de uno mejor antes que peor" (Aristóteles, *Poética*, XIII, 1453a[489]). González de Salas observa al margen de la "distinción que hace Aristóteles de la fábula, mostrando que puede ser o de una sola constitución o de dos":

> [...] dice que la mejor constitución es la que consta de la mudanza única de alguno, y que ésta sea de la felicidad a la infelicidad, y no al contrario; y que la causa haya sido algún delito impensado, y no la perversidad de las costumbres, como ya habemos dicho. [...] De manera que de aquí entendemos la doctrina del maestro, cuando prefiere la fábula de una sola constitución, que quiere decir que esté una sola mudanza expresa en la fábula; pues el querer impedir el discurso de que proceda de aquella mudanza otra contraria para otros ¿cómo será posible al poeta? Esa parte, pues, bien se ve que no está en la tragedia, sino extrínsecamente en el discurso ajeno. Esto satisface a la una objeción. A la otra digo que, juntamente con preferir Aristóteles la fábula de una sola mudanza, prefiere aquella mudanza que es de la felicidad a la infelicidad. Y siendo ésta la que ha de ser más propria de la tragedia, necesariamente en la fábula donde hubiese dos mudanzas habría de ser la otra contraria a la propuesta; esto es: que viniese alguno del infeliz estado al que fuese feliz. Y ésta sería una acción que, como poco conveniente a la tragedia, más la haría contradicción que en alguna manera, la adornase. Y así, dignamente puede preferir el Maestro la fábula de una sola mudanza en su constitución a aquella que tuviese dos. [...]
> La segunda advertencia que podemos tener de los documentos de Aristóteles arriba referidos es que reprueba la fábula en cuya constitución se hallen dos mudanzas expresas. Y esto que reprueba aquí el Filósofo no sé si sus intérpretes lo tienen bien entendido. Porque lo que aquí determina por malo es aquella fábula en cuya constitución haya dos mudanzas que sean de esta suerte: que el bueno pase de su infeliz fortuna a la próspera, y el malo de la próspera a la infeliz; porque estas acciones son muy improprias de la tragedia, como de la comedia proprísimas. [...] imputa la causa de ese error en los poetas al gusto de los vulgares oyentes, que naturalmente apetecen más ver que el malo padezca y el bueno se premie que lo contrario, sin atención a los afectos que de lástima y miedo se han de contraer de la acción trágica, y de aquel género de mudanzas no es posible que se contraigan. [...] **Teniendo de esta advertida observación de Aristóteles valerosa defensa nuestros poetas cómicos, si alguna vez no ignorantes erraron, sino prudentes captaron la aceptación de las vulgares orejas.** Este género, pues, de duplicada mudanza reprueba el Maestro para la trágica constitución de la fábula, por ser proprio de la cómica, como he dicho. **Mas no hemos de creer que reprueba absolutamente la mudanza de fortuna duplicada, como sea propria de la tragedia.** Advertencia es ésta creo yo que muy nueva para los doctos de esta profesión. Yo, a lo menos, no la he visto imaginada de alguno. [...] Pruébolo con evidencia del mismo Aristóteles, y en el proprio lugar que ahora ilustramos, en donde no pone duda que puede ser la fábula de dos mudanzas de fortuna, sino advierte que el quisiere formar su constitución más perfecta elija por su consejo sola una mudanza. Luego, si puede tener dos, y repugnan tanto a la tragedia las que son proprias de la comedia por las razones dichas, necesariamente habrán de ser las opuestas mudanzas que habemos ya señalado (dejo en su lugar primero a la de los indiferentes)[490].

[489] Aristóteles, *Poética*, pp. 170-171.
[490] *Ibidem*, pp. 610-613 (subrayado de B.B.).

Resulta al menos significativo que se refiera explícitamente a "nuestros poetas cómicos". González de Salas trata de explicar, sirviéndose de *Las Troyanas* de Séneca, en qué podría haberse originado la diferencia entre la fábula simple y doble. Constata que el argumento de dicha tragedia habría merecido la aprobación de Aristóteles, puesto que presenta una mudanza brusca de la fortuna al infortunio. Observa que, desde el punto de vista de los griegos, la derrota de Troya es victoria y gloria de Grecia, pero este hecho no está inscrito en la construcción del argumento[491]. No obstante, prosigue, el poeta no puede prevenir que el pensamiento discurra hacia los movimientos ulteriores de la acción, los cuales pueden traer una mudanza opuesta, de la suerte adversa a la fortuna, para otro personaje. "Esa parte –añade González de Salas– pues, bien se ve que no está en la tragedia, sino extrínsecamente en el discurso ajeno"[492]. Considera que Aristóteles no refuta del todo la tragedia de doble mudanza y apunta que ninguno de los comentaristas se había detenido en este detalle. Se explaya en el comentario de las condiciones del argumento que habría merecido la aprobación del Estagirita pese a un doble desenlace:

> ¿Cuál, pues, será propria duplicada mudanza para la constitución de la tragedia? [...] Pues las mudanzas que podrán ser proprias de la tragedia juzgo yo que serán bajar el bueno de la felicidad al estado infeliz y el malo subir del estado infeliz a la felicidad. [...] De manera que la una de las dos mudanzas de mi opinión del mismo Aristóteles está convencida, y corre la propria razón en la otra. Pues más trágica mudanza se ha de conocer de necesidad, y que cause turbación en el ánimo del oyente (que es el afecto de que ahora tratamos) ver que el malo se levante de la infelicidad de su estado a la prosperidad, que no si le viésemos bajando de la prosperidad a la desdicha, pues eso antes diera deleite, afecto proprio para la comedia[493].

No es de descartar que el interés por la constitución del argumento que produjera tal final estaba vinculado a la práctica del teatro español coetáneo a González de Salas.

El médico de su honra calderoniano parece responder a la perfección al modelo de la tragedia de doble peripecia trazado en la exposición de González de Salas. Primero, se descubre el secreto del uxoricidio de don Gutierre y, por lo tanto, también la infamia con la que supuestamente lo habría manchado su mujer, y la cual él deseaba evitar asesinando a su esposa para preservar su

---

[491] *Ibidem*, p. 611: "[...] incurre en dos errores Aristóteles: el uno es dar fábula de una constitución, no siendo posible; [...] Pero yo libraré, a mi parecer, seguramente de estas objeciones a Aristóteles. De la primera, con sólo el ejemplo de la tragedia nuestra *Las troyanas*. Su fábula, sin duda, es la que pefiere Aristóteles, porque claramente se halla en ella una sola mudanza en su constitución, y ésta del estado feliz cayendo al infelicísimo. No contiene, digo otra vez, acción alguna de donde se conozca constituido alguno en felicidad, sino todas son para que quede la adversidad más extremada. Cierta cosa es que, virtualmente, se puede decir que aquellas desdichas son glorias de los griegos. Sonlo, yo confieso; pero que es necesario que el discurso las inquiera, porque en toda la fábula no están expresas".

[492] *Ibidem*.

[493] *Ibidem*, pp. 613-614.

nombre. Don Gutierre cae de la fortuna al infortunio: de marido amoroso y entregado a uxoricida. Una vez viudo, ha de casarse en segundas nupcias con doña Leonor, anteriormente su novia, a quien había abandonado sin explicación alguna a raíz de sospechas acerca de su conducta. La muerte violenta de doña Mencía supone para Leonor, quien reivindica recompensa por la ofensa de don Gutierre, el paso del infortunio a la fortuna: la joven mujer recobra la honra, al devenir esposa de un hombre al que antiguamente se había entregado con amor (fijémonos una vez más en que las dos peripecias esenciales de *El médico de su honra* de Calderón evocan situaciones dramáticas análogas de *Deste aguano beberé* de Claramonte).

El desenlace inesperado, en el cual el uxoricida recibe el indulto para casarse con la mujer a la que había expuesto a la deshonra, dio pie –sigue dando pie en ocasiones–, a malentendidos interpretativos. No obstante, de interpretarse *El médico de su honra* sobre la base de argumentos citados por González de Salas en su comentario a la *Poética* de Aristóteles, en defensa de la tragedia de doble mudanza, el argumento y el desenlace del conflicto dramático de la obra resultan ser modélicos. *Nueva idea de la tragedia antigua* se publicó en 1633; *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza* surgieron, probablemente, entre 1634 y 1635. Un argumento a favor del vínculo entre dichos textos es el carácter de los dos dramas de Calderón, muy diferentes de su creación anterior, con rasgos marcados de una inspiración "aristotélica". Para los protagonistas de los dos dramas, cualquier elección es trágica y deben elegir entre la deshonra y la venganza, lo cual siempre entraña la alternativa de vida o muerte, pues –según una acertada observación de Ruano de la Haza–, deben elegir entre la vida de su esposa y la propia muerte civil[494]. Calderón veló por hacer verosímil el error del esposo a la hora de valorar la situación de la supuesta amenaza a su reputación. Recurrió a coincidencias sobrepuestas que producen nítidas sospechas y, en consecuencia, conducen al crimen en afecto. A su vez, don Gutierre Alonso de Solís y don Lope de Almeida procuran encubrir su crimen, no tanto ante los virtuales testigos como ante su propia conciencia, empleando un lenguaje de símbolos y metáforas que los eximen de la responsabilidad del uxoricidio.

Por otra parte, la constitución y el desarrollo efectivo de los acontecimientos en el escenario, incluida la preacción –engastada y explicada con inusual precisión y que dilucida los móviles de las acciones de los personajes–, así como el hecho de que ni doña Mencía de Acuña ni Leonor de Mendoza son adúlteras, hecho del cual el receptor de la obra es plenamente consciente, muestran el error esencial y trágico del protagonista. Éste, guiado por un sentido peculiar de la *hibris* (por emplear un término aristotélico), se usurpó el derecho de "enjuiciar" al ser humano más cercano sin darle la oportunidad de defensa.

---

[494]J.M. Ruano de la Haza, "Hacia una nueva definición...", p. 168: "[...] los protagonistas, confrontados con el dilema de tener que vengarse o aceptar el ostracismo social, esto es, de tener que elegir entre la vida de sus esposas o sus propias vidas como seres sociales, optan por el camino que les marca el código del honor".

En 1960 Peter P. Dunn, al adelantar una lectura de los dramas de honor calderonianos en el contexto del pensamiento cristiano, llamó la atención sobre las palabras del predicador franciscano fray Diego de Estella (1524-1578):

> Tres cosas reservó Dios para sí, y no quiso que nadie se la tomase. La primera es juzgar la intención y pensamientos de nuestros prójimos, según aquello que él mesmo dice: «No juzgar, y no seréis juzgados»... [Lc 6, 37 – B.B.] La segunda, la honra y gloria, conforme aquello que dice el mesmo Dios: «No daré a nadie mi gloria» [Is 42, 8 – B.B.]. La tercera cosa que reservó para sí es la venganza. Guárdate de hurtar a Dios ninguna de estas cosas[495].

Fue Dunn y, tras él, otros investigadores, quien apuntó que la metáfora omnipresente y la fuerte saturación del lenguaje de imágenes que remiten a la simbología y al imaginario religioso activan el comentario auctorial de los acontecimientos planteados en el escenario[496]. Ruano de la Haza llegó a afirmar que en los dramas de honor calderonianos se produjo una unión de contrarios típicamente barroca. A saber, la "tragedia cristiana" se enlaza con la "tragedia neoaristotélica", dando como resultado una *tragedia mixta*[497]. Esta combinación peculiar (diríase, "dos en uno") permite que el espectador (receptor) tenga la conciencia de que la divina providencia vela sobre todos los asuntos de este mundo, mientras que los personajes actúan ofuscados, como convencidos de lo irreversible de su sino y del sufrimiento existencial inherente a él. En el final del drama –afirma Ruano de la Haza–, el protagonista sigue creyendo que actuó conforme a su etos, es decir, al deber impuesto por la sociedad, y que su acción, sujeta al código de honor, es muestra de heroísmo[498].

Dicha nueva forma de drama, por no decir novedosa, "permite a Calderón expresar de una manera artística y poéticamente iluminadora a su sentimiento

---

[495] Cito por P. Dunn, "Honour and the Christian Background...", p. 75.

[496] Ecos de dicho debate están presentes en el polémico artículo de Ruano de la Haza, "Más sobre la «tragedia mixta» calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*¸ 37, 1985, núm. 2, pp. 263-266; ver también A. de Toro, "Observaciones para la definición de los términos *«Tragoedia», «Comoedia»* y *«Tragicomedia»* en los dramas de honor de Calderón", en: *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano, Cambridge 1984*, ed. H. Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner, 1985, pp. 17-53.

[497] J. M. Ruano de la Haza, "Hacia una nueva definición...", p. 171: "En la composición de estos dramas, Calderón parece, por consiguiente, haber empleado no una sino dos fórmulas dramáticas: la de la tragedia cristiana y la de la tragedia neoaristotélica. La diferencia esencial entre estos dos tipos de tragedia reside en el hecho de que, mientras en la primera el lector o espectador presupone la existencia de un Dios justo y omnipotente que interviene, siempre indirectamente, en los asuntos humanos para dar merecido premio o castigo a los protagonistas, en la segunda la única fuerza que parece determinar el sufirmiento o felicidad de los personajes es el hado. La doble interpretación que hemos bosquejado nos lleva a la conclusión de que los dramas del honor marital no son tragedias neoaristotélicas ni cristianas, sino *mixtas*; esto es, obras en las que Calderón combina estos dos tipos de tragedia en una nueva síntesis, en una especie de lo que Gracián llamaba «correlación de contrariedad», donde se hallan coadunadas dos ideas, aparentemente opuestas, que de este modo se esclarecen mutuamente".

[498] J. M. Ruano de la Haza, *ibidem*, p. 173.

trágico de la vida y la condición humana"[499]. El dramaturgo activa una estructura cíclica que "corresponde al espíritu de venganza", como lo muestra Antonio Regalado en el ejemplo del argumento de *El médico de su honra*, evocando a Friedrich Nietzsche y su definición de la venganza como el aspecto esencial de la existencia humana inscrita dentro del tiempo[500]. Pues la venganza, en opinión del autor de *Así habló Zaratustra*, es "la revulsión de la voluntad contra el tiempo y su *fue*"[501].

Pero cabe poner de relieve que, en los dramas de honor de Calderón, la decisión de los esposos de quitar la vida a sus cónyuges está tomada a raíz de conjeturas: el adulterio no tuvo lugar (que no fue el caso de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega). Los acontecimientos se precipitan implacablemente hacia la catástrofe.

En *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza* Calderón, entre los pocos dramaturgos de la era moderna, consiguió acercarse a la letra de la definición aristotélica de la tragedia, cuyo "principio y como el alma" es el argumento, "y, en segundo lugar, los caracteres" (Aristóteles, *Poética*,VI, 1450 a)[502], porque: "[...] los medios principales con que la tragedia seduce al alma son parte de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones" [503]. A continuación, Aristóteles añade que el tercer componente fabular es el *páthos*, "es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes"[504]. Creo que no es coincidencia que en el comentario de González de Salas se halle un extenso pasaje donde el autor examina las interpretaciones dudosas y a menudo contradictorias de esta precisa frase: si los horrores mentados por Aristóteles fueron o no representados manifiestamente en el escenario. Corta el debate con una afirmación muy característica de él, de que ya los antiguos presentaron diversos juicios al respecto, acordes, no obstante, en que:

> [...] aquella *perturbación* o *pasión* [...] era sin comparación más estimable cuando se contraía por medio de la misma constitución de la fábula, y no por aquellas otras fieras ejecuciones que necesariamente eran fuera de la arte; sino que, leída sólo o escuchada la tragedia, sin otro algún artificio, moviese y perturbase los ánimos[505].

Los dos dramas calderonianos aquí comentados cumplían con dichos requisitos. Su final debía proporcionar una experiencia traumática a los espectadores, quienes adivinaban en el error trágico del personaje principal el

---

[499] *Ibidem*, p. 174.

[500] A. Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, I, pp. 341-342.

[501] *Ibidem*, p. 342: "Dies, ja dies allein ist Rache selber: des Willens Widerwille gegen die Zeit und ihr «es war»" (F. Nietzsche, *Von der Erlösung*).

[502] Aristóteles, *Poética* (VI, 1450 a), p.149.

[503] *Ibidem*, p. 149.

[504] Aristóteles, *Poética* (XI, 1452 a), p. 166.

[505] J. A. González de Salas, *op.cit*., p. 605.

enigma del sino humano, marcado por la culpa y el resentimiento. No obstante, los dramas de honor de Calderón dejarían una huella sobre la recepción de su obra teatral: los móviles de los personajes empezaron a identificarse con la persona del poeta, quien sería considerado guardia severo de las leyes sangrientas del código de honor vigente en la España del siglo XVII.

Pero los dramas de honor de Calderón contienen enunciados que atestiguan contundentemente su postura crítica frente al resarcimiento con sangre de los asuntos de honor. En *A secreto agravio, secreta venganza* ya en la jornada primera surge una denuncia en boca de don Juan, quien, por vengarse de una ofensa verbal, lo había perdido todo: don Juan reivindica que no se juzgue infame a una persona cuya honra sufrió agravio, ni que se la inculpe por vengarse, pues es un error pedir castigo por el agravio sin indultar la mano que porta castigo.

DON JUAN [...] ¡Injusto engaño
de la vida, o tu pasión
no dé por infame al hombre
que sufre su deshonor,
o le dé por disculpado,
si se venga, que es error
dar a la afrenta castigo,
y no al castigo perdón! *A secreto agravio*... (QC 1637, fol. 185r)

Las obligaciones del código de honor hacen que los protagonistas calderonianos incurran en situaciones sin salida acarreándoles un conflicto con las obligaciones de la fe. En *A secreto agravio, secreta venganza*, el gracioso Manrique articula un sorprendente juicio acerca del quinto mandamiento del Decálogo, en el contexto de la expedición de los portugueses a África. A la pregunta de si querría tomar parte en la empresa guerrera, contesta:

MANRIQUE Podrá ser
que vaya, mas será a ver,
por tener más que decir,
no a matar quebrando en vano
la ley en que vivo y creo,
pues allí explicar no veo,
que sea Moro, ni Cristiano,
no matar dice, y los dos
este me veréis guardar,
que yo no he de interpretar
los Mandamientos de Dios. *A secreto agravio*... (QC 1637, fol. 192r)

Si tenemos en cuenta que la obra se escribió en un período en el cual la Guerra de los Treinta Años entraba en su fase decisiva y a diario se dilapidaban lemas de lucha en defensa de la verdadera fe, tal comentario puede parecer, cuando menos, sorprendente.

GUERRA Y TEATRO: LA FIESTA CORTESANA EN EL BUEN RETIRO A.D. 1635 Y 1636

Pulchrum est pro religione, pro rege,
pro patria mori.

En mayo de 1635 Francia declaró la guerra a España apoyando directamente a los países protestantes. En consecuencia, "[e]l 21 de junio de 1635 se proclamó la orden de que todos los caballeros e hidalgos estuvieran listos para acompañar al rey a campaña"[506]. Los preparativos a la campaña estaban enmarcados en una amplia acción propagandística presentando a España como el verdadero garante de la *pax austriaca* obligado a tomar parte en una "guerra defensiva, santa y religiosa"[507], y a Francia como una amenaza para el *status quo* europeo. Se recordó el desarrollo del conflicto hasta entonces, subrayando los esfuerzos de la parte española en favor de la paz e inculpando a los franceses de sembrar discordia[508]. En uno de los impresos publicados por iniciativa de la corte madrileña en Venecia, es decir, con la vista puesta en la opinión internacional, se acusó a Francia, entre otras cosas, de alborotar a la ciudad de Wrocław: "[...] que la Ciudad de Breslavia con sus 48 cofradías de oficios mecánicos, se declaró contra la Casa de Austria"[509]. En adelante, el mismo folleto, refiriéndose a Francia, puntualizaba: "cuan mal le salió el primer designio de llamar al Rey de Suecia, y el segundo de hacer prevaricar en la traición al Duque de Fritland [Albrecht von Wallenstein – B. B.], no intente el tercero, que es inquietar al Rey Ladislao de Polonia"[510]. El autor del panfleto que determinaba los objetivos europeos de la política de Felipe IV, caracterizando con bastante precisión la situación de todo el continente, fue el cronista de Castilla y León don José Pellicer de Ossau y Tovar. La portada, junto a la dedicatoria al papa Urbano

[506] J.H. Elliott, *El conde-duque...*, p. 492.

[507] *Ibidem*, p. 480.

[508] Me baso en el fundamental libro de J. M. Jover, *1635. Historia de una polémica y semblanza de una generación*, Madrid, CSIC, 1949; véase también el reciente trabajo de M.ª S. Arredondo, *Literatura y propaganda en tiempos de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Madrid/Frankfurt a. Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/ Vervuert, 2011, en especial pp. 123-166.

[509] J. Pellicer y Tovar, *Defensa de España contra las calumnias de Francia, satisfacción a los engaños de su manifiesto, motivo de los intentos del Rey Christianisimo, verdad de los designios del Rey Católico, en las alteraciones de Europa*, Venecia, 1635, p. 121. Por cierto, los burgueses de Breslavia en la Baja Silesia (en actualidad Wrocław, en Polonia) pagaron caro su adhesión a la confederación contra el emperador: "Para volver en gracia del emperador airado, la ciudad hubo de volver a pagar copiosas cuotas y costear el mantenimiento de destacamentos de los Habsburgo posicionados en las afueras de la ciudad. Una represalia importante fue el suprimir en 1635 el cargo del presidente del ducado de Wrocław, después de casi dos siglos de ejercicio del cargo y de su gabinete", T. Kulak, *Wrocław. Przewodnik historyczny*, Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997, p. 117.

[510] J. Pellicer y Tovar, *Defensa de España contra las calumnias de Francia...*, p. 171.

VIII, traía la máxima latina: *Pulchrum est pro religione, pro rege, pro patria mori*.

Aquel lema –"Bello es morir por la religión, por el rey y por la patria"–podría aplicarse a ambos protagonistas de *A secreto agravio, secreta venganza*, don Lope de Almeida y don Juan de Silva, dispuestos a partir a África junto al rey de Portugal, don Sebastián. Nótese, de paso, que en el tiempo en el que Calderón escribía su obra no se había solucionado la cuestión de la participación económica de los portugueses en las acciones bélicas de la corona española[511]. El aumento de los gravámenes fiscales, vinculado de forma más o menos directa a la guerra, iba a originar en 1637 disturbios en Portugal y, en consecuencia, la liberación de Lisboa de la curatela de Madrid. Las relaciones entre Portugal y Castilla no eran precisamente fáciles. Otro tanto puede decirse de la relación de doña Leonor y don Lope de Almeida. Hasta podemos plantearnos la pregunta de si la manera de contrastar Calderón la actitud del portugués, un guardián digno y reservado de las virtudes caballerescas, y la de su rival castellano, dispuesto a todo para conseguir sus propósitos, no estaría dictada por algo más que la mera búsqueda de colorido local que hiciera verosímil lo violento de la acción[512]. Y si bien el dramaturgo aludió al estereotipo vigente del portugués susceptible en materia del honor propio, el "villano" de la obra es don Luis de Benavides, un noble castellano. Don Lope de Almeida aparece como un héroe trágico, determinado por un nudo de circunstancias que lo conducen al doble homicidio. ¿Se trataría de un intento discreto de Calderón de llamar la atención sobre el problema del choque de la arrogancia castellana contra el orgullo portugués?

La pregunta ha de permanecer sin respuesta, aunque en los últimos años son cada vez más frecuentes las voces que indican que Calderón en repetidas ocasiones tomó una postura crítica en sus dramas (si bien nunca de forma directa) ante la actual política[513]. En este contexto, resulta particularmente llamativo el enunciado antes citado de Manrique. El gracioso cuestiona

---

[511] J. H. Elliott, *El conde-duque...*, pp. 512-513: "La política que llevaba [Olivares – B.B.] con los portugueses, lo mismo que con los catalanes, consistía en introducirlos poco a poco en la Unión de Armas y en hacerles sentir de algún modo que participaban en una monarquía cuyos intereses transcendían con mucho los del pequeño rincón que ocupaban. La expedición conjunta castellano-portuguesa para reconquistar Bahía realizada en 1625 había supuesto un gran paso hacia adelante, y así fue conmemorada orgullosamente en el espléndido cuadro de Maino que adornaba el Salón de Reinos. Pero el retraso de la expedición proyectada en 1634 en socorro del Brasil había hecho que no tuviera ulteriores consecuencias. Los portugueses no eran todavía participantes plenos en la Unión de Armas. Había que convencerles de algún modo a pagar su parte en los gastos, pero la cosa iba a resultar bastante delicada en lo que Olivares llamaba «reinos y provincias que tienen privilegios, y que por naturaleza son inclinados a las solevaciones»".

[512] Así explica E. M. Wilson ("The discretion…", p. 19) la ubicación de la acción del drama en Portugal: "Calderón seems to have set his play in Portugal in order to contrast the stricter sense of honour and the more reserved character of Lope with the superficial effusiveness of Leonor and the sly gallantry of Luis. A Castilian author shows how Portuguese virtue overcomes Castilian treachery and weakness".

[513] Ver D. W. Cruickshank, "La crítica discreta del poder..., pp. 95-105.

manifiestamente lo legítimo de la guerra en nombre de la religión que manda: "No matarás". ¿Cómo sonaron estas palabras el 8 de junio de 1636, cuando la compañía de Pedro de la Rosa representó la obra en la corte? Merece la pena añadir que, con toda probabilidad, se oían en boca de Juan Rana, uno de los actores españoles más exitosos de aquel tiempo.

Se cumplía un año desde que una Francia católica había declarado la guerra a una España católica y desde que se habían dado en Madrid las primeras disposiciones de movilización y de ataque contra las tierras francesas desde Cataluña, bajo el mando de Felipe IV. Hasta entonces, no se había realizado prácticamente ninguna de las ambiciosas acciones militares, por falta de fuerzas y de medios. Olivares soñaba con un golpe coordinado de las tropas españolas y las imperiales por tres flancos: el ejército español entraría en Francia desde el norte y el sur (por Flandes y por los Pirineos, respectivamente), las fuerzas del emperador desde Austria[514]. No obstante, Fernando II de Habsburgo se demoró en la declaración formal de guerra a Francia hasta marzo de 1636. Elliot observa que en España, "el intento de movilizar a la pequeña nobleza de Castilla con el pretexto de la inminente marcha del rey hacia el campo de batalla obtuvo unos resultados prácticos muy exiguos, en parte debido a que el rey no salió nunca de Madrid. Durante los años siguientes, el fracaso de otros intentos parecidos vendría a poner de manifiesto que los hidalgos de Castilla, lo mismo que sus compañeros de las demás sociedades europeas occidentales, ya no consideraban que su razón de ser fuera la guerra"[515].

El conflicto franco-español era principalmente una guerra de palabras: españoles y franceses recurrían a argumentos y casuística similares. El cardenal Richelieu presentaba al rey de Francia Luis XIII como un hombre providencial que sale en defensa de los desamparados y los abusados. La confrontación armada con España debía restaurar el equilibrio en Europa, pues, en opinión de Richelieu, el peligro más grave que corría el continente era precisamente los apetitos políticos excesivos de Madrid, que se aprovechaba de su posición de hegemonía y de garante de la fe católica en Europa. Richelieu muy pronto pasaría a plasmar dicha tesis política en un espectáculo de teatro alegórico. El cardenal fue promotor de una *comédie héroique* titulada *Europe*, donde Ibère importuna a Europe y desea raptarla. Francion, dirigiéndose a Europe, declara:

> [...] es mejor perecer que ser hecha esclava. La libertad debe ser comprada con sangre... Yo nací para guardián de todos los jóvenes príncipes... y en todas partes mis aliados imploran mi ayuda... En suma, debemos tener la guerra, y me lleva a ella, no la ambición, sino la necesidad[516].

---

[514] J.H. Elliott, *El conde-duque...*, p. 484.

[515] *Ibidem*, p. 499.

[516] Cito por J. H. Elliott, *Richelieu y Olivares*, trad. R. Sánchez Mantero, Barcelona, Crítica, 2002, p. 165. El estreno de *Europe* (publ. París, 1643), escrita por Jean Desmarets de Saint-Sorlin por encargo de Richelieu, tuvo lugar el 18 de noviembre de 1642.

Cuando la obra se estrenó en 1642, a menos de un mes de la muerte del cardenal, la suerte de España en la guerra de los Treinta Años estaba, en realidad, echada.

En junio de 1636 fue la corte española la que ofreció una función de teatro espectacular, cuyo fasto pretendía impresionar a los emisarios extranjeros, dando a entender que la situación actual y el *impasse* político no inquietaban sobremanera a la monarquía. De acuerdo con la tradición cortesana, en la noche de San Juan en los jardines del nuevo palacio del Buen Retiro se estrenó una obra, *Los tres mayores prodigios*, escrita expresamente por Calderón. Para ponerla en escena, se contrataron nada menos que tres compañías y se construyeron tres tablados[517], pues la fábula estaba basada en tres tramas mitológicas que el dramaturgo había unido por medio de una anécdota ociosa planteada en la loa[518].

En la loa salían dos ninfas –Pales, en el tablado a la derecha, y Flora, en el de la izquierda– dirigiéndose a la Noche (que estaba en lo alto del tablado de enmedio), algo enojadas con ella por no haber preparado ninguna diversión para agasajar a los reyes que habían llegado al Buen Retiro. La Noche contestaba que, según costumbre, se haría una comedia cuyo argumento quería que escucharan "antes que se represente" (fol. 249v). En eso salían al "teatro de enmedio" Jasón y Teseo intentando detener a Hércules, que quería suicidarse porque un centauro había raptado a su querida Deyanira. Jasón y Teseo le proponían ayudarle a buscar a su esposa perdida, dirigiéndose cada uno a un continente: Asia, Europa y África.

La primera jornada corría a cargo de la compañía de Tomás Fernández, en el tablado de la derecha. La acción ocurría en la Cólquida, adonde se dirigió Jasón. No pudo encontrar allí a Deyanira. No obstante, aprovechó la oportunidad para llevarse el vellocino de oro y a Medea. El protagonista de la jornada segunda (tablado a la izquierda, compañía de Pedro de la Rosa) era Teseo, quien tampoco dio con rastro alguno de Deyanira, pero en Creta conoció a Ariadna y a Fedra, y se enfrentó a Minotauro en el laberinto. A pesar del ovillo de hilo de oro que recibió de Ariadna y que le salvó la vida, eligió a Fedra como su compañera de vida. En la jornada tercera (tablado de en medio, compañía de Antonio de Prado), Hércules logra encontrar una pista de Neso, el raptor de Deyanira. Pero como personaje de una obra de un autor español, ha de pagar caro la recuperación de su amada esposa al considerar que, a los ojos de los demás, su honra ha sido manchada. Deyanira, desesperada, desea reconquistar el amor y la confianza de su marido, siguiendo el consejo que le dio el centauro moribundo. Cuando Hércules se dispone a realizar una ofrenda en el monte Eta, le da la piel de Neso para que se la ponga (en esta ocasión, conocemos por las palabras de Deyanira la afición de Hércules a la vestimenta desaliñada y manchada de sangre que le hace recordar sus hazañas). Al final del drama, todos los protagonistas son testigos del sufrimiento de Hércules que se echa a la pira

[517] N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage…*, p. 287.
[518] Se trata de la única loa que fue incluida en la *Primera* y la *Segunda partes*.

y, tras él, también su esposa. Jasón y Medea, Teseo con Fedra y Ariadna, y los graciosos que los acompañan y cuyos comentarios dan al cuadro un toque de farsa, relatan el suceso recurriendo a la ticoscopia.

Los tres mayores prodigios fue una extravagancia mitológica que se inscribió perfectamente en la circunstancia de la fiesta cortesana de la noche de San Juan. El espectáculo aludía de manera evidente al programa ideológico-iconográfico de la corte española. Los monarcas de España se consideraban herederos del mítico Hércules, atribuyéndole la fundación legendaria de la monarquía, a la hora de su combate decisivo con Gerión, quien habría tratado con inusitada crueldad a los pueblos de la Península Ibérica[519]. La historia de Jasón y la expedición de los Argonautas también formaba parte de la iconosfera histórico-heráldica de los Habsburgo españoles quienes heredaron, tras Carlos V, la Orden del Toisón de Oro, fundada por el duque de Borgoña Felipe el Bueno, cuya insignia era el Vellocino de Oro. Constance H. Rose advirtió de que el carácter del drama de Calderón, que roza la farsa melodramática, y sobre todo la exageración caricaturesca del personaje de Hércules, pudo haber sido alusión intencionada al ciclo de lienzos encargado a Francisco de Zurbarán para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro inaugurada el año anterior[520]. Los cuadros de Zurbarán no gustaron en la Villa y Corte, donde el estilo del pintor sevillano pareció provinciano e inoportuno para tal clase de composición mitológica.

El espectáculo debió de causar gran impacto entre el público, a juzgar por la relación del embajador inglés sir Walter Aston, quien escribió que nunca había visto nada igual en fasto e invención ("ostentation and curiosity"[521]). Su testimonio cobra peso si se tiene en cuenta las máscaras teatrales de Inigo Jones en la corte de los Estuardo. El autor del montaje del Buen Retiro fue el ingeniero florentino Cosimo Lotti, contratado por la corte española desde 1626. La fiesta cortesana, con su ostentación y fineza, constituía un singular comunicado de la condición del reino y del rey.

El año anterior, en 1635, *El mayor encanto amor*, espectáculo de la noche de San Juan elaborado igualmente por el tándem Calderón-Lotti, con la compañía

---

[519] El emperador Carlos V, el primer Habsburgo en el trono de España, incorporó a su escudo las Columnas de Hércules, eliminando la negación NEC de la inscripción simbólica que, en forma de PLUS ULTRA, pasó a ser el lema nacional. Juan Pérez de Moya (*Philosofía secreta*, p. 459), explica el sentido histórico del relato de la pugna de Hércules con Gerión: "El sentido histórico desta fábula es que en tierra de Estremadura habitaba un poderoso rey llamado Gerión, que ponía toda su diligencia en criar ganados, y era muy bravo y mal acondicionado para con los que debajo de su dominio estaban. Cuando sus vasallos vieron a Hércules y entendieron sus hazañas, allegáronse a él, querellándose de las bravezas de Gerión; diole deseo a Hércules de quitarle este poderío".

[520] C. H. Rose, "Was Calderón Serious? Another Look at *Los tres mayores prodigios*", en: *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, eds. R. A. Lauer y H.W. Sullivan, New York, Peter Lang, 1997, pp. 246-252; ver también su artículo anterior sobre *Los tres mayores prodigios* en tanto en cuanto ecfrásis: "El arte de escribir: *Los tres mayores prodigios* de Calderón y la pintura", en: *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermano, Passau 1993*, Stuttgart, Franz Steiner, 1994, pp. 243-252.

[521] Cito por N. D. Shergold, *A History of the Spanish...*, p. 285.

de Roque de Figueroa prevista para representarlo, se canceló por la exacerbación del conflicto franco-español. En Madrid se conocieron las noticias de la entrada de las tropas francesas en la parte sur de Flandes, donde a primeros de junio los soldados cometieron actos de sacrilegio y atrocidades contra la población civil y contra lugares de culto[522]. El espectáculo se pospuso a otra fecha, a la espera de nuevas más propicias. El montaje, harto costoso, se estrenó el 29 de julio de 1635[523]. La función tuvo lugar al caer la noche (terminó

[522] J.H. Elliott, *El conde-duque...*, p. 492. Se conserva un auto sacramental atribuido a Calderón, *La iglesia sitiada*, con una relación inserta de los acontecimientos de Tirlemont (estrenado, probablemente, en 1636). Según se desprende de los testimonios conservados, casi toda Europa se hizo eco del ataque contra la población civil. Hasta los jefes de las tropas protestantes en Flandes condenaron los actos de los soldados franceses, ver E. M. Wilson, "*La iglesia sitiada* – a Calderonian puzzle", *Modern Language Review*, 1964, pp. 583-594; B. Baczyńska, "*La iglesia sitiada* de Calderón, un tema de guerra en tiempos de guerra", en: *Guerra y paz en la comedia española: actas de las XXIX jornadas de teatro clásico de Almagro, 4, 5 y 6 de julio de 2006*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 177-195; ver también la edición crítica: P. Calderón de la Barca, *La iglesia sitiada*¸ ed. B. Baczyńska, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2009.

[523] Los testimonios conservados traen información contradictoria, Shergold fue el primero en advertirlo: "The First Performance of Calderón's *El mayor encanto, amor*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1958, pp. 24-27). Se trata de tres cartas que pertenecen al corpus de la correspondencia de los jesuitas (*Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús entre los años de 1634 y 1648*, "Memorial Histórico Español" 13-19, Imprenta Real, Madrid, 1861-1865, I): (1) carta del 3 de julio de 1635 (martes) informa de la cancelación del espectáculo planificado para la noche de San Juan, p. 199; (2) carta de 5 de julio de 1635 (jueves), a su vez, afirma que la obra se representó; es más, se enumeran cuatro funciones: "1º al Rey; 2º a los Consejos; 3º al Reino; 4º a todo el pueblo por su dinero", p. 201-202; (3) carta fechada el 31 de julio de 1635 (martes) informa de una función habida dos días antes en el Buen Retiro (29 de julio de 1635, domingo); el autor explica los detalles del montaje, p. 224. Se trata de una confusión de fechas: la misiva del 5 de julio pudo haberse escrito en realidad un mes más tarde, como una segunda relación del evento teatral del Buen Retiro. En esta carta, el autor parece compartir datos que corrieron con la voz de calle (incidentes durante la función: apretura, alboroto, personas magulladas, etc.). La misiva del 31 de julio resume el desarrollo del propio espectáculo, pero da la sensación de que su autor no la pudo ver. La hipótesis se ve reforzada por la correspondecia diplomática, a saber, las cartas de Francesco de Medici, embajador toscano en Madrid, y su secretario Bernardo Monnani, fechadas el 4 de agosto de 1635. La de Monnani presenta una relación muy interesante y sugerente de la función del 29 de julio de 1635. Se desprende de ella que se planificaron funciones adicionales para los Consejos y para "todo Madrid" pero no llegaron a hacerse realidad, según conjetura el autor, por motivo del incidente ocurrido el día del estreno: un incendio de poca gravedad y pronto apagado. Monnani afirma que el espectáculo duró cuatro horas aproximadamente, número que resulta más probable que las seis horas mencionadas por el jesuita en la carta del 31 de julio de 1635. Las misivas de los diplomáticos toscanos fueron publicadas por Shirley B. Whitaker ("Calderón's *El mayor encanto, amor* in Performance: Eyewitness Accounts by Two Florentine Diplomats", en: *The Calderonian Stage – Body and Soul*, ed. M. Delgado, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, pp. 91-94). Anteriormente a dicha publicación, solo Jonathan Brown y John H. Elliot habían remitido a los archivos florentinos, dando como la fecha del estreno de *El mayor encanto amor* el 29 de julio de 1635 (*Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente, 1981, p. 215-216). Según afirma Whitaker en su artículo (*op. cit.*, p. 244), el análisis de los documentos hizo a Shergold concluir que en julio de 1635 tuvo lugar más de un espectáculo de *El mayor encanto, amor*; a base de los mismos testimonios, Aurora Egido (*La fábrica de un*

alrededor de la una de la madrugada), con luz artificial. No se salvó de un incidente pasajero: unos festones decorativos prendieron fuego por una antorcha, pero el fuego pronto fue apagado y la función continuó.

Las circunstancias del estreno se conocen por unas misivas conservadas de diplomáticos florentinos y de padres jesuitas anónimos. Los escritos permiten valorar el carácter novedoso del espectáculo que incorporó las técnicas y los efectos más nuevos empleados por los ingenieros italianos. *El mayor encanto, amor* plasmaba la historia del encantamiento de Ulises por Circe. La trama tomada de la *Odisea* permitía mostrar un espectáculo sobre el agua, con fuegos artificiales y todo un abanico de efectos especiales. La fiesta iba a formar parte de las celebraciones de la inauguración del palacio y de los jardines del Buen Retiro, la nueva residencia del rey levantada en los confines de Madrid por iniciativa de Olivares. *El mayor encanto, amor* fue una libre adaptación de la obra *Polifemo y Circe* que Calderón había escrito junto a Mira de Amescua y Pérez de Montalbán[524]. Los documentos conservados, sobre todo una nota del dramaturgo del 30 de abril de 1635, donde se niega rotundamente a atenerse al guion propuesto por Cosimo Lotti, muestran que Calderón fue un dramaturgo consciente de su arte y que supo reivindicar sus derechos, especialmente cuando pudo influir en la forma final del espectáculo, caso de las representaciones cortesanas[525]:

> Yo he visto una memoria que Cosme Lotti hizo del teatro y apariencias que ofrece hacer a su majestad en la fiesta de la noche de San Juan y, aunque está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable, por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación. Y habiendo yo, señor, de escribir esta comedia no es posible guardar el orden que en ella se me da; pero haciendo elección de algunas de sus apariencias, las que yo habré menester de aquellas para lo que tengo pensado […][526].

---

auto sacramental: *"Los encantos de la culpa"*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 31-44) fechó el estreno el 25 de junio de 1635 y afirmó que para el 3 de agosto la obra se había vuelto a representar tres veces. El propio Shergold en su historia del teatro español (*A history of the Spanish…*, p. 283) no cita la fecha del estreno: "The play was acted by the company of Roque de Figueroa, not on the night of St. John as planned, but in July. It was performed not only to the King but also, on different days, to the Councils of State, and to the public, who paid for admission". Los documentos conservados en el Archivo di Stato di Firenze (Mediceo, filza 4960), publicados por Whitaker, indican claramente que no se ofreció sino una representación, el domingo 29 de julio de 1635. En fechas recientes retomó el tema Alejandra Ulla Lorenzo, del Grupo de Investigación Calderón de la Barca de la Universidade Santiago de Compostela, ver su artículo: "Las fiestas teatrales del Buen Retiro en 1635: el estreno de *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca", *Rilce*, 29, 2013, 2, pp. 220-241, y la edición crítica P. Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Kassel/Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2013.

[524] Ver A. E. Sloman, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón…*, pp.128-158.

[525] L. Rouanet, "Un autographe inédit de Calderón", *Revue Hispanique*, 1899, pp. 196-200; ver también N.D. Shergold, *A History of the Spanish...*, pp. 280-284.

[526] Cito por A. Ulla Lorenzo, "Introducción", en: P. Calderón de la Barca, *El mayor encanto...*, p. 13.

El tono y el contenido del memorándum no dejan lugar a dudas respecto al estatus del autor en la corte. Calderón, del grandioso proyecto de montaje de Lotti, decidió retomar solo algunas soluciones escénicas y máquinas. Por la descripción que trae la correspondencia de los diplomáticos florentinos, se entiende enseguida que en el teatro construido en la isla artificial en medio del estanque se utilizaron tres juegos de decorados, inspirados en la práctica del teatro cortesano de Italia, a saber: *bosco, mare, scogli et lontani* en la jornada primera, cuando el barco de Ulises arribaba a Trinacria; *palazzo et giardini amenissimi con fonti vere* en la jornada segunda, cuya acción tenía lugar alrededor del palacio de Circe; y *fuoco et rovine* al final del drama, cuando el palacio de la hechicera abandonada por su amante se hundía en la tierra[527].

Para que la maquinaria teatral no desbancara los contenidos emblemáticos de la función, había que urdir una intriga coherente. El elenco de los personajes acoge a un segundo galán, el celoso Ársidas, rival de Ulises por los encantos de Circe, así como toda una serie de personajes de segundo plano, compañeros de Ulises y damas que acompañan a Circe, en los cuales en cierta manera se redobla la relación de la primera pareja. Calderón introdujo también una trama secundaria con la pareja de enamorados infelices convertidos en árboles (Lísidas y Flérida), de quienes Circe se servirá para atrapar al héroe de Troya en su juego de amor. La acción abundaba en toda suerte de metamorfosis. Alusivamente a la *commedia dell'arte*, en la segunda jornada emergía de bajo tierra una mesa suntuosa y el gigante Brutamonte traía un baúl mágico, del cual salía una pareja de enanos. La función presentaba una mezcla de elementos del entremés carnavalesco, del drama alegórico y mitológico, y no distaba en ello del estereotipo del espectáculo de corte de su época, donde el mito (Calderón, a semejanza de sus contemporáneos, emplea en el contexto la palabra *fábula*) servía de pretexto para crear una iconosfera específica que casaba elementos fantásticos con un mensaje de índole política y moral.

El primer cuadro de la obra presentaba la pugna dramática de Ulises y de sus compañeros contra el mar inconstante. Consiguieron alcanzar la orilla de la isla evitando felizmente el naufragio. Ulises, al desembarcar, se autodenominaba peregrino. Calderón cuidó de subrayar de entrada el mensaje parabólico de la obra. Evocó la imagen emblemática del *homo viator* afianzada por los estoicos, quienes vieron en el protagonista de la *Odisea* el modelo del "hombre pertinaz, paciente ante el hado adverso" y "la personificación de las cualidades del valor, la constancia, la paciencia y la devoción"[528]. En la *Philosofía secreta* de Juan Pérez de Moya (Madrid, 1585), el compendio mitológico básico de la España del siglo XVII, se hallan todos, sin excepción alguna, los elementos de la construcción alegórica de *El mayor encanto, amor*:

[527] Cito por Sh. B. Whitaker, "Calderón's *El mayor encanto, amor*…", p. 85.

[528] M. Kłańska, "Odyseusz", en: AA.VV., *Mit – człowiek – literatura*, intr. S. Stabryła, Warszawa, PWN, 1992, p. 252.

> Por esta fábula quisieron los antiguos declarar toda la vida del hombre, así hazañas como gobierno y costumbre, para informarnos a que tengamos sufrimiento en los encuentros de fortuna y no demos oídos a los halagos de los vicios. Por Ulisses se entiende un hombre sabio y prudente, que pasa por las tempestades del mar deste mundo con sufrimiento sin temor. Que sus compañeros se olvidasen de ir a sus tierras, gustando las frutas de los lotófagos, o con las bebidas de Circe, denota qué perniciosa sea la fuerza de los deleites a los mortales[529].

Los griegos, al desembarcar, salían a batir el campo. Cada uno de ellos tomaba un rumbo distinto. En el escenario solo quedaba Ulises en compañía del gracioso Clarín, intentando abrirse paso con su espada a través del bosque cuyos árboles empezaban a hablarle. El lugar de la acción –una isla gobernada por un hada legendaria–, favorecía la presencia de toda clase de rarezas. La primera de ellas era el bosque animado, precisamente. Al instante, el escenario se llenaba de animales de lo más variados. Por las palabras de un Antistes despavorido que entraba corriendo, Ulises se enteraba de que aquellas fieras que se postraban a sus pies eran sus compañeros de armas griegos y que su metamorfosis se debía a una comida servida por la misteriosa dueña de la isla, Circe. Recurrían a Juno, quien mandaba a Iris (la actriz aparecía encima del escenario en una tramoya representando el arco iris) con un ramillete que era un arma eficaz contra las prácticas mágicas de Circe pero no contra su amor. De acuerdo con el título de la obra, el sentimiento del héroe por la hermosa dueña de la isla vencía. Un sueño lo despertaba de la ceguera de amor. Los antiguos compañeros de batalla habían colocado secretamente la armadura de Aquiles en el lugar de su descanso, con la esperanza de que al verla, el héroe se sacudiría del encanto del amor y recordaría su deber. Ante el Ulises durmiente aparecía el espectro de Aquiles (su figura emergía por el escotillón junto con el sepulcro) e, indicando los antaño suyos broquel y escudo, amonestaba al "afeminado griego" (*El mayor encanto, amor*, QC 1637, fol. 24v)[530]. Ulises, al despertarse, decidía reunirse con sus compañeros y abandonar a Circe. La amante abandonada levantaba un terremoto que engullía la isla. Para socorrer a los griegos, aparecía Galatea en una magnífica embarcación tirada por sirenas y tritones, serenando las aguas turbias. La función terminaba con un baile de sirenas y tritones.

La espectacular fiesta del Buen Retiro, cuyo protagonista era un hombre que sucumbía a los encantos del amor, cobra otra dimensión al leerse en su contexto

---

[529] J. Pérez de Moya, *Philosofía secreta...*, p. 543. Pérez de Moya, inspirándose en el compendio de Natale Conti (*Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venecia, 1551) realizó en el terreno español una síntesis de la mitografía renacentista. Su *Philosofía secreta* tuvo varias reediciones (Zaragoza, 1599; Alcalá de Henares, 1611; Madrid, 1628, 1673), lo cual atestigua contundentemente la demanda de tal literatura; en 1620 en Salamanca se publicó la primera parte de la obra de fray Baltasar de Vitoria *Theatro de los dioses de la gentilidad* (segunda parte: 1623; tercera parte, por Juan Bautista Aguilar, Valencia, 1688).

[530] Ulises inventó una estratagema similar para reconocer a Aquiles, cuando éste permanecía en disfraz femenino en la corte de Licomedes. Dramaturgos españoles se valieron de dicho episodio en varias ocasiones, entre ellos Calderón en *El monstruo de los jardines*, obra compuesta alrededor de 1661.

histórico real. Margaret Rich Greer, en su monografía del teatro mitológico de Calderón, insistió en que la propia composición de *El mayor encanto, amor* contiene una serie de elementos que contribuyen a una valoración crítica de la actualidad de España, sobre todo, de la dependencia del rey Felipe IV de Olivares. En los placeres del palacio de la bella Circe, quien a toda costa trata de despistar la atención de Ulises, es difícil dejar de ver una alusión a la nueva residencia del Buen Retiro y a Olivares, su promotor. No solo se le atribuía el papel de ayudante del rey en sus aventuras amorosas, sino que incluso se le acusaba de haber embrujado al monarca. Olivares se oponía más o menos abiertamente a la participación directa de Felipe IV en las acciones bélicas. En los años 1629 y 1630 se produjo un conflicto en torno a ello entre el rey y el privado, cuando el soberano planeaba partir en persona para Flandes, que estaba sumida en continuos combates. Fue entonces cuando Olivares ideó el proyecto de una nueva residencia que absorbiera los pensamientos del rey.

En 1635, con la declaración de guerra de Francia a España, el problema surgió de nuevo. John H. Elliott advierte de que en aquella época se hizo notar un enfriamiento patente entre Felipe IV y Olivares: "Durante el verano de 1635, la sed de gloria militar que tenía el rey planteó a su ministro unos problemas comparables de 1629"[531]. No se llegó a un enfrentamiento abierto. Al contrario, a medida que la situación evolucionaba, proseguían los enérgicos preparativos para la expedición de guerra bajo el mando del rey, que debía salir de Cataluña hacia Perpiñán. "El 21 de junio de 1636 se proclamó la orden de que todos los caballeros e hidalgos estuvieran listos para acompañar al rey a campaña" –afirma Elliott[532]. Por ello, según el autor de la biografía del conde-duque Olivares, se llegaría a cancelar –en el último momento– el estreno de *El mayor encanto, amor*. ¿No sería, sin embargo, por el contenido encriptado de la obra, que apuntaba contra la posición de Olivares en la corte? Pasado un mes, ante las medidas tomadas entretanto, la recepción de las alusiones que contenía el texto perdía su nitidez alarmante. Los gastos de la preparación del espectáculo no podían echarse a perder, de manera que a finales de julio el estreno se hizo realidad. Pero hubo solo una función. Así, al menos, se desprende de la misiva de Bernardo Monanni, el secretario de la embajada toscana, quien añade al margen que, dado el lujo y el esplendor de la representación, sería conveniente que lo viera todo Madrid[533].

Margaret Rich Greer destaca que el cotejo del guion de Lotti con la versión final de la comedia permite atribuir a Calderón, precisamente, la intención de dotar al espectáculo de una serie de alusiones inequívocas que el rey y su entorno podían descifrar fácilmente como un comentario claramente crítico a la situación actual en la corte[534]. *El mayor encanto, amor* fue uno de los primeros grandes eventos teatrales organizados en el Buen Retiro con pleno

[531] J.H. Elliott, *El conde-duque...*, pp. 552-553.
[532] *Ibidem*, p. 553.
[533] Cito por Sh. B. Whitaker, "Calderón's *El mayor encanto, amor*...", pp. 92-94.
[534] *Ibidem*, p. 92.

aprovechamiento de las posibilidades del gran complejo ajardinado concebido por Olivares. ¿Cómo explicar el hecho de que el grandioso espectáculo en realidad estuviera dirigido justamente en contra de su persona? ¿Hasta qué punto influyó la presión de la actualidad en la redacción final de la obra que Calderón estaba componiendo entre mayo y junio de 1635, paralelamente a un punto de inflexión en las relaciones hispano-francesas? ¿Por qué en 1637, al publicarse ambos dramas encargados por la corte en la *Segunda parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, no se proveyó de loa sino a *Los tres mayores prodigios*?

Nuestros conocimientos actuales no permiten dar respuesta clara a dichas preguntas[535]. Con todo, hay algo que no admite duda: Calderón estuvo en el centro de los asuntos de gran trascendencia, si es que se le confirió la preparación del espectáculo al aire libre para engalanar la noche de San Juan de 1635 y el encargo se renovó en 1636. En ambos casos se trataba de festividades cortesanas de prestigio. Debían ser una tarjeta de visita de la corte madrileña y, a juzgar por las relaciones de los diplomáticos extranjeros, cumplieron con su cometido.

El mayor encanto, amor y *Los tres mayores prodigios*, por una parte, ofrecen un testimonio único del arte dramático de Calderón. Por otra parte, yuxtapuestos a documentos de la época, permiten visualizar las circunstancias que envolvieron el encuentro entre dos tipos de teatro: la técnica refinada del nuevo teatro italiano de corte y el teatro profesional español, autónomo en el aspecto formal y técnico. La constitución escénica de *El mayor encanto, amor* traducía una dependencia clara de montajes florentinos anteriores, incluida *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, a cargo de Giulio Parigi, que Cosimo Lotti pudo haber visto antes de marcharse a España[536]. El propio texto de la obra sigue el modelo dramático acuñado por el teatro español, con su acción de trazado rotundo y con su elenco de personajes que no podía prescindir del gracioso. El espectáculo de *Los tres mayores prodigios* preparado para la noche de San Juan de 1636 sorprendió hasta al embajador de Inglaterra, quien no podía ignorar los a veces excéntricos recursos escénicos de las *masques* inglesas de la corte de los Estuardo. La carta de mayor extensión anunciada por el diplomático, que debía explicar los pormenores del montaje, por desgracia no llegó a escribirse. Solo se sabe que Sir Walter Aston no había presenciado nunca nada igual en gala y singularidad[537].

---

[535] He vuelto a tratar del tema en fechas posteriores: B. Baczyńska, "Teatro en tiempos de guerra: Calderón y las fiestas mitológicas de la noche de San Juan de los años 1635 y 1636", en: *Theatralia: du texte au spectacle: mélanges offerts à Halina Sawecka*, ed. M. Falska, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2007, pp. 86-98; Alejandra Ulla Lorenzo resume el debate en torno al estreno de *El mayor encanto, amor*, "Las fiestas teatrales del Buen Retiro en 1635...", pp. 220-241.

[536] *Ibidem*, p. 88.

[537] "The 19th of this month the King and Queen removed to the Buen Retiro to enjoye the pleasure of the Conde Duques curious gardens and new waterworks, where theire Majesties have been entertained with great variety of fiestas amongst the which was one upon Midsummer night

El hecho de que para el espectáculo se construyeran tres tablados independientes con decorados de tipo italiano que al final pasaban a formar un solo conjunto, ofrece una prueba de la peculiar fusión de las técnicas teatrales del momento. Se empleó un recurso de montaje ya familiar al público español, por ser recurrente año tras año en las celebraciones del Corpus Christi, en las que los decorados para los autos sacramentales –transportados en carros– presentaban un parecido carácter simultáneo. Los actores de las tres compañías contratadas tenían la oportunidad de presentar toda la gama de su caché, de manera que no debe extrañar, por ejemplo, el desarrollado papel del gracioso en la segunda parte de la obra de Teseo, ya que corría a cargo de la compañía de Pedro de la Rosa, cuya estrella más brillante era Juan Rana. Calderón aprovechó plenamente los componentes fijos del repertorio de los teatros públicos.

Merece mayor atención la figura de Hércules. Su desesperación por la desaparecida Deyanira, ante todo, sus dilemas vinculados a la supuesta mella asu honra originada en el rapto de su esposa por el centauro, producen la sensación de pastiche de uno de los motivos emblemáticos del teatro español: el del marido que siente la obligación de defender a toda costa su reputación y su honor[538]. De ahí que *Los tres mayores prodigios* sea evocada en repetidas ocasiones por los calderonistas como prueba indirecta del distanciamiento del dramaturgo respecto de la pureza de la honra en tanto imperativo de las acciones de los personajes tales como don Gutierre o don Lope de Almeida. Por cierto, la compañía de Antonio de Prado que asumió la tercera parte del espectáculo de Hércules y Deyanira, tuvo en su repertorio *El médico de su honra*. La obra se representó en la corte el 10 de junio de 1635. A su vez, dos semanas antes del estreno de *Los tres mayores prodigios*, el 8 de junio de 1636, la compañía de Pedro de la Rosa presentó ante el rey *A secreto agravio, secreta venganza*.

Entre 1635 y 1636, Madrid no vivía únicamente absorto en los preparativos de la guerra contra Francia. Una guerra que supuso gran sorpresa a la corona española, tal y como lo explicitó Felipe IV el 2 de junio de 1635: "contra Dios, contra ley, contra naturaleza, ha roto el Rey de Francia conmigo la guerra [...] Este rey sin protestarme nada ni avisarme cuando yo trataba de apretar a los herejes me ha roto la guerra por favorecer la herejía"[539].

---

of the greatest ostentation and curiosity as I have seen of the kind. […] I am hugely tempted to give your honour a larger description of it, but that it would prove to be business enough for a large letter". Cito por N. D. Shergold, *A History of the Spanish...*, p. 285.

[538] Hércules, víctima de celos por la supuesta culpa de su esposa, aparecerá posteriormente en *El pintor de su deshonra*. El protagonista de este drama de honor, Juan Roca, sale en búsqueda de su esposa raptada. Haciéndose pasar por un pintor, enseña un cuadro que representa la escena del rapto de Deyanira. En la perspectiva del lienzo se aprecia la figura de un Hércules ardiendo en el fuego, lo cual se explica en el epígrafe de la pintura: "Quien tuvo celos primero,/ muera abrasado después". El mito refleja la propia situación del "pintor de su deshonra", quien en la escena final, en lugar de tomar el pincel para retratar por encargo a una dama desconocida, al reconocer a su esposa tomará dos pistolas, matándola a ella y a su supuesto amante. Cegado por la tortura de los celos, no alcanzará a saber que su mujer fue raptada en contra de su voluntad.

[539] J. H. Elliott, *El conde-duque...*, p. 478.

JOSÉ PELLICER DE TOVAR (1635): UN INTENTO DE CODIFICACIÓN DE LA COMEDIA CASTELLANA

En 1635 se escribió uno de los textos más interesantes en torno al drama español, *Idea de la comedia de Castilla. Preceptos del teatro de España y arte del estilo moderno cómico*. Cabe entenderlo como una confirmación de la madurez y la plena emancipación del fenómeno del teatro español en los años 30 del siglo XVII, y más porque se escribió por encargo (se supone que en ocho días) y se pronunció, probablemente, en una asamblea pública de la Academia de Madrid, a juzgar por una anotación del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional[540]. Su autor fue José Pellicer de Ossau y Tovar, rememorado por la historia de la literatura como polemista y adversario de Lope de Vega y Francisco de Quevedo. Quizá porque fue universalmente considerado un quisquilloso y grafómano, su intervención, acertada en sus observaciones y precisa en su juicio, no aparece citada a menudo en los estudios de historia del teatro español.

Pellicer, nacido en 1602, pertenecía a la misma generación que Calderón. Al igual que él, pronto se ganó fama de literato de talento, consiguiendo con tan solo 27 años la nominación al cronista del Reino de Castilla y León, en lo cual se adelantó a Lope de Vega. Juan Manuel Rozas, refiriéndose a ese suceso, escribe: "No tengo un documento que lo demuestre positivamente, pero estoy convencido de que la causa de la guerra fue la lucha por el puesto de cronista de Castilla, como es sabido, Lope concursó, con gran ilusión, a este cargo en 1611 y 1620, sin conseguirlo"[541]. Pellicer devino objeto de ataques más o menos crudos por parte del viejo maestro, quien no tuvo reparos en proferir palabras y juegos de palabras con el fin de poner al descubierto la pseudoerudición del joven escritor bien relacionado en la corte[542]. Cabe entender la contienda de Lope contra Pellicer como un episodio de la confrontación intergeneracional que determinó el ambiente de la vida literaria de la capital española entre los años 20 y 30 del siglo XVII. Por cierto, Pellicer, al igual que la mayoría de la juventud poética de sus tiempos, era un apologeta incondicional de Góngora y del nuevo estilo poético, mientras que Lope consideraba la moda gongorina la mayor amenaza no solo a la poesía, sino también al idioma español.

---

[540] *Idea de la comedia de Castilla. Preceptos del teatro de España y arte del estilo moderno cómico. Escrita en la Academia de Madrid. Dedicada al Excmo. Señor Duque de Híjar, Conde de Salinas y Ribadeo. Por Don Joseph Pellicer de Tovar, cronista de Castilla y León. En Madrid, año de M.D.C.XXXV* (José Pellicer de Ossau y Tovar, *Papeles varios*, Ms. 2235). Por desgracia, no se sabe nada más sobre las circunstancias de la creación del texto. José Sánchez, al publicarlo por imprenta (*Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 82-89), no da el nombre del gremio al que podría haber estado dirigido el texto de Pellicer.

[541] J. M. Rozas, "Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)", en: *id.*, *Estudios sobre Lope...*, p. 163.

[542] Además del estudio de Rozas arriba citado (*ibidem*, pp. 133-168), ver también D. Alonso, "Todos contra Pellicer", en: *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 462-487.

La batalla ardió tras la publicación, en 1630, del libro de Pellicer *El Fénix y su historia natural*[543]. Se halla en él un poema sobre Fénix, así como veintidós diatribas donde el joven autor comenta su obra, lo cual no pudo ganarle la simpatía de colegas de oficio mayores que él. Es más: muchos de ellos fueron objeto de un osado ataque mientras Pellicer repelía opiniones críticas sobre su poema, el cual, según costumbre de la época, circuló en copias manuscritas antes de aparecer impreso. Los ecos del conflicto vuelven en las obras escénicas de Lope y no solo las suyas, según se comprueba por la alusión antes mencionada en una obra de Calderón. Pero el verdadero ataque del viejo poeta contra el autor de *Fénix* vino por el volumen *Laurel de Apolo con otras rimas*, publicado el mismo año. El embate debió de resultar muy severo al joven escritor. El poema anunciado en el título del libro presenta una especie de lexicón rimado de autores contemporáneos, cada uno de los cuales (en número superior a 300, principalmente españoles y portugueses, pero también italianos y franceses) merece elogio, salvo don José Pellicer de Salas, quien con solo 25 años sube al Helicón, y "pues él mismo dice / que tantas lenguas sabe, – ironiza Lope –, busque entre tantas una que le alabe"[544].

Juan Manuel Rozas y Francisco Marcos Álvarez, con independencia el uno del otro y hace relativamente poco, en los años 1980, llamaron la atención sobre las composiciones mitológicas insertas en *Laurel de Apolo*, donde Lope despliega una actitud despiadada hacia Pellicer, aprovechando sus propias ideas y recursos estilísticos[545]. Las alusiones, aunque encriptadas en forma de anagramas y paronomasias, debían de resultar obvias para los contemporáneos. En uno de los fragmentos, Lope se sirvió del episodio de Apolo y Marsias, reservándose el papel del divino Febo. En otro, evocó la historia de la ninfa Calisto, convertida en osa por la airada Juno. En ambos casos utilizó sin miramientos elementos de la genealogía fantástica que don José Pellicer de Ossau y Salas de Tovar, extraordinariamente orgulloso de su origen, incluyó en su libro sobre la historia natural del Fénix. Solo podemos imaginar cuánta alegría y regocijo debieron de proporcionar las dos obras a los lectores sensibles a las segundas intenciones del texto. En el relato de la desdichada suerte de la ninfa Calisto seducida por Júpiter, Lope no se privó de llamarla… *Nympha Pellicer*, aprovechando la proximidad fonética del vocablo latino *pellex*

[543] *El Fénix y su historia natural, escrita en veinte y dos exercitaciones, diatribes, o capítulos. Por don Joseph Pellicer de Salas y Tobar, Señor de la casa de Pellicer y Cronista de los Reynos de Castilla*, Madrid, Imprenta del Reino, Madrid, 1630.

[544] "Ya don Jusepe Pellicer de Salas / con cinco lustros solos sube al monte; / ya, nuevo Anacreonte, / fénix extiende las doradas alas / que el sol inmortalice, / y pues él mismo dice / que tantas lenguas sabe, / busque entre tantas una que le alabe" (Lope de Vega, *Laurel de Apolo con otras rimas*, Madrid, Por Juan González, 1630, VIII, k. 71v-72); cito por. F. B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003, p. 189.

[545] J. M. Rozas, "Lope contra Pellicer...", pp. 133-168; F. Marcos Álvarez, "Las invectivas del *Laurel de Apolo* de Lope de Vega", en: *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 22-27 agosto 1983, Brown University, Providence, Rhode Island*, publicadas por A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossoff, G.W. Ribbons, Madrid, Istmo, 1986, II, pp. 247-258.

(paelicis) ('meretriz'). La voz *osa* permitía aludir al segundo componente del apellido del joven poeta: Ossau. Lope desarrolló con agudeza éstas y otras asociaciones que se le imponían, poniendo en ridículo al engreído Pellicer de una manera literalmente inexorable.

En la riña en torno al *Fénix y su historia natural* también tomó la voz la autoridad de la élite humanista española de aquel entonces, Francisco Cascales. La misiva del casi septuagenario docente de poética y gran retórico que amonesta al joven autor sobre lo inconveniente de su postura y que, ante todo, censura la seguridad con la que Pellicer dilapida juicios, ofrece un ejemplo de polémica racional y pertinente que enlaza elementos personales y argumentos filológicos abrumadores[546]. Pellicer, en la segunda diatriba que acompaña su poema, aborda la ortografía de la voz Fénix, imputando a Cascales que, basándose en premisas erróneas, prefiere la grafía *Phoenix*. El ilustre filólogo responde a la impertinencia aconsejando al joven que actúe con más humildad. No deja de detallar críticamente las lagunas de su erudición en cuestiones fundamentales y, no sin satisfacción disimulada, observa, provisto de un epíteto asaz condundente: "Y el señor don Joseph, si sustenta, como romancista idiota, que se ha de escribir con *f*, y no con *ph*, ¿cómo escribe su nombre *Joseph* con *ph*, y no con *f*?, ¿tan olvidado estaba de sí proprio?"[547].

Podemos preguntarnos si acaso Cascales no escribiría su epístola después de la publicación del siguiente libro de Pellicer, *Lecciones solemnes a las Obras de D. Luis de Góngora y Argote*, cuyo prólogo trajo un nuevo episodio de la batalla contra Lope[548]. El joven escritor se desquitó con el viejo poeta de su ridiculización vergonzosa en *Laurel de Apolo*, insinuando que la edad avanzada se manifestaba en demencia: "[...] cuando la vejez cae sobre soberbia, arrogancia, presunción, ignorancia y desvanecimiento, es caduquez insolente y locura desenfrenada"[549]. El talante de las invectivas lanzadas contra Lope asombra incluso hoy en día. Quizá sea por lo que cabe explicar la irritación patente en la carta de Cascales: "Ea, señor don Joseph, tenga modestia, y no hable con desprecio de tantos; que, en tan poca edad, es mucha licencia"[550]. Observemos de paso que las *Lecciones solemnes* de Pellicer no fueron bien recibidas ni siquiera por los gongoristas más fervorosos. El joven erudito sufrió una crítica virulenta desde todas partes, incluido el Santo Oficio. Solo los estudiosos de los tiempos más cercanos a nuestra época valoraron su contribución al conocimiento y la conservación de la obra de Góngora[551].

---

[546] F. Cascales, *Cartas filológicas*, pp. 88-107.

[547] *Ibidem*, pp. 96-97.

[548] *Lecciones solemnes a las Obras de D. Luis de Góngora y Argote. Escrivíalas D. Ioseph Pellicer de Salas y Tovar, Señor de la Casa de Pellicer y Chronista de los Reinos de Castilla*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.

[549] Cito con R. Jammes, "La polémica de las *Soledades*", en: L. de Góngora, *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 687.

[550] F. Cascales, *Cartas filológicas*, p. 100; García Soriano fecha la carta el año 1630 o 1631.

[551] Dámaso Alonso ("Todos contra Pellicer", p. 486) afirmó en su momento que, haciendo caso omiso de lo pretencioso y quisquilloso de algunos fragmentos, cabría conceder a Pellicer su

Pellicer fue un artesano de la pluma, muy fecundo y universal, según se comprueba por la larga lista de sus publicaciones que dio a conocer en 1671, para que ninguna de sus labores escapara a la atención de la posteridad[552]. Pasados cuarenta años, volvió a acusar a Lope de Vega "de invencible vanidad y de no tolerar que Nadie le hiciera sombra"[553]. Enrique Tierno Galván comenta con razón que no hace falta recurrir a testimonios de Lope ni de Quevedo, pues los propios textos de Pellicer dan la mejor prueba de su megalomanía. La exageración que lo caracteriza refleja de un modo particular el ambiente de la vida literaria de la época. Y eso que entre los años 20 y 30, Pellicer, un joven noble de altas ambiciones literarias, era muy activo y podía contar con los favores de varios protectores poderosos. Prueba de ello es el nombramiento al cargo del cronista de Castilla y León, que desembocó en la confrontación con Lope de Vega. Según advierte Juan Manuel Rozas: "no se trata de una situación anecdótica ni pasajera, sino de una idea absorbente que condicionará hasta la visión del mundo de Lope, en ciertos aspectos, en el último lustro de su vida".[554]. Basta recordar que, si no fuera por las impertinencias de Pellicer hacia el autor de *El castigo sin venganza*, esta magnífica obra probablemente no se habría escrito en la forma que conocemos. Y, por consiguiente, la confrontación con la generación de los "poetas noveles" seguramente hubiera tenido una trayectoria y una temperatura bien distinta. Probablemente hacia finales de 1630, Lope escribió la carta al duque de Sessa, en la cual le comunicó su deseo de abandonar el teatro, así como su esperanza de poder contar con un puesto fijo y con una retribución del arca del patrono:

> Nuevo le parecerá a Vex.ª este pensamiento, aunque en la verdad no lo es, ni tiene que serlo más que la calidad que le faltaba. Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu en que me ponen[555].

Para el codificador de las leyes de la comedia nueva, quien ya en 1609 había publicado su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, el hecho de competir por la gracia del público con dramaturgos más jóvenes debió de ser particularmente humillante. De ahí, probablemente, la mención amarga "sólo para mí no hay licencia" en la carta a Antonio Hurtado de Mendoza, escrita en agosto de 1628, tras la publicación de una parte de comedias por Juan Ruiz de Alarcón ("Las *Comedias* de Alarcón han salido impresas: sólo para mí no hay

---

merecido lugar en la historia de la recepción de la obra de Góngora.

[552] *Bibliotheca formada de los libros, i obras públicas de don I.P. de Ossau y Tovar... i el Catálogo de los escritores que hablan dellas, o contra ellas dentro, i fuera de España*, Valencia, Por Jerónimo Vilagrasa, 1671.

[553] E. Tierno Galván, "Prólogo", en: J. Pellicer, *Avisos históricos*, Madrid, Taurus, 1965, p. 9.

[554] J. M. Rozas, "Lope contra Pellicer...", p. 133.

[555] La fecha es la propuesta por Agustín González de Amezúa, ver *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, IV, p. 143.

licencia"[556]). O también la negativa a tomar parte en un singular desafío, de tres contra tres ingenios, es decir, entre la comedia compuesta por Juan Pérez de Montalbán, Felipe Godínez y Lope de Vega y la que escribieron en colaboración Luis Vélez de Guevara, Pedro Calderón de la Barca y Antonio Mira de Amescua. El dejar de escribir para el teatro supondría perder gran parte de los beneficios: según las estimaciones de Pérez de Montalbán, el 80% de las ganancias de Lope procedía de su actividad como dramaturgo.

Cabe observar que el florecimiento del teatro contribuyó a la creciente profesionalización del oficio del literato en la España del siglo XVII. Pero en la sociedad estamental esto estaba envuelto en una paradoja: las obras de teatro eran una mercancía destinada al público general y, por lo tanto, un arte de menor categoría. Lope de Vega, en la carta que expresa su deseo de retirarse del teatro alegando la falta de éxito de dos títulos suyos en las tablas mencionada previamente, comenta que tal vez "no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias"[557]. La formulación que cierra la frase permite una lectura doblemente negativa: la suerte de frey Lope de Vega no debería depender de los gustos vulgares, es decir "lacayos", a los cuales un autor de teatro debe someterse como si fuera "lacayo"[558].

El propio fenómeno del teatro a partir de los comienzos del siglo XVII oscilaba entre prohibición y consentimiento, resistiendo con más o menos fortuna las sucesivas oleadas de ataques por parte de los moralistas, quienes cifraban en la actividad teatral la principal amenaza al estado y a la sociedad. De igual modo, la escritura dramática era objeto de valoraciones muy dispares y a menudo contradictorias, como se deja ver en la expresión irónica de Lope "lacayos de comedias". La descomunal popularidad del teatro público y la demanda de una profesionalidad cada vez más mayor para las festividades de la corte, las cuales bajo el reinado de Felipe IV pasaron a ser del dominio de los actores profesionales, hicieron que el oficio de dramaturgo ofreciera una alternativa atractiva a los jóvenes formados, incluidos los hijos de familias nobles. La emancipación de la profesión de literato se volvía cada vez más rotunda. Ése, al menos, fue el caso de Pedro Calderón de la Barca, quien prefirió la pluma a la sotana que había elegido para él su familia[559].

Juan Manuel Rozas, en su estudio sobre las relaciones de Lope con la corte de Felipe IV en sus últimos años de vida, destacó que el viejo poeta hubo de rivalizar con artistas mucho más jóvenes, la mayoría de los cuales anteponía a su apellido el título *don*, lo cual repercutía considerablemente en su posición social y, en consecuencia, profesional[560]. Cabe tener en cuenta que Olivares

[556] *Ibidem*, IV, p. 131.

[557] *Ibidem*, IV, p. 144.

[558] Lope de Vega fue consagrado sacerdote en 1614, el título de *frey* le correspondía a partir de 1628, en relación con la dignidad de caballero de la Orden de Malta, recibida del papa Urbano VIII.

[559] Pedro Calderón de la Barca no será consagrado sacerdote hasta 1651 y su decisión estará relacionada con experiencias personales.

[560] J. M. Rozas, *Estudios sobre Lope...*, p. 127.

pretendía fundar un mecenazgo de la realeza a la medida del emperador Augusto, "l]os tiempos, por otra parte –según apunta John H. Elliott–, eran también propicios, gracias a la galaxia de talentos literarios y artíticos que dominaba el cielo de Castilla y Andalucía"[561].

Don José Pellicer de Ossau y Tovar, al igual que numerosos contemporáneos, supo dar la talla ante las exigencias de la monarquía. Tan solo en el año 1635, del cual data el texto sobre "la comedia de Castilla" que nos ocupa, su autor publicó, además de otras obras, una descripción rimada del nuevo palacio del Buen Retiro; redactó –según podemos imaginar, por encargo de la corte y sobre la base de materiales proporcionados por Olivares, el tratado político, antes citado, *Defensa de España*, donde presentó la postura de España ante la situación de Europa tras la declaración de guerra de Luis XIII a Felipe IV; tomó parte en las publicaciones de circunstancias relacionadas con la muerte de Lope de Vega. Sin exceso de exageración puede decirse que fue uno de los más fecundos y activos entre los autores vinculados a la corte. Pérez de Montalbán, en el *Índice de los ingenios de Madrid*, le consagró una nota excepcionalmente amplia, destacando que su erudición se adelantó a su edad juvenil[562]. Curiosamente, Montalbán menciona cuatro obras de teatro supuestamente escritas por Pellicer. Mientras, éste afirmaba que ni su temperamento natural ni su oficio lo predestinaban a escribir para el teatro: "Mi genio y mi profesión no me llaman a tan glorioso trabajo como escribir para los teatros, donde los que aciertan consiguen palpable el aplauso y se animan con el alborozo de la alabanza ambiciosamente a mayores progresos"[563]. Teniendo en consideración la megalomanía de Pellicer, cabe tratar la declaración que cierra la *Idea de la comedia de Castilla* como una peculiar garantía de la objetividad de las opiniones allí reflejadas, dado que no atañen ni a su persona, ni a su creación.

El texto debió de escribirse en la primera mitad del año 1635 y en todo caso antes del 27 de agosto, día de la muerte de Lope de Vega. La mención de Lope al comienzo de la presentación se refiere claramente a una persona viva. Además, se limita a una afirmación obvia y dos epítetos, al hablar del "insigne y fecundo ingenio" que sacó el drama español "de aquellas tinieblas rudas de la ignorancia primera"[564]. Nada más. El nombre de Lope no vuelve a aparecer ni una sola vez en *Idea de la comedia de Castilla*, lo cual cabe juzgar aún más elocuente por cuanto, según palabras del autor, se trata del primer intento de recoger las reglas de la nueva comedia española, que deberían alentar "a los más eminentes hombres de esta nación en la acción más admirable para las extranjeras, que es la comedia"[565]. La omisión manifiesta puede interpretarse como una jugada personal del joven autor, a la vez que un reflejo de las

[561] J. H. Elliott, *El conde-duque...*, p. 187.

[562] J. Pérez de Montalbán, *Para todos...*, fol. 283v-284r.

[563] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla...*, cito con F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española…,* p. 272.

[564] *Ibidem*, p. 264.

[565] *Ibidem*.

relaciones intergeneracionales tensas en el ámbito teatral de la España del siglo XVII.

El texto está dominado por la idea de la *aemulatio*. De ahí la constatación preliminar de que las obras contemporáneas de España "las hallaremos tan ventajosas a las antiguas en invención, en método, en estilo, que pudiera el menor de los cómicos de Castilla no sólo competilles, pero arrebatalles sus hiedras, sus laureles y sus robres"[566]. Otro tanto ocurriría en una competición de los contemporáneos con los dramaturgos latinos, prosigue Pellicer:

> Y si pasamos a la edad latina con este duelo generoso, con este prudencial certamen, se vieran encogidas y aun afrentadas las plumas de Ennio, Plauto, Terencio y Séneca, que fueron los que más se descollaron en Roma sobre el coturno real o sobre el zueco plebeyo. Felicidad grande desta esclarecida provincia tener tantos hijos que igualen y que excedan a los que por tanto años encarecen los sabios de los siglos. Yo confieso que la comedia, como está hoy, es el poema más arduo para intentado y más glorioso para conseguido que tienen los ingenios[567].

La parte introductoria culmina con una solemne apología. Siguen a estas palabras los veinte preceptos que aportan, según sus editores contemporáneos, "uno de los más originales y sistemáticos tratados de teoría dramática con que cuenta el Siglo de Oro español"[568]. Indudablemente, si tomamos en cuenta la totalidad de los textos teóricos escritos en torno al drama en la España del siglo XVII, *Idea de la comedia de Castilla* constituye una intervención muy autónoma. Con todo, el adjetivo "sistemático" puede causar confusión. La división en "preceptos" introducida por Pellicer tiene un carácter accidental. La forma del texto muestra que se trata más bien de una serie de observaciones hilvanadas, recogidas para una presentación en foro público. Pellicer al final vuelve a subrayar que el texto se escribió por encargo y con prisas, y que él, ajeno a su actividad como poeta y escritor, somete sus reflexiones a debate:

> Esto es lo que entre la prisa y la ignorancia ha podido dictarme la obediencia. Este riesgo corren los que se ponen a dar preceptos en materias que no platican. [...] Donde si alguno de los que me oyen tuviere algún escrúpulo, que materia es donde puede haber muchos habiéndola yo tratado, me lo advierta, para que en escrito o en voz le enmiende con docilidad o le defienda con modestia[569].

Con todo, el uso del vocablo "preceptos" en relación con la realidad teatral del momento, que desde hacía años se venía criticando por desobedecer las reglas del arte poética, constituía una señal clarísima de que Pellicer trataba la forma dramática elaborada por los españoles como un género plenamente maduro y autónomo (es intencionada la denominación "comedia de Castilla" en

---

[566] *Ibidem*, p. 265.

[567] *Ibidem*.

[568] F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, "Las ideas dramáticas de Pellicer de Tovar", en: *id*., *Preceptiva dramática española...,* p. 352.

[569] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 272.

el título). El texto se inscribe en la corriente, muy presente en el Barroco español, de la *laus Hispaniae*. Cabe notar de paso que las expresiones de admiración y de orgullo nacional se basan en hechos. Poco después, a comienzos de 1637, París arderá en debate por los principios dramatúrgicos, desencadenado por el estreno de *Le Cid* de Pierre Corneille. La obra fue inspirada en *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro. Añádase que Gustave Lanson no vaciló en llamar la dependencia del repertorio de las compañías de teatro francesas del siglo XVII de las influencias españolas, "une exploitation sans vergogne"[570]. Paradójicamente, fue la *querelle du Cid* la que iba a sentar las bases para la cristalización de la teoría clasicista del drama en Francia, en nombre de la cual el siglo XVIII imputaría *ex post* a los dramaturgos españoles una "bárbara demencia"[571].

Desafortunadamente, ignoramos cuál fue la recepción de aquellos veinte preceptos en Madrid en 1635. Entre mayo y junio, llegaron a la capital española nuevas de la declaración de guerra de Francia y de la actividad de las tropas francesas en Flandes, cuyo conocimiento conmocionó a los españoles desprevenidos. Ni siquiera tenemos la certeza de que se llegara a la presentación pública y al debate sobre las tesis de Pellicer, quien, recuérdese, en seguida quedó involucrado en la elaboración de los materiales propagandísticos relacionados con el conflicto hispano-francés. Fijémonos en que el propio título, *Idea de la comedia de Castilla*, parece remitir directamente al comentario a la *Poética* de Aristóteles por González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, publicado dos años antes.

Independientemente de que el texto de Pellicer fuera o no tomado en cuenta por los contemporáneos, sigue siendo un testimonio sumamente interesante de la reflexión en teoría de la literatura que pertenece a la corriente de la *aemulatio*. En este contexto resulta ser clave (también para instaurar un orden) la regla que abre el texto de Pellicer y que apunta hacia la función formativa del teatro:

> Porque comenzando en su primer precepto, que es el fin que debe tener la comedia, se constituye voluntariamente el que la hace por maestro público del pueblo que le está oyendo, de cuyos avisos depende la enseñanza de todo aquel concurso. Y así debe

[570] Cito con L.Cortés Vázquez, "Influencia del teatro clásico español sobe el francés: Calderón de la Barca y Thomas Corneille", en: AA.VV., *Estudios sobre Calderón. Actas del Coloquio Calderoniano. Salamanca 1985*, ed. A. Navarro González, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, p. 17. En Polonia, el fenómeno de la influencia del teatro español sobre el francés fue estudiado por Maria Falska en su monografía sobre los motivos calderonianos en la obra de Thomas Corneille: *Le Baroque et le Classique das le théâtre espagnol et français du XVIIe siècle. Calderón imité par Thomas Corneille*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999.

[571] Voltaire usará calificativos del tipo *démence barbare* o *extravagant ouvrage* en referencia a *En esta vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón, al comparar el "Heraclio español" con el francés *Héraclius* de Corneille; ver H. Mattauch, "Calderón ante la crítica francesa (1700-1850)", en: AA.VV. *Hacia Calderón. IV Coloquio Anglogermano, Wolfenbüttel 1975*, ponencias publicadas por H. Flasche, K.-H. Körner y H. Mattauch, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1979, pp. 71-82.

> procurar el artífice en su contexto que saquen escarmiento y no ejemplo de las acciones malas, ejemplo y no escarmiento de las acciones buenas[572].

Pellicer resume su exposición con una definición breve y precisa de la comedia: "es una acción que guíe a imitar lo bueno y a excusar lo malo"[573]. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo destacaron que en ella se oye un eco remoto de la frase atribuida a Cicerón, citada en casi todas las intervenciones en torno al teatro en el Siglo de Oro español: "Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis". Consideran significativo que Pellicer focalice su atención en un plano estrictamente moral, subrayando la importancia de la defensa de "buenas costumbres"[574]. No obstante, cabe añadir que tal lectura de la definición de Cicerón, con hincapié en el aspecto ético y formativo del drama, no suponía nada nuevo, sino que se inscribía en la dinámica del debate en torno al papel y, consecuentemente, a la licitud del teatro.

Se puede considerar que la *Idea de la comedia de Castilla* trae una respuesta a las reticencias respecto a las "comedias que agora se usan" que Cervantes puso antaño en boca de los personajes del *Quijote*: "según le parece a Tulio, espejo de la vida Humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia"[575]. Dichas palabras corresponden estrechamente a la tesis del papel formativo del teatro que Pellicer predicaría exactamente treinta años más tarde. Lope de Vega representa otro punto de vista, como se observa en su modo de interpretar la definición de Cicerón, tanto en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), como en *El castigo sin venganza*, fiel hasta el final a la comprensión global de los tres elementos que componen la definición. Apostaba por la verdad de la representación mimética y el equilibrio entre *prodesse* y *delectare*, evitaba el didactismo explícito y el impresionar con emociones exageradas. Lope hablaría con invariable amargura de la degeneración del repertorio teatral. Hacia el año 1620 en la comedia *Quien todo lo quiere*, escribió:

> […] en la corte se huelgan
> más con las comedias malas,
> que con las que salen buenas.
> En las malas hablan todos,
> silban, gritan, y aun las dueñas
> con su poquito de llave
> se meten a ser discretas[576].

---

[572] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 265.

[573] *Ibidem*, p. 266.

[574] F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, "Las ideas dramáticas de Pellicer...", p. 359.

[575] M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, p. 553.

[576] L. de Vega, *Quien todo lo quiere*, en: *Parte XXII*, Madrid, Viuda de Juan González, 1635, fol. 3v.

La comedia abre la *Parte XXII*, preparada por Lope de Vega poco antes de morir, cuando se revocaron las restricciones de "imprimir libros de comedias, novelas y otros de este género, por el que blandamente hacen a las costumbres de la juventud"[577], instauradas en 1625 a raíz de la prescripción de la Junta de Reformación de Costumbres. La aprobación data del 21 de junio de 1635. El contenido y el tono de la intervención de Pellicer corresponden al hecho de la abrogación de esa prohibición, vigente desde hacía diez años. También cabe observar que en los años 30 en España prácticamente cesaron los ataques de los defensores de la moral contra el teatro. La *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* elaborada por Emilio Cotarelo y Mori solo recoge seis textos de los años 1630-1640; entre otros, dos intervenciones del ámbito jesuita y una, particularmente violenta, de un monje jerónimo[578]. En este último caso, Cotarelo y Mori sospecha que el motivo de la diatriba contra el teatro pudieron ser las frecuentes festividades de la corte, acompañadas de actuaciones de comediantes, todo lo cual, desde la creación del Buen Retiro, debió de causar considerables molestias a los residentes del monasterio de San Jerónimo de Madrid[579]. Marc Vitse, el autor de la monumental obra *Élements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, relaciona la visible atenuación de la polémica en torno al teatro con la emancipación de la "segunda generación" de los dramaturgos[580].

De manera que cabría tratar la *Idea de la comedia de Castilla* como una suerte de (auto)presentación de la nueva generación que creía en el papel activo y formativo del teatro como "maestro público del pueblo que le está oyendo"[581]. Y la que, además, consiguió inculcar su convicción a la opinión, en sentido lato de la palabra; testimonio de ello es el cese de los ataques antiteatrales. Pellicer basa los "preceptos" del nuevo arte español del teatro en la observación del repertorio actual, según señala en la introducción laudatoria. Asimismo, su enunciado, si bien expresado en modo directivo, se refiere a la poética del drama que había dominado los escenarios entre los años 20 y 30, cuando se empezó a oír la voz de la generación joven de dramaturgos que tenía a Lope como paradigma. Sin embargo, los "poetas noveles" se formaron en el ambiente de la *aemulatio*, extendido a todas las esferas de la vida: política, sociedad, cultura... Ello explica la amargura presente en la correspondencia del viejo poeta, relativa al éxito menguante de sus comedias, resultado de la decadencia del gusto y la corrupción del auditorio. Pellicer no nombra expresamente a ninguno de los

[577] Cito con J. Moll, "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634", *Boletín de la Real Academia Española*, 1974, enero-abril, p. 98.

[578] Ver "Apéndice B. Índice cronológico de los autores y obras de esta bibliografía", en: E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias…*, pp. LIV-LVIII.

[579] *Ibidem*, p. 202.

[580] Ver "Apéndice I. Cuadro de posiciones", en: *ibidem*, p. LII.

[581] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla...*, p. 265.

"jóvenes" pero al referirse "a los más eminentes hombres de esta nación en la acción más admirable para las extranjeras"[582] apunta hacia todo un grupo.

Lope de Vega, según se desprende del fragmento citado, recrimina la verbosidad ("hablan todos") y la intelectualización excesivas, si hasta las "dueñas", taciturnas de costumbre, desarrollan pláticas rebuscadas. Su opinión parece corresponder al primer precepto pelliceresco: para conseguir un efecto formativo –"imitar lo bueno y excusar lo malo"[583]– cabe emplear todos los medios, sin excluir los manifiestamente persuasivos en el nivel de la *elocutio*:

> Y así debe procurar el artífice en su contexto que saquen escarmiento y no ejemplo de las acciones malas, ejemplo y no escarmiento de las acciones buenas. Para lo cual conviene que apure los colores a la elocuencia y pinte los vicios tan feos, describa los delitos tan abominables y represente las culpas tan horribles que el mozo inadvertido, la doncella incauta, el hombre maduro, la mujer experimentada y todo linaje de gentes les cobren horror y no deseo, y vayan persuadidos con aquella apariencia escandalosa [...]. Al contrario debe el poeta cuidar muy atento de ensalzar las virtudes morales, engrandecer los hechos generosos, sublimar la clemencia, alabar la piedad y las demás acciones que añaden méritos accidentales a la inclinación, adornando sus períodos con toda eficacia, toda la energía y todo el aparato de voces y conceptos de que es capaz el idioma español, tanto que despierte con furor divino en los oyentes un fervor activo de imitar aquello que mira [...][584].

El programa, sujeto al *prodesse*, es claramente perceptible en la obra de Calderón, sobre todo en su forma de intercalar sentencias o palabras clave dentro del diálogo con el ánimo de resaltar la dimensión filosófico-moral de los dramas; pero también en las palabras dirigidas al público, como en el final arriba citado de la comedia *El hombre pobre todo es trazas*. Recordaré que el protagonista es un joven de Granada llegado a Madrid, dispuesto a todo engaño y toda mentira para entrar hábilmente, casamiento mediante, en una casa madrileña acomodada. El intento queda frustrado. A la pregunta del criado Rodrigo de para qué le habían servido las intrigas y los ardides ("trazas"), Don Diego contesta empleando el modo preconizado por Pellicer: afirma que sirvieron de mucho, porque en ellas "halla / desengaños el que es cuerdo, / mirando en mí, castigadas, / estas costumbres" (QC 1637, fol. 184v).

La comedia debió ser compuesta entre 1626 y 1627, si el 29 de mayo de 1627 Roque de Figueroa percibía su retribución por haberla representado en la corte. En el Archivo de Palacio se ha conservado una entrada similar, fechada el 28 de marzo de 1628, lo cual puede confirmar que la comedia *El hombre pobre todo es trazas* gustó al público cortesano tanto como para que se repitiera en menos de un año. Roque de Figueroa volvió a representarla en la corte en otoño de 1633 o en primavera de 1634[585]. La acción se desarrolla en el Madrid

[582] *Ibidem*, p. 264.
[583] *Ibidem*, p. 266.
[584] *Ibidem*, p. 265.
[585] N. D. Shergold, J. E.Varey, "Some Early Calderón's Dates", p. 279. En el caso de la última función, dos fechas entran en juego: 11 de octubre de 1633 (martes) u 11 de marzo de 1634

contemporáneo, lo cual dotaría a la obra de un atractivo importante. Y más porque abunda en alusiones tanto a lugares precisos como a la complicada situación social y económica, a la inflación, más molesta para los habitantes de la capital dado que muchas personas similares a don Diego concurrían a ella en busca de la fortuna. Desde el primer cuadro se comenta la dificultad para localizar direcciones en Madrid, donde "cada día / se hacen nuevas calles" y el inquilino, al despertarse, ignora "adonde ayer vivía" (QC 1637: 164r). El último cuadro, en el cual don Diego se confronta con dos mujeres engañadas por él y con sus enamorados, se desarrolla fuera de los límites de la ciudad, en los campos detrás del monasterio de San Jerónimo, donde en 1630 empezaría a construirse, por iniciativa de Olivares, la magnífica residencia real y el parque del Buen Retiro. Pero cuando Calderón escribía *El hombre pobre todo es trazas*, no era un lugar particularmente atractivo, a juzgar por el comentario de las criadas de las dos damas, muy llamativo por su carácter metateatral y (auto)irónico:

INÉS	Estéril Poeta es éste, pues en un campo le falta murta, jazmín, y arrayán para esconder unas damas.	
ISABEL	No ves que estamos detrás de San Jerónimo, y basta que finja tapias, y aun esas plegue al cielo que las haya.	*El hombre pobre…* (QC 1637: 184v)

Resulta llamativo que el diálogo sea portador de un comentario metatextual sobre la verosimilitud de las circunstancias de los acontecimientos plasmados[586]. El autotematismo constituye un distintivo particular de la obra de Calderón, sobre todo de sus comedias, siendo un testimonio indirecto de la cultura del público competente para la recepción de tales recursos. Podemos plantearnos si los intercalados de este tipo no serían uno de los motivos de la irritación de Lope para con los jóvenes dramaturgos, quienes fácilmente entablaban relación con el público. Además, en numerosas ocasiones se transgredía el modelo que Lope había conformado y descrito, preceptuando categóricamente en el *Arte nuevo* el respeto a la verosimilitud: "[...] el lacayo no trate cosas altas, / ni diga los conceptos [...]"[587]. El propio Lope no era

(domingo).

[586] Antes de que *El hombre pobre todo es trazas* desapareciera de los corrales y apareciera por imprenta, detrás del monasterio ya estaba erigido el palacio real en medio de bellos jardines. El mismo Calderón eternizó su inauguración en el auto sacramental *El nuevo palacio del Retiro*, estrenado en el Corpus Christi de 1634. En los primeros versos se evocan los campos desiertos ("Este campo ¿no era/ desierta población, desierta esfera / de vides y […]", vv. 5-7) tornados ahora en la "última maravilla sin ejemplo" (v. 30); ver. P. Calderón de la Barca, *El nuevo palacio del Retiro*, ed. A. K. G. Paterson, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1998, pp. 94-95.

[587] *Arte nuevo* (vv. 284-288): "[...] el lacayo no trate cosas altas, / ni diga los conceptos que

consecuente con el principio, pero atribuía el hecho de que otros, más jóvenes, se hubieran adelantado a él en la competición por la gracia del público, a la infracción de las normas del decoro *sensu lato*. La infracción se manifiesta en la violación de la verosimilitud a la hora de diferenciar el estilo del enunciado según el tipo de personaje. Así puede interpretarse el pasaje arriba citado de *Quien todo lo quiere*.

Por lo tanto, es significativo que Pellicer en el segundo precepto situara precisamente la cuestión del estilo, sin vincularlo (a diferencia de Lope) al tipo de personaje. Emplea el concepto en un sentido diferente y más amplio, relacionándolo indirectamente con los tres géneros literarios perpetuados por la interpretación tradicional de la *Poética* de Aristóteles. Pellicer propone una aproximación absolutamente novedosa al problema de la definición del género desde el punto de vista de la composición, destacando que lo excepcional y lo extraordinario de la comedia española sucede "por ser compendio de los tres estilos: trágico, lírico y heroico"[588], los cuales confluyen en un todo único, empleando toda la gama de los recursos de versificación que ofrece el sistema métrico del español. Merece especial atención la consecuencia del autor a la hora de presentar las formas métricas, al comentar no solamente su función en la estructura de la comedia sino también su raigambre en la tradición poética. El texto ofrece un intento notable de caracterizar el modelo de composición del drama español basado en la polimetría.

Pellicer comenta primero el "estilo trágico", por medio del cual:

> En el trágico se representan muertes, desdichas, infortunios, adversidades y se refieren pavores, miedos, sombras, sueños, ilusiones y fantasías. A éste sirven con propiedad sólo los tercetos, que es la composición elegíaca que estableció para los escritos fúnebres Garcilaso, aunque por razón de la dulzura o apropiación ya prescripta de la costumbre entran a la parte del estilo trágico octavas, canciones, silvas y romances[589].

A través del "estilo lírico" se muestran las escenas de amor y ternura pero también toda clase de emociones negativas, tales como "las quejas, las satisfacciones, los celos, las disculpas, los agravios, las desconfianzas, los favores, los desprecios, de que constan muchos ramos de la comedia"[590]. Respecto a las formas métricas Pellicer escribe: "Aquí se aplican décimas, endechas, liras, quebrados, glosas y sonetos, a que también añado el romance por ser metro hábil para todos los estilos"[591]. Este último comentario merece especial atención, ya que el romance solía identificarse con la relación, la cual contribuía a la muy marcada presencia del componente épico en el drama. Pellicer indica:

---

hemos visto / en algunas comedias extranjeras".

[588] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 266.

[589] *Ibidem*.

[590] *Ibidem*.

[591] *Ibidem*.

> En el estilo heroico admiten propiedad las hazañas, las acciones justas y depravadas, las virtudes y vicios; en él se hacen las geografías universales de la tierra; las cosmografías del orbe; las corografías de provincias generales; las topografías de ciudades particulares. También se incluyen aquí las descripciones de hombres y brutos de todas especies de aire, fuego, tierra y agua, y de otras cosas [...]. En este lugar se acomodan octavas, canciones, silvas y romances[592].

Lope de Vega en el *Arte nuevo* prescribía lo mismo: "las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por extremo"[593]. Las relaciones constituían un elemento indeleble de la construcción argumental de la comedia española, lo cual Calderón aprovechó en varias ocasiones en el nivel metatextual, sin eludir la ironía autotemática del efecto de la *mise en abyme*:

> ¿No has visto en una comedia
> verse dos, y en dos razones
> hacerse mil relaciones
> de su gusto o su tragedia?
> Pues imitemos aquí
> su estilo, que en esta parte
> tengo mucho que contarte. *El hombre pobre…* (QC 1637, fol. 164 v)

Así habla don Diego en el primer cuadro de *El hombre pobre todo es trazas* a Rodrigo, su criado, que ha seguido sus pasos desde Granada a Madrid. En *Casa con dos puertas mala es de guardar* se encuentran Lisardo y don Félix, y antes de que terminen de relacionarse recíprocamente sus vaivenes (en romance), sus escuderos, según la propuesta cuerda de uno de ellos, el gracioso Calabazas, se alejan para tomar algo de comer:

> En tanto que ellos se pegan
> dos grandísimos romances,
> ¿tendréis Herrera algo, que
> se atreva a desayunarse? *Casa con dos puertas…* (QCL 1636, fol. 29r)

Por cierto, los monólogos largos en romance eran la especialidad de Calderón. El comentario de Pellicer sobre la universalidad del romance corresponde al aumento de la participación de esta forma en la comedia española. La tendencia se observa ya en Lope de Vega, pero será en los dramas de Calderón donde el romance se convertirá en "una forma cada vez más privilegiada y claramente polivalente"[594]. Es fácil entender por qué: el

---

[592] *Ibidem*.

[593] Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 309-310.

[594] Ver D. Marín, "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón", *Segismundo,* 1982, núms. 35-36, pp. 95-113; ver también J. Bakker, "Versificación y estructura de la comedia de Lope", en: *Las constantes estéticas de la «comedia»*, "Diálogos Hispánicos" 2, Amsterdam, Rodopi, 1981, pp. 93-101; V. G. Williamsen, "La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro", en: *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, bajo la dirección de M. Chevalier *et al.*, Bordeaux, Universidad de Bordeaux, 1977, II, pp. 883-891.

octosílabo de rima asonante reproducía naturalmente la prosodia del idioma español, siendo una forma muy cómoda, por abierta, tanto para el dramaturgo como para el actor.

Calderón también amplió el uso de la silva en el drama, lo cual queda indirectamente confirmado por el texto de Pellicer, cuando refiere su empleo en las partes "trágicas", al igual que en las típicamente "heroicas". Seguramente también incidiera de forma decisiva la soltura con la cual el poeta podía componer largas series de versos endecasílabos y heptasílabos de rimas pares, sirviendo la remarcada cláusula de los versos cortos a los fines expresivos. Es significativo el comentario de Pellicer acerca de dos formas estróficas populares del octosílabo: la redondilla y la quintilla, las cuales en su opinión no deberían desempeñar sino un papel auxiliar en el drama, semejante al fondo de un cuadro. El privilegiar los problemas de versificación otorga a la presentación de Pellicer un valor particular. La polimetría del drama español se debe a la forma proteica del mismo, inscribiéndose en el marco de la tradición poética española, con el papel señero del romance y de los poetas de la talla de Garcilaso de la Vega, Juan de Mena o Jorge Manrique, evocados por Pellicer. Sería difícil intentar una nobilitación más rotunda del género que desde hacía años provocaba opiniones más bien desfavorables de la élite crítica. Vuélvase a recordar que el texto de Pellicer está enraizado en la observación del repertorio actual, tal y como se corrobora en su característica de la estructura métrica de la comedia, con el papel dominante del romance y la presencia de la silva. Todos los preceptos revisten sorprendente coincidencia con lo que sabemos de la composición métrica de los dramas del representante más insigne de la segunda generación, Pedro Calderón de la Barca[595].

Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, al publicar *Idea de la comedia de Castilla* en la antología *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, juzgaron la postura de Pellicer como "sincera y genuina", y su intervención como el punto culminante de la valoración del drama español, por apartarse nítidamente de la jerarquía de géneros sancionada por la tradición, con el fin de legitimar (tras Juan de la Cueva y Lope de Vega) la existencia de la nueva forma que se había apoderado del teatro a pesar de las protestas de los intérpretes ortodoxos de las preceptivas antiguas[596]. Pellicer –téngase en cuenta que, a diferencia de Cueva y de Lope, él mismo no escribía teatro–, encerró la tesis principal en los dos primeros preceptos, apuntando hacia el papel formativo y la forma heterogénea del drama, donde se lleva a cabo una fusión de diversos géneros. Ello resulta importante por cuanto sobre la comedia española pesaba la opinión de hermafrodita y monstruo, vista desde la perspectiva de la mayoría de los críticos que rechazaban la mezcla de los elementos de tragedia y de comedia. Es significativo que Pellicer no entrara en debate en torno al concepto de *tragicomedia*, que evita de forma evidente, dando por completamente suficiente y autónoma la denominación *comedia* con

[595] D. Marín, *op. cit.*, pp. 95-113.
[596] F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, "Las ideas dramáticas...", pp. 352-364.

respecto al conjunto del fenómeno; considera particularmente notable el hecho de que en ella se unan "los tres estilos: trágico, lírico y heroico"[597].

Los dieciocho preceptos que siguen, mucho menos extensos, complementan la tesis presentada en los dos primeros. El tercero se refiere al problema de la *elocutio*, a saber, a la sujeción del estilo a la situación escénica, con la expectativa de que el dramaturgo alterne la forma de hablar de los personajes cual camaleón, para mantener alerta la atención del público:

> Saber acomodarse el poeta a la materia que trata, cogiendo el aire a los pasos que escribe. [...] Así debe el poeta alternar cuerdo el modo, ya tierno, ya hinchado, ya humilde [...], ya apacible, siendo camaleón de afectos contrarios, para tener, en éxtasi dulce, suspensos y arrebatados los ánimos de los oyentes[598].

Lo que es interesante y notable es que Pellicer previene de evitar toda muestra de erudición: "[...] todo lo que es en la comedia erudición, ora sea ritual, ora mitológica, sobre ser dura es poco inteligible, y en los teatros, como se componen de todos géneros de auditores, son más sin número los que ignoran que los que saben, y peligrar en la gentileza misma la comedia es mayor desaire"[599]. En el siguiente, cuarto, precepto, aparece la consigna de que el poeta se vuelque verdaderamente en las emociones que representa:

> El cuarto precepto es cuidar mucho de revestirse el poeta de aquellos mismos afectos que escribe, de modo que no sólo parezcan verisímiles sino verdaderos y que realmente están sucediendo en el caso y no en la apariencia. [...] el poeta ha de inflamar los que le oyen y transformarlos en lo que representa. Y mientras no sacare a los semblantes que le escuchan aquellas contrariedades de que se compone la escena, o contiene flojedad lo escrito o tibieza lo representado[600].

Las palabras de Pellicer parecen corresponder al comentario de González de Salas, quien realza en su *Nueva idea de la tragedia antigua* que el personaje escénico ha de ser cual "arcaduz y conducto", puesto que es a través de él como el poeta comunica los sentimientos que habían sido de su experiencia mientras imaginaba y formaba al personaje; el cometido del actor es transmitir dichas emociones:

> Aquella persona, pues, intermedia entre el poeta y el auditorio, en quien el poeta influyó sus pasiones cuando la figuraba y exprimía, representada después bien por el representante trágico, será el arcaduz y conducto por donde comunicará el poeta al auditorio sus pasiones y afectos. De donde ya entendemos por cuál medio quiere enseñar Aristóteles que podrá comunicar el poeta al auditorio las pasiones y afectos humanos que él tuvo cuando escrebía. Conociendo de nuestro discurso que éste es el *representante*, que usurpa entonces la misma figura del poeta para la comunicación de las pasiones. Y así, en esta acción, lo que parece conviene al uno es también para el otro conforme, porque se reputan

[597] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 266.
[598] *Ibidem*, p. 267.
[599] *Ibidem*.
[600] *Ibidem*.

> ambos por uno mismo. Y el representante viene también a ser aquella figura intermedia (pues la representa en el teatro) a quien comunicó sus afectos el poeta; y así viene a causar la propria conmoción en los ánimos de los oyentes que en el suyo el poeta coontrujo cuando pintó con sus versos aquella figura. Éste fue el concepto de Aristóteles, no sé si hasta ahora bien entendido, por estar significado con grandísima obscuridad y concisión[601].

González de Salas explica en este punto el fragmento inicial del capítulo XVII de la *Poética* que también hoy en día acarrea problemas de interpretación. El Estagirita dice así:

> Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas antes los propos ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directametne los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones. […] Y, en lo posible, perfeccionándolas también con las actitudes; pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado[602].

González de Salas entabla debate con los propensos a aplicar las palabras "gesto, forma, actitud, pose"[603] de la exposición de Aristóteles al intérprete ("representante") antes que al creador ("poeta"): considera que el filósofo griego pudo haber tenido en mente a los dos, actor y dramaturgo:

> Dice [*Poética*, XVII 1455ª B.B.], pues, que ha de procurar el poeta, con cuanta diligencia le fuere posible, vestirse de aquella apariencia y afectos naturales que quisiere exprimir y imitar en su composición; porque naturalmente son muy poderosos a mover en las otras personas sus pasiones aquellos que así las padecen. Y, por eso, el que está congojado congoja a quien le mira; y concibe ira el que mira al airado. Este lugar han procurado hace más dificultoso sus expositores, queriendo que de su original se induzga que hable en él el Filósofo expresamente de los representantes, siendo cierto que no hay inconveniente alguno para que sea el poeta a quien instruye con este precepto, pues las palabras griegas no lo contradicen. Fuera de que, como luego veremos, pudiera sin inconveniencia en esta ocasión hablar de ambos: del poeta, digo, y del representante. Discurro yo, pues, ahora de esta manera, y en primero lugar afirmo que aquí nos enseña el Maestro que procure por todos los medios posibles el poeta contraer en sí y infundir en su ánimo aquellas pasiones que quiere exprimir y imitar en su tragedia, porque, de esa suerte, moverá las proprias después, cuando se representare en los ánimos de los oyentes. Y es la razón por que el que verdaderament padece algún afecto mueve el mismo en los otros; y esto lo conseguirá el poeta cuando, vestido de aquellos afectos, exprimiere, figurare y imitare a la persona que los padece, en quien, sin duda, si la hubiere imitado y figurado bien, quedarán comunicados y como transferidos sus afectos proprios[604].

---

[601] J. A. González de Salas, *Nueva idea...*, II, pp. 622-623.

[602] Aristóteles, *Poética*, pp. 187-188 (XVII 1455ª).

[603] Cito el significado del concepto *schemata* (gr. σχήματα) por Henryk Podbielski, ver la nota a pie de página núm. 177 a la traducción polaca de la *Poética* (Aristóteles, *Poetyka*, p. 62).

[604] J. A. González de Salas, *Nueva idea...*, II, p. 622.

González de Salas indica claramente que el poeta y el personaje creado por él, así como el actor que encarna a este último en el escenario, deberían compartir el mismo "afecto": "aquel, digo, que primero estuvo en el poeta"[605]. Se nos plantea la pregunta de si tal constatación habría sido posible sin la incidencia de la realidad del teatro contemporáneo al humanista español.

La incógnita fundamental es la técnica del actor, de la cual solo sabemos cuanto pueda extraerse de testimonios indirectos, tarea emprendida con excelentes resultados por Evangelina Rodríguez Cuadros, en *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos* (Madrid, 1998). Curiosamente, la especialista, al citar *Idea de la comedia de Castilla*, recuerda un artículo bastante antiguo de Juan Manuel Rozas, donde el estudioso, evocando la metáfora de Pellicer (si bien aplicada al poeta que compone un drama) "camaleón de afectos contrarios", rechazó la "ironía y el desdoblamiento brechtiano" como distintivos de la técnica del actor barroco postulados por los investigadores, afirmando que los comediantes españoles manifestaban una disposición acusada a "vivir" sus papeles. Rodríguez Cuadros no discute dicha tesis, sino que solamente intenta neutralizarla, remitiendo a la categoría de la *imitatio* y constatando que los actores del siglo XVII se caracterizaban por la tendencia a sobreactuar: "Pellicer, eso es cierto, no hablaba del actor sino del poeta; lo cual no invalida la tesis sino que la refuerza en cuanto supone la convergencia del actor, de su personaje, del autor y del espectador en la extrema aplicación de la *imitatio*"[606].

Con cierto asombro cabe notar que la autora, operando sobre un corpus muy amplio de textos de la época, no solo españoles, no conoce toda la exposición de González de Salas; las pocas citas de *Nueva idea de la tragedia antigua* remiten a fuentes de segunda mano[607]. Mientras tanto, en el texto de González de Salas es imposible obviar la emoción dictada por el compromiso del autor. De modo que, aun cuando su exposición no presentara reflejo de la práctica escénica de la época, sí debe tratarse como resonancia de los problemas éticos y estéticos que permeaban a los creadores del teatro español entre la segunda y la tercera décadas del siglo XVII.

Parece significativo que González de Salas evoque *De institutione oratoria* de Quintiliano y la *Poética* de Horacio al reflexionar sobre la constitución del argumento en la tragedia:

> Por cuáles medios, pues, podrá el poeta, como el orador, infundir en sí estos afectos, supuesto que, como dice Quintiliano, no están en nuestra potestad, el proprio español divino ingeniosamente lo enseña; a quien en esta parte remito ahora al estudioso. Y vengo a Horacio, que en su poética afirma lo mismo que Aristóteles, y expresamente dice al poeta que informa que, si quiere que él llore [«si vis me flere, dolendum est / primum ipse

[605] González de Salas pone como ejemplo al personaje del Hércules airado (*ibidem*, II, p. 623): "Porque de todos tres (del poeta, de Hércules y del representante) viene a ser sólo uno el afecto: aquel, digo, que primero estuvo en el poeta".

[606] E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español…,* p. 406.

[607] Ver *ibidem*, pp. 39, 289, 553, 622.

> tibi; tunc tua me infortunia laedent, / Telephe vel Peleu», *Ars*, vv. 102-104] es fuerza que haya precedido el llorar él primero, siendo arcaduz y figura intermedia entre el poeta trágico y Horacio (que es aquí el auditorio) la persona de Télefo o Peleo. Y, por consecuencia, lo ha de ser también el representante que hace las figuras de Peleo y Télefo; en donde parece formó atentamente sólo al propósito de mi explicación aquel lugar Horacio. Quintiliano, pues, digo que enseña los medios con que se puedan contraer en el ánimo los afectos naturales; y Horacio, el modo con que después se expriman y signifiquen, que éste es con las palabras, siendo de las pasiones interiores intérprete la lengua[608].

El extenso comentario de ambos textos ilustra la relación, obvia para los contemporáneos, entre la poética y la retórica, siendo esta última la empatía basada en la imitación que va de la mano con la eficacia de la expresión[609]. González de Salas, para realzar la función del matiz emocional del texto, cita un fragmento del libro sexto de *Institución oratoria* dedicado a la *peroratio*, centrándose en las formas de suscitar en los oyentes las sensaciones y las emociones pretendidas. Los preceptos recogidos por Quintiliano (a quien González de Salas llama orgulloso "español divino"[610]) se aplican tanto al creador como al intérprete de la tragedia. Ello, en opinión del humanista español, confirma un hecho anotado por la historia del teatro antiguo. Los poetas trágicos encarnaban los papeles protagonistas de sus obras:

> [...] cosa hoy no pocas veces vista en nuestra comedia. Pero, de cualquier manera, o siendo los representantes los autores, o no siéndolo, hubo de ser parte muy importante para la excitación de los afectos en el audotorio la viva y afectuosa acción de los que representaban[611].

En la parte posterior de su exposición, al hablar sobre los intérpretes de la tragedia, González de Salas vuelve a acogerse a la autoridad de Quintiliano. Menciona que el célebre retórico da a entender a los adeptos de su arte que uno puede aprender de los maestros del teatro no solo la *actio*, sino también el uso efectivo de la empatía, la cual es decisiva para la comunicación eficaz de las emociones, según terminología de la época, afectos:

> Y de Quintiliano observo yo otra cosa que aún convence más, a mi parecer, la fuerza y la verdad artificiosa de su fingimiento. Siguiendo el asunto excelente en la institución de su orador que traté arriba, cerca de cuánto importe el vestirse verdaderamente de aquel afecto que se pretende comunicar a otro, dice que él proprio vio muchas veces representantes que, acabando de hacer la figura de alguno cuyos sucesos habían sido lastimosos, salían aún después llorando del teatro. Con tanto ardor se movían entonces en aquello que

[608] González de Salas cita, entre otros fragmentos, un extenso pasaje de *De institutione oratoria* (VI, 2, 26-28), ver *ibidem*, II, pp. 623-626 (aquí, pp. 623-624).

[609] Ya Lope de Vega en el *Arte nuevo* (vv. 274-276) escribió: "los soliloquios pinte de manera / que transforme todo el recitante,/y con mudarse a sí mude al oyente".

[610] Quintiliano nació alrededor del año 35 d.C. en Calagurris, hoy Calahorra.

[611] J. A. González de Salas, *Nueva idea...*, II, p. 625.

> querían representar, que llegaba ya más a ser en ellos sentimiento interior que engañosa apariencia[612].

Ya Aristóteles dijo en su *Retórica* que la actuación de un orador "tiene, cuando se aplica, los mismos efectos que la representación teatral"[613]. Al paso de los siglos, los papeles iban a invertirse. Los principios elaborados por los retóricos antiguos iban a convertirse en uno de los argumentos a favor del reconocimiento social de la profesión de los actores,marcados de anatema por la Iglesia desde la cristiandad temprana. No es casualidad que una de las primeras intervenciones que señalan la necesidad de rehabilitar el oficio de actor dramático provenga de España. Forma parte de *Philosophía Antigua Poética* de Alfonso López Pinciano, una obra que de por sí ofrece uno de los testimonios más importantes de la reflexión teórica sobre literatura escritos en la España de finales del siglo XVI y principios del XVII[614]. *Epístola trece y última de los actores y representantes* cierra todo un ciclo de debates que conforman su exposición de la poética, plasmada en forma de epístolas. Merece la pena notar que el destinatario de la carta en la cual el narrador (Pinciano) describe el desarrollo de la conversación, no oculta asombro por la cuestión planteada. No obstante, subraya lo acertado de las observaciones sobre la condición del actor en un contexto amplio del teatro y de otras artes del espectáculo:

> Ya yo estaba, amigo Pinciano, fuera de pensar recibir letra vuestra en lo que toca a la materia especulativa de la poética, [...] cuando recebí otra vuestra que también tiene de lo theórico y contemplación poética, por cuanto es aneja a ella la acción de los actores, de los cuales hablaron los compañeros y especialmente Fadrique no rudamente. Contiene el primero de cuatro fragmentos que tiene, que, aunque la acción poética sea mucho más digna que la dramática y representativa, con todo, no deben ser tenidos por viles los actores, los cuales son instrumentos del género del poema dicho activo y, por tanto, necessarios en el mundo, siendo los que deben, y en el número que conviene, y en el tiempo que es razón. Está bien así, como lo contenido en el segundo fragmento: que el actor debe ser curioso en la imitación del ornato, en el tiempo, lugar y personas, según el tiempo, lugar y personas que el poema finge, y que de las máchinas y anejos a ellas la convenecia y proporción sea muy observada. En el tercero, el gesto y movimiento que el actor debe guardar en su acción y los ademanes proprios[615].

El marco narrativo del diálogo es una salida al teatro: tres amigos deciden ver representada una tragedia de título *Iphygenia* en el Corral de la Cruz; por lo tanto, el texto, junto a reflexiones puramente teóricas, presenta una serie de observaciones interesantes de naturaleza costumbrista. Rodríguez Cuadros calificó el texto de Pinciano de forma muy elocuente: "precioso y preciso

---

[612] *Ibidem*, p. 689.

[613] Aristóteles, *Retórica*, introducción, traducción y notas por Q. Racionero, Madrid, Gredos, 1999, p. 483.

[614] A. López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, pp. 515-536.

[615] *Respuesta de don Gabriel a la epístola trece y última del Pinciano* (*ibidem*, p. 534).

documento", recalcando no solo el arte y la precisión, sino también, y sobre todo, el carácter único del documento[616].

El humanista español fue uno de los primeros en apoyar, ya a finales del siglo XVI, el reconocimiento del quehacer del actor como un arte respetable, por la función servicial del teatro en el Estado. Apuntó hacia la diferencia entre el actor –intérprete del drama ("poema activo") y medio fundamental ("instrumento")–, y los faranduleros de toda clase, cuya habilidad física, si bien digna de admiración, no produce provecho (social). Pinciano afirmó el carácter rotundamente imitativo –por lo tanto, intelectual–, de la tarea actoral inscrita en el drama, adaptando al uso de su discurso los fragmentos de *De institutione oratoria* de Quintiliano dedicados a la *actio*. A los ojos de los partícipes de la vida literaria, destinatarios de *Philosophía Antigua Poética*, debió de ser una señal diáfana de nobilitación del quehacer del actor, determinado por el repertorio tradicional de movimientos del cuerpo, gestos de las manos y mímica[617].

González de Salas, casi cuarenta años más tarde, en su comentario a la *Poética*, evoca expresamente a Quintiliano y a otros retóricos (a diferencia de Pinciano), señalando al actor no solo como agente de la intención del poeta, sino ante todo como vehículo de las emociones encerradas en la obra dramática. *Nueva idea de la tragedia antigua* y la cronológicamente cercana a ella *Idea de la comedia en Castilla*, contrapuestas a *Philosophía Antigua Poética* enseñan las consecuencias que tuvo para el teatro el cambio estético producido en las primeras décadas del siglo XVII. Se trata del paso de la verosimilitud gestada en los criterios racionales renacentistas de la continencia y de la armonía, hacia un mensaje lleno de emoción, donde el objeto de la imitación mimética es la naturaleza complicada de las pasiones humanas en conflicto con los deberes inherentes al papel social del individuo.

Todo ello queda patente en los dramas de Calderón, cuyos personajes verbalizan sus problemas en monólogos extensos, por medio de la palabra sujeta a la versificación y a la retórica. La tarea del actor consistía no tanto en entrar en la piel del personaje, como en "vestirse de afectos"[618] inscritos en la partitura artificiosa del texto. Ésta se componía del ritmo impuesto por la métrica –a menudo en conflicto con la prosodia de las frases sintácticas largas–, y de la palabra que, inscrita en el espacio del escenario, generaba significados en el plano real (argumento) y el simbólico (emblema). La afectación era intencionada. Robert Pring-Mill, en su excelente estudio sobre las estructuras lógico-retóricas que determinan la técnica dramatúrgica del autor de *La vida es*

[616] E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor...*, p. 203.

[617] E. Rodríguez Cuadros (*ibidem*, pp. 343-367) lleva a cabo un análisis comparativo preciso de ambos textos, mostrando también la influencia decisiva que la retórica de Quintiliano ejerció sobre los repertorios de mímica y gesto del siglo XVII.

[618] Tal expresión se encuentra en ambos textos citados; en González de Salas (*op.cit.*, II, p. 622): "vestirse de aquella apariencia y afectos naturales"; en José Pellicer (*op.cit.*, p. 267): "revestirse el poeta de aquellos mismos afectos que escribe".

sueño, comenta: "El personaje calderoniano no se expresa como se expresaría de verdad, sino de modo que pueda despertar en su auditorio […] la debida actitud de *admiración* que corresponde al grado de emoción atribuido a quien habla"[619]. Tal y como destacó el hispanista de Oxford, a nuestros ojos puede parecer cuando menos sorprendente que la carga retórica vaya en aumento directamente proporcional a las emociones exteriorizadas por el personaje. Esperaríamos todo lo contrario, también porque el principio mayor de la poética vigente era la verosimilitud.

Mientras tanto, Pellicer, en el cuarto precepto de *Idea de la comedia en Castilla*, el cual ha originado esta digresión algo prolongada sobre las complejas relaciones entre el drama, la preceptiva, el teatro y la retórica, postulaba "cuidar mucho de revestirse el poeta de aquellos mismos afectos que escribe, de modo que no sólo parezcan verisímiles sino verdaderos y que realmente están sucediendo en el caso y no en la apariencia"[620]. Es significativo el estilo de la frase y sobre todo el hecho de que *afecto* funcione como el complemento directo del verbo *escribir*[621]. Resulta igualmente sorprendente la colocación del vocablo en posición del sujeto de una oración cuyo predicado cobra la forma imperfectiva: "afectos […] están sucediendo". Cabe tomar en consideración que para los contemporáneos de Calderón y Pellicer, la palabra *afecto* se refería a toda una gama de estados emocionales poderosos, acompañados de síntomas fisiológicos externos. Según palabras de Covarrubias:

> Afecto. *Latine affectus, us*, propiamiente es pasión del ánima, que redundando en la voz, la altera y causa en el cuerpo un particular movimiento, con que movemos a compasión y misericordia, a ira y a venganza, a tristeza y alegría; cosa importante y necesaria en el orador[622].

La definición subraya la importancia del afecto en el orador. El afecto se manifiesta a través de la expresión del cuerpo: el timbre de la voz, la firmeza del habla, la violencia del movimiento y el gesto y, sobre todo, la mímica y la expresión de los ojos, pues ellos son las "ventanas del pecho". Así ocurre con las emociones de Clotaldo descritas en *La vida es sueño*, después de que el personaje de pronto reconozca en un intruso extraño a su hijo cuya existencia ignoraba. Clotaldo da en un aparte una imagen muy sugerente de los sentimientos que se apoderan de él, puesto que la orden del rey manda matar a toda persona que penetre en el terreno de la reclusión de Segismundo. No puede vencer la emoción que ha acelerado violentamente los latidos de su corazón y ha llenado sus ojos de lágrimas:

> Este es mi hijo, y las señas

[619] R. Pring-Mill, *Calderón: estructura y ejemplaridad*, pp. 67-68.

[620] J. Pellicer, *op.cit.*, p. 267.

[621] Cov., p. 541: "Escribir. Antiquíssima invención debió ser la de las letras [...]. Escribir, algunas veces significa fabricar obras y dejarlas escritas e impresas, [...]".

[622] Cov., p. 46.

dicen bien con las señales
del corazón, que por verle
llama al pecho, y en él bate
las alas, y no pudiendo
romper los candados, hace
lo que aquel que está encerrado,
y oyendo ruido en la calle
se arroja por la ventana,
y él así como no sabe
lo que pasa, y oye el ruido,
va a los ojos a asomarse,
que son ventanas del pecho
por donde en lágrimas sale. *La vida es sueño* (QCL 1636, fol. 4v)

El fragmento citado sigue a una serie de exclamaciones que expresan la conmoción por los vaivenes imprevisibles de la fortuna y constituye una sola frase, bastante desarrollada. En su primera parte llama la atención la acumulación de encabalgamientos en seis versos consecutivos (en todo el pasaje de quince versos, ascienden al número de siete), lo cual produce una colisión violenta del orden sintáctico con el métrico. El recurso, muy característico de Calderón y su favorito a la hora de usar el romance (aquí, la asonancia *a-e*), en este caso desempeña una función ilustrativa. El curso del habla de Clotaldo está trastornado por la emoción que acelera el latido de su corazón, el cual da "señales", "llama al pecho" y "bate las alas", tratando de romper sus grilletes, pues es cual prisionero. Y éste –las asociaciones metafóricas dictadas por la emoción se desencadenan–, al oír ruido desde la calle, corre a la ventana. La imagen introduce una comparación atrevida, en la cual el dramaturgo (merece la pena notarlo) evoca la escena inmediatamente anterior a la aparición de Clotaldo, a saber, el primer encuentro de Segismundo y Rosaura y la reacción del protagonista aprisionado a las voces que suenan en la oscuridad y que corresponden a dos personas que han llegado por casualidad al lugar de su reclusión. El corazón que bate violentamente en el pecho es síntoma manifiesto de agitación, la cual, sin hallar salida, se asemeja a aquel prisionero que corre hacia la ventana que para el afecto poderoso son los ojos; según Covarrubias, los ojos son "la parte más preciosa del cuerpo, pues por ellos tenemos noticia de tantas cosas. Ellos son las ventanas adonde el alma suele asomarse, dándonos indicios de sus afectos y pasiones de amor y de odio. Son los mensajeros del corazón y los parleros de lo oculto de nuestros pechos [...]"[623].

Junto a la alteración del pulso, un indicio añadido del afecto vigoroso que agita a Clotaldo –él mismo no sabe si reconocer a su hijo en un extraño lo alegra, entristece o duele–, son las lágrimas que derraman sus ojos. Por ellas intenta desembocar el "humor" acumulado a causa de la emoción fuerte[624].

[623] Cov., p. 835.

[624] Cov., p. 748: "Lágrima. *Latine lacryma* […]. Llamamos lágrima cierto humor que mana por los ojos del que llora; algunas veces las vierte el que ríe, y así hay lágrimas de contento y de dolor".

Tales textos, por su carga ostensiva, debían de plantear retos nada nimios a los actores de los tiempos de Calderón. Pero a nosotros nos abren un horizonte infinito de hipótesis, pues solo disponemos de documentación parcial, la mayor parte de la cual suponen escritos en contra del teatro y ello pone su credibilidad en tela de juicio, cuando no la invalida. Agustín de la Granja, investigador incansable de las pistas de "la elocuencia de lo espectacular" de los comediantes españoles áureos, recoge, por ejemplo, la defunción de un actor en el tablado mientras estaba interpretando una relación de casi un cuarto de hora de duración en presencia de su propia esposa encarnando el papel de la destinataria del discurso. El incidente tuvo lugar a principios de septiembre de 1634: Jacinto Varela, a quien faltaban tres versos para terminar su intervención "[...]de repente cayó. Iba con tanta bizarría en su dicho, que pensó el auditorio era desmayo pedido del papel, y esperaban que se levantase para vitorearle; pero un médico dijo que había caído muerto"[625].

Granja realza que hasta Covarrubias en la definición de la voz *farandulero* cita dos sinónimos de la misma: *recitador* y *comediante*, destacando que los actores no disponen sino de la memoria propia y de las acciones (escénicas) ajustadas a los textos:

> Farandulero y farandulera y gente de la farándula. Son los recitantes de comedias, hombres y mujeres. Vale tanto farandulero como recitador, y es así que los comediantes no ponen de su casa más que sola la memoria y las acciones acomodadas a lo que van recitando, las cuales faltando se pierde la gracia de cuanto se dice. Díjose del verbo *for*, *faris*, por hablar, cuyo origen trae también la palabra farsante y faraute, que es el que hace al principio de la comedia el prólogo. Algunos dicen que faraute se dijo *a ferendo*, porque trae las nuevas de lo que se ha de representar, narrando el argumento[626].

La entrada del *Tesoro de la lengua castellana o española* puede entenderse como una peculiar expresión de la nobilitación del oficio, dado que las aptitudes descritas por el lexicógrafo corresponden a las exigencias planteadas habitualmente a los retóricos: "omnis actio […] in duas divisa partis, vocem gestumque, quorum alter oculos, altera aures movet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat affectus, prius est de voce dicere, cui etiam gestus accomodatur"[627]. Se trata del principio de NiG: *Nihil in gestu nisi in verbis*, observado por el drama antiguo[628], con la restricción de que en la España áurea no se trata tanto de gestos comedidos aislados como de afectos que explotan y/o se reprimen. El dramaturgo los reviste de las frases infinitas de los monólogos

---

[625] A. de la Granja, "Una carta con indicaciones escénicas para el autor de comedias Roque de Figueroa", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1993, XVII, 2, p. 385.

[626] Cov., p. 585; ver A. de la Granja, "El actor barroco y el arte de *hacer* comedias", en AA.VV., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, eds. H. Castellón y A. de la Granja, Almería, Diputación Provincial, 1995, p. 19.

[627] Quintiliano, *De institutione oratoria* (XI, 3, 14), cito por A. de la Granja, *El actor barroco...,* p. 19.

[628] Z. Raszewski, "Zasada NiG", en: *id.*, *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wrocław, Wiedza o Kulturze, 1990, pp. 103-108.

o soliloquios que, con frecuencia, cobran formas harto artificiosas (a consecuencia de la afectación, precisamente).

Pellicer trata la cuestión de una forma muy superficial. Es cierto que en el precepto quinto, al abordar el problema de la decencia de la trama amorosa en la comedia –es decir, advirtiendo al dramaturgo de no unir por amor sino a solteros y ello, de modo que ni el galán resulte ser indecente, ni la dama impúdica–, el autor de *Idea de la comedia de Castilla* afirma: "[...] no hay cosa más terrible ni más indigna del teatro que ver manoseados con indecencia los recatos de las mujeres, y particularmente las de mayor calidad"[629]. Y son las primeras damas, en opinión de Pellicer, las que están expuestas al mayor peligro en este aspecto, ya que el dramaturgo, al dejar la iniciativa de la intriga amorosa a manos de la heroína, en cierto modo está forzado a presentarla como una persona poco cuidadosa de las limitaciones impuestas a la mujer por las normas de la vida familiar y social, cuando no una persona casquivana. ¿Hasta qué punto se trasladaba esta realidad a las tareas actorales realizadas en el tablado del corral?

En la comedia calderoniana de capa y espada las figuras femeninas se convierten muy a menudo, por no decir siempre, en la fuerza motriz de la acción; así ocurre, por ejemplo, en *La dama duende*: una viuda joven, doña Ángela, ya bastante desazonada por el largo luto de su esposo, aprovecha la presencia de un huésped en casa de sus hermanos (y tutores de su persona y su honra), don Manuel. Finge ser un fantasma para jugar a expensas de don Manuel y de su criado y, en consecuencia, provocar un *quid pro quo* comprometedor que obligará al galán a pedirle la mano. Semejante falta de responsabilidad caracteriza a doña Marcela, quien convence a su amiga doña Laura de permitirle citar en su casa a su amado Lisardo. La casa de Laura tiene dos puertas (*Casa con dos puertas mala es de guardar*), cada una de las cuales da a una calle distinta y ello favorece los planes de las virtuales citas. Pero a Laura la visita Félix (hermano de Marcela) enamorado de ella. Irremediablemente, se avecina la catástrofe, prevenida al final de la obra por un doble casamiento.

Según los predicadores, el teatro era fuente de la decadencia de las costumbres. Las actrices eran acusadas de lascivia, por permitirse en el escenario acciones como "dar abrazos, dar las manos, llegarlas a la boca, y otras tales cosas que es asombro ver hacer en público [...]"[630]. Por otra parte, Juan de Zabaleta, en *El día de la fiesta por la tarde* (1660), habla de una actriz conocida que "representando un paso de rabia, hallándose acaso con el lienzo en la mano, le hizo mil pedazos por refinar el afecto que fingía; pues bien valía el lienzo dos

[629] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, pp. 267-268.

[630] Texto de fray Jerónimo de la Cruz, que E. Cotarelo y Mori (*op. cit.*, p. 203) fecha a 1635: "¿Y quién no ve perderse a voga arrancada las buenas costumbres de la república? ¡Cuántos pecados mortales se cometerán en un teatro y cuántos incentivos sacará la juventud lozana de ver representar una comedianta con la lascivia que suelen las tales, poniendo todo su estudio en adornarse más a lo profano que el demonio lo enseña, no perdonando para hacer bien cómo le pide el paso, dar abrazos, dar las manos, llegarlas a la boca, y otras tales cosas que es asombro ver hacer en público acciones tan torpes y que no disuenen a los que pueden moderar semejantes excesos!".

veces más del partido que ella ganaba. Y aun hizo más que esto, que porque pareció bien entonces, rompió un lienzo cada día todo el tiempo que duró la comedia"[631].

Juan de Caramuel, en su tratado escrito en latín *Primus calamus* (1668), rinde un homenaje tardío a María Riquelme[632], al afirmar que merced a su fuerza sugestiva era capaz de cambiar el color de su rostro, reaccionando con el rubor natural o la palidez en cuanto la situación escénica lo pidiera[633]. En 1632, María Riquelme encarnó a Casandra en el estreno de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. El papel de la Fedra moderna debió de causar no poca polémica: la actriz interpretó a la joven esposa del duque de Ferrara, objeto de amores de su hijastro, que decide corresponder a su sentimiento para desquitarse de la indiferencia del marido que la desatiende. El juego sensual de la pasión empieza desde el primer encuentro de los futuros amantes: una coincidencia hace que Federico salve a Casandra de apuros, cuando en el camino a Ferrara, en la última parada antes de llegar a la ciudad, las ruedas del carruaje se hunden en la tierra. Casandra desde el primer cuadro aparecía entre los brazos de Federico, inconsciente este último de que la hermosa mujer a la que socorría era su madrastra. Da la sensación de que Lope de Vega compuso *El castigo sin venganza* pensando en la compañía de Manuel Vallejo y en María Riquelme, cuya imitación irrepetible de los afectos (actuación escénica) admiraba[634].

---

[631] J. de Zabaleta, *El día de fiesta…,* p. 313.

[632] María Riquelme – una de las actrices más célebres de la época, hija de Alonso Riquelme, empresario, y Micaela de Gadea, actriz, nacida alrededor de 1601. Por voluntad de la reina Margarita, esposa de Felipe III, de niña fue acogida bajo la tutela de la familia del marqués de la Laguna. Por lo tanto, debió de recibir una educación esmerada, quizá por una orden religiosa, tal y como sugiere A. de la Granja ("El actor barroco...", p. 25; ver también *id*., "Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616", en: *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 57-79). Se casó con Manuel Vallejo después de la muerte de la primera esposa de éste (después del 21 de noviembre de 1627); cuando murió Vallejo, se retiró del escenario y pasó el resto de su vida en un monasterio de Barcelona. Lope de Vega, en una carta del 4 de septiembre de 1633, al comparar a María Riquelme a *Amarilis* (María de Córdoba), se pregunta en qué consiste el fenómeno de su actuación, pues no parece dar importancia a su aspecto físico, ni puede decirse que sea bella, pero su forma de representar los afectos es única: "[…] ¿qué diremos de María de Riquelme, desaseada, no linda, ni de galas estravagantes? Cierto que hablo en esto por la boca del vulgo, que ya la pone en el primer lugar con *Amarilis*, y así, me persuado que la novedad puede más que la razon, pues yo lo he creído, con saber que miento. Es singular en los afectos, por camino que no imita de nadie, ni aún se podrá hallar quien la imite" (*Epistolario de Lope de Vega…*, IV, p. 151).

[633] Cito por E. Rodríguez Cuadros, *op.cit.*, p. 48. Es difícil sentenciar hasta qué punto da cuenta este testimonio del arte de María Riquelme y en qué medida constituye una suerte de "etiqueta retórica del canon descriptivo del actor" (*ibidem*, p. 220).

[634] Lope comparó la compañía de Manuel Vallejo a un rostro humano que no debe ser ideal en sus facciones; le basta con ser armonioso para producir la sensación de belleza, cito por *Epistolario de Lope de Vega…*, IV, p. 151: "Es la compañía de Vallejo como algunos rostros, que no teniendo facción perfecta, por la armonía con que todas se juntan, hacen el rostro hermoso". Es posible que la opinión citada sea anterior al estreno de *El castigo sin venganza* y que la carta, que no se conserva sino en una copia manuscrita, date de 1629 o 1630, cuando la compañía de Vallejo

Y es que el papel de Casandra requiere una auténtica maestría, pues se trata de representar el orgullo ofendido de una mujer de alto linaje, que para su asombro descubre en sí yacimientos de pasión transgresora de las normas sociales. Esta problemática pudo haber motivado la brevedad de la vida de la comedia, que no pasó del estreno. Creo que la misiva de Lope de Vega y su opinión acerca de las diferencias entre la actuación de María de Riquelme y de *Amarilis* no están circunscritas a la personalidad de ambas intérpretes, sino que parecen corresponder a los cambios en curso en el drama español. Entre los años 20 y 30 del siglo XVII, se observa el alza de las formas largas del enunciado escénico, de modo que el discurso teatral adquiere un carácter cada vez más épico.

Si nos atuviéramos a los preceptos adelantados en *Idea de la comedia de Castilla*, la "tragedia española" de Lope *El castigo sin venganza* quedaría descalificada, dado que: (1) presenta una relación moralmente reprobable; (2) el sentirse engañado –la fuerza motriz de la acción, tanto en el caso de Casandra como el del duque de Ferrara–, no puede llamarse justificado ("cuerdo") ni honrado. Y son éstos, precisamente, los requisitos respecto del motivo de los celos en el argumento del drama que Pellicer plantea en su precepto sexto. Destaca que la estructura de los acontecimientos no puede poner en tela de juicio la honradez de los móviles que animan al personaje a la hora de reivindicar los derechos de su honor:

> El precepto sexto toca a los celos, pues no hay celos, pues no hay comedia donde para la trampa no sea forzoso tratar de entremeterlos. Debe atender el dueño de la acción que estos celos sean tan cuerdos, tan honrados, que se satisfaga sin escrúpulo el que los pide, se quiete sin nota el que los oye y tenga fácil disculpa la que los satiface[635].

Los dramas de honor calderonianos atienden rigurosamente dicho principio, tal y como se comprueba en el personaje de don Gutierre de *El médico de su honra*, así como don Lope de Almeida en *A secreto agravio, secreta venganza*. Ambos albergan sospechas respecto de la honradez de sus esposas, que el dramaturgo se encargó de fundamentar con indicios que oscurecen la reputación de doña Mencía y doña Leonor. No obstante, cabe observar que en el caso de las dos damas, la situación comprometedora está relacionada con sus obligaciones anteriores al juramento conyugal. El conflicto trágico brota de una

---

representó *De un castigo dos venganzas*, dado que el dramaturgo evoca "una comedia del doctor Montalbán que trae el lugar alborotado". Desafortunadamente, no tengo acceso a factografía que permita confirmar o negar la veracidad de la fecha de la carta en la cual se menciona la rivalidad con *Amarilis*; de las palabras de Lope se desprende que esta última se servía de recursos de *marketing* del estrellato: "Aquí llegó *Amarilis* con una loa soberbia en su alabanza, con que está menos bien recibida que lo estuviera, porque el juicio del vulgo aborrece que nadie se aplique a sí la gloria, sino que se la remita a él para que disponga de ella. Recibió la Vallejo con una comedia del doctor Montalbán que trae el lugar alborotado: efetos de humildad, virtud diviníssima, y en todas materias de mucha importancia" (*ibidem*).

[635] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 268.

coincidencia fatal, ante la cual los protagonistas están totalmente indefensos: tanto los que perpetran como los que caen víctimas del crimen uxoricida.

El amor ("en todas las comedias ha de haber amores") y los celos ("los celos […] no hay comedia donde para la trama no sea forzoso tratar de entremeterlos") en la exposición de Pellicer son los motivos esenciales en torno a los cuales se constituyen los acontecimientos representados; el autor pasa a continuación (precepto séptimo) a comentar la disposición de la materia en el drama. La primera jornada ha de incluir la presentación; en la segunda, la acción sufre complicaciones, sin llegar al clímax hasta la segunda mitad de la jornada tercera, manteniendo en cambio la tensión e incertidumbre en el público; pasado lo cual, en el curso del segundo cuadro de la última jornada, el autor "ha de comenzar a destejer el laberinto":

> El séptimo precepto es de la maraña o contexto de la comedia. La primera jornada sirve de entablar todo el intento del poeta. En la segunda ha de ir apretando el poeta con artificio la invención y empeñándola siempre más, de modo que parezca imposible el desatalla. En la tercera dé mayores vueltas a la traza y tenga al pueblo indeciso, neutral o indiferente y dudoso en la salida que ha de dar hasta la segunda escena, que es donde ha de comenzar a destejer el laberinto y concluille a satisfación de los circunstantes[636].

Curiosamente, Pellicer trata superficialmente el problema de la unidad del tiempo –una de las cuestiones más absorbentes para la teoría de la literatura de la época–, al explicar en el precepto décimo que la acción debe circunscribirse a las veinticuatro horas de duración. En su opinión, un día es suficiente para desarrollar el asunto de forma satisfactoria. Argumenta que los protagonistas pueden formar una pareja de enamorados desde el comienzo de la obra o enamorarse a primera vista: todo depende de la habilidad del poeta:

> El precepto décimo es el término de la acción, que yo le alargo a veinte y cuatro horas solamente, y es sobrada distancia para cualquier suceso, hora introduzga los cómplices ya enamorados, que es lo más acertado, o los enamore careándolos en el teatro, que éste es lance de un instante. Y el ajustar los inconvenientes queda encomendado a la maña prudente del poeta[637].

Recordaré que Lope de Vega, si bien explicó que el temperamento del público español exigía al autor de teatro desobedecer a la unidad del tiempo, sugirió que la disposición de la materia dramática se respetara dentro de cada jornada, circunfiriéndose la acción de cada una de ellas en un día:

> Porque considerando que la cólera
> de un español sentado no se templa,
> si no le representan en dos horas,
> hasta el final Juicio desde el Génesis,
> yo hallo que si allí se ha de dar gusto,

[636] *Ibidem*.
[637] *Ibidem*, p. 269.

> con lo que se consigue es lo más justo.
> El sujeto elegido escriba en prosa,
> y en tres actos de tiempo le reparta
> procurando, si puede, en cada uno
> no interrumpir el término del día[638].

En 1633 González de Salas abordó el problema, indicando que los autores antiguos podían enseñar técnicas de condensación eficaz de la acción escénica. Se trataba de mantener la verosimilitud de los acontecimientos, lo cual los teóricos vinculaban a la exigencia de mantener la continuidad del argumento, en estrecha unión a la ilusión teatral. No obstante, la práctica diaria del teatro demostraba cómo aspirar a la aparente sincronización del tiempo de la acción con el tiempo de la representación no era ni mucho menos necesario para conseguir una imitación impactante y efectiva de la "vida". Los críticos como Pellicer o González de Salas, valorando los logros incuestionables del teatro contemporáneo, estaban, no obstante, asentados en la fuerza de la tradición que había establecido modelos formales basados en módulos de tiempo, condicionantes de la estructura. Ello queda realzado por Alastair Fowler, mientras comenta el concepto de la unidad del tiempo en la literatura isabelina de todos los géneros cultivados en la época[639]. Las observaciones del teórico e historiador de literatura inglés permiten contextualizar y comprender por qué "la diferencia entre el tiempo ficticio y el tiempo de la duración de la función [...] significaba tanta dificultad para los teóricos renacentistas"[640], convirtiéndose en uno de los problemas clave de la estética de varios siglos en adelante. Según él, la doctrina de la unidad del tiempo "se vuelve comprensible, si la referimos al método de composición, basado en los números que se refieren a las medidas del tiempo. Resulta interesante no solo como un testimonio del debate teórico sobre la fórmula numérica ideal, sino también por su relación con la estructura de las obras literarias"[641]. De forma indirecta, dicha tesis se corrobora en Pellicer. El autor vuelve a comentar la constitución y la estructura interna de la *comedia* en el precepto decimocuarto, enfocando su atención a la división ternaria que la caracteriza[642]:

> Los antiguos repartían sus comedias en muchos actos. Nosotros las llamamos por metáfora *jornadas*, a imitación de los que caminan, por los descansos que hacen en la primera y segunda con el entremés, que es lo propio que intermedio, y el baile. Está hoy reducida a tres jornadas, que es número moderado para que no canse. Cada jornada debe constar de tres escenas, que vulgarmente se dicen *salidas*; a cada escena le doy trescientos

---

[638] *Arte nuevo* (vv. 205-214).

[639] Ver A. Fowler, "Liczby, czas, symbolika", trad. al polaco G. Cendrowska, *Pamiętnik Literacki*, 1982, 3-4, pp. 405-426.

[640] *Ibidem*, p. 405.

[641] *Ibidem*, p. 406.

[642] Es significativo que las reflexiones de Pellicer en torno a la constitución del tiempo en el argumento dramático –cuestión esencial desde nuestro punto de vista–, estén diseminadas en forma de comentarios sueltos en diversos preceptos distantes.

> versos, que novecientos es suficiente círculo para cada jornada, supuesto que la brevedad en las comedias les añade bondad y donaire[643].

Resulta ser llamativa la aproximación pragmática a la extensión de la obra, en lo cual Pellicer sigue a Lope de Vega; éste, de forma no menos práctica, preconizaba en su *Arte nuevo*: "Tenga cada acto cuatro pliegos solos, / que doce están medidos con el tiempo, / y la paciencia del que está escuchando" (*Arte nuevo*, vv. 338-340)[644]. Los cálculos de Pellicer se basan sin duda alguna en la experiencia, al estar reflejados en los textos dramáticos[645].

A la vez, fijémonos en que el uso establecido de la lengua ligó directamente la estructura y la división de la comedia a un concepto icónico del tiempo y el espacio: la palabra *jornada* determina la distancia que una persona es capaz de recorrer andando en un día, en *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias:

> Jornada. Lo que un hombre puede andar buenamente de camino en un día, desde que amanece hasta que anochece; y comúnmente se suele tasar diez leguas. Díjose de la palabra toscana *jorno*, que vale día. Proverbio: «El salir de la posada es la mayor jornada»; hase de entender de la casa propia, por los muchos embarazos que se ofrecen [...][646].

Por lo tanto, según destaca Pellicer aludiendo a la metáfora del camino, el fenómeno del teatro entabla relación con otro paradigma clave para la percepción del mundo y de lo mundanal en la época: la *peregrinatio vitae*.

En la España del siglo XVII dicho motivo desempeñó un papel relevante en el imaginario arraigado en las inspiraciones neoestoicas. Los ejemplos pululan, empezando por el propio Calderón, quien aludió hermosamente al tópico en *El príncipe constante*; en la versión polaca de Juliusza Słowacki, el recurso

---

[643] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 270.

[644] Juan Caramuel, pasados los años, en un compendio de diversas cuestiones literarias escrito en latín, hará referencia a la cuestión de la extensión de la comedia. Merece la pena citar su comentario, tanto por la mención de las condiciones de recepción que varían según contexto cultural, como por la alternativa propuesta para valorar la extensión del texto: "Pendet Resolutio a patientia Auditorum. In Germania sunt rarae, et interdum per quinque, vel sex horas protractae: el illas non audiet Hispanus, qui ultra duas horas non vult interesse theatro. Iubet Lupus, ut duodecim folia contineat: sed non instrueris, quia pauca possunt in multi foliis scribi, si character sit laxus: plurima, si minutus. Ergo sit tibi Regula. Tres Actus habebit Comoedia, et in singulis tot versus, quot recitare possis media hora. Durabit itaque sesquihoram recitatio: unde, si addas musicam, intermedium, tripudium, etc. Comoedia ad duas horas perveniet". Juan Caramuel, *Primus calamus* (1668), cito por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española...*, pp. 317-318.

[645] Por citar ejemplos: Lope de Vega, *El castigo sin venganza* (total – 3021: jornada primera – 993, segunda – 1037, tercera – 991); Calderón, *La vida es sueño* (3297: 985, 1202, 1110), *La dama duende* (3112: 1100, 1140, 872), *La devoción de la cruz* (2577: 944, 827, 806), *El galán fantasma* (3144: 938, 1086, 1120), *Casa con dos puertas mala es de guardar* (3057: 1016, 1117, 924), *El médico de su honra* (2953: 1020, 1028, 905), *El príncipe constante* (2785: 970, 927, 888), *A secreto agravio, secreta venganza* (2739: 830, 921, 988), *El sitio de Bredá* (3220: 976, 1216, 1028), *Amor, honor y poder* (2807: 986, 1008, 813), *El mayor encanto, amor* (3203: 956, 1169, 1078).

[646] Cov., p. 717.

fructificó en la metáfora harto elocuente de "la tierra que es posada en nuestro gran viaje"[647], aunque en este caso resulta más inmediata la asociación a la obra poética de Francisco de Quevedo[648]. Para nuestras indagaciones es particularmente interesante el discurso del *El Teatro escénico a todos los hombres*, escrito por González de Salas (por cierto, amigo y editor de Quevedo) y anexo a su explicación de la *Poética* de Aristóteles. Teatro termina su discurso alegórico por un mensaje basado en una acumulación de imágenes tópicas: la transitoriedad de las cosas de este mundo (*theatrum mundi*), la *peregrinatio vitae* hacia la eternidad y la vida que es como un río que va a dar "en la mar que es el morir"[649]:

> Algo, pues, de vuestra breve representación podréis ya haber advertido en mi discurso. Tragedia es y comedia vuestra vida mortal, digna igualmente de lágrimas y de risa. Pero meditad ahora en estas extremas líneas la más cierta ocasión de vuestras calamidades. Mirad el rigor de vuestra suerte que, cuando tan parecido es el original con el traslado, se desfiguran en lo que podía ser sólo feliz la semejanza. Represéntanse mis fábulas y, al repetirse, lugar tiene la enmienda. ¿Cuántas que, percebidas sus errores, volvieron corregidas a la escena, merecieron después del oprobio admiración y aplauso? ¿Cuántas que con sola la mudanza del tiempo se acreditaron debieron al que las abominó su mayor defensa? Pero la vida o fábula del hombre mal puede esperar su enmienda en la después corregida repetición. Con acelerado, si bien no perceptible movimiento, sucediendo un minuto a otro minuto, pasáis la carrera del vivir hasta el fatal término, hallándoos en él sin haberlo conocido. Así sucede al caminante si divertido hizo su jornada, que cuando menos pensó, se halló en el fin de ella. No de otra suerte que los ríos corre incesablemente el vital curso, sin que un instante se suspenda; de manera que, en tanto que yo pronuncio estas palabras, ya tenéis otra edad, diversos sois de las que érades cuando empecé a decirlas, como también el agua otra es ya diferente de la que un momento antes se percibió corriendo; de donde, para el mismo desengaño un filósofo decía que ninguno puede caer dos veces en un proprio río. Camina, pues, de esta forma su corriente, y cada átomo de distancia que camina, más cerca está de aquel su necesario límite que últimamente le está constutuido; de la manera que cada respiración con que vivís, sucediéndose a otra, pasos son con que os acercáis al morir, y bien con cada paso se disminuye la distancia[650].

---

[647] P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*: "[...] si para una jornada/ salió el hombre de la tierra,/al fin de varios caminos,/ es para volver a ella" (II, vv. 1441-1444); Juliusz Słowacki, *Książę Niezłomny*: "Bo ta ziemia, to gospoda/ W ogromnéj naszéj podróży:" (II, vv. 540-541). Resulta llamativa la coincidencia de la traducción de Juliusz Słowacki, en la cual utilizó el vocablo *gospoda* (posada), con el proverbio citado por Covarrubias en su definición de la voz *jornada.*

[648] Quevedo se vale del tópico con mucha frecuencia; en su prosa, en –entre otros textos–, *El sueño del infierno* (1608): "el partir es el nacer, el vivir el caminar, la venta es el mundo, y en saliendo della es una jornada, y breve, desde él a la pena o la gloria" (F. de Quevedo, *Sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 2003, p. 174); y en su obra poética: "Vivir es caminar breve jornada,/y muerte viva es, Lico, nuestra vida,/ ayer frágil cuerpo amanecida, cada instante en el cuerpo sepultada" (F. de Quevedo, *Poemas escogidos*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1973, p. 60).

[649] J. Manrique, *Obras completas*, edición, prólogo y vocabulario de A. Cortina, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 116.

[650] J. A. González de Salas, *El Teatro escénico a todos los hombres. Ejercitación escolástica*, en: *id*., *Nueva idea...*, II, pp. 905-906.

En el contexto de esta exposición metateatral, tan sugerente de la imbibición emocional y filosófica del hombre por el paso de su tiempo terrenal, ¿es casual que en ambos volúmenes de dramas de Calderón entregados a la imprenta apenas dos años después de la publicación de la obra de González de Salas la división en actos se sustituyera sistemáticamente por la división en jornadas[651], en lo cual las *partes* Calderonianas distan sensiblemente de textos de otros autores publicados anteriormente, incluidos los de Lope de Vega?

Antes de que la *jornada* definitivamente echara raíces en el paratexto de la comedia áurea española, seguramente tiempo antes el término hubiera entrado en el vocabulario corriente de los hombres del teatro al referirse al propio desarrollo de la función, compuesta por partes diferentes y variadas. Así se infiere de las fuentes que documentan la realidad del quehacer teatral[652]. Los indicios textuales apuntan a que Calderón podría haber sido el que indirectamente legitimó el uso de la palabra *jornada* en los textos teatrales impresos. El vocablo correspondía a la perfección al precepto, explicitado ya en 1609 en el *Arte nuevo*, de tratar de observar la unidad del tiempo dentro de cada acto.

Alastair Fowler, en el estudio antes citado, comenta que el principio de la unidad de tiempo concernía no tanto problemas de construcción de la narración dentro del argumento como el asumir un modelo formal externo y cerrado, basado en la cronología. Fowler explica que recurrir a las medidas cronológicas en cuanto módulos de partición de obras literarias fue una natural manera de subrayar la unidad de tiempo[653]. La comedia española, cuya evolución fue, de hecho, independiente del pensamiento teórico –tal y como ya advirtió Lope de Vega–, y antepuso el contacto directo con las expectativas del público a las normas establecidas por la tradición[654], elaboró su propio modelo autónomo,

---

[651] Cervantes empleó el vocablo *jornada* en referencia a los actos de una obra de teatro (p.ej. en *El Quijote*, I, XLVIII y en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*), pero Covarrubias no recoge esta acepción en el *Tesoro de la lengua*. En Lope, tanto en los manuscritos como en la gran mayoría de las *partes* de autor, también aquellas que coinciden en el tiempo con la *Primera* y *Segunda parte* de Calderón, el término *jornada* aparece en tanto sinónimo de la palabra *acto*; la frecuencia de esta última es nítidamente más alta. He vuelto a tratar este tema recientemente, ver mi artículo "La autorreferencialidad de la comedia áurea española. El término «jornada» en los impresos teatrales a partir del año 1635, en: *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenajes a la Profesora Urszula Aszyk*, eds. K. Kumor y K. Moszczyńska-Dürst, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2014, pp. 91-104.

[652]Ver C.Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas las ciencias...* (1615): "En España se dividieron las comedias y tragedias en seis partes: música, prólogo o loa, entremés, primera, segunda y tercera jornada; aunque ya van poco a poco quitando la loa o introito, quedándose solo con la música, con el entremés y las tres jornadas", cito por E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía...*, p. 558.

[653] Alastair Fowler, *op.cit.*, p. 412.

[654] Fijémonos en que Caramuel, en su *Primus calamus* (1668), hace referencia a la división en jornadas, sentenciando que las reglas universales son poco útiles, pues la recepción de la obra depende de las condiciones locales y, ante todo, del temperamento del público. Es significativo el argumento que alega: menciona los "sumarios", que por costumbre se distribuyen entre los espectadores en los países de lengua alemana, mientras en España ni el poeta, ni los actores

con el concepto de la jornada tomado de la iconografía del tiempo como módulo divisorio. Es más, si seguimos la pista indicada por Fowler, teniendo en cuenta el papel de la simbología numérica en la imagen del mundo de la época –por lo tanto, también en la literatura–, no deberíamos obviar el hecho de que Pellicer presente la comedia en tanto una estructura de tríada multiplicada. Cada una de las jornadas se compone de tres secuencias de trescientos versos. La concepción de Pellicer realza de una manera espectacular, pensada para el auditorio culto de la Academia de Madrid, el rasgo de la forma perfecta, de la cual al comienzo de su exposición dice que "la comedia, como está hoy, es el poema más arduo para intentado y más glorioso para conseguido que tiene los ingenios"[655].

La fórmula numérica ofrecía el reflejo del orden cósmico, conforme a la frase bíblica del Libro de Sabiduría (11, 20): "todo lo tenías predispuesto con peso, número y medida" ("Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti"). Según Curtius, gracias a esa frase bíblica "el número quedó consagrado como factor configurador de la Creación divina, aquiriendo una dignidad metafísica. Tal es el grandioso trasfondo de la composición numérica literaria"[656]. En el caso de la comedia, la división ternaria ofrecía, de paso, la garantía –importante desde el punto de vista pragmático–, de equilibrio y simetría en la disposición de la materia dramática de la obra, considerando la percepción limitada del espectador. Pellicer destaca también este aspecto. La simbología del número tres estaba tradicionalmente vinculada a la Santísima Trinidad, al triple sonido de música –expresión de la armonía–, a tres aspectos del tiempo: pasado, presente y futuro etc.[657]. Calderón no vacila en aprovechar la analogía a la construcción tripartita de la comedia en el auto sacramental *El gran teatro del mundo*. Plantea la historia del mundo en forma de tres jornadas que presentan las tres leyes: Ley Natural, Ley del Antiguo Testamento (*Ley Escrita*) y Ley de Gracia:

> […] en tres jornadas,
> tres leyes y un estatuto,
> los hombres dividirán
> las tres edades del mundo;
> […]
> Prodigios verán los hombres
> en tres actos, y ninguno
> a su representación
> faltará por mi descuido[658]. *El gran teatro del mundo* (vv. 205-208; 225-228)

aceptarían que el desarrollo y el desenlace de la intriga se dieran a conocer antes de la función; ver Juan Caramuel, *Primus*… , pp. 315-316.

[655] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 265.

[656] E. R. Curtius, *Literatura europea…,* p. 705.

[657] *Ibidem*, p. 706.

[658] P. Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. J. J. Allen y D. Ynduráin, con un estudio preliminar de D. Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997, p. 10.

En opinión de una parte de los investigadores, *El gran teatro del mundo* pudo haberse escrito en 1635 o poco después[659], lo cual, en el contexto de las reflexiones sobre el lugar y la peculiar nobilitación de la dramaturgia contemporánea y el teatro a mediados de los años 1630 en España, ofrece un testimonio interesantísimo de cómo se entretejen teoría y práctica, teología y teatro. Se evidencia que la poética del drama nuevo era capaz de asumir la representación de los problemas terrenales frente a la eternidad. Tal analogía desarrollada, basada en el tópico del *theatrum mundi*, solo podía ser aprovechada por un dramaturgo convencido de que los asistentes al espectáculo no tendrían dificultad en seguir los componentes de la proyección alegórica de las cuestiones teológicas planteadas a través de la "idea representable". El propio Calderón, en la loa a *La segunda esposa*, diría que los autos son: "Sermones / puestos en verso, en idea / repesentable cuestiones / de la Sacra Teología"[660]. *El gran teatro del mundo* fue escrito para amantes del teatro, hombres y mujeres que lo frecuentaban y entendían sus mecanismos, en una época en la cual la reflexión en torno al teatro como fenómeno empezó a involucrar a mentes cada vez más numerosas y lúcidas. Ello se comprueba por la publicación ambiciosa de González de Salas, así como por el texto de Pellicer.

Pese al carácter de esbozo de su intervención, Pellicer trata de ser muy preciso en las observaciones y preceptos de *Idea de la comedia de Castilla*. A saber, en el precepto octavo llama la atención sobre el problema de la elección del argumento ("caso"). Según él, los acontecimientos representados en el escenario pueden tener carácter "histórico o apócrifo", pero en cada ocasión el poeta debe valorar la futura forma de la comedia. Ponderando su efecto en el receptor, Pellicer subraya: "Para esto es importante valerse mucho del juicio y del consejo"[661]. No es gratuito que la exposición comprenda dos conceptos clave de la teoría barroca del arte: *juicio* y *consejo* (lat. *iudicium* y *concilium*). Todo ello, en el contexto de la advertencia que califica de inadmisible mostrar en el tablado "tiranías, sediciones de príncipes y vasallos" y menos "inventar ejemplos de poderosos libres que fiados en la majestad se atreven absolutos a las violencias y a los insultos, violando su gravedad a vueltas de sus torpezas"[662]. Da la sensación de que *La vida es sueño* calderoniana marca un caso límite: el dramaturgo cuida de que en su historia nítidamente apócrifa no se exceda el decoro situacional. Tanto la sublevación de los súbditos contra el rey de Polonia como las razones del monarca, quien en nombre de la paz pública decide apartar a su hijo del poder, se basan en una justa premisa. El conflicto dramático se gesta en una asunción errónea, no en la mala voluntad de ninguno de los personajes.

---

[659] Ver J. J. Allen y D. Ynduráin, *Prólogo*, en: P. Calderón de la Barca, *El gran teatro...,* p. XXIII.

[660] Cito por A. A. Parker, *The Allegorical Drama of Calderón. An introduction to the autos sacramentales*, Oxford and London, Dolphin, 1943, p. 63.

[661] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 268.

[662] *Ibidem*.

El siguiente precepto atañe a cuestiones terminológicas, apuntando hacia la diferencia entre la *fábula* y la *comedia*, y comenta de paso las consecuencias que ella entraña para el marco escénico de ambos tipos de espectáculo: "El precepto nono es considerar que las comedias donde introducen apariencias o tramoyas son fábulas y no comedias, porque naturalmente no pueden volar los cuerpos humanos, ni montes"[663]. Se destaca que tan solo en las comedias de argumento milagroso y ajenas a la verosimilitud puede emplearse la maquinaria teatral que facilite efectos especiales escénicos. En las comedias, donde la verosimilitud es el principio rector, solo se admiten decorados fijos ("inmobles apariencias") que representen jardines, casas, castillos y murallas; Pellicer también menciona los pájaros pasajeros y los relámpagos (del contexto se desprende que puede estar pensando en las circunstancias teatrales de corral). No obstante, adelanta una excepción al susodicho principio: los efectos espectaculares producidos por medio de la maquinaria son indiscutibles en obras de tema religioso que plasman milagros sobrenaturales. Las expresiones elípticas del autor no permiten en este caso dilucidar las dudas que surgen de la lectura del pasaje. Da la sensación de que se solapan de forma confusa dos tipos de teatro que observaba Pellicer: los espectáculos de corte, cuyos artífices eran ingenieros llegados de Italia, y las representaciones de corral, que obedecían a una poética notoriamente diferente. Pero fijémonos en que lo dicho por Pellicer corresponde al corpus calderoniano de nuestro interés, es decir, la *Primera* y la *Segunda parte*. Entre los veinticuatro títulos figuran dos *fábulas* mitológicas, ofreciendo un ejemplo de uso del marco escenográfico vistoso en una función cortesana: *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*; además de ello, dos dramas de tema religioso: *El purgatorio de San Patricio* y *El origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, cuyas acotaciones comprueban claramente el uso de los efectos teatrales rudimentarios empleados en el corral.

El purgatorio de San Patricio merece especial atención, ya que se trata de un tema popularizado por el libro de Juan Pérez de Montalbán, quien –entre 1627 y 1628– logró convertir la historia basada en las leyendas medievales de San Patricio en un *best seller*. El éxito de *La vida y purgatorio de San Patricio* (en 1629 salió a luz "en [...] sexta impresión enmendado y añadido por el autor") en seguida fue explotado por el teatro: se conservan dos obras, una –*El mayor prodigio y purgatorio en vida*–, escrita probablemente por Lope y la otra escrita por Calderón[664]. El contraste de actitudes y biografías de los dos protagonistas, el santo (Patricio) y el pecador (Ludovico Ennio) en la comedia calderoniana, permitía plasmar las verdades esenciales de la fe bajo una forma dramática atractiva. Los elementos del suspense que acompañan el carácter criminal de Ludovico, contrapuestos a la intervención milagrosa de las fuerzas sobrenaturales que apoyan los esfuerzos de un San Patricio misionero límpido

[663] *Ibidem*.

[664] Ver M. G. Profeti, *Paradigma y desviación. Lope, Calderón y un tema barroco: "El Purgatorio de San Patricio"*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976.

en sus intenciones, introducen una mezcla peculiar de acontecimientos de significativa amplitud emotiva.

Ambos protagonistas son cristianos y llegaron a las orillas de la Hibernia pagana por naufragio. Patricio pasa a ser esclavo en una finca campesina regentada por una pareja de graciosos. Ludovico llega a la corte de Egerio, el soberano de Irlanda, ganándose el amor de su hija Polonia, lo cual provoca conflicto con su novio Filipo. Polonia enamorada libera a Ludovico de la cárcel y lo sigue en su camino pero él, temeroso de que ello ralentice su huida, la asesina a sangre fría. El cadáver de Polonia, hallado por Filipo y Egerio, es resucitado por San Patricio. A continuación, el cielo confiere al santo el cuidado de una caverna cuyo hueco conduce al purgatorio. Cualquiera que entre en ella con fe y ánimo de convertirse, saldrá absuelto de sus pecados. La primera en experimentarlo es Polonia. Solo al final de la segunda jornada los espectadores veían la entrada a la famosa cueva inmediatamente después de escuchar la relación poética de Polonia de su estancia en el purgatorio (el monólogo escrito en octavas transparenta una estilización claramente alusiva a la métrica y a las metáforas de *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora). Es significativa la pragmática de las acotaciones que informan de los detalles técnicos del efecto escénico: "Aquí se ha descubierto una boca de una cueva lo más horrible que se pueda imitar, y dentro de ella está un escotillón, y en poniéndose en él Egerio, se hunde con mucho ruido, y suben llamas de abajo, oyéndose muchas voces" (*El purgatorio de San Patricio*, QCL 1636, fol. 68r).

Egerio está dispuesto a desenmascarar "los encantos extraños y sutiles/ [...] de un cristiano, un hechicero" (*El purgatorio de San Patricio*, QCL 1636, fol. 68r). Recriminando cobardía a sus compañeros, entra en la cueva. La entrada estaba improvisada en la fachada del vestuario del tablado: al terminar el actor su intervención, debajo de sus pies se hundía el escotillón. Egerio muere en llamas, causando gran conmoción entre los presentes. Termina la jornada segunda. En la tercera vuelve a actuar Ludovico, de vuelta a Irlanda para asesinar a Filipo. Pero el encuentro con una sombra misteriosa que resulta ser la muerte, da pie a su conversión, Ludovico se muestra dispuesto a acudir al purgatorio de San Patricio para pedir el perdón de sus pecados. En el camino, encuentra a Polonia, quien lleva una vida eremita en la montaña. En nombre de la misericordia cristiana, Polonia le enseña cómo alcanzar la cueva. Para llegar hasta ella cabe atravesar el golfo en una embarcación.

En opinión de Ruano de la Haza, la estructura del diálogo de Polonia y Ludovico sugiere que la travesía se representaba ante los ojos del público, probablemente por medio de decorados pintados, colocados en uno de los nichos laterales de la fachada[665]. Ludovico llegaba a la cueva, cuya horripilante boca se abría delante de él. Entraba en ella no exento de miedo, tras lo cual la *apariencia* se cerraba. La acción se trasladaba otra vez al lugar de la reclusión eremita de Polonia, donde la hallaban su hermana Lesbia y Filipo, deseoso de

[665] Ver J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena...*, p. 210.

que Polonia consintiera casarse con él. Ella, a su vez, aprovechando la oportunidad, los conducía a las proximidades del purgatorio de San Patricio, donde todos eran testigos de la milagrosa salida de Ludovico de la cueva. La obra terminaba por una larga relación de la estancia de éste en el purgatorio. Tal y como se comprueba por el resumen ahora improvisado, fueron altamente importantes para la composición del drama los efectos especiales, dictados por la intervención milagrosa de los cielos. A San Patricio sumido en la meditación se le aparecían una y otra vez ángeles, que bajaban por medio de unos elevadores especiales que imitaban las nubes. En la jornada segunda, los espectadores eran testigos de una visión de debate entre un ángel bueno y otro malvado. Ya en esta obra, relativamente temprana, Calderón demuestra gran habilidad a la hora de servirse de los recursos escénicos que para esta clase de temas ofrecía el corral[666]. Por otra parte, las circunstancias de la creación de *El purgatorio de San Patricio* dan buena cuenta de cuán sensible a la actualidad y a sus modas fue el repertorio de los teatros públicos de la España áurea, si el libro de Pérez de Montalbán fue adaptado casi de inmediato para el corral. Cabe reconocer que las expectativas del público popular, amante de lo insólito y lo maravilloso, fueron plenamente satisfechas en *El purgatorio de San Patricio*. Paralelamente, se abordaron, de una forma vistosa y efectiva, cuestiones esenciales relacionadas con la fe en la misericordia y en la redención de los pecados. También en este caso se trataba del rasgo formativo fundamental para la comedia, que Pellicer explicita en su primer precepto al afirmar que el autor de teatro "se constituye voluntariamente [...] por maestro público del pueblo que le está oyendo"[667].

El precepto decimoprimero de *Idea de la comedia de Castilla* prosigue por la vía de los problemas terminológicos, sin dar respuestas contundentes. A saber, vuelve la cuestión del significado del concepto *comedia*, pues, según advierte Pellicer, se ha hecho costumbre abarcar con él todos los tipos de las obras sin diferencia alguna, aunque –precisa a continuación–, "aquella donde se introduce rey es tragedia, y aquella donde muere el héroe que es el primer galán es tragi-comedia, y sólo propriamente se llama comedia la que consta de caso que acontece entre particulares donde no hay príncipe absoluto"[668]. En dichas disquisiciones genológicas basadas en la clasificación de los personajes está patente una huella de compendios de poética anteriores, de índole nítidamente preceptiva. No obstante, es difícil ligarlas directamente a la realidad del repertorio de los corrales entre los años 20 y 30, pues –según constata María Luisa Lobato–, fue entonces cuando se extendió el uso del término *comedia* en referencia a toda la producción dramática. La ampliación del concepto puede entenderse como una expresión de autoconciencia y de nobilitación de un

[666] La obra se fecha entre los años 1627 y 1628, ver J.M. Ruano de la Haza, "Introduction", en: P. Calderón de la Barca, *El purgatorio de San Patricio*, ed..., Liverpool, Liverpool University Press, 1988, pp. 20-22.

[667] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 265.

[668] *Ibidem*, p. 269.

género escénico autónomo y exitoso, y transgresor de la taxonomía rígida. "Desde luego –subraya Lobato– Calderón y Rojas Zorrilla [...] denominan comedias a todas sus obras, aún a las más comprometidas con una perspectiva trágica"[669]. Pellicer, en *Idea de la comedia de Castilla,* trata de hallar el equilibrio entre la norma literaria vigente y la descripción de un género nuevo, de ahí algunas faltas de consecuencia y malentendidos de interpretación, los cuales de vez en cuando descaminan su intención de someter a debate los "preceptos del teatro de España y arte del estilo moderno cómico". Por otra parte, es significativo que las contradicciones de su discurso conciernan ante todo a la terminología y al problema de la unidad de tiempo. Pero las fluctuaciones posteriores de la historia del texto confirman que se trataba de una suerte de "corrección política" del erudito y literato de la época, obligado independientemente de las circunstancias a declararse verbalmente del lado de las reglas consagradas por la tradición[670].

El valor incuestionable de la *Idea de la comedia de Castilla* reside ante todo en las observaciones de Pellicer, personales y originales. En el precepto decimosegundo el autor trata extensamente sobre los conocimientos que ha de poseer el poeta que pretenda escribir teatro. El listado es bien largo pero creo que merece la pena citarlo:

> Para hablar de las cosas sagradas en actos sacramentales, y en comedias divinas, donde suelen platicarse disputas con herejes, forzosa es la teología, tanto positiva como escolástica. Para decidir o sentenciar muchos casos legales, la jurisprudencia. Para sutilizar en la naturaleza del amor, sus distinciones y diferencias, la filosofía natural y moral. Para la aplicación de remedios y antídotos, que son tal vez necesarios, la medicina. Par formar los escuadrones militares que se describen, la matemática, perspectiva, maquinaria y estática. Para hablar de los cielos, la astrología. Para pintar el globo terrestre y esférico, la cosmografía. Para demarcar el mundo [describir los lugares de la acción – B. B.], la geografía. Para manejar el cómputo de los tiempos, la cronología. Para tratar de los sucesos, la historia. Para entender las cosas del gobierno, la política. Para las pinturas, la simetría. Y no es justo que el que trata de escribir con propiedad vaya a consultar cada materia déstas[671].

Según Pellicer, quien quiera escribir obras de teatro, debe al menos iniciarse en cada ámbito mencionado. La consigna explica por qué entre los colegas-

[669] Ver M. L. Lobato, "Calderón, autor trágico", pp. 66-67.

[670] Así puede entenderse p.ej. el comentario con el cual Pellicer apostilla en 1639 sus reflexiones acerca de la unidad del tiempo, en la nueva redacción de la *Idea de la comedia de Castilla*, realizada al uso del volumen conmemorativo compuesto por los literatos de Madrid en honor al prematuramente muerto Juan Pérez de Montalbán. Pellicer añade al fragmento que corresponde al precepto décimo: "Esto ejecutó casi en las más Comedias MONTALBÁN. En las que dejó de hacerlo fue por acomodarse a la costumbre que ha introducido leyes contra razón". Cito por *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta y teólogo, insigne doctor Juan Pérez de Montalbán, clérigo presbitero [...] lloradas y vertidas por los más ilustres ingenios de España [...] dedicadas y ofrecidas a Alonso Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta del Reino, 1639, fol. 150v.

[671] José Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 269.

escritores de Calderón hubo tantos licenciados, doctores, clérigos formados... Su formación no era menos sólida. Sin embargo, Pellicer no termina en ello. A su juicio, el dramaturgo debe, además,

> [...] ser gran cortesano y saber de las agilidades y juegos de pelota, escrima, ajedrez, naipes, tablas y dados lo bastante; y de la marinería, derroteros y voces náuticas algo fundamental; como de la cetrería, caza, jineta y brida; y aun, si puede acabarlo con su curiosidad estar noticioso de las artes mecánicas, que todo aprovecha para la pluma[672].

Todas estas facultades en el poeta garantizaban "la propriedad" y también –aunque en este punto Pellicer no es explícito–, la verosimilitud de los sucesos plasmados: "Que si para hacer versos no más es necesaria la inteligencia de las ciencias, para hacerlos atados a leyes de razón casi épica, forjada de todos los estilos, ¿por qué no ha de ser precisa?"[673]. No es sino aparente la contradicción con la idea expresada al comienzo (precepto tercero), es decir, con la prescripción de evitar el exceso de erudición en el texto, pensando en el público que en su gran parte no es culto.

En la obra dramática de Calderón, aun cuando no consideramos más que las dos primeras partes, se hallan ejemplos perfectos de un empleo universal de todos los ámbitos del saber y de las habilidades enumeradas por Pellicer. La acción de *A secreto agravio, secreta venganza* observa los detalles topográficos del estuario del Tajo. Si bien la Polonia de *La vida es sueño* parece bastante ajena a la realidad geográfica que conocemos, es cierto que comprende elementos que el espectador coetáneo de Calderón podía haber relacionado con la *Serenissima Res Publica Poloniae*. A su vez, la descripción de las esferas celestes y en particular, el eclipse que acompañó el nacimiento de Segismundo, demuestra que el dramaturgo había asimilado las bases de la astronomía de Tolomeo. *El sitio de Bredá* expone su conocimiento de los asuntos bélicos, incluido el uso de las nuevas técnicas de asalto, así como su perfecto dominio de los principios de la composición pictórica de cuadros tipo *storia*. Además, Calderón resulta ser un gemólogo entendido (*A secreto agravio, secreta venganza*), posee conocimiento de los caballos (*El príncipe constante*), de los juegos de azar practicados en las casas de citas clandestinas en Madrid (*El hombre pobre todo es trazas*), etc.

No es menos interesante el precepto decimoquinto, donde Pellicer ofrece observaciones en torno a la representación de las personas vivas en el escenario. El autor preceptúa evitar tal circunstancia, pues el drama escénico se rige por una pragmática peculiar. La pareja de la primera dama y el primer galán debe superar a los demás personajes en cualidades y virtudes. Ver cualquier coincidencia con las personas reales vivas podría producir el conflicto del decoro con el principio supremo de la verosimilitud de los acontecimientos

[672] *Ibidem*, pp. 269-270.
[673] *Ibidem*, p. 269.

presentados, de manera que todo parecido con los vivos debe ser, a lo sumo, coincidencia. Escribe Pellicer:

> El precepto decimoquinto es pintar el héroe y la heroída más perfectos en méritos personales que a los demás, comprehendiendo en la ventaja a los reyes. Para lo cual se ha de advertir que las comedias no se han de escribir de personas vivas, que aun para la historia es peligroso, cuanto más para el teatro. [...] para alabar al héroe de modo que parezca verdad, no ha de haber interesado personal en el papel primero. El cual ha de atender el poeta siempre casalle con la primera dama, y el segundo con la segunda, y consecutivamente los criados[674].

Con todo, existían excepciones a la norma tácita, tal y como se observa en *El sitio de Bredá*, donde Calderón presentó con amplitud épica la historia del asedio y de la capitulación (el 2 de junio de 1625) de dicha ciudad. Se llegó a pensar que el poeta pudo haber tomado parte en los combates de Flandes. También se creyó que la obra se había escrito poco después de lo ocurrido. Pero ambos hechos se han puesto en tela de juicio. Calderón pudo haber aprovechado la relación detallada del jesuita Hermann Hugo, confesor de Ambrosio Spínola, el comandante de las tropas españolas. La *Obsidio Bredana* escrita en latín se publicó en Amberes ya en 1626, por la excelente casa editorial Plantina, la cual al año siguiente publicó también la traducción española[675]. Simon Vosters llegó a adelantar la hipótesis de que Calderón, al componer el drama (por encargo, según supone) utilizaría grabados de las inmediaciones de Breda realizados por Jacques Callot a petición de la infanta Isabel[676]. La creación de la obra estaría por lo tanto vinculada a la estancia de Spínola en Madrid, entre febrero y julio de 1628, en relación con las nupcias de su hija Polixena con don Diego Mejía, marqués de Leganés.

La cuestión de si la obra realmente fue escrita por encargo, sigue abierta. Pero según observa acertadamente Teresa J. Kirschner, ello no altera el hecho de que fue escrita para el corral, el cual permitía conducir la acción en dos planos: el tablado para los asediantes, y la galería del vestuario para la Breda sitiada[677]. De paso, merece la pena recordar que uno de los personajes del drama fue el "príncipe Ladislao", el hijo primogénito del rey polaco Segismundo III Vasa, quien efectivamente en otoño de 1624, durante su viaje por Flandes, visitó el campamento de Spínola. A finales de la primavera y principios del verano de 1628 seguían en pie los planes de introducir en el Mar Báltico una escuadra de buques con el príncipe Ladislao Vasa en cualidad del comandante oficial[678]. *El*

---

[674] *Ibidem*, p. 270.

[675] Ver H. Hugo, *Sitio de Breda*, ed. J. Albi de la Cuesta, Madrid, Balkan Editores, 2001.

[676] S. A. Vosters, *La rendición de Breda en la literatura y el arte de España*, London, Tamesis, 1974, pp. 12 y ss.

[677] T. J. Kirschner, "La puesta en escena de *El sitio de Bredá*: muro y muralla, sitiadores y sitiados", en: *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congrso Internacional celebado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, eds. J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 277-289.

[678] J. H. Elliott, *El conde-duque...*, p. 356: "Los proyectos del conde-duque de formar una

sitio de Bredá es una ejemplificación perfecta de la representación dramática de tipo *storia* dividida en secuencias, donde los elementos históricos fueron elaborados artísticamente. Semejante convención era vigente en las representaciones pictóricas, de ahí la estrecha relación genética del drama de Calderón con el cuadro de Velázquez pintado en 1634 para el Salón de los Reinos del palacio del Buen Retiro.

A decir verdad, Calderón no se salvó del accidente laboral del que advierte Pellicer; y ello, tratándose de una persona de no poca importancia: el duque Albrecht von Wallenstein. Entre 1633 y 1634, probablemente, Calderón escribió con Antonio Coello, un dramaturgo joven y prometedor, una obra basada en los recientes sucesos: la batalla de Lützen que enfrentó –el día 16 de noviembre de 1632– el ejército sueco con las tropas de la Liga Católica bajo el mando de Wallenstein. Durante el combate perdió la vida Gustavo II Adolfo, rey de Suecia. El drama no se ha conservado[679]. La única pista se halla en una misiva de un diplomático florentino (4 de marzo de 1634), quien describe las circunstancias del estreno y el contenido de "una commedia che rappresenta le prodezze del duca di Frisland"[680]. Cuando la carta fue despachada a Florencia, en la Villa y Corte aun se ignoraba que hacía una semana desde que, el 25 de febrero, Wallenstein había sido asesinado secretamente por sus propios oficiales acusado de traición al emperador. La noticia llegaría a Madrid con un mes de retraso, el 26 de marzo, para inmensa sorpresa de Olivares y su entorno, ya que el conde-duque consideraba a Wallenstein un hombre providencial y el mayor estratega de la política de los Habsburgo[681]. Según supone Germán Vega, la iniciativa de abordar el tema de actualidad candente en una obra de teatro debió de surgir en los círculos de la corte[682].

Por la susodicha carta se sabe que antes del estreno la obra fue entregada al Consejo de Estado: "prima di recitarsi, come è già seguito più volte dai comici pubblici, perchè trattava di principi viventi, acciò non si offendensse nessuno e non si narrasse cosa all'uso poetica, troppo lontana dalla verità, fu fatta rivedere dal Consiglio di Stato, e in fine approvata"[683]. Fijémonos en que Pellicer argumenta de forma similar su precepto de evitar representar a personas vivas. En esta clase de obras es difícil mantener el equilibrio entre el decoro que debe

escuadra del Báltico tampoco habían sido abandonados todavía, aunque ya se los empezaba a considerar más una garantía para los polacos y un freno para los suecos, que un arma decisiva contra las Provincias Unidas".

[679] V. Černy fue el primero en abordar la cuestión, "Une question à reprende: Wallenstein, héros d'un drama de Calderón", *Revue de Littérature Comparée*, 1962, pp. 177-190.

[680] La carta fue publicada por Carl Justi (*Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn 1888), cito por G. Vega García-Luengos, "Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein", en: *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, coords. J. Alcalá-Zamora, E. Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001, pp. 793-794.

[681] J. H. Elliott, *El conde-duque...*, pp. 462-463.

[682] G. Vega García-Luengos, "Calderón y la política internacional...", pp. 796-797.

[683] *Ibidem*, p. 793.

observar el autor al crear a sus personajes y la verosimilitud, el principio cardinal de la poética fundada en la *imitatio*.

En su carta, el embajador florentino destaca que la obra gustó mucho. Todos los sucesos –tanto la actitud heroica del rey de Suecia y de sus soldados como del duque de Friedland–, se plasmaron de manera "vero o verisimile"[684]. Los personajes, en ambos lados del conflicto, se presentaron en una luz favorable, "non dicendo male di nessuno"[685]. No obstante, el diplomático llama la atención a que la comedia "non nomina mai, nè in bene nè in male, il Rè di Francia nè Francese alcuno"[686]. El papel ambiguo de Francia en el desarrollo de los acontecimientos políticos en Europa se observaba desde España con gran inquietud[687]. Se trataba de una peculiar idea de lo políticamente correcto, en términos del hispanista checo Vaclav Černy: "pure sagesse politique"[688]. La reseña del embajador florentino terminaba por realzar que el espectáculo era uno de los mejores que se había podido ver en Madrid: "tessendo le sopradette azioni, mescolate di allegro e malincolico, con musiche, apparenze d'ombre a suo tempo e altre invenzioni, è riuscita la più dilettevole poesia che si ha vedita da un pezzo en qua..."[689].

No es nada improbable que Pellicer, al formular su precepto, tuviera en mente este preciso incidente. Es un hecho que Wallenstein pasó en un instante de héroe a figura negativa. La obra de Calderón y Coello, que en la nueva situación política había perdido su razón de ser, fue condenada a la inexistencia. Álvaro Cubillo de Aragón, según podemos conjeturar, casi inmediatamente escribió un auto sacramental cuya acción alegórica se basó en los acontecimientos de la muerte del duque de Friedland. Germán Vega considera, aunque el plazo parece muy apretado, que *La muerte de Frislán* pudo haberse estrenado ya en Corpus Christi de 1634. En el auto sacramental Wallenstein corresponde a Satanás y Fernando Habsburgo, hijo del emperador y cuñado de

[684] *Ibidem*.

[685] *Ibidem*, p. 794.

[686] *Ibidem*.

[687] Apenas un año más tarde, en junio de 1635, Francia declaró la guerra a España. Presento el contexto histórico de los acontecimientos que inspiraron la obra perdida de Wallenstein tras Norman Davies (*Europe. A History*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1996, p. 564): "In 1630, [Gustavus Adolphus], fortified by the Treaty of Bärwalde with France, he landed with the main Swedish army and proceeeded to restore Protestant fortunes by the imperialists. […] In 1632 he entered Bavaria. Munich and Nuremberg opened their gates. With the Swedes preparing to march on Vienna, and the Saxons in Prague, a desperate Emperor was forced to recall Wallenstein. At the furious Battle of Lützen near Leipzig (16 November 1632), the Swedes prevailed. But Gustavus fell; his naked body was discovered under a heap of dead, a bullet hole through his dead, a dagger thrust in his side, another bullet, ominously, in his back. The Protestant cause faltered until revived once more by the League of Heilbronn. In 1634 Wallenstein opened negotiations, only to be placed for his pains under the ban of the Empire, and assassinated".

[688] V. Černy, *op. cit.*, p. 185.

[689] G. Vega García-Luengos, "Calderón y la política internacional...", p. 794.

Felipe IV, a Cristo[690]. En los autos historiales las alusiones a la actualidad eran decisivas.

Hace relativamente poco tiempo se supo que la historia de Wallenstein hizo una aparición más en el escenario español. Germán Vega, al catalogar impresos teatrales en la Biblioteca Nacional de España, dio con una suelta única titulada *El prodigio de Alemania*, atribuida a Calderón, que resultó ser una comedia sobre la traición de Wallenstein. Es difícil sentenciar si de verdad fue escrita por Calderón: el autor negó haber compuesto nunca un drama de este título. Pero la credibilidad de tales declaraciones del propio Calderón y de su primer editor Vera Tassis ha sido cuestionada en más de una ocasión. *El prodigio de Alemania* –subraya Germán Vega– fue compuesta a raíz de las alteradas circunstancias políticas. También esta vez la inspiración debió de surgir de los mismos círculos próximos a Olivares, cuando no de él mismo, pues según toda probabilidad fue él quien había encargado a Calderón y a Coello escribir la "primera" obra de Wallenstein[691]. Ya en *El sitio de Bredá* Calderón demostró haber dominado dicha clase de relación dramático-épica de acontecimientos históricos de peso, que incluía los elementos cómicos y líricos alabados por el embajador florentino en su comentario de la comedia sobre Wallenstein. El diplomático ponderó el arte de la composición que empleaba varios medios y que era característica de los dramaturgos españoles. Pellicer habla de esta peculiar combinación de episodios variados en su siguiente, decimosexto, precepto.

El autor vuelve sobre la cuestión de la heterogeneidad genológica de la comedia española, insistiendo en que el poeta debe cuidar de mantener el equilibrio de los componentes del drama que presenta una síntesis de lo épico, lo lírico y lo trágico:

> El precepto decimosexto es que debe el poeta en la comedia heroica, que es la de batallas o acciones grandes, labrar el contexto sustancial de lo macizo y sólido de su invención, y luego para la sazón del pueblo, adornalla de episodios líricos y trágicos. En la comedia lírica, que contiene la maraña amorosa y dulce, debe armar la traza en la novela y para adorno vestilla de episodios trágicos y heroicos. Y en la comedia trágica, que se funda en lo melancólico y fúnebre de la lástima que dispone, aunque cargue todo el artificio sobre el horror, para suspensión del auditorio, debe mezclalla de episodios heroicos y líricos[692].

A modo de ejemplo, si el asunto es de talante heroico, es imprescindible entrelazar en la acción episodios líricos y trágicos. *El sitio de Bredá* es una *comedia heroica* de este tipo. Calderón relaciona los asedios de Breda, victoriosos para los españoles, con el esmero de un documentalista. No obstante, no priva la acción de episodios líricos protagonizados por damas holandesas que conversan cortés y distinguidamente con oficiales españoles. Las actrices (primera y segunda dama) estaban en la galería de la primera planta del

[690] *Ibidem*, p. 797; esto significaría que la obra se representó al mismo tiempo que el auto sacramental *El palacio de Buen Retiro*, de Calderón.

[691] *Ibidem*, p. 803.

[692] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 271.

vestuario, que representaba las murallas de Breda. El primer y el segundo galán, en el papel de soldados asediantes, estaban en el tablado. Para dar otro ejemplo, en *A secreto agravio, secreta venganza* se da la situación inversa: la acción, cuyo objeto es el honor y los celos, y cuyo desarrollo presenta unas consecuencias y un mensaje trágicos, está inscrita en unas circunstancias históricas dignas de tratamiento épico.

Pellicer, al comentar la cuestión de la diversificación genológica de los particulares episodios del drama, pone al público como punto de referencia. Importan sus expectativas y preferencias ("la sazón del pueblo"), y su capacidad de percepción, pues el introducir escenas diferentes a la expresión del todo ha de constribuir a "la suspensión del auditorio". La *Idea de la comedia de Castilla* también contiene otras indicaciones prácticas, p.ej. la de evitar situaciones que dejen vacío el escenario (precepto decimotercero): "procurar no dejar nunca solo el tablado, que será mucha gala del discurrir"[693]. En el precepto decimoséptimo, pretende sensibilizar a los autores de comedias de que "la gala y el adorno en los que la representan es elocuencia muda que escuchan los ojos"[694]. Recordemos que el atuendo en el Siglo de Oro señalaba claramente el origen, estamento, profesión, etc. del portador. El precepto decimooctavo preconizaba que se evitaran situaciones en las cuales personajes serios realizaran acciones vulgares, a saber "comer en las tablas, desnudarse, cantar y otras que son para la graciosidad"[695]. El penúltimo precepto, decimonoveno, está dedicado a las partes cómicas. Precisamente se insiste en que los graciosos no deben poner en rídiculo a personas concretas, sino censurar los vicios y las malas costumbres. Pellicer observa que sería provechoso abandonar la representación unidimensional de dicha categoría de personajes otorgando al gracioso un estatus social algo más elevado, pues el hecho de que el protagonista, habitualmente un gran señor, encomiende sus confesiones íntimasa un lacayo, Pellicer juzga discorde del principio de la verosimilitud y, cuando menos, impropio.

Obsérvese al margen que en la dramaturgia calderoniana dicha emancipación del gracioso se lleva a cabo también en el plano de la acción, tal y como sucede en *La vida es sueño*. En la jornada tercera, el gracioso Clarín pasa a ser un segundo Segismundo, pues al igual que él, queda encarcelado en una torre. También es el único personaje en morir alcanzado por una bala perdida, convirtiéndose en un *memento mori*: un signo del hado ineludible para el ser humano. En *El médico de su honra*, el gracioso Coquín, escudero de don

[693] *Ibidem*, p. 270; obsérvese al margen que una advertencia similar se halla en Lope pero él, a diferencia de Pellicer, hace hincapié en el aspecto pragmático (*Arte nuevo*, vv. 240-245): "Quede muy pocas veces el teatro/ sin persona que hable, porque el vulgo/ en aquellas distancias se inquieta/ y gran rato la fábula se alarga;/ que fuera de ser esto un grande vicio/ aumenta mayor gracias y artificio". Con todo, merece la pena observar con el editor del texto Antonio Carreño, que este comentario práctico es de profundo arraigo, al poder remontarse a Donato: su comentario a las comedias de Terencio constituye una de las fuentes del *Arte nuevo* de Lope.

[694] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 271.

[695] *Ibidem*.

Gutierre, responde al desafío de Pedro el Cruel. Si no consigue hacer reír al soberano, está dispuesto a que le arranquen todos los dientes. La apuesta desalmada es uno de los principales elementos de la característica del rey, al presentar su sentido de la justicia como una transgresión de la forma de matiz grotesco. El gracioso, dispuesto a apostarlo todo por salvar la vida de doña Mencía, se vuelve personaje trágico. Llega hasta el rey, a sabiendas de que puede perder toda su dentadura, para adelantarse a los sucesos trágicos y prevenir el asesinato. No obstante, es demasiado tarde. La penúltima intervención de Coquín en *El médico de su honra*, anticipadora del final trágico, puede servir de peculiar definición del papel del gracioso en la dramaturgia calderoniana. A la constatación del rey: "No es ahora tiempo de risa", Coquín contesta en tono serio: "¿Cuándo lo fue?" (QC 1637, fol. 117r).

La evolución de la figura del gracioso estaba relacionada con la popularidad de los actores de este caché. En el caso de Calderón, es patente la ampliación de las competencias del personaje, no restringidas en sus dramas al papel del factótum. Cabe la pregunta de hasta qué punto la personalidad escénica del actor Cosme Pérez (antes de 1600-1672), conocido como Juan Rana, pudo haber marcado la forma del drama calderoniano instalando la específica mezcla de lo sublime y lo grotesco, fruto de la "armonía de los contrarios", la cual, en términos bien posteriores de Victor Hugo en el prólogo a *Cromwell*, es "la poesía verdadera"[696]. La brillante carrera de Cosme Pérez (*vel* Juan Rana) era cuasi paralela a la actividad dramatúrgica de Calderón.

Pellicer concluye su exposición por el consejo de que el poeta, al empezar a escribir el drama, realice un esbozo de la acción, para después –consciente de que en el tablado "se representa una novela"–, ir depurándolo de aquellos elementos que pudieran estorbar la percepción adecuada del argumento. Con el tiempo –añade–, la tarea se convierte en rutina y se da con facilidad. Solo después de ello puede procederse a componer versos, teniendo en cuenta que en las obras de asunto complicado es preferible no abusar de la riqueza de estilo; y cuando la materia dramática es modesta, puede compensarse por "la valentía de lo escrito"[697].

Un consejo similar se halla en el *Arte nuevo* de Lope. No obstante, no se ha dado con ningún bosquejo auxiliar en prosa de su autoría, lo cual, según Rozas, pone en tela de juicio la veracidad de la consigna[698]. Si bien no se han constatado huellas materiales de la práctica, el hecho de que se crearan obras en coautoría, asumiendo cada uno de los poetas una o dos jornadas, ofrece, a mi modo de ver, una confirmación convincente de ella. Entre la década de los años 20 y 30, dicha

[696] V. Hugo, "Przedmowa do dramatu *Cromwell*", en: *Manifesty romantyzmu, 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, ed. A. Kowalczykowa, Warszawa, PWN, 1995, p. 316.

[697] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, pp. 271-272.

[698] Lope de Vega (*Arte nuevo*, vv. 211-214) insiste en este punto en que se trate de observar la unidad del tiempo dentro de cada acto: "El sujeto elegido escriba en prosa, / y en tres actos de tiempo le reparta / procurando, si puede, en cada uno / no interrumpir el término del día"; ver J. M. Rozas, *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

cooperación literaria se volvió muy frecuente, seguramente por la demanda de repertorio nuevo. Recordaré que a finales de los años 20 se llegó a proponer un certamen de "tres contra tres": Lope de Vega, junto a Juan Pérez de Montalbán y Felipe Godínez, competirían con Calderón, Luis Vélez de Guevara y Antonio Mira de Amescua. Lope se mostró dispuesto a aceptar el reto pero mientras tanto –tal y como se desprende de una carta a Antonio de Mendoza–, decidió dilatar el asunto, alegando sus obligaciones de clérigo[699]. Cuesta imaginar que tal modo de escritura de dramas pudiera prescindir de un bosquejo preestablecido. El propio fenómeno, a su vez, ofrece un testimonio harto elocuente de la intensidad de la actividad teatral. Calderón colaboró en aquella época con Mira de Amescua y Pérez de Montalbán (entre los tres, compusieron la obra mitológica *Polifemo y Circe*[700]) y con otros autores. Ello atestigua de manera contundente que no existían divisiones estables ni facciones entre los dramaturgos. En 1633, Calderón junto a Pérez de Montalbán y Francisco de Rojas Zorrilla escribirá *El monstruo de la fortuna*. Esta vez, se encargará de la jornada primera, recurriendo a las décimas propias de Segismundo de la primera jornada de *La vida es sueño*. Puede resultar algo sorprendente que en *El monstruo de la fortuna* correspondan a una lavandera napolitana. Según advierte Ruano de la Haza, el plagio y el autoplagio eran habituales y eran norma en el teatro español áureo[701]. Aunque tal vez no fueran tan inocentes como parezca, si tenemos en cuenta el alboroto provocado por *De un castigo dos venganzas* de Juan Pérez de Montalbán, que oscureció la carrera del joven y ambicioso poeta y prosista.

Todas las manifestaciones de la vida –la vida literaria en particular–, estaban patrocinadas por la idea de la emulación a la que el siglo XVII dio una proyección extraordinaria. La *Idea de la comedia de Castilla* es un testimonio notorio de ello, al dar la prioridad a los autores españoles ante los antiguos y ante los contemporáneos de otras naciones y tradiciones. Es de lamentar que desconozcamos si el auditorio de la presentación de Pellicer entró en debate con él. Ni siquiera sabemos si el texto se pronunció en público. En la literatura crítica tampoco se han dado pistas de que el texto se hubiera imprimido en la conciencia de aquellos que escribían sobre teatro. Con todo, constituye una opción de programa bastante contundente. Marc Vitse llegó a nombrarlo "superaristotelismo"; en su opinión: "Lo esencial, aquí, reside en la primacía indiscutible otorgada, a expensas del imperativo estético de la verosimilitud, al criterio ético de la conveniencia, de una conveniencia concebida como la confrontación con las leyes extrapoéticas, en cuyo nombre conviene determinar los límites del mundo representable y organizar su reelaboración artística"[702]. No obstante, en el caso de Pellicer y, ante todo, de las imprecisiones internas de

[699] Lope de Vega, *Epistolario...*, IV, p. 102.

[700] Calderón escribió la tercera jornada de la obra: se conserva el autógrafo fechado en 1630.

[701] J. M. Ruano de la Haza, *La primera versión de "La vida es sueño", de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992, p. 32.

[702] Ver M. Vitse, "Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII", en: *Historia del teatro español*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, I, p. 735.

su texto, consecuentes a la naturaleza elíptica del texto-boceto, es difícil juzgar categóricamente si la estilística normativa del conjunto de prescripciones enmarcado en veinte capítulos ha de interpretarse literalmente. Me decantaría por tratar la intervención como reflejo de las tensiones perennes que acompañaban la valoración del teatro como fenómeno y la del drama como un género literario que debería caber dentro del modelo perfeccionado por la tradición, sin por ello dejar de emularlo y excederlo.

Difícilmente puede valorarse en qué medida las circunstancias externas, incluida la propia personalidad de Pellicer, pretencioso en su erudición (nótese, no obstante, que el texto está exento casi por completo de interposiciones personales), pudieron determinar la recepción de la *Idea de la comedia de Castilla*.

JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN: PLAGIO, PANFLETO, AUTOPLAGIO

En 1639 Pellicer cometió un autoplagio –hablando en términos de hoy en día, obviamente–, al publicar por imprenta su texto habiéndolo alterado mínimamente. ¿Será prueba de que la obra no había podido darse a conocer antes? Desde luego, tal conclusión no está justificada, pero hemos de constatar el hecho de que en la segunda redacción todos los preceptos están supuestamente "deducidos de las obras cómicas del doctor Juan Pérez de Montalbán"[703]. El texto se reelaboró a modo de homenaje póstumo. El difunto era hijo de Alonso Pérez, uno de los libreros más importantes de la Villa y Corte, con quien todos los literatos mantenían al menos relaciones profesionales, cuando no amistosas. El volumen se publicó tan solo un año después de la muerte del artista, que murió con algo menos de treinta y seis años de edad.

Para Calderón y sus contemporáneos, aunque su musa trataba casi a diario la imagen metafórica de la muerte y de la brevedad de la vida humana, la progresiva enfermedad psíquica de Montalbán y su consecuente muerte debieron de ser una experiencia traumática. Fueron testigos de cómo uno de los escritores más universales de la época, un erudito que tenía las puertas de la carrera abiertas, empezó a perder contacto con la realidad y lo abandonaron las fuerzas intelectuales y físicas, lo que llevó asu progresiva infantilización y finalmente a la muerte. Cayetano Alberto de la Barrera, en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, escribe que "[e]l excesivo estudio y las tareas literarias habían predispuesto a Montalbán a padecimientos cerebrales"[704]. Al parecer, sufrió profundamente la muerte de Lope de Vega (1635). Antes de que la enfermedad se apoderara por entero de su psíquica e intelecto, aún pudo preparar un volumen dedicado al maestro: *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Fénix de Vega Carpio, y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre* (Madrid, Imprenta del Reino, 1636).

Pérez de Montalbán fue un autor ambicioso y muy fecundo. Con tan solo diecisiete años, por mediación de Lope, amigo de su padre y autor publicado por él, estrenó su primera obra en el corral. A lo largo de su breve vida compuso alrededor de cincuenta comedias y autos. En 1635, tras la derogación de las restricciones de impresión en la Corona de Castilla, fue uno de los primeros en depositar su parte de comedias: *Primero tomo de las Comedias del Doctor Juan Pérez de Montalbán*. Al ser hijo de librero, disfrutaba sin duda de una situación

[703] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla, deducida de las obras cómicas, del doctor Juan Pérez de Montalbán...*, en: *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta y teólogo, insigne doctor Juan Pérez de Montalbán, clérigo presbitero [...] lloradas y vertidas por los más ilustres ingenios de España [...] dedicadas y ofrecidas a Alonso Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta del Reino, 1639, fol. 146r-152r.

[704] C. Alberto de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imp. P. Rivadeneyra, 1860, p. 265.

privilegiada. Sin embargo, obsérvese que sus libros –pues no solo escribía dramas–, entroncaban perfectamente con los gustos del gran público, a juzgar por el número de reediciones, reimpresiones y traducciones. El relato novelado sobre San Patricio, *Vida y purgatorio de San Patricio*, publicado en Madrid en 1627, fue un *best seller*. Puede ilustrar su éxito el hecho de que un año más tarde estaba en circulación la quinta edición del librito, en 1629 vio luz la sexta impresión. También en aquella época surgieron dos adaptaciones teatrales de la leyenda: *El mayor prodigio y purgatorio en la vida*, atribuida a Lope, y *El purgatorio de San Patricio* de Calderón[705]. El relato hagiográfico de raigambre medieval encontró numerosos lectores ante el conflicto motivado por la religión, entonces de actualidad en Europa. Añádase al margen que España nunca retiró por completo su declaración de intervención en defensa de los católicos de Inglaterra e Irlanda. Fueron numerosos los católicos ingleses e irlandeses que, huyendo de las persecuciones, hallaron amparo en la Península Ibérica. Por otra parte, recuérdese que en Castilla estaba vigente la prohibición de imprimir novelas y comedias, en acepción amplia del término, de manera que un relato *a lo divino* presentaba cierta recompensa. En 1632, Pérez de Montalbán preparó su publicación "para todos": *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos, en que se tratan diversas ciencias, materias, y facultades, repartidos en los siete días de la semana*.

Creo que puede decirse que el autor aprovechó las lagunas en las regulaciones legales impuestas al ámbito del libro, no sin ayuda de censores favorables, incluidos fray Diego Niseno y José Valdivielso, según insinúa claramente Francisco de Quevedo en un panfleto contundente contra el autor y su obra. El texto de Quevedo circuló, según costumbre de la época, en copias manuscritas. Es difícil dilucidar si el motivo directo del ataque fue Juan Pérez de Montalbán y la supuesta envidia de Quevedo por su éxito literario o –según sugiere Barrera–, su padre Alonso Pérez, con quien el autor de *La vida del Buscón* tenía un conflicto desde hacía tiempo[706]. *Perinola*, pues así tituló Quevedo su sátira implacable, entrañó una polémica vehemente, en cierta manera alineándose con la metáfora del título, basada en la moción y la onomatopeya. Se trata de un juguete que el *Diccionario de Autoridades* describe de esta manera:

> Piececita pequeña de madera o otra matéria, que tiene quatro caras iguales y remata en punta, por arriba es plana, y en medio tiene un palito delgado, el qual se toma con dos dedos, y torciéndola con ellos baila, el tiempo que le dura el impulso. En las quatro caras hai en cada una una letra, que son S. P. D. y T. la S. significa saca. la P. pon. la D. dexa y la T. todo. Sirve para el juego que es llama deste nombre, desuerte que el que echa la perinola, si al acabar de bailar le cae arriba la letra S. saca un tanto de los que están puestos,

[705] Maria Grazia Profeti anota 27 ediciones de *Vida y purgatorio…* y casi otras tantas (22) perdidas. El libro fue traducido al francés, neerlandés, portugués e italiano, ver Juan Pérez de Montalbán, *Vida y purgatorio de San Patricio*, introduzione, testo critico e note di M.G. Profeti, Pisa, Università di Pisa, 1972.

[706] Ver C. A. de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico...,* p. 265.

> y si le cae la letra T. lo lleva todo; pero si le cae la letra P. pone otro tanto, y si le cae la D. dexa, ni gana, ni pierde[707].

Este nombre adquiere en la sátira de Quevedo un valor ofensivo[708]. *Para todos* fue una típica miscelánea, donde los contenidos generales ("humanos"), morales y doctrinales ("divinos") se unían enlazados en un ciclo de siete días con otras composiciones propiamente literarias. Estas últimas desempeñaban la función de intermedio en el debate docto –"académico", conducido "a imitación de las Academias"–. Todo ello, en nombre del principio de "aprovechar divirtiendo, y divertir aprovechando", según apunta José de Valdivielso en la *Aprobación*: "a unos con la doctrina, a otros con los avisos, a otros con los escarmientos, y a todos con lo ingenioso y deleitable, desempeñando nuestra emulación a los Atheneos"[709].

Aun teniendo en cuenta el talante convencional de las opiniones que justificaban el permiso de impresión en la España del siglo XVII, llama la atención la palabra "emulación". El concepto, esencial para la cultura barroca, aparece en el contexto de una valoración del libro de Montalbán. El propio autor, de entrada, en las palabras de *Al que leyere*, explica de una manera efusiva las circunstancias de la creación de su proyecto editorial.

El texto del prólogo es muy interesante, pues Montalbán gusta de hablar de sí mismo y aquí se explaya informando de que escribió el libro porque:

> [...] me tenían tan cansado las comedias, que tomé este medio para no escribirlas por unos meses de lo que rodea el teatro y por haber decidido suspender la creación de dramas durante unos meses. Lo primero, por ser estudio peligrosísimo haber de guisar un plato que contente a todo un pueblo entero, siendo sus gustos tantos como diferentes. Lo segundo, porque ya el logro de una comedia consiste más en el favor del padrino, que el acierto del poeta, si bien encargándose de sazón los del patio, suelen atropellar las mayores dificultades. Lo tercero, porque antes escribía yo cada año cuatro o cinco comedias por mi pasatiempo, pero ahora lo que era gusto me han hecho pesadumbre, y lo que era divertimiento, competencia; y soy muy modesto para andar en semejantes batallas. Lo cuarto, porque está el vulgo tan novelero, que con que se le antoje a uno decir por chanza que no es mía la comedia que estoy escribiendo, no faltará un piadoso que lo apoye y un apasionado que lo crea, y mientras se averigua la verdad, yo me vuelvo loco y mi opinión padece. Y lo quinto y último, porque ya no agradezco que se celebren las comedias de los hombres que en esta facultad escriben con seso; pues tal vez se hace la misma fineza con los que no lo merecen, aplaudiendo muchas cosas, no porque fueron buenas, sino porque pareció que lo eran, pues llegadas a apurar todo es paja picada sin grano, sustancia,

[707] *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990, t.III, p. 224.

[708] Zygmunt Gloger en la *Encyklopedia staropolska*, compendio de la cultura de la antigua Polonia, remite a toda una serie de refranes y fraseologismos relacionados con la perinola (en polaco *bąk*), frecuentes en los escritores polacos de los siglos XVI y XVII, que denotan la ociosidad, la vagancia y la puerilidad; ver Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, introducción J. Krzyżanowski, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1978, I, p. 137.

[709] Cito por el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional en Madrid, reimpreso en 1635 (BN R/12764): J. de Valdivielso, "Aprobación del Maestro...", en: J. Pérez de Montalbán, *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos... por el Doctor Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.

> gramática, ni sentido, engañándonos con ellas como a indios con cascabeles de azofar y sartas de abalorio; y es la causa, porque como la brevedad del tiempo en que se representan, no da lugar a su examen [...][710].

Las sinceras confesiones de Pérez de Montalbán ofrecen una imagen de las relaciones que unían a los poetas y escritores de la primera mitad de la década de 1630, y que se movían en torno al repertorio teatral. El autor, para amenizar el debate culto de siete días sobre temas variados, insertó cuatro comedias propias: *El segundo Séneca de España*, *No hay vida como la honra*, *De un castigo dos venganzas* y *La más constante mujer*; también dos autos sacramentales que desde sus títulos dan cuenta de las ambiciones y la envergadura de sus inquietudes: *Polifemo* y *Escanderberch*; y tres relatos: *Al cabo de los años mil*, *El palacio encantado* y *El piadoso bandolero*. Todo ello en una época en la cual ningún autor podía ver aprobadas en el Reino de Castilla sus obras de teatro ni obras novelescas en prosa. Aunque solo fuera por este hecho, era motivo suficiente para irritar a una parte de los literatos de la capital, si bien Montalbán –¿acaso por ingenio?–, adjuntó en forma de anexo el *Índice de los ingenios de Madrid*, una suerte de *who is who*, donde casi todos los artistas madrileños pudieron leer algo favorable acerca de sí mismos. Hoy en día es imposible sobreestimar el valor factográfico de su contenido. El *Índice* abarca más de trescientos nombres.

Además, *Para todos* brinda información valiosa para el historiador del teatro, puesto que todas las obras incluidas en el volumen se inscriben en un singular marco narrativo: una tertulia que observa las "órdenes y leyes" de una academia de "buenas letras"[711]. Los contertulios, antes de escuchar la comedia, conocen las circunstancias de su historia escénica, incluidos los nombres de los actores e incluso el número de las funciones etc. De esa manera Montalbán se refiere al éxito de *De un castigo dos venganzas*, una comedia suya que se mantuvo veintiún días en la cartelera con el aforo completo, y por la cual se vio envuelto en la acusación de plagio. Según supone Victor Dixon, el malentendido estaba relacionado con la competición abierta entre Jerónimo Villaizán y Pérez de Montalbán, que debía producir citas o alusiones mutuas que podían haber dado pie a la acusación[712].Confirma dicha hipótesis la nota del editor zaragozano Pedro Escuer, quien incluyó la comedia en la *Parte XXV de comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España dedicadas a diferentes personas*, en 1632: "Esta comedia es de las mejores que hay escritas en nuestra lengua castellana, su Autor de los más celebrados, su traza y estilo de los más heroicos, y hecha en competencia de otra no menos buena, y de Autor no menos ilustre"[713].

---

[710] J. Pérez de Montalbán, *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos...*, 1635, fol. ¶4r-4v.

[711] *Ibidem*, fol. 24r.

[712] Ver V. Dixon, "Juan Pérez de Montalbán's *Para todos*", *Hispanic Review*, 1964, núm. 1, pp. 36-59.

[713] *Parte XXV de comedias recopiladas de diferentes autores*, Zaragoza, Pedro Escuer, 1632,

Jerónimo Villaizán era uno de los jóvenes dramaturgos más prometedores. Gozaba de la protección del mismo rey, quien honraba con su presencia las funciones de sus comedias en el Corral de la Cruz. Se abrió del lado de la Plazuela del Ángel un pasadizo especial al aposento que ocupaba[714]. Se dijo que a Felipe IV le gustó tanto una de sus comedias que prohibió su representación ante cualquier público que no fuera el cortesano. Villaizán, muy joven, nacido en 1604, debió de provocar la irritación de sus colegas de más edad por su actitud –tal vez por una desfachatez típicamente juvenil–, si hasta don Antonio Hurtado de Mendoza, el secretario real al tiempo que poeta y dramaturgo, escribió una letrilla satírica en la cual todas las preguntas (siendo al menos una en cada una de las veinte estrofas) se contestan invariablemente: Villaizán. Ya la primera estrofa hace referencia manifiesta a la situación de la acusación de hurto de obra ajena contra Montalbán:

> ¿Quién mató al comendador?
> Fuente-Ovejuna: es error.
> ¿Qué comedias de primor
> se las quitan a su autor
> y a qué nombre se las dan?
> Villaizán.
> ¿Quién hizo y quién hace cargas
> a los poetas amargas
> y quién [...]?[715]

La composición de Hurtado de Mendoza parece imputar directamente a Villaizán el grave cargo de juego sucio por los favores del público. Y confirma que el joven poeta, protegido del rey y absolutamente impune, pudo haber sido particularmente molesto para Pérez de Montalbán, quien –para variar–, disfrutaba de la benevolencia del hermano del rey: "El príncipe D. Carlos [...] al mismo tiempo fortaleció de honores, en literal competencia, a Juan Pérez de Montalbán, alentando uno y otro hermano a que elevasen sus vuelos estas dos dichosas plumas"[716]. Dicha circunstancia debió de añadir un matiz a la rivalidad entre los jóvenes dramaturgos y quizá fuera por ello por lo que el autor de *De un castigo dos venganzas* decidió retirarse del teatro por un tiempo. A finales de julio de 1632, es decir, coincidiendo aproximadamente con la publicación del libro de Montalbán, murió súbitamente el infante don Carlos. Asimismo, la virtual continuación de la rivalidad entre los dos poetas perdió el componente atractivo, por cortesano, de la emulación. Un año más tarde, con apenas veintinueve años, murió Jerónimo Villaizán, lo cual sus contemporáneos

---

fol. 172r, cito por la edición digital (ejemplar BN R/24978) Biblioteca Digital Hispánica http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073175&page=1 [acceso 12 de octubre de 2015].

[714] Ver Anónimo, *A la Majestad Católica de Carlos II, [...], rendida consagra a sus Reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la Comedia* (1681), en: E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, p. 43.

[715] Cito por C. A. de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico...,* p. 491.

[716] Anónimo, *A la Majestad Católica de Carlos II...*, p. 43.

debieron de interpretar como una vuelta inesperada de la rueda de la fortuna, pues el joven poeta alcanzó la cima de la carrera tan pronto y tan repentinamente como terminó su breve vida. Hasta Lope de Vega, a quien la musa conceptista de Villaizán debía de ser más bien ajena, expresó su pesadumbre por su improvista muerte. Rindió homenaje al escritor prematuramente desaparecido en una elegía, en la cual no puede obviarse el motivo de la *aemulatio*: a saber, el viejo poeta, en un tono elevado de pregunta retórica, no vacila en afirmar que la memoria de los logros de la breve vida de Villaizán durará por los siglosy eclipsará la fama de los griegos y la historia de los romanos: "¿Qué Griega Fama, qué Romana Historia / refiere ingenio, que en tan breve vida / dejase tantos siglos de memoria?"[717].

Pero antes de que ello se llevara a cabo, Francisco de Quevedo, al componer su despiadado panfleto, arremetió no solo contra el *Para todos* y su autor, sino también, de paso, contra Villaizán y Pellicer: la juventud literaria y sus desproporcionadas pretensiones. La generación de los escritores nacidos alrededor de 1600 instauraba una calidad totalmente distinta en el panorama socio-cultural de la España del siglo XVII. Se estaba perfilando una categoría profesional nueva: la de los hombres que vivían de la pluma. El grupo contaba con representantes de familias nobles empobrecidas, como Calderón y Pellicer, pero también con hijos de impresores, libreros, boticarios, es decir, una clase intelectual urbana que pocas veces podía presumir de escudo –tal fue el caso de Juan Pérez, hijo de Alonso, o Villaizán–, lo cual no suponía, no obstante, que por la fortuna de su carrera se abstuvieran de colorear su genealogía por medio de un apodo literario más o menos noble.

Quevedo realizó una disección conceptista del apellido que solía emplear el autor del *Para todos* de una manera que rayaba en la crueldad. No solo ridiculizó su segundo componente (ficticio), sino que también descargó con pasión de antisemita contra el *Pérez* de su familia, sobre el cual pesaba el estigma de converso. Hoy en día, la asociación literaria del topónimo de Montalbán no es obvia, pero el lector del siglo XVII conocía bien a Reinaldos de Montalbán, el legendario compañero de Roldán y uno de los personajes favoritos de los romances y los poemas narrativos caballerescos, tanto en Boiardo como en Ariosto. La *Perinola* fue una invectiva compleja. Quevedo imputó a Montalbán la falta de formación, talento, gusto literario y, sobre todo, el poco mérito propio en su carrera de literato, elevado a poeta por Lope de Vega, no sin la incidencia decisiva de la relación interesada del Fénix de España con Alonso Pérez, su padre. Es más, llegó a cuestionar el título de doctor, insinuando que no podía averiguarse cuándo, dónde ni qué facultades podía haber estudiado el joven Pérez, quien hasta vistió los hábitos siguiendo la estela de su maestro (añádase que el propio Lope de Vega, por no tener la formación académica completa, era particularmente susceptible en materia de ser docto).

[717] Cito por V. Dixon, "Apuntes sobre la vida y obra de Jerónimo de Villaizán y Garcés", *Hispanófila*, 1961, núm. 13, p. 12.

Desde luego, el motivo principal de la *Perinola* no podía ser otro que el plagio. Quevedo de entrada relaciona de forma muy negativa la historia de la creación de *De un castigo dos venganzas* y la del escándalo del estreno de la obra presuntamente robada por Montalbán a Villaizán. Añade que Montalbán, "para enmendallo y ostentar suficiencia" preparó el volumen de *Para todos* supuestamente "para todos y sobre todo"[718]. En este punto, surge una afirmación categórica, apoyada por una analogía de contenido sorprendente y muy sugerente: "De manera que éste no es libro, sino coche de Alcalá a Madrid, donde se embuten y van juntos, dándose hombre con hombro, una vieja, una niña, y la buscona, y el tratante, y el corchete, y la alcagüeta y el capigorrón con el fraile"[719].

En *Perinola*, Quevedo censura la forma en la cual Montalbán trata de imprimir sobre su texto el sello de lo culto. Ridiculiza su erudición falsamente entendida, incluidos los nombres de las autoridades que aderezan sin ton ni son –ni conocimiento sólido del asunto–, sus textos. En los márgenes se codean autores clásicos y vivos, mientras que todo humanista formado sabe que tal procedimiento editorial es inadmisible. Con igual crueldad comenta Quevedo la parte estrictamente literaria del volumen, es decir, los relatos y las composiciones dramáticas insertadas para divertir. En el caso de los dos autos sacramentales no se salvan siquiera los dos censores, fray Niseno y el padre Valdivielso, reñidos por su falta de sentido ortodoxo ante las cuestiones teológicas abordadas por el autor. Tampoco se salva de crítica virulenta el almanaque de los artistas madrileños que Quevedo llama –cuestionando su credibilidad, legibilidad y utilidad–,"cartapel de ingenios"[720].

Para terminar, Quevedo lleva a cabo la explicación de la asociación de la palabra *perinola* a la persona de Juan Pérez de Montalbán. Su sátira escrita en prosa narrativa culmina con dos décimas tituladas *S.P.D.T.*, por las letras iniciales que marcan las cuatro facetas de la perinola española en forma de pirámide cuadrangular invertida. Cada una de las letras remitía a una palabra que correspondía a una de las cuatro acciones del juego de la perinola: *saca*, *pon*, *deja* y *todo*[721]. Pero Quevedo leyó la sigla a su manera, sugiriendo a Pérez de Montalbán que al haber crecido en la librería de su padre, debería definirse "**S**oy **P**oeta **D**e **T**ienda"[722]. Es una impertinencia más, aunque no la última, ya que también el *Para todos*, en el cual "de varios modos, / para idiotas y

[718] F. de Quevedo, *Perinola*, en: *id*., *Prosa festiva completa*, ed. C. Carmen García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, p. 473.

[719] *Ibidem*, p. 474.

[720] *Ibidem*, p. 484.

[721] La analogía desarrollada y el propio empleo de la perinola, tiene un matiz morboso por el hecho de que el juego de la perinola (*dreidel*) es de origen judío y que se sigue practicando hasta hoy en día en fiesta de Janucá. Quevedo, conocido por su antisemitismo, probablemente aludió a conciencia al origen judío de Montalbán.

[722] F. de Quevedo, *Perinola…,* p. 508.

gabachos, / mezclas berzas con gazpachos", queda comparado al juego de la perinola con el cual se distraen los niños: "peón para todos los muchachos"[723].

***S**oy **P**oeta **D**e **T**ienda*. Juan Pérez de Montalbán –si bien creció en la trastienda del negocio de su padre, disfrutando de la rica biblioteca familiar–, debió de sentirse ofendido en carne viva. ¿Fue verdaderamente, según opina Celsa Carmen García-Valdés, la polémica iniciada por Quevedo la que influyó directamente en el éxito editorial del *Para todos*, editado seis veces en los primeros dos años[724]? ¿O sencillamente, tal y como advierte Victor Dixon, el libro se encuadró en los gustos de los lectores y no fue ni mucho menos un malentendido editorial, según opina buena parte de la crítica que valora las circunstancias de su publicación desde la perspectiva del embiste de Quevedo[725]? Pérez de Montalbán era hijo de librero, por lo tanto para él el libro era también, si no ante todo, una mercancía.

El panfleto de Quevedo en contra del *Para todos* es considerado una de las diatribas más ensañadas e implacables jamás escritas en lengua española. Pero es un hecho que se trataba de un nuevo cuadro del enfrentamiento de los "antiguos" y los "modernos", del conflicto intergeneracional cuyo objeto era una idea distinta de la literatura y de su misión. El escribir se convertía progresivamente en un oficio que podía asegurar una fuente de ingresos estables, independiente hasta cierto punto del mecenazgo literario, con que el autor supiera ganarse la aprobación del público general. Ello se refería en primer lugar a los dramas estrenados en el corral, pero también a la *Vida y purgatorio de San Patricio*, o el *Para todos* difamado por Quevedo, precisamente. No es de extrañar que fuera Montalbán quien dio en los gustos de los lectores, pues –en su cualidad de "poeta de tienda"–, sabía perfectamente qué clase de libros se vendían mejor. Es más, él y sus coetáneos se formaron en el espíritu de la emulación y en una peculiar convicción de la función formativa de la literatura, como bien se comprueba en el ejemplo de la *Idea de la comedia de Castilla* de Pellicer. De hecho, la cuestión era la del gusto y la moderación, cuya falta se imputaba a la juventud, independientemente de que se tratara de imitar el estilo vanguardista de Góngora (en ello, Lope fue secundado por Quevedo) o de manifestar capacidades y conocimientos. *Perinola* –aunque el objeto de su crítica era Montalbán–, también batallaba contra sus compañeros y rivales: Pellicer, Villaizán y otros.

Los escritores y poetas que nacieron alrededor de 1600, compartían una forma de pensar que manaba de la emulación. Los animaba la ambición de superar los patrones y modelos dados, y ello, tanto en referencia a las autoridades antiguas como a los autores contemporáneos. Recurriendo a una figura empleada en la época, podría decirse que los autores jóvenes, subidos a hombros de los gigantes, se creían –falsamente– gigantes ellos mismos. Los representantes de la generación de los mayores, formados en el espíritu de la

[723] *Ibidem*, p. 508; no todas las fuentes conservadas recogen la décima.
[724] C. Carmen García-Valdés, "Introducción", en: *ibidem*, pp. 118-121.
[725] V. Dixon, "Juan Pérez de Montalbán's *Para todos*...", p. 36.

verdadera *humanitas*, no podían tolerarlo, aunque su reacciones eran diversas: desde Cascales, quien juzgó al joven Pellicer con bastante frialdad, pugnando contra el descaro del mozalbete con sus propias armas, hasta Quevedo, quien sabía azotar a sus víctimas con una auténtica *delectatio morosa*.

La situación de Lope de Vega era bastante especial, pues competía abiertamente con los jóvenes por la gracia del mismo público teatral. Con todo, cabe reconocer que la falta de complejos ostentada por los jóvenes, diríase sistemática, y su absoluta confianza en sus posibilidades y aptitudes, dieron frutos espléndidos. Basta con examinar la cronología de las obras de Calderón para constatar que la gran mayoría de sus mejores obras surgió antes de 1635, de hecho antes de que el dramaturgo cumpliera treinta años.

La competición abierta entre los poetas constituía una ventaja añadida de la vida teatral de la época. Hoy en día es un tanto difícil descifrar en los dramas las alusiones e indirectas mutuas que a la hora de la creación de la obra suponían un elemento relevante de la dinámica del discurso teatral. Se analizan habitualmente en clave metateatral, sin tener en cuenta que la técnica de componer dramas, elaborada minuciosamente hasta el último detalle, escondía emociones violentas, relacionadas directamente con la rivalidad, cuyo cometido era ganarse al espectador.

El dramaturgo de la España del siglo XVII era plenamente consciente de que debía escribir "para todos", pues solo tal pragmática (y la subsiguiente poética en la cual cupieran propósitos formativos, tal y como argumentaba ampliamente Pellicer en su *Idea de la comedia de Castilla*) garantizaba el éxito. Para los ortodoxos como Quevedo, una obra literaria creada para gustar a todos no era arte: no era verdadera y buena literatura. Quevedo lo expresa de una forma abierta e intransigente al comienzo mismo de *Perinola*. La sátira empieza por una escena de costumbres: un libro titulado *Para todos* llega a manos de una compañía de gentes poco finas, dando pie a diferentes supuestos y opiniones acerca del valor y del contenido de una obra de tal título. Una vieja desdentada afirma con una literalidad que desarma: "Si es para todos, será la muerte"[726]. La sentencia verdaderamente aplastante sale de la boca de una "pelinegra". En palabras dirigidas al joven que trajo el libro, "volviendo la cara con reposo de aguileña y gracia de fea", la mujer declara:

> Libro que es para todos guárdale, que el autor, sea quien fuere, confiesa que es obra vulgar y bazofia; porque universalmente para encarecer el primor de una cosa buena se dice que no es para todos; y por la misma razón, siendo para todos, es bodegón y olla de mondongo. Guarde su libro, que yo quiero cosa que sea para poco, porque las tales son muchos menos los que las saben hacer[727].

El mismo problema de escribir "al gusto de todos" y "para todos" marcó en particular la comedia española, la cual surgió y se desarrolló gracias al público

[726] F. de Quevedo, *Perinola...*, pp. 469-470.
[727] *Ibidem*, pp. 470-471.

masivo, gracias al vulgo. Lope de Vega escribió al comienzo del *Arte nuevo*: "Mándanme, ingenios nobles, flor de España, / [...] / que un arte de comedias os escriba, / que al estilo del vulgo se reciba" (*Arte nuevo*, vv. 1-10). Tan pronto como en los primeros diez versos, los "ingenios nobles" quedan confrontados al "estilo del vulgo". En la España del Siglo de Oro, el drama se situaba claramente fuera del límite del arte elevado, lo cual halla su confirmación indirecta en la demanda de ediciones baratas de las obras de teatro, cuya popularidad iría creciendo a lo largo de todo el siglo XVII, manteniéndose más o menos en el mismo nivel hasta principios del siglo XIX. Puede decirse que los textos de la comedia cabían dentro de la categoría de la literatura popular.

Pero en 1635, a juzgar por la *Idea de la comedia de Castilla* de Pellicer, tal opinión aún no había prevalecido. Insistiré una vez más en que seguramente no fuera casualidad que el Consejo de Castilla en aquel tiempo volviera a emitir permisos para imprimir dramas; la mayoría de los dramaturgos señeros no tardaron en aprovecharlo. ¿Sería mérito de una fuerte presión del medio que consiguió convencer a los dirigentes del papel formativo –y quizá también político–, del teatro en España? La inauguración del palacio del Buen Retiro anunciaba un papel propagandístico creciente del teatro en la creación de la imagen de la monarquía. Fueron prueba manifiesta de ello los dos espectáculos sanjuanescos que Calderón compuso en colaboración con Lotti al uso del teatro de corte, en 1635 y 1636. En 1635 se decretaron las regulaciones que limitaban el número de funciones de los autos sacramentales a tres. Todos los consejos a partir de entonces iban a asistir a la misma función que las autoridades de la Villa. De aquel modo, se solucionó de una vez por todas el complejo problema de la precedencia y, hecho nada marginal, se rebajaron los gastos. Pero a la vez, las celebraciones que de algún modo culminaban en las representaciones de los autos, desempeñaban un papel integrador de la monarquía, representada en un lugar y a un tiempo por todos sus actores. El decreto influyó directamente en el posterior desarrollo del espectáculo único en cuestión al cambiar sus condiciones escénicas, pues ello sería decisivo para la forma teatral de los autos sacramentales.

No es de extrañar que entre los jóvenes el primero en aprovechar la oportunidad para entregar sus obras a la imprenta fuera Juan Pérez de Montalbán, cuyo *Primero tomo de las comedia* vio la luz en agosto de 1635. Como la impresión se tasó y se proveyó de la "tassa" el 17 de agosto de 1635, podemos suponer que el volumen aún llegó a manos de Lope de Vega unos días antes de su muerte. La aprobación de las obras de Montalbán está firmada por el mismo Tirso de Molina. El autor las dotó de "prólogo largo, porque no se puede decir mucho en pocas razones"[728]. Se explaya con entendimiento del asunto sobre las irregularidades y los abusos que son la plaga del mercado del libro en España. Y no es solamente el caso de las ediciones piratas de los dramas, sino también –y ello es más reprobable todavía–, de la cartilla, así como

[728] J. Pérez de Montalbán, "Prólogo largo...", en: *Primero tomo de las comedias del Dr. Juan...*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez, 1635.

del manual de gramática latina de Antonio Nebrija, de uso generalizado en la Península Ibérica y llamado popularmente *arte* o *arte de Antonio* (por cierto, ambos títulos estaban gravados con un impuesto específico para la construcción de la catedral de Valladolid, la cual no ha sido concluida hasta hoy en día). Montalbán insistió en que estaba forzado a publicar sus obras para proteger sus derechos de autor frente a las múltiples ediciones espurias (declaraciones similares se hallan en casi todas las ediciones "de autor" de los dramas):

> [...] para desengañar a los curiosos y desmentir a los que profanan nuestros estudios me reduje a imprimir las mías [comedias] empezando por estas doce, que es el tomo, lectores míos, que os consagro, para que las censuréis en vuestro aposento, que aunque parecieron razonablemente en el tablado, no es crédito seguro, porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la cadencia de las voces, el ruido de las consonantes, la suspensión de los afectos suelen engañar las orejas más atentas, y hacer que pasen por rayos los relámpagos, porque como se dicen aprisa las coplas, y no tiene lugar la censura para el examen quedan contentos los sentidos, pero no satisfecho el entendimiento[729].

El pasaje traduce la sensibilidad del autor a las circunstancias de la recepción teatral de la obra. Montalbán fue un dramaturgo habilísimo, numerosas obras suyas pervivirían en el repertorio del corral. Pero la competencia se volvía cada vez más exigente:

> [...] el número de los escritores cómicos ha crecido tanta abundancia, gracias a las comedias de los Antiguos, y a las imitaciones de los modernos, que cada día se aparece un poeta nuevo, no digo bien, un versista brillante (que entre escribir, y ser poeta, hay una distancia casi infinita) tan bien hallado en su vanidad, que no cabe en sí mismo de presumido[730].

Así decía Montalbán en 1636, en el prólogo al último libro que consiguió preparar antes de exacerbarse los síntomas de su enfermedad psíquica. La competición abierta entrañaba una tensión perenne. En diferentes prólogos de Montalbán, escritos en tono muy –tal vez demasiado–, personal, encontramos pruebas indirectas de ello. Cuesta estimar hasta qué punto el embiste de Quevedo de 1632 pudo haber debilitado las fuerzas psíquicas del autor del *Para todos*. Difamar e imputar en modo de panfleto satírico era una práctica notoria y, de hecho, normal en la época. No obstante, es cierto que Pérez de Montalbán pasó a la historia de la literatura como un autor cuya poco afortunada obra tuvo la desgracia de caer presa de una sátira acérrima de Francisco de Quevedo.

Mientras tanto, fue con toda seguridad uno de los representantes más prometedores de la así llamada segunda generación de dramaturgos. En 1632 su obra constaba de treinta y seis comedias y doce autos sacramentales[731]. La

---

[729] *Ibidem*.

[730] J. Pérez de Montalbán, "Al que ha de leer. Prólogo", en: *Fama póstuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre...*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez de Montalbán, 1636.

[731] Ver J. Pérez de Montalbán, *Índice de los ingenios de Madrid*, en: *id.*, *Para todos*, fol. 285r.

dramaturgia de Montalbán debía de presentar alguna peculiaridad si en 1633 Vicente Carducho, al comentar la relación entre la pintura y la poesía, y al nombrar a numerosos poetas, evocara precisamente las imágenes verbales creadas por Montalbán, dentro de una pregunta retórica que resume sus reflexiones en torno al problema de la *imitatio*[732]. Ignacio Arellano, desde el punto de vista de un investigador contemporáneo de la historia del teatro español, se inclina a considerar al autor de *De un castigo dos venganzas* el más notable entre los dramaturgos de la llamada segunda línea, capaz de inscribirse plenamente dentro del modelo de la comedia nueva[733]. En el contexto de ambas opiniones citadas, parece más fidedigna la nota póstuma que Pellicer dedicó a Montalbán, indicándolo explícitamente como uno de los nombres más destacados del arte dramático:

> Inclinose con afecto particular a las Musas. Bebió el espíritu, y la enseñanza al gran Lope de Vega, de modo que casi se entró desde la Imitación a la Competencia. Sus Comedias se representaron en los Teatros de España con igual aplauso que concurso. Fue uno de los primeros en esta Facultad, entre muchos que hoy la ejercitan con peregrino primor, y invidia de otras naciones[734].

El panegírico no era infundado, sin duda alguna Pérez de Montalbán era reconocido como uno de los poetas dramáticos más relevantes de sus tiempos. Ello explica también las circunstancias en las cuales Pellicer se propuso adaptar *Idea de la comedia de Castilla* de 1635 para la publicación conmemorativa.

En el volumen de *Lágrimas panegíricas* se hallan también composiciones de Calderón, entre ellas una décima que invierte la máxima latina *Amicus usque ad aras*. ¿Fueron tanto como amigos? No lo sabemos. Sabemos que alguna vez escribieron obras juntos. ¿Puede tratarse el hecho de que Calderón introdujera cambios a *El purgatorio de San Patricio* después de publicarse la versión enmendada del *best seller* de Montalbán, una prueba indirecta de que mantuvieran relaciones profesionales más o menos intensas[735]? Merece la pena apuntar que los dos estaban vinculados a la casa del condestable de Castilla, don Bernardino Fernández de Velasco, donde Calderón estuvo "en servicio" durante más de diez años y Pérez de Montalbán, a juzgar por la dedicatoria del *Día Primero* del *Para todos*, como capellán[736]. Añádase que se trataba de una de las familias más notables de Castilla, de tradición humanista arraigada, con una excelente biblioteca y colección de pintura, de la cual habla en términos superlativos Vicente Carducho:

---

[732] Ver V. Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633), en: F. Calvo Serraller, *La teoría de la pintura*..., p. 294.

[733] I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 411.

[734] Cito por *Lágrimas panegíricas*..., fol.153r-v.

[735] VerJ. M. Ruano de la Haza, "Introduction...", pp. 21-22.

[736] *Día Primero Dirigido a D. Bernardino Fernández y Velasco*, en: J. Pérez de Montalbán, *Para todos*..., fol. 25r-25v.

> ¿El Condestable de Castilla no juntó las armas, y las letras en una eminentísima Palestra, adornándola con la pintura, favoreciendo con honores a los que la profesan? Como asimismo lo hace con grandeza el Excelentísimo Condestable su generoso hijo, que hoy nos vive, y acrecienta la majestuosa Monarquía de las Españas, preciándose también de excelentes Pinturas[737].

Merece la pena destacar el hecho de que ambos se movieran en el círculo de influencias de la familia Fernández de Velasco. Recordaré tan solo que el joven condestable de Castilla, don Bernardino Fernández de Velasco, era esposo de doña Isabel de Guzmán. Se trataba, por lo tanto, de la parentela inmediata del círculo del poder: del conde-duque Olivares.

[737] V. Carducho, *op.cit.*, p. 332.

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA: *PSALLE ET SILE*

La *Primera parte* de Calderón fue dedicada al joven don Bernardino Fernández de Velasco. La breve dedicatoria, en la cual aparecen todos los argumentos fundamentales relacionados con la piratería de libros, está firmada por el hermano del dramaturgo, no por él mismo. Parece como si Pedro Calderón de la Barca fuera totalmente ajeno a la preparación del volumen publicado en 1636, pues los textos fueron reunidos por don José Calderón de la Barca, "su hermano". La historia se repitió un año más tarde, cuando salió impresa la *Segunda parte*. Esta vez el artífice de la publicación fue también el hermano menor de Pedro.

Sin embargo, los versos iniciales de *La vida es sueño* que abren la *Primera parte* parecen comunicar una intención oculta. La comedia empieza por un monólogo de la heroína que relata su caída del caballo: "Hipogrifo violento, / que corriste parejas con el viento, / donde rayo [...]" (*La vida es sueño*, QCL 1636, fol. 1r). De hecho, ya la primera palabra, "hipogrifo", parece manifestar una actitud abiertamente polémica hacia Lope de Vega, quien en su *Arte nuevo*, al decir que no se "ofenda" el lenguaje con voces rebuscadas, mencionó este término:

> No traya la escritura, ni el lenguaje
> ofenda con vocablos exquisitos,
> porque si ha de imitar a los que hablan,
> no ha de ser por Pancayas, por Metauros,
> hipogrifos, semones y centauros. *Arte nuevo* (vv. 264-268)

Toda la intervención de Rosaura está compuesta a imitación de Góngora. El viejo maestro habría dicho que es "cultidiablesca". Si nos acordamos de las alusiones claras a *La vida es sueño* que se hallan en *El castigo sin venganza*, puede afirmarse con bastante probabilidad que el "hipogrifo" de Rosaura no pudo haber escapado a su atención.

El vocablo "hipogrifo" nos coloca en pleno centro de las polémicas eindirectas mutuas que eran el pan de cada día de los autores de teatro, especialmente cuando en torno a Lope empezaron a surgir poetas nuevos cual "átomos" en el aire[738]: entre ellos, Pedro Calderón de la Barca. Los lopistas han reparado incluso en el hecho de que Calderón dejó de rendir homenaje a su colega en el volumen conmemorativo preparado por Pérez de Montalbán. Lo relacionan indirectamente con el ostentoso ostracismo hacia Lope en los círculos cortesanos[739]. Frederick A. de Armas llegó a plantear la hipótesis de que *La vida es sueño*, cuyo íncipit transgrede la interdicción de Lope, se ofrece

[738] Ver p. 71.

[739] Juan Manuel Rozas (*Estudios sobre Lope*..., pp. 124-125), llama la atención sobre el hecho de que el Consejo de Castilla no autorizó que Madrid celebrara las exequias oficiales tras la muerte de Lope. Las pompas fúnebres tuvieron un carácter de celebración privada.

como una especie de "mythical agon between Jupiter and Saturn"[740], es decir, una imagen poética de la confrontación del joven poeta con su gran antecesor. No obstante, no creo que el conflicto dramático de *La vida es sueño*, basado en aquel arquetipo, permita sacar conclusiones interpretativas tan complejas.

Me inclino a pensar que la estructura y la composición de los dos primeros volúmenes calderonianos delatan una estrategia bien premeditada. El descifrarla permite conocer mejor al hombre y al escritor, de quien se sabe por su "amigo" Juan Pérez de Montalbán que fue un poeta lleno de fantasía, brillante y exquisito, tan apto para el estilo épico como para el lírico y el cómico, lo cual le valió el reconocimiento de la élite intelectual de Madrid:

> Don Pedro Calderón, florido, galante, heroico, lírico, cómico y bizarro poeta, ha escrito muchas comedias, autos y obras sueltas, con aceptación general de los doctos. En las academias ha tenido el lugar primero, en los certámenes ha ganado los mejores precios, y en los teatros la opinión más segura, y tiene también empezado a escribir para dar a la estampa un elegantísimo poema que llama *El diluvio general del mundo*[741].

La idea de situar *La vida es sueño* al principio de la *Primera parte* fue muy elocuente, si tenemos en cuenta que Lope de Vega en *El castigo sin venganza* –un drama muy presente en la conciencia crítica de los contemporáneos–, aludió de manera abierta a este drama calderoniano.

Calderón fue una persona altamente discreta, a diferencia de Lope de Vega, quien nunca cesó de convertir su vida en literatura. Aun así, su discreción era brillante, tal y como correspondía a los tiempos de la fineza barroca. A saber, Calderón dominó a la perfección el arte de la ostentación que su coetáneo Baltasar Gracián describió en la máxima 277 del *Oráculo manual y arte de prudencia*:

> Es menester arte en el ostentar: aun lo muy excelente depende de circunstancias y no tiene siempre vez. Salió mal la ostentativa cuando le faltó la sazón. Ningún realce pide ser menos afectado, y parece siempre deste desaire, porque está muy al canto de la vanidad, y ésta del desprecio. Ha de ser muy templada porque no dé en vulgar, y con los cuerdos está algo desacreditada su demasía. Consiste a veces más en una elocuencia muda, en un mostrar la perfección al descuido, que el sabio disimulo es el más plausible alarde, porque aquella misma privación pica en lo más vivo a la curiosidad[742].

La formulación "elocuencia muda" explica muy acertadamente la forma en la cual Calderón decidió "vender" a los lectores ambos volúmenes de sus dramas, en 1636 y 1637: "Saber vender sus cosas. No basta una intrínseca

---

[740] F. A. de Armas, "The Critical Tower", en: *The Prince in the Tower: Perceptions of "La vida es sueño"*, ed. F. A. de Armas, Lewisburg, Bucknell Univeristy, 1993, pp. 3-14; cito por J. A. Ara Sánchez, *Bibliografía crítica comentada de "La vida es sueño" (1682-1994)*, New York, Peter Lang, 1996, pp. 342-343.

[741] J. Pérez de Montalbán, *Índice de los ingenios de Madrid...*, fol. 29v.

[742] B. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. E. Blanco, Madrid, Cátedra, 1997, p. 250: *277. Hombre de ostentación*.

bondad dellas, que no todos muerden la substancia, ni miran por dentro"[743]. La estrategia editorial de sus partes destaca entre los volúmenes restantes, que empezaron a publicarse después de la anulación de las restricciones del Consejo de Castilla en 1635.

Es imposible dejar de tener en consideración el peso del callar y del silencio en la obra de Calderón. Ambos vocablos caracterizan la personalidad y el temperamento del escritor. Valbuena Prat llamó su trayectoria vital "biografía del silencio" (Ángel Valbuena Prat, *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y su obra*, Barcelona, Juventud, 1941). Hasta a los personajes que hablaban otorgó Calderón la "retórica del silencio" que se manifiesta en el callar: "Respóndate retórico el silencio; / cuando tan torpe la razón se halla, / mejor habla, señor, quien mejor calla" (*La vida es sueño*, QCL 1636, fol. 13v). Así contesta Rosaura una intervención-cumplido de Segismundo. El propio oxímoron "el retórico silencio" está prestado del poema de Góngora sobre el amor de Polifemo a la ninfa Galatea. Sin embargo, fue Calderón quien lo dotó de dicho contenido pragmático, inspirado en el precepto neoestoico de moderación y prudencia en las situaciones en las cuales la emoción podría tomar ventaja sobre la razón[744].

"Canta y calla" – *Psalle et sile*. Calderón, aludiendo a la inscripción situada junto a la entrada del coro de la catedral de Toledo, escribió un poema que tituló *Exortación panegírica al silencio. Motivada de su apóstrophe "Psalle, et sile"...*[745]. Con toda probabilidad, el texto se compuso en el año décimo del sacerdocio de Pedro Calderón de la Barca. El *nihil obstat* lleva la fecha del 31 de diciembre de 1661. La aprobación realza que el autor es un "sujeto bien conocido y estimado en toda Europa por sus numerosos Escritos, y por sus decentes, morales, y celebrados Poemas, que deben coronarse con este sagrado y provechoso asunto"[746]. Independientemente del carácter circunstancial de la composición (a partir de 1653 el poeta estuvo vinculado formalmente a la Capilla de los Reyes Nuevos de la catedral toledana), el poema ofrece un ejemplo perfecto de la maestría de Calderón. En términos de Víctor García de la Concha: "por la envergadura de su espléndida construcción lírica y dramática, que es, al tiempo, meditación ignaciana y sermón; disertación escolástica, formulada en su parte central como silogismo"[747] en torno al *Psalle et sile* del título. En la reflexión poética de Calderón de vez en cuando aparecen pistas

[743] B. Gracián, *Oráculo manual...*, p. 183: *150. Saber vender sus cosas*.

[744] L. de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galtea*, ed. A. A. Parker, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 144-145 (octava 33): "El bulto vio, y, haciéndolo dormido,/librada en un pie toda sobre él pende/(urbana al sueño, bárbara al mentido/ *retórico silencio*que no entiendo):/no el ave reina [...]" (las cursivas son mías – B. B.).

[745] Me baso en la edición facsímil de la edición prínceps sin fechar: P. Calderón de la Barca, *Exortación panegírica al silencio. Motivada de su apóstrophe "Psalle, et sile"*, estudio preliminar de V. García de la Concha, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2000.

[746] Aprobación de Francisco de Aranda y Mazuelo, *ibidem*.

[747] Ver V. García de la Concha, "Estudio preliminar", en: P. Calderón de la Barca, *Exortación panegírica al silencio...,* p. 74.

nítidas de la formación neoestoica que tuvo un papel decisivo en su vida y en su creación. Del silencio dirá que es un lugar donde habita la discreción y donde el alma halla la moderación que no permitirá que el pensamiento orgulloso la arrastre (cual montura indomable). La razón ha de ser una estratega hábil, tanto para los elocuentes como para los parcos en palabras, pues el silencio nunca ha perjudicado a nadie. En cambio, muchos han lamentado la hora en la que han hablado:

> Es el silencio un reservado archivo
> donde la discreción tiene su asiento;
> moderación del ánimo, que altivo
> se arrastrara sin él del pensamiento;
> mañoso ardid del menos discursivo
> y del más discursivo, entendimiento;
> pues a nadie pesó de haber callado
> y a muchos les pesó de haber hablado[748]. *Psalle, et Sile* (vv. 201-208)

Calderón en numerosas ocasiones había evocado en sus dramas la virtud de la *taciturnitas*, la cual hasta al necio convierte en sabio.

"No hay cosa como callar"[749]. El silencio lo es todo. Todo es silencio, salvo la palabra del poeta. Fue una elección consciente de estrategia de autor. *The rest is silence*.

[748] *Ibidem*, p. 85.

[749] Comento las circunstancias de la creación (1638/1639) y el contenido del drama aludido en la tercera parte del libro, *Editio*.

TERCERA PARTE. *EDITIO*

[…] las he dado a la estampa con ánimo sólo de que ya que han de salir salgan enteras por lo menos, que si ninguno hubiera de imprimirlas, yo fuera el primero que dejara olvidarlas.

José Calderón de la Barca (1636)

PRIMERA (1636) Y *SEGUNDA PARTE DE COMEDIAS* (1637) DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

En la España áurea las comedias se publicaban por docenas en tamaño cuarto, el volumen así formado se llamaba *parte*. Este tipo de edición se extendió a comienzos del siglo XVII con el creciente éxito de Lope de Vega en los corrales, ya que los libreros e impresores pronto se dieron cuenta de que las comedias impresas eran una fuente infalible de ingresos[1]. En términos económicos, tal empresa editorial debía de ser cuando menos satisfactoria, dado que, con el paso del tiempo los volúmenes se rellenaban con comedias de otros autores: así surgieron las partes llamadas *Diferentes*, que se publicaron hasta 1650 (Parte XXI-XLVI[2]). En la segunda mitad del siglo XVII se inició una nueva serie de partes, la cual desde su título mismo ponía de relieve el valor de la selección del editor, al ofrecer impresas las comedias "escogidas de los mejores ingenios". Los compendios bibliográficos recogen los volúmenes de dicha serie –cuarenta y ocho publicados entre los años 1652-1704– bajo la denominación de *Escogidas*, nombre inspirado en el primer tomo de *Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1652)[3]. El hecho de haber existido una doble serie editorial que abarcó todo un siglo solo da una cierta idea de la escala del fenómeno que supuso el teatro del Siglo de Oro español. Si damos por fehacientes los datos recogidos por Cayetano Alberto de la Barrera, tenemos constancia de unos 4300 títulos de comedias, 500 autos sacramentales y 4200 "piezas entremesiles"[4]. Se supone incluso que el éxito de las ediciones impresas de comedias contribuyó a frenar el desarrollo de las formas narrativas en España, tan esplendorosamente iniciadas por Cervantes a principios de siglo. Un libro de comedias escrito en verso suponía menos problemas a la hora de su producción, dada la facilidad de

[1] Se publicaron en total 25 partes de Lope de Vega, las primeras ocho sin consentimiento del autor. En la actualidad, se está realizando la labor de edición crítica de todo el corpus de las partes de Lope. Esta monumental tarea está coordinada por el equipo Prolope, con sede en la Universitat Autònoma de Barcelona, ver: http://www.prolope.es/ [acceso 11 de marzo de 2015].

[2] La numeración de las partes llamadas *Diferentes* presenta una continuación de las partes de Lope publicadas con anterioridad a 1625, fecha en la cual se publicó la *Parte XX* de Lope de Vega. Cuando en 1635 se reanudó la publicación de obras de teatro en los reinos de Castilla, suspendida en 1625, Lope eligió para sus partes, comenzando por la *Parte XXI*, una numeración independiente, véase J. Moll, "De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas", en: *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1992, t. III, pp. 1991-221; J. Moll, "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634", *Boletín de la Real Academia Española* 1974, enero-abril, pp. 97-103; G. Vega García-Luengos, "La transmisión del teatro español del siglo XVII", en: *Historia del teatro español*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, I, pp. 1289-1320.

[3] Véase E. Cotarelo y Mori, "Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704", *Boletín de la Real Academia Española*, XVIII (1931), pp. 232-280, 418-468, 583-636, 772-826; XIX (1932), pp. 161-218.

[4] C. A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imp. M. Rivadeneyra, 1860, p. IX.

su composición tipográfica manual y, por lo tanto, la de su impresión. Recordemos que las obras destinadas al teatro presentaban aproximadamente la misma extensión, lo cual brindaba una ventaja añadida y permitió mantener un formato unificado del impreso de tipo parte durante más de una centuria. También, pronto se comprobó que un volumen de esa clase se podía componer de tal manera que, en caso de necesidad, se dividiera en piezas separadas: *parte desglosable*. De ese modo, apareció en el mercado un producto nuevo que contenía una sola comedia: la *suelta*. Ese tipo de impresos en formato cuarto, que contenía como máximo cuatro o cinco pliegos y a menudo estaba desprovisto de información relativa al lugar y a la fecha de imprenta, dominaría el mercado del libro en el campo de los textos dramáticos durante más de doscientos años[5]. Se estima que el corpus completo de las sueltas cuenta con 60 millones de ejemplares, de los cuales solo una parte, relativamente minoritaria, ha podido conservarse, teniendo en cuenta el carácter "efímero" de ese tipo de publicaciones[6]. Hoy en día, las colecciones de sueltas están dispersas por el mundo entero, desde España y Latinoamérica, pasando por la República Checa, Austria, Alemania, el Reino Unido, Estados Unidos y hasta Australia. En las bibliotecas polacas se encuentran algunos ejemplares de sueltas de Lope de Vega, Calderón o Pérez de Montalbán, principalmente del siglo XVIII.

Primera parte de comedias de Calderón se publicó en 1636. Las circunstancias de su aparición se exponen en el prólogo firmado por el hermano del poeta, José Calderón de la Barca. El breve texto refleja la intrincada realidad del mercado del libro de la España del siglo XVII. José Calderón de la Barca se dirige a don Bernardino de Velasco, patrón y mecenas de Pedro:

> La Causa, Excelentíssimo señor, que me ha movido a haber juntado estas doce Comedias de mi hermano, no ha sido tanto el gusto de verlas impresas, como el pesar de haber visto impresas algunas dellas antes de ahora por hallarlas todas erradas, mal corregidas, y muchas que no son suyas en su nombre, y otras que los son en el ajeno; y aunque es verdad que en lo uno y en lo otro él era el que aventuraba menos, pues siempre iba a ganar, así en que sus errores se le achacasen a otro, como en que los aciertos de otro (que siendo ajenos lo serían) se le atribuyesen a él. Con todo eso he querido, que él que las leyere las halle cabales, enmendadas, y corregidas a su disgusto, pues las he dado a la estampa con ánimo sólo de que ya que han de salir salgan enteras por lo menos, que si ninguno hubiera de imprimirlas, yo fuera el primero que dejara olvidarlas. Y ya, señor, que con bueno, o mal pretexto están impresas, van a los pies de V. E. para que amparadas de su sombra, tengan alguna disculpa de salir a luz. Ni es don, ni es servicio, sino preciso reconocimiento, pues siendo mi hermano como es el más mínimo criado de V. E. fuera violentar sus acciones sacarlas de los umbrales de su Casa, retraídas van a ella huyendo la justicia de la censura, V. E. las ampare como dueño, y las mande ocupar el más olvidado cajón de su librería, donde estén a obediencia de las demás facultades, porque en Casa de V.E. hasta su ingenio

[5] Véase E. M. Wilson, "*Comedias sueltas*: a bibliographical problem", en: E. M. Wilson y D. W. Cruickshank, *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, ed. D. W. Cruickshank, London, Gregg/Tamesis, 1973, pp. 211-219 (*The Comedias of Calderón*, A facsimile…, vol. I).

[6] Cito por G. Vega García-Luengos, "Comedia", en: *Diccionario de literatura popular española*, ed. J. Álvarez Barrientos, M. J. Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, Colegio de España, 1997, p. 68.

> esté como criado, honor de que todos participamos, tanto, que en fe de serlo él, me atrevo a firmar yo. El más humilde criado de V. E. que sus pies besa. *Primera parte* (QCL 1636:¶4r-4v).

Imprimir comedias tuvo que ser una empresa rentable, si la usurpación y la falsificación a las que alude el hermano del poeta eran fenómenos tan notorios. La piratería editorial se intensificó en los diez años anteriores a la publicación de la *Primera parte*, es decir, en la década 1625-1634, cuando el Consejo de Castilla suspendió licencias para imprimir "libros de comedias, novelas ni otros de este género, por el [daño] que blandamente hacen a las costumbres de la juventud" siguiendo la recomendación de la Junta de Reformación de Costumbres[7]. En ese contexto resulta al menos curiosa la declaración del protagonista de la comedia *No hay cosa como callar*, que Calderón escribió probablemente entre 1638 y 1639: "me muero por ser / Caballero de Novela"[8]).

La segunda y la tercera década del siglo XVII fueron el momento álgido en la historia del teatro áureo español, con Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y poetas noveles de la generación nacida a principios de siglo como el joven Pedro Calderón de la Barca o Juan Pérez de Montalbán. La suspensión de licencias por parte del Consejo de Castilla en los años 1625-1634, favoreció indirectamente todo tipo de abusos, sobre todo la publicación de ediciones piratas que ostentaban un lugar de publicación falso, procedimiento practicado a gran escala por editores sevillanos, ya que la prohibición de imprimir comedias no afectaba a toda España, sino únicamente a los reinos de Castilla. Lope de Vega dio fe de ello de una manera muy elocuente en el prólogo a la tragedia *El castigo sin venganza*, publicado en Barcelona en 1634, en el cual aseguraba al lector "vuesa merced la lea por mía, porque no es impresa en Sevilla, cuyos libreros, atendiendo a la ganancia, barajan los nombres de los poetas, y a unos dan sietes, y a otros sotas"[9].

Los preliminares de los libros de comedias al recoger toda la documentación del proceso editorial –según exigía la *Pragmática sobre la edición y libros* promulgada por Felipe II en 1558– permiten observar que solo a fines de 1634 el Consejo de Castilla decidió reanudar la concesión de licencias. Sin embargo, como observó Jaime Moll: "Desconocemos, hasta el presente, las gestiones de editores y autores para que se levantase la suspensión de licencias para novelas y comedias"[10]. El primero en obtener licencia fue Tirso de Molina para editar

---

[7] Cito por J. Moll, "Diez años sin licencias…", p. 98.

[8] *Séptima parte de comedias* (Madrid 1683), en: P. Calderón de la Barca, *Comedias*, A facsimile edition..., vol. XVI, p. 237; véase adelante, pp. 344 y ss.

[9] Lope de Vega, "Prólogo", en: *id.*, *El castigo sin venganza*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2001, p. 261; ver también D. W. Cruickshank, "Los *hurtos de la prensa* en las obras dramáticas", en: *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, estudios publicados bajo la dirección de F. Rico, al cuidado de P. Andrés y S. Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid. Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, p. 130.

[10] J. Moll, "De la continuación de las partes de comedias...", p. 200; ver también J. Moll, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, 1979, pp. 49-107.

su segunda parte de comedias. El documento fue expedido con fecha de 8 de diciembre de 1634, el libro salió impreso y fue tasado el 27 de marzo de 1635. Tirso de Molina escribió el prólogo de la segunda parte que salía a su nombre dirigiéndose a la "Venerable y Piadosa Congregación de los Mercaderes de Libros esta Corte" y dedicando no sin sorna a dicha asociación profesional "de estas doce comedias cuatro, que son mías, en mi nombre, y en el nombre de los dueños de las otras, ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas) las que restan"[11]. La *Segunda parte* de Tirso de Molina, aunque tan problemática por su contenido, resultó crucial para la situación de los autores que escribían para teatro. Cuando Tirso de Molina escribió el prólogo a la *Segunda parte* con el cual hizo ese singular homenaje a los libreros e impresores madrileños, hubo de tener la *Cuarta parte* lista para ser impresa: el privilegio fue expedido el 8 de marzo de 1635 a nombre del autor. De hecho, se trata del primer privilegio para comedias concedido por el Consejo de Castilla, porque la *Segunda parte* salió impresa solo con licencia. A Tirso de Molina quien con fecha de 24 de julio obtendría el privilegio para imprimir su *Quinta parte* (en el prólogo de la *Cuarta parte* confiesa estar ocupado con los traslados de la *Quinta parte*) siguieron, en orden cronológico, solicitando privilegios para sus partes: Lope de Vega (*Parte veintiuna* y *Parte veinte y dos*, 25 de mayo y 21 de junio, respectivamente), Juan Pérez de Montalbán (*Primera parte*, 29 de junio) y Pedro Calderón de la Barca (*Primera parte*, 10 de diciembre)[12]. La producción de una *parte de comedias* duraba unos cinco o seis meses: la *Cuarta parte* de Tirso fue tasada el 2 de agosto, la *Quinta parte*, el 9 de enero de 1636. Las dos partes de Lope de Vega, cuyos privilegios fueron emitidos entre mayo y junio, fueron publicaciones póstumas. El poeta murió el 27 de agosto de 1635. La *Parte veintiuna* fue tasada con fecha del 5 de septiembre, la *Parte veinte y dos* con fecha del 2 de octubre de dicho año.

Entre los textos preliminares merece especial atención la aprobación, es decir, la opinión sobre la obra que servía para autorizar su publicación[13]. En caso de las comedias que despertaban tantos prejuicios entre los moralistas, la lectura de esos breves informes es muy interesante. Permite conocer la recepción del autor y su obra por sus contemporáneos pero, ante todo, constituye una aproximación, en un sentido más amplio, a la forma de concebir la literatura y su función en la sociedad áurea. Examinemos las aprobaciones que fueron

[11] *Segunda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina. Recogidas por su sobrino don Francisco Lucas de Ávila*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de la Hermandad de los Mercaderes de Libros desta Corte, 1635; cito por la edición digital (ejemplar BN R/18186) Biblioteca Digital Hispánica, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108161&page=1 [acceso 12 de marzo de 2015].

[12] J. Moll, "Diez años…", pp. 102-103.

[13] La *Pragmática sobre la impresión de libros* expedida por Felipe II en 1558 tenía como objetivo garantizar pleno control de las publicaciones en el territorio de la Corona de Castilla, ver J. Moll, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, 1979, pp. 49-107; V. Infantes, "La crítica por decreto y el crítico censor: la literatura en la burocracia áurea", *Bulletin Hispanique*, 2000, núm. 2, pp. 372-280.

escritas en el año 1635, cuando el Consejo de Castilla volvió a conceder licencias para imprimir comedias. La primera, por orden cronológico, es la aprobación de Lope de Vega que acompaña la *Cuarta parte* de Tirso de Molina:

> La cuarta parte de las Comedias del Maestro Tirso de Molina, que [...] he visto, no tiene cosa en que ofenda, ni a nuestra Fé, ni a las buenas costumbres: muestra en ellas su Autor vivo, y sutil ingenio en los conceptos, y pensamientos, y en la parte sentencia grave sus estudios en todo género de letras, con honestos términos, tan bien considerados de su buen juicio, puede seguramente V. A. siendo servido, concederle la merced que pide, para que salga a la luz, y le gozen todos. Este es mi parecer. En Madrid 10 de Marzo de 1636 años[14].

Amén de las expresiones habituales que avalan la conformidad a la fe y a las buenas costumbres, Lope destacó la finura y la vivacidad de la invención del autor, así como su profunda formación y su sentido literario. Cabe mencionar que en el texto, más bien breve, aparece la distinción, sumamente importante en la preceptiva literaria de la época, entre el ingenio (*ingenium*) y el juicio (*iudicium*). El final de la aprobación sorprende por su expresión abierta y sincera, bastante inusitada en ese tipo de textos, encorsetados en fórmulas fijas.

Es significativo que la *Quinta parte* de Tirso fuera avalada ya por Pedro Calderón de la Barca con la fecha de 16 de julio de 1635:

> [...] he visto el libro intitulado Quinta Parte de las Comedias del Maestro Tirso de Molina, recogidas por don Francisco Lucas de Ávila, en las cuales no hallo cosa que disuene a nuestra santa Fe, y buenas costumbres; antes hay en ellas mucha erudición, y ejemplar doctrina por la moralidad que tienen, encerrada en su honesto y apacible entretenimiento; efectos todos del ingenio de su Autor, que con tantas muestras de ciencia, virtud y religión ha dado que aprender a los que más deseamos imitarle. No tienen inconveniente para imprimirse, y así podrá V. A. darle la licencia que pide. Este es mi parecer[15].

Calderón elogia profusamente a Tirso. Al destacar los valores morales y cognitivos de su obra, de alguna manera hace frente a los reproches que, diez años atrás, habían reducido al mercedario a abandonar Madrid[16]. Es más,

---

[14] *Cuarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina. Recogidas por don Francisco Lucas de Ávila, sobrino del autor*, Madrid, María de Quiñones, a costa de Pedro Coello y Manuel López, 1635; cito por la edición digital:http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073183&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015]; véase también F. Zamora Lucas, *Lope de Vega, censor de libros. Colección de aprobaciones, censuras, elogios y prólogos del Fénix, que se hallan en los preliminares de algunos libros de su tempo, con notas biográficas de sus autores*, Larache, Artel Gráficas Boscá, 1941, p. 62.

[15] *Quinta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina recogidas por don Francisco Lucas de Ávila, sobrino del autor*, Madrid, Imprenta Real, a costa de Gabriel León, 1636; cito por la edición digital http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073187&page=1 [acceso 11 de marzo de 2011]; ver también E. M. Wilson, "Seven *aprobaciones* by don Pedro Calderón de la Barca", en: *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, Madrid, Gredos, 1963, III, p. 606.

[16] La Junta de Reformación de Costumbres el 6 de marzo de 1625, cuando recomendó la suspensión de licencias para imprimir libros de comedias, promulgó también una resolución restrictiva, concerniente a Tirso de Molina: "*Maestro Téllez, por otro nombre Tirso, que hace*

confiesa abiertamente su deseo de emular al maestro, cuya obra emana "ciencia, virtud y religión". La aprobación firmada por Calderón confirma que se estaba llevando a cabo un relevo generacional, el que en menos de seis semanas iba a verse corroborado por la muerte de Lope.

El propio Calderón, en aquel momento, probablemente ya estaba completando sus textos dramáticos para la imprenta. Siguió el ejemplo de Tirso, en cuyo caso las dos partes preparadas en 1635 serían supuestamente avaladas por el sobrino del poeta, Francisco Lucas de Ávila. De igual manera, Calderón –según versa la portada– decidió encomendar la edición de sus comedias a un pariente próximo: su hermano menor, José. El volumen estaba listo en otoño de 1635. Su impresión fue encargada al taller tipográfico de María de Quiñones, costearon la edición los "mercaderes de libros" Pedro Coello y Manuel López. Los mismos que en primavera habían sacado a la luz la *Cuarta parte* de Tirso[17].

El primer documento que incorpora la *Primera parte* de Calderón está fechado a 6 de noviembre de 1635 y es la aprobación firmada por Juan Bautista de Sosa (que por cierto era pariente del poeta, su mujer Juliana era hermana de la madre de Calderón) conforme a la cual el representante de la autoridad eclesiástica, el vicario general de la Villa de Madrid, el licenciado Lorenzo de Iturrizarra, expidió la licencia preliminar para imprimir (*licencia de ordinario*), fechada a 10 de noviembre. La segunda aprobación fue escrita por encargo de la autoridad secular, el Consejo de Castilla, por el padre José de Valdivielso, amigo y coetáneo de Lope de Vega, autor de autos sacramentales. El texto está fechado a 23 de noviembre de 1635. Los elogios que incluye no dejan lugar a duda acerca del valor literario y ético de la obra reseñada, y menos viniendo de un poeta que gozaba de gran estima. Valdivielso escribe:

> En estas Comedias [...] que escribió don Pedro Calderón de la Barca, cuyo ingenio es de los de la primera clase, en la novedad de las trazas, en lo ingenioso de los conceptos, en lo culto de las voces, y en lo sazonado de los chistes, sin que haya ninguna que no encierre mucha doctrina moral para la reformación, muchos avisos para los riesgos, muchos escarmientos para la juventud, muchos desengaños para los incautos, y muchas sales para los señores, y basta su nombre para su mayor aprobación, pues en los Teatros se las ha merecido de justicia. Por todo lo cual, y no hallar cosa disonante a la verdad Católica de nuestra sagrada Religión, ni peligrosa a las costumbres, merece la licencia que suplica a V. A. Este es mi parecer. *Primera parte* (QCL 1636: ¶3r).

---

comedias. – Tratóse del escándalo que causa un fraile mercedario que se llama el Maestro Téllez, por otro nombre Tirso, con comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos. Y por ser caso notorio se acordó que se consulte a S.M. de que el Confesor diga al Nuncio le eche de aquí a uno de los monasterios más remotos de su Religión y le imponga excomunión mayor latae sententiae para que no haga comedias ni otro ningún género de versos profanos. Y esto se haga luego". Cito por A. González Palencia, "Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformación", *Boletín de la Real Academia Española*, 1946, p. 83.

[17] Recordemos que era un taller de una tradición excelente; entre otras figuras, había colaborado con él Miguel de Cervantes, cuando lo regentaba Juan de la Cuesta, el marido de María de Quiñones.

Resulta al menos significativo que Valdivielso, al referirse al contenido moral de las comedias, recurra a la palabra "reformación". Por otro lado, subraya la calidad de los textos de Calderón al insistir que deleitarán a las personas con criterio literario y sentido de humor ("y muchas sales para los señores"). Concluye constatando que el autor se había ganado un reconocimiento y una popularidad más que merecida en los teatros, lo cual hace prescindibles otros argumentos para su recomendación.

Cuando en menos de un año y medio, el 22 de abril de 1637, Valdivielso firma la aprobación de la *Segunda parte* de Calderón, juzga insensato alabar a un autor cuyo ingenio, como es universalmente conocido, supera a los mejores. Insiste en que las comedias recogidas en el volumen se han estrenado en los mayores teatros de España, siendo acogidas con gran aplauso:

> [...] he visto este Libro de doce Comedias, escritas por don Pedro Calderón, y representadas en los mayores Teatros de España, con aplausos repetidos, en numerosos concursos; y no hallo en ellas cosa disonante a la verdad Católica de nuestra sagrada Religión, ni peligrosa a las costumbres. El ingenio del Autor es tan conocido, que sería desacuerdo intentar sus alabanzas, por ser superior a las mayores, y todas se dicen, en diciendo que es de don Pedro Calderón: merece la licencia que suplica a V. A. Este es mi parecer. *Segunda parte* (QC 1637: ¶3v).

La publicación de la *Primera* y *Segunda parte* de Calderón sancionaba el éxito de sus comedias en los teatros, lo cual queda reflejado en ambas aprobaciones de Valdivielso. Merece la pena destacar que en la primera de ellas aparece un concepto crucial para entender la situación social de la España de la época, a saber, el de la reformación, que remite a la postulada mejora de las costumbres en cuyo nombre, una década antes, se había prohibido imprimir comedias. Valdivielso afirma explícitamente que las de Calderón pueden resultar de ayuda en dicho proceso.

Encontramos declaraciones parecidas en las aprobaciones de la *Cuarta* y *Quinta partes* de Tirso de Molina, escritas, respectivamente, por Lope el 10 de marzo y por Calderón el 16 de julio de 1635. Asimismo Valdivielso recurre a las mismas razones en sus aprobaciones a las partes de Lope, en la de la *Parte veintiuna* leemos: "en diciendo Lope de Vega no hallo más qué decir, ni hay más qué decir, sino que cada comedia puede servir ejemplo a las más desperdiciadas costumbres" (29 de abril de 1635)[18]. La aprobación de la *Parte veinte y dos* de Lope de Vega, firmada por el licenciado Florencio de Vera y Chacón, asimismo afirma que: "están llenas de muchos conceptos y sentencias, útiles para la enseñanza de la juventud" (26 de mayo de 1635)[19]. Valdivielso,

[18] Lope de Vega, *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España [...]*, Madrid, Por la viuda de Alonso Martín, a costa de Diego Logroño, 1635, reproducción digital del ejemplar BNE R/25134, p. 11, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134568&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

[19] Lope de Vega, *Veintidos parte perfeta de las comedias del Fénix de España [...]*, Madrid, Por la viuda de Juan González, a costa de Domingo de Palacio y Pedro Vergés, 1635, reproducción

en la parte final de la aprobación de la póstuma *Parte veinte y tres* de Lope de Vega, que saldría a la luz en 1638, afirmaría con contundencia, con fecha de 8 de julio de 1636: "todas [las comedias de Lope] se encaminan a la reformación de las costumbres, si se saben disfrutar sus avisos, desengaños, y escarmientos"[20].

No pudo ser casualidad que los escritores que en los años 1635 y 1636 a instancias del Consejo de Castilla aprobaron las partes de comedias para que pudieran salir impresas, apuntaran de forma tan inequívoca hacia los valores formativos del género dramático desafiando de antemano cualquier opinión negativa. Sin duda alguna, se puede hablar de una evolución de actitudes en torno a la literatura de ficción y diversión que los dramaturgos supieron aprovechar de inmediato, confiando colecciones de sus comedias a los mercaderes de libros.

Calderón rondaba los treinta y seis años. Su balance vital era positivo: una situación económica razonablemente estable y una posición eminente en los círculos literarios, teniendo en cuenta que se le encargó no solo censurar obras en nombre del Consejo de Castilla, sino también escribir textos para las fiestas en la corte. Hasta el año 1636 había escrito casi la mitad de sus más de 120 comedias[21]. A la luz de estos datos, la elección de los veinticuatro títulos que conformaron la *Primera* (Madrid, 1636) y la *Segunda parte* (Madrid, 1637), no pudo ser fortuita. El siguiente volumen autorizado por el autor aparecería al cabo de un cuarto de siglo: la *Tercera parte* (Madrid, 1664)[22]. No obstante, al analizar con mayor detenimiento el texto de las comedias, se tiene la sensación de

---

digital del ejemplar BNE R/24991, p. 10, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134295&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

[20] Lope de Vega, *Veinte y tres parte de las Comedias de [...]*, Madrid, por María de Quiñones, A costa de Pedro Coello, 1638; edición digital del ejemplar BNE R/30631, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013921&page=1, p. 12 [acceso 11 de marzo de 2015]: "*Aprobación del Maestro Joseph Valdivielso*. Estas doce Comedias que me remitió el señor Licenciado Pérez de Vargas y Pulgar, Vicario general en el Arzobispado de Toledo, y que escribió Frey Lope de Vega Carpio, he leído con respeto y ternura, porque le admiré vivo, y le venero muerto: por portento de los ingenios, y ingenio con dudas de imposible en todas edades: cuyas alabanzas no son deste lugar, ni de mi estudio deste lugar, porque es de censura de mi estudio, porque me confieso poco Orador, a varón tanto. Y sólo digo, que sus versos son su fama, y su nombre su inmortalidad; y que no hallo en ellas cosa no ajustada a la verdad católica de nuestra sagrada religión, que todas se encaminan a la reformación de las costumbres, si se saben disfrutar sus avisos, desengaños, y escarmientos: por lo que merece Luis Isastigui, su yerno la licencia que suplica. Este es mi parecer, Salvo, &c. En Madrid, 8 de Julio 1636. *El Maestro Joseph de Valdivielso*".

[21] Juan de Vera Tassis y Villarroel, al final de la *Novena parte* (Madrid 1691), cita el listado de los dramas de Calderón (*Tabla de las comedias verdaderas de Don Pedro Calderón*) que comprende 121 entradas, amén de las obras escritas en colaboración con otros autores (8 títulos); ver K. y R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual bibliográfico calderoniano*, III, Kassel, Thiele und Schwarz, 1981, pp. 730-751.

[22] Con fecha de 7 de marzo de 1645 se le concedió a Calderón licencia "para que pueda imprimir la tercera parte de doce comedias suyas y privilegio por diez años", dicha parte nunca vio la luz, como dice Jaime Moll: "Nuevo punto oscuro que por ahora no podemos aclarar", ver J. Moll, "De la continuación de las partes de comedias...", p. 205.

que los trabajos de preparación de los tomos se realizaron con prisa, lo que acusa de una manera más evidente la *Segunda parte*[23]. La declaración del hermano del poeta que asevera en el prólogo a la *Primera parte* una transmisión impecable, no resulta fiable: "Con todo eso he querido, que él que las leyere las halle cabales, enmendadas, y corregidas [...], pues las he dado a la estampa con ánimo sólo de que ya que han de salir salgan enteras por lo menos"[24].

La publicación de las dos partes calderonianas, en un breve espacio de tiempo y en proximidad inmediata a las partes de Lope de Vega y Tirso de Molina, situó al poeta en una posición privilegiada. La *Primera* y la *Segunda parte* constituían –según afirma Alan K. G. Paterson– una especie de autoafirmación, al corroborar el estatus que el poeta había alcanzado en los círculos cortesanos y literarios, de lo cual dan fe tanto la presentación tipográfica como la forma de los dos tomos y, en particular, el espacio del paratexto, donde la voz del autor está ausente[25]. ¿Hasta qué punto fue veraz la supuesta preocupación por el devenir de la obra? ¿Es cierto que José, soldado profesional, reunió las obras de Pedro, cuidó de su correcta publicación y escribió el prólogo? ¿O quizá se trataba de guardar las apariencias de la legalidad, ya que las comedias publicadas en el volumen habían sido pagadas por los autores de comedias con el derecho al usufructo en exclusiva? O también, ¿era cuestión de reconocer o dejar de reconocer las obras destinadas a ser representadas por los actores como literatura digna de imprimir?

De todas maneras, la publicación de la *Primera* y *Segunda part*e supuso un nuevo hito en el debate en torno a los derechos de los dramaturgos a disponer de sus textos, mantenido desde hacía años de un modo más o menos formal. El texto del prólogo, escrito supuestamente por el hermano del poeta ("en fe de serlo él, me atrevo a firmar yo", *Primera parte* QCL 1636:¶4v), ofrece un testimonio directo del mismo. De hecho, se trata de una dedicatoria, ya que la *Primera parte*, conforme a la costumbre de la época, estaba dirigida a una figura notoria de la sociedad. José se dirigió al condestable de Castilla, don Bernardino Fernández de

[23] Véase G. Vega García-Luengos, "Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la *Segunda parte*", en: *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, eds. J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 37-64; Á. Valbuena Briones, "Una metodología para precisar los textos de la *Segunda parte de comedias* de Calderón", en: *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, recopilación a cargo de A. Porqueras Mayo y J. C. de Torres, dirección y edición de F. Mundi Pedret, Barcelona, PPU, 1989, pp. 39-47. En la actualidad se conoce mucho mejor el estado de las comedias que formaron la *Primera* y *Segunda parte* gracias a los proyectos llevados a cabo por el Grupo de Investigación Calderón en la Universidade de Santiago de Compostela por Luis Iglesias Feijoo y sus colaboradores, cuyo fruto son las partes calderonianas publicadas por la Biblioteca Castro.

[24] *Primera parte* (QCL 1636 k. ¶3r).

[25] Véase A. K. G. Paterson, "La socialización de los textos de Calderón. El legado de don Juan de Vera Tassis y don Pedro de Pando y Mier", en: *Calderón. Innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la AITENSO, en colaboración con el grupo de investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27-29 de marzo de 2000)*, ed. I. Arellano, G. Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001, pp. 17-29.

Velasco, rogándole que las doce comedias "de [su] hermano [que] es el más mínimo criado de V.E." quiera amparar "como dueño" para que puedan "ocupar el más olvidado cajón de su librería" (*Primera parte* QCL 1636:¶4v). Y es que no está de más recordar que don Bernardino, amén de su título eminente y su fortuna, heredó una magnífica biblioteca, fruto de las inquietudes humanistas de su padre, don Juan Fernández de Velasco, quinto duque de Frías, conocido bibliófilo y mecenas, como bien prueba su intercambio epistolar mantenido a través de los años con el pensador neerlandés Justo Lipsio[26].

¿Puede suponerse que el hecho de acoger, alrededor del año 1622, a Pedro Calderón de la Barca, un joven noble de formación académica y pretensiones literarias, al servicio en la casa del condestable de Castilla, pudo haber guardado relación con la tradición arraigada en el linaje de los Fernández de Velasco de unir armas y pluma? A Calderón lo contrató doña Juana de Córdoba y Aragón, viuda de don Juan Fernández de Velasco, fallecido en 1613. Don Bernardino, condestable titular de Castilla, en aquel momento tenía doce años. Según sugiere Emilio Cotarelo y Mori, el futuro dramaturgo fue "incorporado en la servidumbre [...] en clase de escudero de la casa y acompañante del joven magnate"[27].

El año de la publicación de la *Primera parte*, don Bernardino Fernández de Velasco cumplió veintisiete años. Desde 1624 era esposo de doña Isabel de Guzmán, hermana del marqués de Toral, y esto significa que pertenecía a la estricta parentela del conde-duque de Olivares, siendo el marqués su yerno. Alan K. G. Paterson, al analizar la intención y las circunstancias externas del paratexto en esta y en otras ediciones calderonianas de la época, recuerda que dos años antes, en 1634, Olivares barajó nombrar capitán general de Guipúzcoa a don Bernardino Fernández de Velasco[28].

La *Segunda parte* se publicó en 1637, formalmente también preparada por el hermano de Calderón. Igualmente el prólogo está firmado por él. José Calderón de la Barca repite las afirmaciones del volumen del año anterior:

> En la primera Parte [...] de las Comedias que imprimí de don Pedro Calderón de la Barca, mi hermano, propuse la razón que para imprimirlas me obligaba, y fue que no pudiendo estorbar que otros las imprimiese[n] erradas y defectuosas, quise, que saliendo de mi poder fuesen, ya que defectuosas, no por lo menos erradas. *Segunda parte* (QC 1637: ¶4r-4v).

No obstante, cambia la persona a la que va dirigida la publicación, pues don Pedro cambió de patrón, pasando al servicio de don Rodrigo Díaz de Vivar Hurtado de Mendoza Rojas y Sandoval, séptimo duque del Infantado, heredero de uno de los títulos nobiliarios más importantes de España.

Seguramente no sea coincidencia que las *Primera* y *Segunda parte* calderonianas estén dedicadas a jóvenes magnates. Quizá tampoco fue

[26] Véase A. Ramírez, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)*, Madrid, Castalia, 1966.

[27] E. Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida…*, p. 101, véase también pp. 179-181.

[28] A. K. G. Paterson, *op. cit.*, pp. 20-21.

casualidad que Calderón, al elegir la carrera literaria, se vinculara a dos familias de grandes de España, en cuya cabeza estaban representantes de la generación más joven. El hecho de que los dos volúmenes se editaran en el intervalo de un año, y apenas un año después de la muerte de Lope, fortaleció la posición de Calderón. La portada de la *Segunda parte* informa de la dignidad de caballero de la Orden de Santiago, subrayando el estatus de noble del que gozaba y dignificando asimismo la profesión que ejercía. Recordemos que Calderón obtuvo el privilegio para "poder imprimir y vender [...] libro intitulado *Segunda parte de sus comedias* [...] a tres días del mes de mayo de 1637" (*Segunda parte*,QC 1637: ¶2v). El 28 de abril de 1637, le fue despachado el hábito de Santiago, y "pudo ostentar la roja señal de la ansiada Orden caballeresca"[29].

Observemos con Paterson que el proceso de confirmación del abolengo noble y de las virtudes de caballero de Pedro Calderón de la Barca se inició con fecha de 3 de julio de 1636, cuando de la imprenta salía la *Primera parte*, cuya fe de erratas fue "[d]ada en Madrid a 8 de Julio de 1636" (*Primera parte* QCL 1636: ¶3v)[30]. A su vez, la *Segunda parte* iba a abrirse y cerrarse con obras mitológicas: *El mayor encanto amor* y *Los tres mayores prodigios* fueron escritas para mayor esplendor de las festividades de la Corte y ambas se representaron en el Buen Retiro, en presencia de los Reyes, en 1635 y 1636 respectivamente, lo cual fue señal manifiesta de la situación privilegiada del dramaturgo en el ámbito cortesano. En el índice de contenidos incluso apareció la información relativa al lugar y la fecha del estreno de las dos obras, no del todo ciertas en el caso del primer título:

> *El mayor Encanto, Amor*, fiesta que se representó a su Magestad noche de S. Juan del año del seiscientos y treinta y cinco, en el estanque del Real Palacio del buen Retiro. [...] *Los tres mayores Prodigios*, fiesta que se representó a su Magestad noche de S. Juan del año del seiscientos y treinta y seis, en el patio del Real Palacio del buen Retiro. *Segunda parte* (QC 1637: ¶2r)[31].

De hecho, a raíz del estreno de *Los tres mayores prodigios*, "comedia de la noche de San Juan, con la descripción de las tres partes del mundo Europa, Asia y África [...], se le hizo merced a dicho don Pedro Calderón de un hábito de Santiago, cosa que ha parecido muy bien a toda la corte" –según un documento manuscrito de la época conservado en la Biblioteca Nacional de España– , la real cédula está fechada a 3 de julio de 1636, inmediatamente después de dicho evento[32].

---

[29] Véase E. Cotarelo y Mori, *op.cit.*, p. 176.

[30] A. K. G. Paterson, *op.cit.*, p. 21.

[31] Véase el capítulo "Guerra y teatro: la fiesta cortesana en el Buen Retiro A.D. 1635 y 1636", pp. 243-255; compárese el reciente artículo de A. Ulla Lorenzo, "Las fiestas teatrales del Buen Retiro en 1635: el estreno de *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca", *Rilce* 2013, 29.2, pp. 220-241; asimismo la edición crítica: P. Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, ed. A. Ulla Lorenzo, Madrid/Frankfurt a. Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2013.

[32] Cito por E. Cotarelo y Mori, *op.cit.*, p. 173.

Germán Vega García-Luengos afirma, con criterio, que "la publicación de las dos primeras partes debió de ser considerada como refrendo de su ascenso literario y social"[33]. La mención de la dignidad de caballero de la Orden de Santiago en la portada de la *Segunda parte* aludía al ideal renacentista del cortesano que domina por igual la espada y la pluma[34]. Al ver la cuidada elección y disposición de las comedias que forman tanto la *Primera*, como la *Segunda parte*, cuesta pensar que solo pudo haberla concebido el autor. La *Primera parte* se abre con *La vida es sueño* y se cierra con *El príncipe constante*, lo cual cabe entender como una distinción intencionada de las dos obras. Calderón supo valorar perfectamente el peso de sus textos: en el primer volumen se incluyeron también otras obras, consagradas hoy en día como parte del canon calderoniano. La mayoría, cuando no todos los títulos publicados en la *Primera parte*, se escribieron antes de 1630, aunque tan solo en el caso de *El príncipe constante* se han conservado documentos que permiten fijar una fecha aproximada del estreno: finales de abril o principios de mayo de 1629[35].

---

[33] G. Vega García-Luengos, "Calderón, nuestro problema...", p. 39.

[34] Ya al año siguiente Calderón tuvo la oportunidad de probar su disposición y sus conocimientos en materia de guerra, cuando ante el sitio del fuerte de Fuenterrabía (Guipúzcoa) por las tropas francesas, en julio de 1638, "[l]a nobleza fue llamada a coger armas" (J. H. Elliott, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, trad. castellana de T. de Lozoya, revisión de A. Feros y el autor, Barcelona, Crítica, 1990, p. 526.). Los biógrafos discrepan, no obstante, respecto a si el dramaturgo de verdad tomó parte en la campaña militar. Se sabe que su hermano José ascendió entonces a capitán por méritos en el campo de batalla. Dos años más tarde, en otra empresa bélica, en Cataluña, participaron ambos hermanos. Pedro quedó exento del servicio el 15 de noviembre de 1642 por motivos de salud. José pereció, habiendo llegado al grado de maestre de campo, en la defensa del puente de Camarasa sobre el río Segre el 23 de junio de 1645, sin poder llegar a recibir la dignidad de caballero de la Orden de Santiago, que, por méritos a la patria, le había concedido el rey Felipe IV ya en 1642. Véase E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 189-198, 205-243.

[35] Véase B. Baczyńska, *Książę Niezłomny: hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002, pp. 16 y ss.; B. Baczyńska, L. González Martínez, "*El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca Madrid a.d. 1629 y Wrocław a.d. 1965", en: *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral: XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón Wrocław, 14-18 de julio de 2008*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt en colab. con B. Baczyńska, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011, pp. 21-46. La cronología de los dramas calderonianos sigue repleta de problemas sin resolver. El autor de comedias al adquirir una comedia nueva para su compañía, tenía interés en mantener, por el máximo tiempo posible, la exclusividad del título que solía explotar exitosamente en los corrales durante unos cinco a seis años. De ahí la relevancia de las ediciones no autorizadas de tipo parte o suelta para todo tipo de estimaciones cronológicas. Indican, con un margen de aproximación, el momento en el que el texto dejaba de satisfacer los criterios de "novedad" y podía ser objeto de venta para mejorar la situación económica del autor de comedias y su compañía. También cabe tener en cuenta los datos que recogen los libros del Archivo del Palacio de Madrid, que registran los títulos de las funciones particulares de las compañías teatrales en las estancias reales. Las mismas comedias a menudo aportan datos que aluden a sucesos del momento que permiten establecer *terminus ad quem*; véase K. y R. Reichenberger, "Problemas de cronología. Fechas de redacción de las obras calderonianas", en: *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, I, pp. 255-263.

En la *Primera parte*, las comedias de talante serio, cuyo argumento está ambientado en una cronotopía histórica (*La gran Cenobia*, *El príncipe constante*) o legendaria (*El purgatorio de San Patricio*, *La puente de Mantible*), se entrelazan con comedias de capa y espada ligeras, ubicadas en el *hic et nunc* del Madrid de Felipe IV (*Casa con dos puertas mala es de guardar*, *La dama duende*), o se desarrollan en Flandes en tiempo reciente, con soldados españoles que llevan a cabo hazañas dignas de ser representadas (*El sitio de Bredá*).

La dinámica del segundo volumen es parecida. Aunque el tomo delata señas de preparación apresurada, a juzgar por el estado de algunos textos, se tuvo cuidado de que los títulos se siguieran en alternancia al igual que en el tomo primero[36]. En la *Segunda parte* se codean dramas identificados como obras juveniles (*Judas Macabeo*; *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*), el debut de Calderón, *Amor, honor y poder*, y dos obras mitológicas (*El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*) que el poeta escribió en los años inmediatamente precedentes a la composición del volumen. La *Segunda parte*trae, además, tres comedias de capa y espada (*El galán fantasma*, *El hombre pobre todo es trazas*, *El astrólogo fingido*), cuya estructura de *quid pro quo* amoroso contrapesa los tres dramas de honor (*El médico de su honra*; *El mayor monstruo del mundo*; *A secreto agravio, secreta venganza*).

No debe de ser casual que la *Primera parte* volviera a proponer tres obras que se habían publicado con anterioridad, atribuidas a otros autores, en volúmenes de tipo parte (que contenían textos de autoría diversa o únicamente textos de Lope) o en forma de sueltas. Se trata de *La vida es sueño*, *La devoción de la cruz* y *La puente de Mantible*. La *Segunda parte* contiene una más: *Amor, honor y poder*. Cruickshank, remitiendo a las investigaciones más recientes, enumera en total cinco títulos calderonianos que cayeron presa de ese tipo de apropiación; de entre ellos, tan solo *La selva confusa* no se incorporó en las dos partes de 1636 y 1637 ni en ninguna otra parte calderoniana posterior[37]. Al menos cuatro de los títulos publicados en la *Primera parte* fueron sometidos a considerables modificaciones antes de su impresión: *La vida es sueño*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *La devoción de la cruz* y *La dama duende*.

En el caso de *La vida es sueño* se llega a hablar de una primera y una segunda versión del drama. A saber, la *Primera parte* (Madrid 1636) ofrece una nueva redacción del texto. Los testimonios conservados –entre ellos, una *suelta* sin fechar y el volumen de *Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, publicado en Zaragoza en 1636[38], han permitido a los calderonistas constatar que el drama *La vida es sueño* fue profundamente modificado antes de ser incluido en la *Primera parte*[39]. El cotejode las dos versiones apunta hacia la

[36] Véase G. Vega García-Luengos, "Calderón, nuestro problema...", pp. 37-62.

[37] D. W. Cruickshank, "Los *hurtos de la prensa*...", p. 131.

[38] *Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, En el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636, reproducción digital del ejemplar BNE Ti/30<30>, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013081&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

[39] La problemática relacionada con la transmisión de *La vida es sueño* dejó una importante

edición zaragozana como la versión primitiva del drama, hecho que parece confirmar una suelta única, conservada en la biblioteca de la Universidad de Liverpool, que atribuye el drama a Lope de Vega y añade que la comedia fue estrenada por Cristóbal de Avendaño. Según Cruickshank, la *suelta* procede del taller sevillano de Francisco de Lyra, donde se imprimió alrededor de 1632-1634[40]. Esto permite reubicar la creación del drama a finales de los años 20. Ruano de la Haza opina que Calderón preparó la versión nueva pensando en el público lector, no en el teatral, valiéndose de un ejemplar de la susodicha suelta sevillana, ya que, con toda la probabilidad, no disponía de una copia propia de *La vida es sueño*, que unos cinco años antes había vendido al autor de comedias Cristóbal de Avendaño[41]. Evangelina Rodríguez Cuadros considera, a su vez, que la segunda versión de *La vida es sueño*se debe a "una evolución más densa y compleja de su personalidad artística"[42].

Manuel Delgado concluye lo mismo en su edición crítica de *La devoción de la cruz*, donde cala hondo en el análisis de las variantes recurriendo a testimonios anteriores a la publicación de la *Primera parte* (Madrid 1636)[43]. *La cruz en la sepultura*, –éste parece haber sido el título primitivo de la obra–, a juzgar por el número de sueltas conservadas, gozó de bastante éxito. El impreso más antiguo que ha llegado hasta nosotros puede datar de hasta 1627. Resulta significativo el hecho de que la comedia se atribuyera a Lope de Vega y a Juan Ruiz de Alarcón antes de que Calderón, al publicar la *Primera parte*, reivindicara su autoría y se encargara de darla a conocer en su forma definitiva.

También *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *La dama duende*, dos comedias de capa y espada incorporadas a la *Primera parte*, fueron sometidas a un tratamiento similar, aunque a escala algo menor. John E. Varey reparó en las diferencias entre el texto de *Casa con dos puertas* que presentan la *Primera parte* y la versión no autorizada de la *Parte veinte y nueve*, que salió impresa en

---

huella en las publicaciones; comp. J. A. Ara Sánchez, *Bibliografía crítica comentada de "La vida es sueño" (1682–1994)*, New York, Peter Lang, 1996. Se publicaron ediciones críticas de ambas versiones: J. M. Ruano de la Haza, *La primera versión de "La vida es sueño", de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992; G. Vega García-Luengos, D. W. Cruickshank y J. M. Ruano de la Haza, *La segunda versión de "La vida es sueño", de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

[40] D. W. Cruickshank, "La historia del texto de *La vida es sueño* en el siglo XVII", en: J. M. Ruano de la Haza, G. Vega García-Luengos y D. W. Cruickshank, *La segunda versión...*, pp. 11-36.

[41] Véase J. M. Ruano de la Haza, "Las dos versiones de *La vida es sueño"*, en: *Hacia Calderón. Noveno coloquio anglogermano*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, pp. 133-146; también P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.

[42] E. Rodríguez Cuadros, "Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto", en: *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997, p. 131; también P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

[43] P. Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, ed. M. Delgado, Madrid, Cátedra, 2000.

el mismo año 1636 en Valencia[44]. Las variantes afectan a referencias a personajes históricos. Según Varey, el texto fue revisado antes de pasar a la imprenta: se intentó suprimir las alusiones a los acontecimientos del año 1632, introducidas unos años después de la creación de la obra, la cual se suele fechar a 1629, por las referencias al embarazo de la reina[45]. En el caso de *La dama duende*, la diferencia consiste principalmente en una nueva redacción de la tercera jornada. El cotejo entre la *Primera parte* y las versiones que vieron la luz el mismo año 1636 en las partes de la serie *Diferentes* que mencionamos arriba: *Parte veinte y nueve* (Valencia) y *Parte treinta* (Zaragoza)[46]. En la misma línea van las observaciones de Valbuena Briones en torno a *Peor está que estaba*, que evocan la suelta –desaparecida durante la II Guerra Mundial– de la colección de Ludwig Tieck: "En la posterior la forma es nueva, y posee la agilidad y el dominio del verso que se ha hecho dúctil y perfecto. También se han cambiado las escenas cómicas. Los caracteres están mejor estudiados y los nombres de los lugares han sido modificados"[47].

Un repaso parecido de las comedias publicadas en la *Segunda parte* lleva a conclusiones un tanto distintas. José Calderón de la Barca, en la dedicatoria dirigida al duque del Infantado, declara que

> no pudiendo estorbar que otros las imprimiese[n] erradas y defetuosas, quise, que saliendo de mi poder fuesen, ya que defetuosas, no por lo menos erradas. Restaurarlas solamente pretendí de los errores ajenos [...]. *Segunda parte* (QC 1637: ¶4r-4v).

Con todo, el estado de los textos de la *Segunda parte* permite afirmar que las obras no fueron revisadas detenidamente antes de imprimirse. Germán Vega no sin sorna en el año 2000, con motivo del cuatrocientos aniversario del nacimiento, escogió la *Segunda parte* para hablar de "Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual)"[48]. Don W. Cruickshank, casi dos décadas antes, en la introducción a la edición facsímil de las *partes* calderonianas, afirmó tajantemente que la *Segunda parte* no constituye la base textual de todas las obras que contiene y que la forma insatisfactoria de los textos sugiere que el

---

[44] *Parte veinte y nueve contiene doze comedias famosas de varios autores*, Valencia, Por Silvestre Esparza, a costa de Juan Sonzoni, 1636, reproducción digital del ejemplar BNE TI/30<29>, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073188&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

[45] J. E. Varey, "The transmission of the text of *Casa con dos puertas*: a preliminary survey", en: *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, recopilación a cargo de A. Porqueras Mayo y J. C. de Torres, dirección y edición de F. Mundi Pedret, Barcelona, PPU, 1989, pp. 49-57.

[46] F. Antonucci, M. Vitse, "Algunas observaciones acerca de las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*", *Criticón* 1998, 72, pp. 49-72; véase también P. Calderón de la Barca, *La dama duende*, edición, prólogo y notas F. Antonucci, estudio preliminar M. Vitse, Barcelona, Crítica, 1999.

[47] Á. Valbuena Briones, "*Peor está que estaba*. Nota preliminar", en: P. Calderón de la Barca, *Obras completas*, tomo I: *Comedias*, edición, prólogo y notas Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987 (segunda edición-segunda reimpresión), p. 314.

[48] G. Vega García-Luengos, "Calderón, nuestro problema...", pp. 37-62.

autor, si tomaba parte en los trabajos editoriales, lo hacía de una forma que dejaba mucho que desear[49]. Cruickshank se refirió principalmente al estado de las comedias *El mayor monstruo del mundo*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El astrólogo fingido*. Germán Vega presentó sus observaciones en torno a la transmisión de *El médico de su honra*, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* y *Amor, honor y poder*. Se basó en nuevos testimonios, fruto del arduo proceso de registro y análisis de las sueltas. En el caso de la *Segunda parte*, estamos ante un aparente conflicto entre la intención plasmada en el paratexto, el cual trae una garantía "de autor", aunque expresada por el hermano del poeta, y su forma final que parece delatar una despreocupación y falta de esmero en la preparación editorial del texto. Germán Vega en el artículo citado se propuso contextualizar la labor de edición de los hermanos Calderón: "Lo cierto es que cada vez somos más conscientes de que el poeta no contó en bastantes ocasiones con manuscritos sacados de los cajones de su oficina, donde hubieran estado celosamente guardados esperando la oportunidad de darlos a las prensas"[50].

Esto queda patente en el caso del drama *El mayor monstruo del mundo*, cuya versión publicada en la *Segunda parte* deja mucho que desear. Ruano de la Haza opina que se recurrió a un ejemplar de la obra propiedad de una compañía teatral indeterminada[51]. Todo apunta a que, a diferencia de la *Primera parte*, ni el autor ni su hermano se propusieron leer detenidamente el texto antes de pasarlo a la imprenta. Además, se da la situación inversa: se ha conservado un manuscrito posterior, en parte autógrafo, que ofrece una nueva redacción de la comedia. Al final de la tercera jornada escrita por Calderón figura la aprobación del censor fechada en Madrid a 23 de abril de 1672. Según Ruano, el tipo de cambios y enmiendas de la segunda versión confirma la hipótesis de que el texto publicado en la *Segunda parte* difería de la intención original del autor. María Jesús Caamaño Rojo sostiene que el hecho de que Calderón volviera a redactar su obra en 1672 no desautoriza la versión impresa en la *Segunda parte*, treinta y cinco años antes[52]. Con todo, permanece enigmático el cuarteto final del manuscrito, que corrobora la conformidad del texto escrito con la intención del autor y que niega al mismo tiempo la credibilidad de lo que transmite el texto impreso:

> Como la escribió su autor
> no como la imprimió el hurto,
> de quien es su estudio echar

[49] D. W. Cruickshank, "The textual criticism of Calderón's *comedias*: a survey", en: E. M. Wilson and D. W. Cruickshank, *The Textual Criticism...*, p. 6.

[50] G. Vega García-Luengos, "Calderón, nuestro problema...", p. 40.

[51] J. M. Ruano de la Haza, "Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo* de Calderón", *Criticón*, 1998, pp. 35-47.

[52] Véase M. J. Caamaño Rojo, *"El mayor monstruo del mundo" de Calderón de la Barca. Estudio textual*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001.

a perder otros estudios[53].

Similares problemas de transmisión presenta *A secreto agravio, secreta venganza*. El drama se ha conservado en la Biblioteca Nacional de España, en una copia manuscrita elaborada en 1635 por un copista profesional, Diego Martínez de Mora: *La gran comedia de la secreta venganza de Don Lope de Almeida*, que permite suprimir numerosos fallos de la primera edición y afirmar que, con toda probabilidad, Calderón no se preocupó por corregir, por muy superficialmente que fuera, la *Segunda parte*[54]. Max Oppenheimer juzgó en su momento poco fiable el texto de *El astrólogo fingido*[55] a la vista de sus diferencias con respecto a la versión incluida en la *Parte veinte y cinco*[56]. Germán Vega analizó desperfectos del texto de *Amor, honor y poder* y propuso su enmienda con ayuda de una suelta sin lugar ni fecha, procedente, con toda probabilidad, de Sevilla: *La industria contra el poder y el poder contra la fuerza*[57]. Observemos que este drama, considerado como el debut calderoniano, fue a parar, bajo ese mismo título pero en calidad de obra de Lope de Vega, en la fraudulenta *Parte XXIII* que salió del taller sevillano de Simón Faxardo con el pie de imprenta falso: "Miguel Sorolla, Valencia, 1629". La comedia *La industria contra el poder y el poder contra la fuerza* fue publicada también en la *Parte veinte y ocho de diferentes autores*, publicada en Huesca en 1634[58], junto a *La cruz en la sepultura* (primera versión de *La devoción de la cruz*), ambas curiosamente atribuidas a Lope de Vega. El volumen contenía una comedia calderoniana más –*De un castigo tres venganzas*–, ésta sí a nombre de su autor. Germán Vega presenta en su artículo dos comedias más que fueron impresas en forma de suelta y cuyos títulos resultan enigmáticos: *El celoso de*

---

[53] Cito por J. M. Ruano de la Haza, "Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*...", p. 38.

[54] D. W. Cruickshank, "The textual criticism of Calderón's *comedias*...", p. 4: "Calderón might not have seen the text through the press, since there are a number of meaningless passages"; ver también F. Rodríguez-Gallego, "Sobre el manuscrito BNE 14.927 de *A secreto agravio secreta venganza* y el valor textual de la *Segunda parte de comedias* de Calderón", *Criticón* 2007, 99, pp. 217-241.

[55] Véase M. Oppenheimer, "Addenda on the *Segunda parte* of Calderón", *Hispanic Review* 1948, pp. 335-340; esta opinión fue refutada por F. Rodríguez-Gallego, "Noticia de las dos versiones de *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca", en: *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, coords. D. Fernández López y F. Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela, Universidade Santiago de Compostela, 2006, t. I, pp. 456-465; véase su edición: P. Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido*, edición crítica de las dos versiones por F. Rodríguez-Gallego, Madrid/Frankfurt a. Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2011.

[56] *Parte veinte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España*, Zaragoza, En Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Pedro Escuer, 1632, reproducción digital del ejemplar BNE Ti/30<25>, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073175&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

[57] G. Vega García-Luengos, "Calderón, nuestro problema...", pp. 51-59.

[58] *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores*, Huesca, Por Pedro Blusón, a costa de Pedro Escuer, 1634, reproducción digital del ejemplar BNE Ti/30<28>, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073182&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

su honra y *Las tres edades de España*. La primera es un hábil arreglo de *El médico de su honra* y la segunda ofrece el texto del drama *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*[59]. Los impresos sin fechar, procedentes con toda probabilidad de Sevilla, son posteriores a la *Segunda parte* y claramente dependen de ella. Sin embargo, ofrecen variantes –introducidas por un editor anónimo– que enmiendan las imperfecciones de los textos impresos en la parte calderoniana. Germán Vega concluye: "Los textos utilizados por José Calderón no correspondían al original ni a ninguna copia más o menos directa o «autorizada», sino a otras con alternaciones patentes. También apuntan que José o Pedro no se tomaron demasiadas molestias en arreglarlas [...] ¿Qué les llevó a esa postura a los Calderón? Sin duda, algo tuvieron que ver las prisas: el tomo de 1637 fue un producto de oportunidad relacionado con la biografía del escritor y cortesano"[60].

La *Primera parte* salió de las prensas a comienzos de julio de 1636, a los siete meses del depósito del manuscrito para su aprobación (6 de noviembre de 1636): la *Fe de erratas* lleva la fecha de 8 de julio; la *Suma de la tasa*, la de 15 de julio. Se estableció el precio de ocho reales y siete cuartos por los setenta y cinco pliegos a cuatro maravedíes cada uno. La *Segunda parte* estuvo lista para la aprobación siete meses más tarde: el documento más temprano está fechado a 12 de febrero de 1637. Salió a la luz en apenas cinco meses: la fe de erratas data del 22 de julio; la tasa es del 28 de julio. "Los señores del Consejo" tasaron el volumen, que tenía setenta y dos pliegos y medio a cuatro maravedís y medio cada uno, en nueve reales y veinte maravedíes. El licenciado Murcia de la Llana apuntó nueve errores en la impresión de la *Segunda parte*, mientras que en el tomo primero no advirtió diferencia alguna con respecto al original. ¿Sería prueba de la manera apresurada de componer el segundo volumen? No se realizaron investigaciones sobre el proceso de impresión de la *Segunda parte* de 1637. En el caso de la *Primera parte*, solo se sometió a un análisis exhaustivo *La vida es sueño*. Las variantes observadas en los cinco ejemplares conservados de la *Primera parte* del año 1636 permiten constatar que los sucesivos pliegos, mientras avanzaba la impresión, se corregían; no obstante, no se observó que pudieran haber sido intervenciones del autor[61]. En aquella época, Calderón era una persona extremadamente ocupada: escribía comedias para corrales y autos sacramentales para el Corpus Christi, desempeñaba la función de censor y supervisaba la preparación de las fiestas teatrales en la Corte. A finales de 1636, a sus obligaciones en curso se suma la exigencia de completar la documentación requerida para solicitar la dignidad de caballero de la Orden de Santiago.

---

[59] G. Vega García-Luengos, "Calderón, nuestro problema...", pp. 41-50; véase también del mismo autor, "Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España", *Criticón* 1994, 62, pp. 57-78.

[60] *Ibidem*, pp. 59-60.

[61] Las sucesivas fases del proceso de composición tipográfica e impresión del texto de *La vida es sueño* fueron estudiadas por D. W. Cruickshank: "La historia del texto de *La vida es sueño* en el siglo XVII", en G. Vega García-Luengos, D. W. Cruickshank y J. M. Ruano de la Haza, *La segunda versión...*, pp. 11-36.

En 1635, cuando después de diez años los mercaderes de libros en Madrid por fin pudieron volver a imprimir libros de comedias, Calderón (ayudado y avalado por su hermano, José) recogió y elaboró con bastante esmero doce comedias, que aparecieron un año después como su *Primera parte*, costeada por Pedro Coello y su socio Manuel López, en el taller regentado por María de Quiñones. Se han registrado cinco ejemplares de dicha edición, conocida como QCL. Al redactar el volumen, Calderón se sirvió de ediciones anteriores: partes "de diferentes autores" o sueltas. Parece altamente dudoso que poseyera copias de todas sus comedias. En el caso de la *Segunda parte*, que se imprimió en 1637, también en el taller de María de Quiñones y financiada por Pedro Coello, por eso conocida como QC, cuesta encontrar huellas de una corrección preliminar antes de pasar a la imprenta; al contrario: numerosas imperfecciones hacen suponer que se recurrió a textos (manuscritos o impresos) de dudosa proveniencia, quizá incluso copias teatrales propiedad de autores de comedias.

Resulta cuanto menos curioso que, mientras que el fenómeno de la autoescritura se inscribe como estrategia dominante de la *Primera parte*, la *Segunda* –aunque ambas parecen compartir la misma intención de ofrecer un texto no errado– abunde en problemas textuales que autorizaron a Don W. Cruickshank a constatar en su momento: "Calderón's editorial intervention was either non-existent or at best somewhat desultory"[62]. Sin embargo, las comedias y su sucesión en el marco del volumen corresponden a un criterio de selección que poco tiene de aleatorio. La *Segunda parte* la abre *El mayor encanto, amor* y la cierra –otra comedia mitológica– *Los tres mayores prodigios*, ambas escritas por encargo y representadas "a su Majestad" en 1635 y 1636, respectivamente. En el volumen podemos observar –como en la *Primera parte*– la misma tendencia a disponer los títulos en una secuencia alternativa: *Argenis y Poliacro*, *El galán fantasma*, *Judas Macabeo*, *El médico de su honra*, *Origen, perdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, *El hombre pobre todo es trazas*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El astrólogo fingido*, *El amor, honor y poder*. Tanto más extraña el aparente conflicto entre "la razón que para imprimirlas me obliga" (*Segunda parte* QC 1637: ¶4r) y la compleja realidad textual del volumen[63].

---

[62] D. W. Cruickshank, "The textual criticism of Calderón's *comedias*: a survey", en: E. M. Wilson and D. W. Cruickshank, *The Textual Criticism...*, p. 6.

[63] Los proyectos de edición centrados en las comedias de la *Segunda parte*, llevados a cabo en la última década por el Grupo de Investigación Calderón en la Universidade de Santiago de Compostela, han permitido replantear su mala reputación textual; véase S. Fernández Mosquera, "Defensa e ilustración de la *Segunda parte* (1637) de Calderón de la Barca", en: *Estudios de teatro español e novohispano*, eds. M. Romanos, X. González y F. Calvo, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/AITENSO, 2005, pp. 303-325; "Los textos de la *Segunda parte* de Calderón", "Anuario Calderoniano" 2008, I, pp. 127-150, y la misma edición P. Calderón de la Barca, *Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007; véase también F. Rodríguez-Gallego, "Las huellas textuales de Calderón en su *Segunda parte*", *Criticón*, 2010, 108, pp. 99-114.

La *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, que suponía un gasto de más de ocho reales y cuyo volumen siguiente, un año más tarde, suponía otros diez, estaba destinado a un grupo determinado de lectores, más o menos vinculados a los círculos de opinión. La publicación de las partes de autor fue –según advierte Alan K. G. Paterson–, un evento que tenía también, cuando no por encima de todo, una dimensión sociológica[64]. El prólogo a la *Primera parte*, al igual que el siguiente, transmitía la resignación ante una situación en la que textos en principio no destinados a ser impresos, cobraban forma de libro. El promotor formal de la edición, José Calderón de la Barca, insistió en el carácter forzado de su empresa. Argumentación semejante se halla en la primera de las partes autorizadas por Lope de Vega, quien en el prólogo a la *Parte novena*, redactado en 1617, declaró sin vacilar: "que aunque es verdad que no [...] escribí [las comedias] con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor, que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses"[65]. Fijémonos en que ambos destinatarios de los prólogos de la *Primera* y la *Segunda parte*, don Bernardino Fernández de Velasco y don Rodrigo Díaz de Vivar Hurtado de Mendoza, por ser grandes de España, aseguraban la entrada de las comedias de Calderón a los salones aristocráticos más ilustres.

[64] A. K. G. Paterson, *op.cit.*, pp. 17-29.

[65] *Doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo. Novena parte*, Madrid, Por la viuda de Alonso Martín Balboa, A costa de Alonso Pérez, 1617, reproducción digital del ejemplar BNE R/13860, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014188&page=1, p. 15 [acceso 11 de marzo de 2015].

EL DRAMATURGO Y SUS AMIGOS: LA *TERCERA* (1664), *CUARTA* (1672) Y *QUINTA PARTE DE COMEDIAS* DE CALDERÓN (1677)

A partir de 1636, a ningún librero se le ocurría sacar a la luz una comedia calderoniana y atribuirla a otro poeta. Sin embargo, publicar a su nombre comedias ajenas o suyas propias rehechas y con títulos nuevos fue procedimiento notorio, según recalca Germán Vega: "El predominio de Calderón en las librerías fue tan incontestable para el resto de los literatos áureos como incontrolable para el propio escritor"[66]. En ese contexto, cobran particular contundencia las palabras del octogenario Calderón dirigidas el 24 de julio de 1680 al duque de Veragua:

> Yo, señor, estoy tan ofendido de los muchos agravios quo me han hecho libreros y impresores (pues no contentos con sacar sin voluntad mía a luz mis mal limados yerros, me achacan los ajenos, como si para yerros no bastasen los míos, y aun esos mal trasladados, mal corregidos, defectuosos y no cabales), tanto que puedo asegurar a V.E. que aunque por sus títulos conozco mis comedias, por su contexto las desconozco; pues algunas que acaso han llegado a mi noticia, concediendo el que fueron mías, niego el que lo sean, según las desemejadas que las han puesto los hurtados traslados de algunos ladroncillos que viven de venderlas, porque hay otros que viven de comprarlas; sin que sea posible restaurar este daño, por el poco aprecio que hacen de este género de hurto los que, informados de su justicia, juzgan que la poesía mas es defecto del que la ejercita, que delito del que las desluce[67].

La denuncia que se plasma en esta carta privada escrita por un viejo poeta, a quien se lo llevaría la muerte en apenas diez meses, retoma los argumentos y los hechos que aparecían en los preliminares a las partes de autor publicadas con su consentimiento, desde la primera (1636) hasta la cuarta (1672) y el tomo de *Autos Sacramentales, alegóricos e historiales* (1677), el único volumen que Pedro Calderón de la Barca hizo imprimir en persona. Merece especial atención el prólogo a la *Cuarta parte*, y no solo por el elevado tono con el que el poeta arremete, desde la impotencia, contra el estado en el que se halla el mercado de libros en España, donde los derechos de autor son violados sin ninguna sanción por parte de los representantes de la ley.

El problema se anuncia ya en la portada: "Quarta parte de comedias nuevas de don Pedro Calderón de la Barca, cavallero de la Orden de Santiago. Lleva un prólogo del autor, en que distingue las Comedias, que son verdaderamente

---

[66] G. Vega García-Luengos, "El predominio de Calderón también en las librerías: Consideraciones sobre la difusión impresa de sus comedias", en: *Calderón 1600-2000. Jornadas de Investigación Calderoniana*, ed. A. González, México, Colegio de México, p. 33.

[67] *Respuesta de Don Pedro Calderón de la Barca al Excelentísimo Señor Duque de Veragua (Madrid a 24 de Julio de 1680)*, en: K. Sliwa, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño (1600-1681) y de sus familiares, Fénix de los Ingenios y lucero mayor de la poesía española*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008, pp. 292-293.

suyas, o no"[68]. El frontispicio ostenta la cruz de Santiago, que pone de relieve el estatus social del autor y el título que gozaba. Además, el volumen, a diferencia de las otras partes de autor calderonianas, también las publicadas póstumamente por Juan de Tassis y Villarroel, no lleva dedicatoria a ningún personaje relevante, de ahí que no cuente con un protector poderoso.

La *Cuarta parte* está dedicada a "un amigo ausente". El prólogo instaura un marco narrativo ficcional libre de consensos o compromisos para con ilustres terceros. Don Pedro Calderón de la Barca responde a la carta de un amigo que le ha pedido

> que para sobrellevar la soledad a que le han reducido sus desengaños, le remita los libros inclusos en la memora de su carta, y dejando en primera estimación aquellos que pertenecen a la continuada tarea de mayores estudios, a las generales noticias de la historia, y a la divertida curiosidad de buenas letras, pasa a que también le remita aquellos que para desahogo de lo serio, desocupen algún pequeño espacio a lo jocoso, en cuya última línea, especialmente pone los libros de Comedias, en que andan algunas mías esparcidas. *Cuarta parte* (1672: ¶¶2r).

La petición del amigo ausente le obliga a conocer la oferta de librerías de la Villa y Corte, lo cual se convierte en pretexto para denunciar las malas prácticas de los editores de comedias:

> Y con deseo de obedecer en todo, a pesar del dejo con que ya miro esta materia, y desimaginado (por el poco afecto que he puesto en andar en sus alcances) de lo que había de encontrar en ella, acudía a buscarlos, y no sólo hallé en sus impresiones, que ya no eran mías los que lo fueron; pero muchas que no lo fueron, impresas como mías, no contentándose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los míos, sino con achacarme los ajenos, pues sobre estar, como antes dije (las ya no mías), llenas de erratas, y por el ahorro del papel, aun no cabales (pues donde acaba el pliego, acaba la Jornada, y donde acaba el cuaderno, acaba la Comedia) hallé, ya adocenadas, y ya sueltas, todas estas que no son mías, impresas a mi nombre. *Cuarta parte* (1672: ¶¶2r-2v)[69].

Calderón completó esa declaración con un largo listado de comedias que le habían sido falsamente adjudicadas, tanto en partes como en pliegos sueltos. No disimula su enojo y frustración, sino que con precisión y autoridad se refiere a los efectos económicos y sociales de "los hurtos de la prensa" que afectan no solo a él, que es lo de menos, y a los autores de comedias, sino también el Estado. Se pudo permitir un tono un tanto violento, ya que confiaba sus observaciones al respecto a un íntimo amigo que desde hacía tiempo permanecía ausente de la capital y su mundanal trajín:

---

[68] P. Calderón de la Barca, *Comedias*, *a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with textual and critical studies*, vol. X: *Quarta parte de comedias* (Madrid 1672), London, Gregg/Tamesis, 1973; ver también la edición digital del ejemplar BNE R/10638: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000135298&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

[69] *Ibidem*, ¶¶2r-2v.

> Preguntárame V. Merced, que cómo se permite esto, y responderé yo, que quién quiere que se meta en remediarlo, pues bien mirada al primer viso esta materia, ¿qué le importa a la República, que la Comedia de Juan, ande en nombre de Pedro, ni la de Pedro esté cabal, o adulterada? Y aunque mirada a segunda luz, tiene considerables inconvenientes, en daño de tercero: ¿quién quiere V. Merced que se meta en advertirlos, el día que no los advierte la conciencia de quien no pudiendo ignorar, que una Comedia en su primera estimación, cuesta al Autor cien ducados; y si sale mala, no vale el papel en que está escrita; y si buena, no hay precio con que pagarla, porque es crédito abierto en todos los lugares donde llega nueva; y no pudiendo (digo otra vez) ignorar tampoco el ser hurtada, pues no es su dueño el que la vende, sino el apuntador que la traslada, o el compañero que la estudia, o el ingenio que la contrahace? Con todo eso se la compra, con que dada a la estampa, la que ayer valía cien ducados en casa del Autor, vale hoy un real en casa del Librero, cuyo menoscabo llevará tras si el no averiguable precio de mañana. Y aun no es este sólo el inconveniente, que resulta de que haya quien las hurte, porque hay quien las compre, pues creciendo precios, los segundos daños perjudican no menos cantidades, que cien mil ducados, y más, que vale su arrendamiento en cuatro años, con tan piadosa circunstancia, como estar situados a Hospitales, y obras pías. Y siendo así, que la impresa Comedia deste año arranca la raíz, que repetida pudiera dar frutos el que viene, ¿quién duda, que su perjuicio obligue a restitución casi imposible? *Cuarta parte* (1672: ¶¶3v-4r)[70].

Según la estimación de Calderón, una comedia nueva vendida por unos 100 ducados al autor de comedias, que la iba a representar en los corrales de toda España, podía aportar cientos de miles durante los cuatro primeros años de explotación en los tablados, si no fuera por la impunidad de los libreros. La actividad de los teatros públicos seguía vinculada a la de los hospitales y hospicios municipales. Aunque a lo largo del siglo XVII la situación legal y administrativa que había sentado las bases del funcionamiento de los corrales, administrados en su origen por las cofradías piadosas, sufrió cambios diluyendo una relación directa entre las dos instituciones, los defensores del teatro solían recurrir a ese argumento.

La acusación de hurto cae, de hecho, en personas de poca conciencia que pretenden remontar su escaso presupuesto vendiendo el texto de una comedia: un memorión que la transcribe de memoria después de verla representada varias veces, menoscabando el texto; un apuntador o actor dispuestos a vender una copia a un librero sin mirar las pérdidas que supone para su compañía la publicación impresa de una comedia nueva. Calderón protesta por medio de un violento intercambio de argumentos con un librero citado *ex abrupto* en un aparente estilo directo:

> ¡Oh, señor, que son coplas, y no alhajas, y no hay que hacer escrúpulo de comprarlas, ni venderlas! ¿Quién te ha dicho, ignorante, que hay tan baja materia, que como sea caudal de uno, pueda uno disiparla? Y si no, dime, si tú con licencia de su dueño, y privilegio del Consejo imprimieras un libro de Comedias, y otro subrepticiamente le sacara a luz, no pudieras en justicia repetir el daño? Pues como quieres que sea parva materia cuando las compras, y materia grave cuando las vendes, y con segundo fraude a quien las lleva, pues

[70] *Ibidem*, ¶¶3v-4r.

> prometes el crédito de uno, y entregas el de otro? Pero, ¿quién me mete en ajenos procederes? Y pues a mí me toca más que perdonarles la parte que me toca. *Cuarta parte* (1672: ¶¶4r)[71].

Calderón se propone –llevado por un marcado exceso de celo que él mismo se reprocha al final de la diatriba– defender los derechos adquiridos por el autor de comedias cuya actividad beneficia a la república. Reprende al librero que no ve nada malo en comprar y vender comedias hurtadas recriminándole la falta de ética de oficio. Sin embargo, como autor (intuimos que inspirado por la caridad cristiana) se muestra dispuesto a olvidar cuanto a su daño atañe. Acusa que "el hurto de la prensa" es tratado como acto delictivo de baja nocividad social.

En la relación de Calderón interviene otro amigo que observa que el poeta, al peregrinar por las librerías, se irrita al ver sus comedias impresas:

> Viendo un amigo mío que la encomendada diligencia encontraba a cada paso los libros a docenas, y los enfados a millares, me dijo. Pues no tiene remedio lo pasado, enmendad lo por venir. ¿Cómo?, le pregunté, y el me respondió, imprimiendo vos vuestras Comedias, atajaréis la sinrazón de que otro las imprima. *Cuarta parte* (1672: ¶¶4r)[72].

Calderón le confiesa a su amigo ausente, por carta, que en un primer reflejo no quería consentirlo, pero al enfrentarse a hechos consumados no tuvo otro remedio que asentir. Cita los argumentos aducidos por el amigo madrileño que actuó como si fuera su agente literario:

> Sabed que hay personas que de las últimas [comedias], que aun no han corrido esa fortuna, tiene para imprimir un libro, y es tan atento que por no daros pesar se ha valido de mí para que solicite vuestra permisión. No me habléis de ella, le dije, porque no he de darla. Pues tened entendido, prosiguió, que no es sola la persona por quien os pido quien las tiene, y que de no imprimirlas él en Madrid, donde con mi asistencia salgan menos erradas, será sin duda el que otros las envíen a Zaragoza, o a Sevilla, de donde vendrán sin poderlo vos remediarlo, como las demás mal corregidas. Viendo yo que el que empezaba en ruego, acababa en amenaza, y amenaza tan factible, dándome no sé si al partido o al despecho. Hazed vos lo que quisieredes le dije [...] Tómome la palabra y a pocos días me trujo el libro impreso, para que yo le dedicase a quien me pareciese con que hallándome deudor al mandato, que no obedecí entonces, solicito enmendarle ahora, remitiéndole a V. merced, con esta carta que sirva en él de dedicatoria, de prólogo, y disculpa. *Cuarta parte* (1672: ¶¶4r-4v)[73].

Así concluye este curioso prólogo que recuerda los cervantinos y, en especial, el de la primera parte de *El Quijote* con el amigo del autor del libro que acude a asesorarle y lo hace con un propósito parecido, alentándole a imprimir el libro. Todo concluye con un *mise en abyme* cuyo objeto es el libro que estamos leyendo.

---

[71] *Ibidem*, ¶¶ 4r.
[72] *Ibidem*.
[73] *Ibidem*, ¶¶ 4r-4v.

El prólogo de la *Cuarta parte* muestra el dominio con el cual Calderón sabía recurrir a la narración en prosa, pero ante todo pone de manifiesto la delicada situación delos dramaturgos en la España áurea. Los autores, de hecho, no disponían de los derechos de sus comedias una vez vendidas al que las llevaría a los corrales. Calderón está totalmente impotente frente a la piratería editorial generalizada. Reivindica el respeto a la propiedad intelectual en nombre del bien de toda la sociedad, teniendo en cuenta la tesitura jurídica de la España del siglo XVII. Apenas cinco años más tarde, las circunstancias lo forzaron recordar sus argumentos, pues en 1677 apareció, supuestamente en Barcelona, sin que se consultara con él ni se pidiera su consentimiento, la *Quinta parte de comedias de Calderón*:

> con tantas falsedades como haberse impreso en Madrid y tener puesta su impresión en Barcelona, no tener licencia ni remisión ni del Vicario, ni del Consejo, ni aprobación de persona conocida. Y, finalmente, de diez comedias que contiene, no ser las cuatro mías, ni aun ninguna pudiera decir, según están, no cabales, adulteradas y defectuosas, bien como trasladadas a hurto, para vendidas y compradas de quien ni pudo comprarlas ni venderlas[74].

La impunidad de tal quehacer se hace aun más evidente a la luz de la reimpresión de la *Quinta parte* el mismo año 1677 en Madrid[75]. No es de extrañar, pues, el tono de protesta y queja que transpira el prólogo al primer volumen de sus autos sacramentales, publicado entonces. Calderón acusa la tácita aceptación de "[e]ste consentido abuso, que, mirando a otra luz, resulta no menos considerable daño de terceros [...] en perjuicio de veinte y seis mil ducados al año aplicados a hospitales y obras pías"[76]. La cuota corresponde a las estimaciones del año 1672, en el prólogo a la *Cuarta parte*. Valdría la pena valorar la fiabilidad de sus cálculos, que suenan muy familiares en nuestra época, tan sensible al valor económico del producto cultural.

Calderón, como autor, denuncia públicamente la falta de protección oficial de su obra, lo que le obliga a tomar iniciativa:

> me ha puesto en recelo de que los Autos Sacramentales, que en su festivo día se han representado a sus Majestades y sus Reales Consejos, de más de treinta años a esta parte, no corran (pues no hay quien lo impida) la deshecha fortuna que han corrido las comedias, porque siendo, como son, tan escrupulosos sus asuntos que por un término errado, o por la pluma, o por la prensa, puede pasar de lo sensible del ingenio a lo intolerable de la reputación, me ha movido (mejor dijera, *me ha forzado*) a que, ya que hayan de salir,

[74] P. Calderón de la Barca, "Al lector. Anticipadas disculpas a las objeciones que pueden ofrecerse a la impresión de estos autos", en: *Autos Sacramentales, alegóricos e historiales dedicados a Christo Señor Nuestro Sacramentado. Primera parte*, Madrid, Imprenta Imperial, Por José Fernández Buendía y a su costa, 1677, ¶7v; ver reproducción digital del ejemplar BNE R/33881: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000071924&page=1, p. 9 [acceso 11 de marzo de 2015].

[75] Véase D. W. Cruickshank, "The two editions of Calderón's *Quinta parte*", en: E. M. Wilson and D. W. Cruickshank, *The Textual Criticism…,* pp. 201-210.

[76] P. Calderón de la Barca, "Al lector. Anticipadas disculpas...", ¶7v.

> salgan, por lo menos, corregidos y cabales, que para defectos bastan los míos, sin que entren a la parte los ajenos[77].

En el caso de los autos sacramentales, textos de contenido dogmático relacionado con la ortodoxia de la fe, el problema de la transmisión fiel y autorizada cobraba una importancia decisiva. Calderón, forzado por las circunstancias, decidió impedir que surgiera una edición pirata.

La impotencia del poeta ante la imposibilidad de asegurar una forma integral a su patrimonio artístico quedó plasmada, de una manera sentida y amarga, en la citada respuesta a la carta del duque de Veragua, donde, al año de morir, hace un balance de toda su vida. Afirmó entonces que sus autos sacramentales "son lo único que he procurado recoger"[78]. Calderón tenía en mente no solo la primera parte de autos sacramentales impresa en 1677, sino también un intento anterior de publicar los autos que, según Ruano de la Haza, se trasluce tras dos tomos autógrafos con veintitrés autos, conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. El formato del manuscrito (folio) y el hecho de que se trate de unas copias sacadas en limpio, con probabilidad en los años 1665-1670, sugiere que se podría tratar de un ejemplar elaborado con la idea de imprimirlo[79].

Gaspar Agustín de Lara, autor de *Obelisco fúnebre, pyramide funesto que construía a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid 1684), juzgó oportuno subrayar en la dedicatoria póstuma, que don Pedro nunca entregó a la imprenta ninguna de sus obras:

> [...] por ninguna parte pueden haberse adquirido verdaderas, porque bien saben todos, que Don Pedro jamás dio ninguna comedia suya a la prensa, que las que se imprimieron fue contra su voluntad, tanto que aun corregirlas nunca quiso, aun pidiéndolo personas de autoridad, y lo más que decía que las corrigiesen ellos, ya que se hubiesen de imprimir sin su gusto, cediendo esta cortesanía a lo importuno de quien para el buen despacho de un libro solicitaba una comedia suya[80].

---

[77] *Ibidem*, ¶7v.

[78] *Respuesta de Don Pedro Calderón de la Barca...,* 2008, p. 293.

[79] J. M. Ruano de la Haza, "Introducción", en: P. Calderón de la Barca, *Andromeda y Perseo*, edición crítica, con introducción y notas de..., Kassel-Pamplona, Edition Reichenberger/Universidad de Navarra, 1995, pp. 58-62. Eva Reichenberger propuso la interesante hipótesis de que la forma de ambos volúmenes y, sobre todo, la selección de los autos, podría sugerir un proyecto editorial hecho a conciencia: E. Reichenberger, "¿Una teoría dramática calderoniana? El volumen de autógrafos de la Biblioteca Municipal de Madrid (ms. 1255/1256) (I)", en: *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. I. Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 907-924.

[80] G. Agustín de Lara, *Obelisco fúnebre, pyramide funesto que construía a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1682, fol. ¶¶¶¶¶¶¶1r y v; cito por la versión digital: https://books.google.pl/books/about/Obelisco_funebre_pyramide_funesto_que_co.html?id=fDzKGzGXrywC&redir_esc=y [acceso 31 de julio de 2015].

Es cierto: haciendo caso omiso del volumen de autos de 1677, Calderón, al menos formalmente, no participó directamente en las tareas de edición ni de reimpresión de sus partes de autor[81]. La *Primera* y la *Segunda parte* fueron "recogidas" por el hermano del poeta, José Calderón de la Barca, cuyo nombre figura debajo de ambos prólogos-dedicatorias, mientras que el autor evita tomar palabra en el espacio del paratexto. Observemos, con todo, que los privilegios de las primeras dos partes calderonianas fueron expedidas a nombre de Pedro. En el caso de la *Tercera parte* el titular del privilegio fue Domingo de Palacio y Villegas, mercader de libros. Sin embargo, fue Calderón en persona el que dedicó el volumen a don Antonio Pedro Álvarez Osorio Gómez Dávila, Comendador de la Orden de Calatrava, afirmando, en un prólogo breve, que lo hacía a petición de Sebastián Ventura de Vergara Salcedo, su "más apasionado amigo", quien decidió

> sacar estas doce Comedias de sus originales, procurando (según dice) restaurarlas de los achacados errores que padecen otras en la estampa (como si no les bastaran los míos, sin que necesitaran, para su desdoro, de que nadie les añadiera los ajenos) y esto en tanto grado, que aun las que fueron mías, sin muchas que sin serlo, añadan en nombre mío, no conservan de haberlo sido más que el nombre. Bien debiera agradecerle la fineza de que ya que hayan de salir hurtadas, ajenas y defectuosas, salgan corregidas, enmendadas, y cabales. *Tercera parte* (1664: ¶ 2r-2v)[82].

La primera edición de la *Cuarta parte*, de 1672, reproduce el texto completo del documento que determina las condiciones del privilegio que aseguraba al solicitante la exclusividad para imprimir el volumen durante diez años, implicando explícitamente "que la persona, o personas, que sin tener vuestro poder le imprimiere, o vendiere, o hiciere imprimir o tender, por el mismo caso pierda la impresión que hiciere con los moldes, y aparejos della, y más incurra en pena de cincuenta mil maravedís cada vez que lo contrario hiciere" (*Cuarta parte* 1672, ¶2v)[83]. Pedro Calderón de la Barca cedió el privilegio a favor del librero Antonio de la Fuente, lo cual se menciona en los preliminares. Al reeditar la *Cuarte parte*, en 1674, se recurrió solo a la "Suma del privilegio".

Recurriendo a la misma *Pragmática sobre la edición y libros*, que promulgó Felipe II en 1558, Antonio de Zafra en 1677 solicitó en el Consejo de Castilla la licencia para una edición única de la *Quinta parte*, aduciendo que se trataba de una reimpresión del volumen publicado en Barcelona ese mismo año. Don

---

[81] Véase D. W. Cruickshank, "A census of rare *partes*", en: E. M. Wilson and D. W. Cruickshank, *The Textual Criticism of Calderón's…*, pp. 37-43, ver también K. y R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón–Forschung…*, I, Kassel, Thiele und Schwarz, 1979, pp. 21-25.

[82] P. Calderón de la Barca, *Comedias*, *a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with textual and critical studies*, vol. VIII: *Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Por Domingo García Morrás, A costa de Domingo Palacio y Villegas, Madrid, 1664, ¶2r-2v; la reproducción digital del ejemplar BNE R/10637, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012707&page=1 [acceso 16 de marzo de 2015].

[83] P. Calderón de la Barca, *Cuarta parte...*, ¶2v.

W. Cruickshank llevó a cabo un análisis tipográfico de los ejemplares existentes y pudo constatar que Antonio de Zafra, al pedir la licencia, había recurrido a un volumen cuyas preliminares fueron falsificadas, porque los tipos empleados remiten a talleres madrileños, aunque el pie de imprenta lee "Barcelona 1677"[84]. Curiosamente, el frontispicio luce la misma imagen que adornaba las primeras ediciones de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, de Cervantes: es un emblema cuyo cuerpo "representa un halcón en la mano de un cazador y la cabeza cubierta por un capirote (en espera de quitárselo cuando llegue el momento de acometer su presa); al fondo, un león dormido (con los ojos abiertos, según la tradición). El alma («Tras las tinieblas espero la luz») procede del libro de Job (17, 12)"[85]. Según Cruickshank, es probable que se utilizara en la impresión de la *Quinta parte* la misma xilografía con la cual Juan de la Cuesta había marcado sus libros; es otro argumento más a favor de la proveniencia madrileña del impreso[86]. La edición pirata "Barcelona 1677" hizo posible la edición madrileña (Madrid, 1677), la cual salió a la luz conforme a las leyes vigentes. La edición madrileña se complementó con una dedicatoria a una figura ilustre – don Íñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar, séptimo duque de Frías y condestable de Castilla[87].

Resulta evidente que las regulaciones "sobre la impresión y libros", a primera vista tan restrictivas en materia del funcionamiento del mercado editorial en los reinos de Castilla, no siempre se respetaron. Entre las doce ediciones y reediciones de las partes de comedias calderonianas (desde la primera, de 1636, hasta la "no autorizada" quinta, de 1677), que se publicaron en vida del dramaturgo, llegan a ser cuatro las que contienen información falsificada en los preliminares: aparte la falacia notoria de la *Quinta parte* ("Barcelona 1677"), también las reimpresiones de la *Primera parte* VS ("1640")[88]y la *Segunda parte* Q ("1637") –los dos volúmenes salieron de las prensas, según las estimaciones de Wilson y Cruickshank, en los años 1664-1675 (los privilegios autorizaban la reimpresión "por tiempo y espacio de diez

[84] Véase D. W. Cruickshank, "The two editions of Calderón's *Quinta parte*...", pp. 201-210.

[85] Cito por la nota a la portada en M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, dir. F. Rico con la colaboración de J. Forradellas, estudio preliminar de F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1998, I, p. 2; véase también A. Jurado, *Juan de la Cuesta, impresor del "Quijote" por encargo del librero Francisco de Robles y breves noticias de ambos y del autor de la obra, Miguel de Cervantes*, Madrid, Sociedad Cervantina, 2007, pp. 31-32.

[86] Véase D. W. Cruickshank, "The two editions…" p. 206.

[87] Don Íñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar (ca. 1635-1696) fue hijo de don Bernardino Fernández de Velasco y Tovar, a quien va dedicada la *Primera parte* de Calderón (1636). En 1676 fue designado mayordomo mayor de Carlos II; véase D. W. Cruickshank, "The two editions…", p. 206: "If Zafra really printed this book, he would scarcely have dared to dedicate it to so august a personage without obtaininig authentic printing permission, in which case the dates are also to by trusted. Furthermore, it seems more unlikely that anyone but Zafra would have put *his* name to the dedication".

[88] Véase E. M. Wilson, "The two editions of Calderón's *Primera parte* of 1640", en: *ibidem*, pp. 57-77.

años", pues en el caso de las dos primeras partes calderonianas se habían extinguido en 1645 y 1647, respectivamente)–, así como de la *Tercera parte* Excelentissimo ("1664")[89]. La impresión de las comedias de Calderón debía de ser una inversión prometedora económicamente, si es que se emprendían semejantes empresas en contra de la ley. Además, el análisis de los ejemplares conservados demuestra que en la producción de un volumen podrían participar varios tipógrafos. En el caso de las reediciones de la *Primera parte* VS y de la *Segunda parte* Q, ambas fueron reimpresas con fecha adulterada. Edward M. Wilson creyó que las variantes registradas representaban tal vez una huella de una corrección realizada personalmente por el autor. Germán Vega puso en tela de juicio la hipótesis de Wilson basándose en el estudio de la transmisión de *La vida es sueño*[90].

Da la sensación de que Calderón, en la segunda mitad de su vida, después de ser ordenado sacerdote, no estaba interesado en publicar sus dramas pero seguía indignado con los notorios hurtos de la mano de libreros deseosos del beneficio rápido y fácil que garantizaba su nombre. La actitud de Calderón dista claramente del modo en que Lope de Vega, más de medio siglo antes, cuidó de su patrimonio. En los años 1617-1624 se publicaron, con su pleno conocimiento del hecho y su consentimiento, doce partes (de la IX a la XX), todas ellas precedidas por prólogos del autor, que suponen una fuente de información sumamente interesante acerca de la actualidad teatral y literaria de la época[91]. Al parecer, a los contemporáneos de Lope no les gustó la expresión directa de su prólogo a la *Parte novena* (1617) con la que el Fénix de los ingenios reivindicaba sus textos y el derecho para controlar su impresión: "que aunque es verdad que no [...] escribí [las comedias] con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor, que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses"[92]. Al año siguiente, en el prólogo a la parte siguiente, refutaba las críticas con marcada ironía: "Quéjanse de la aspereza de mis Prólogos, muchos que no consideran la que ellos tienen en maltratar los libros: y así estoy determinado (Lector amigo) de satisfacer en este el agravio de los otros. Y digo que eres noble, docto, cándido, limpio, sin envidia, que no dices mal de todo [...]"[93]. El

[89] Véase E. M. Wilson, "On the *Tercera parte* of Calderón – 1664", en: *ibidem*, pp. 107-115; D. W. Cruickshank, "Calderón's *Primera* and *Tercera partes*: the reprints of '1640' and '1664'", en *ibidem*, pp. 143-160.

[90] Véase G. Vega García-Luengos, "Nuevos datos y reflexiones sobre la transmisión de *La vida es sueño* en tiempos de Calderón", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1997, pp. 539-558.

[91] Véase Th. E. Case, "Los prólogos de partes IX-XX de Lope de Vega", *Bulletin of the Comediantes*, 1978, pp. 19-25.

[92] *Doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo. Novena parte*, Madrid, Por la viuda de Alonso Martín Balboa, A costa de Alonso Pérez, 1617, reproducción digital del ejemplar BNE R/13860, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014188&page=1, p. 15 [acceso 11 de marzo de 2015].

[93] *Décima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio, sacadas de sus originales*, Barcelona, Por Sebastián de Cormellas, y a su costa, 1618, reproducción digital

ritmo, muy intenso, de la publicación de las partes de Lope, cesó con la prohibición de imprimir novelas y comedias en los reinos de Castilla. En 1635, el poeta aún tuvo tiempo de reunir dos partes, pero su vida resultó escasa para prologarlas. Los dos tomos se publicaron póstumamente. Justo en aquel entonces los hermanos Calderón comenzaron a reunir comedias para la *Primera* y la *Segunda parte*.

Desde que, a sus cincuenta y un años, fuera ordenado sacerdote, Calderón, por el hecho de escribir obras de teatro, se vio más de una vez envuelto en diversas situaciones desagradables o incómodas; de ahí que limitara su quehacer dramatúrgico a autos sacramentales, comedias y fiestas para la corte. Ha llegado hasta nosotros una carta de Calderón, que Cotarelo y Mori creía dirigida a don Alonso Pérez de Guzmán, que ostentaba el título del Patriarca de las Indias en la jerarquía de la Iglesia española[94]. La carta proyecta una luz interesante sobre la compleja situación personal y profesional del poeta a partir del año 1651:

> Yo, Señor, juzgué siempre, dejándome llevar de humanas y divinas letras, que el hacer versos era una gala del alma o agilidad del entendimiento, que ni alzaba, ni bajaba los sujetos, dejándose a cada uno en el predicamento en que le hallaba, sin presumir que pudiera nunca obstar ni deslucir la mediana sangre en que siempre he procurado conservarla; y aunque es verdad que, ocioso cortesano, la traté con el cariño de habilidad hallada acaso, no dejé de desdeñarla el día que tomé el no merecido estado en que hoy me veo; pues para volver a ella fue necesario que el señor don Luis de Haro me lo mandase de parte de Su Majestad en el festivo parabién de la cobrada salud de la Reina nuestra señora (que Dios guarde), y no con menor fuerza de razones convenció mis excusas que con decirme en formales palabras: «¿Quién le ha dicho a vuesa merced que el mayor prelado no se holgara de tener una habilidad, y más de ingenio, que tal vez fuese pequeño alivio a los cuidados de Su Majestad?»[95].

Como clérigo, estaba obligado a obedecer a sus superiores, que no eran nada favorables a su creación dramatúrgica pero mantenían la expectativa de que compusiera textos para las representaciones teatrales del Corpus Christi: "Dírame V. S. I. que las fiestas del Corpus no hacen consecuencia para otras, y responderé [le] yo: que si a mí me pusieran la objeción en los asuntos de cuanto hasta hoy he escrito, con mejorar los asuntos desvaneciera la objeción"[96]. Calderón fundamenta sus razones en la lógica de los argumentos contradictorios. No se puede negar fuerza a la prosa epistolar del dramaturgo ni dejar de percibir la emoción con la que se enfrenta con su situación. Se trata –estoy de acuerdo con Cruickshank– de una verdadera defensa de la poesía y de

---

del ejemplar BNE U/10570, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000088427&page=1, p. 7 [acceso 11 de marzo de 2015].

[94] "No document supports this assumption, and it would have been the height of rudeness, in a letter addressed to the Patriarca, to refer to him as «no se quien»" en D. W. Cruickshank, *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 322.

[95] BNE, Ms. 5578, fol. 133-4; para la transcripción, cito por E. M. Wilson, "Calderón y el Patriarca", en: *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, eds. K.-H. Körner y K. Rühl, Bern-München, Francke Verlag, 1973, p. 699.

[96] *Ibidem*.

la autonomía del poeta para servir con su arte[97]. Calderón habla de una capacidad innata, un don propio de un individuo. Insiste en el valor de la creación artística:

> pero quien me capitula, no me capitula, ni puede, lo que escribo, sino el que lo escribo: y lo digno de un objeto no enmienda lo indigno de todo un ejercicio, y mientras no me dieren por digno el ejercicio, no me pueden dar por digno ningún objeto suyo; fuera, señor, de que darme al partido de que en particular es bueno, es darme al partido de que en común es malo[98].

De manera que, en nombre de la obediencia a la que lo obliga el sacerdocio, escribe sin encubrir una patente alteración:

> Declárese si lo es, o, no; que siendo bueno aquí estoy para servir, y obedecer toda mi Vida, y no lo siendo ni a su Magestad ni a V. S. Illma. Les puede parecer mal que conocido el yerro trate de enmendarle. Y aun el mismo Misterio se dará por más bien servido, pues lo que se califica indecoro de un Altar, mal puede quedar festividad de otro. Y, en fin, señor, dejándome a ser primero ejemplar del mundo en que se pudo desmerecer obedeciendo, reduzcamos a dos palabras el discurso: que no es justo que por mí se haga saeta a mayores importancias. O este es malo, o es bueno: si es bueno, no me obste; y si es malo, no se me mande[99].

Calderón dio rienda suelta al temperamento respaldando su determinación en la autoestima y en la conciencia del daño sufrido, resultado de testimonios falsos, celos y calumnias. Se desconoce la fecha de la redacción de la carta. Edward M. Wilson, siguiendo la sugerencia de Alexander A. Parker, se decantaba por fecharla a 1653, época en la cual se decidía su nombramiento como titular de la Capilla de los Reyes Nuevos en la catedral de Toledo. Parker propuso relacionar la carta con una singular alusión metatextual en el auto *No hay más Fortuna que Dios*[100]:

HERMOSURA ¿Quién esa letra compuso?
MAL Ahí trabajillo es de un cierto
amigo, que aun no ha llegado
a desengañarse cuerdo
de la poca estimación
que tiene ya el hacer versos.
HERMOSURA ¿Por qué?
MAL Porque no los hacen

[97] D. W. Cruickshank, *Don Pedro Calderón*, p. 322, véase también un estudio mío posterior: B. Baczyńska, "Calderón de la Barca o la renuncia a la autonomía: de la comedia al auto sacramental, del auto sacramental a la comedia", en: *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, eds. M. Tietz y M. Trambaioli en colaboración con G. Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 23-49.

[98] Cito por E. M. Wilson, "Calderón y el Patriarca", p. 699.

[99] *Ibidem*.

[100] Véase A. A. Parker, "Preface", en: P. Calderón de la Barca, *No hay más fortuna que Dios*, ed. ..., Manchester, Manchester University Press, 1949, pp. xi-xiv.

los que dicen mal de ellos[101]. (vv. 964-971)

Después de 1665, en la década de los 70, empezó a acrecentarse la tensión en torno al cierre de los corrales en España postulado por los moralistas y defendido, principalmente, por los jesuitas, por eso "tal campaña a favor de la cesación absoluta del teatro en España, en los corrales y en la corte, se denominaba entonces «el tema jesuita»"[102]. Comparto la tesis de Thomas A. O'Connor que "[a]l abandonar los corrales comerciales de España Calderón evitó, parcialmente, la molestia de una crítica constante por parte del partido antiteatral, capitaneado por algunos clérigos rigurosos y legos intransigentes, tales como políticos y juristas de los Consejos Reales"[103]. El teatro se percibía, de forma cada vez más generalizada, como un pasatiempo que debía prohibirse por amenazar a la moral social. O'Connor afirma: "Calderón vio en los ataques antiteatrales, cada vez más feroces e intensos después de la muerte de Felipe IV, la contradicción y condenación de su vida de dramaturgo y el rechazo de su visión de un humanismo cristiano y cristianizado"[104].

El teatro áureo español siempre osciló al límite entre la concesión y la prohibición. Los teatros se cerraban una y otra vez por duelo oficial, por un tiempo que variaba entre algo más de un año y varios años. Los debates sobre la licitud de los espectáculos eran continuos. Las controversias en torno al teatro y su función en la sociedad eran tan notorias como las disputas sobre el arte de escribir comedias. La obra y la biografía de Calderón, con especial atención a la recepción de sus comedias, atestiguan dicha antinomia, ya que los primeros años de su actividad artística coincidieron con los "diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla"[105]. En los prólogos, hablando por su cuenta o a través de su hermano, el poeta siempre se justificaba por imprimir sus obras. Al parecer no obedecía a su propia voluntad, sino que actuaba forzado por circunstancias externas: sacar las comedias impresas en un volumen preparado por una persona de confianza –según declaraba el poeta, su hermano o su amigo– era la única forma posible "que salgan corregidas, enmendadas y cabales" y la única manera de hacer frente a los abusos por parte de los mercaderes de libros, es decir, en términos de nuestra época, defender activamente los derechos a la propiedad intelectual.

Lo que iba a ocurrir después de la publicación de la *Verdadera quinta parte*, el primero de los tomos póstumos de las comedias de Calderón, de cuya edición completa se hizo cargo Juan de Vera Tassis y Villarroel, muestra cuán fundamentados eran los temores del poeta. No sin motivo Calderón había

[101] *Ibidem*, p. 31.

[102] Véase Th. A. O'Connor, *Calderón y la censura: "Fineza contra fineza" (Viena 1671) como una «apologia pro vita sua»*, en: *Ayer y hoy de Calderón...*, pp. 155-168 (aquí p. 156).

[103] *Ibidem.*

[104] *Ibidem*, p. 160.

[105] J. Moll, "Diez años sin licencias...", pp. 97-103.

rehuido hasta sus postreros días la confrontación pública con los detractores del teatro.

JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL, "SU MAYOR AMIGO"

La edición completa de las comedias de Calderón se inició apenas un año después de su muerte. La monumental tarea fue asumida por Juan de Vera Tassis y Villarroel. La frecuencia con la que aparecían las partes sucesivas parece confirmar la tesis de que fuera el propio dramaturgo el que había vetado la publicación de sus obras. En los años 1682-1691 vieron la luz nueve volúmenes de partes calderonianas, a razón de 12 comedias cada una: en total, 108 títulos. Todas las imprimió el tipógrafo real Francisco Sanz.

El orden de los volúmenes no tenía nada de casual: primero salió, en 1682, la *Verdadera quinta parte*. Tan solo contiene dos obras (*El jardín de Falerina*, *No hay burlas con el amor*) de todas las recogidas en la espuria *Quinta parte* de 1677. Juan de Vera Tassis y Villarroel, "su mayor amigo –según versaba el frontispicio– que [la] publica[ba]"[106] quiso, al parecer, recalcar el rechazo de la *Quinta parte* que manifestó el autor en su momento. El volumen fue pensado como una suerte de apoteosis póstuma del poeta, comprendía *Fama, vida y escritos de D. Pedro Calderón de la Barca Henao y Riaño*, Vera Tassis afirmaba con exaltación:

> Sus Comedias se han hecho las más plausibles de todo el Orbe, pues en la mayor parte del se hallan traducidas en francés, italiano, y otras lenguas, porque todas a una dignamente han celebrado sus singulares aciertos, cuya estudiosa aplicación, y decente divertimiento, no se atreve a ponderar, ni a defender mi tosca humilde pluma[107].

Después de la *Verdadera quinta parte*, en 1683, salieron la *Sexta* y la *Séptima parte*; ambas portadas, respectivamente, especificaban que las comedias habían sido "sacadas de sus originales"[108] y "corregidas por sus originales"[109]. Al año

---

[106] P. Calderón de la Barca, *Comedias*, *a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with textual and critical studies*, vol. XIV: *Verdadera quinta parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* [...] *que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Por Francisco Sanz, Madrid, 1682, ¶1r; la reproducción digital del ejemplar BNE T/1844 ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013965&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

[107] *Ibidem*, ¶¶2r.

[108] P. Calderón de la Barca, *Comedias*, *a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with textual and critical studies*, vol. XV: *Sexta parte de comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca* [...] *sacadas de sus originales que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Por Francisco Sanz, Madrid, 1683, ¶1r; la reproducción digital del ejemplar BNE T/1845, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134270&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

[109] P. Calderón de la Barca, *Comedias*, *a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with textual and critical studies*, vol. XVI: *Séptima parte de comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca* [...] *que corregidas por sus originales publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Por Francisco Sanz, Madrid, 1683, ¶1r; la reproducción digital del ejemplar BNE T/1846 (reimpresión por Juan Sanz, Madrid, 1715), ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000135206&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

siguiente, en 1684, apareció la *Octava parte*[110], hecho lo cual, Vera Tassis, a falta de material plenamente fiable con el que componer una novena parte, decidió reeditar las partes publicadas durante la vida del autor, "nuevamente corregidas". Los tomos de primero a cuarto se editaron, respectivamente, en 1685, 1686, 1687 y 1688. Solo en 1691 vio la luz la *Novena parte*[111], en cuyas páginas Vera Tassis anunciaba el tomo décimo. Al final del volumen figura la "Tabla de las comedias verdaderas de Don Pedro Calderón" con los índices de todas las partes, incluida la décima, con títulos de comedias a la espera de ser publicadas[112]. En la *Segunda* y la *Tercera parte* Vera Tassis se vio obligado a modificar el orden de las comedias. La nueva versión de *El mayor monstruo del mundo* es un buen ejemplo de ese tipo de intervenciones por parte del editor. Como se ha probado, el texto "nuevamente corregido" depende del manuscrito, en parte autógrafo (la tercera jornada) –una copia teatral que ha llegado a nuestros días– que lleva varias rúbricas de censores que permiten su datación. La versión elaborada por Vera Tasis a partir de dicho texto manuscrito sustituyó la defectuosa *princeps*. Fue colocado al final de la *Segunda parte* (en la edición del 1637 era la séptima del conjunto) supuestamente para facilitar la composición de las planas para la impresión del volumen.

Juan de Vera Tassis se autopresentaba como amigo del poeta[113]. Cuesta opinar con criterio si la expresión "su mayor amigo" –que figura en todos los frontispicios de su edición de las partes calderonianas– es, o no, una mera fórmula. De la mano del propio Vera Tassis sabemos que consiguió convencer al dramaturgo para dejarle publicar dos comedias suyas no impresas nunca antes: *La señora y la criada*, y *Las armas de la hermosura*, en la *Parte cuarenta y seis* (serie *Escogidas*), que salió en 1679[114]. Dos años después Calderón escribió, con fecha de 20 de enero de 1681, la aprobación del libro titulado

---

[110] P. Calderón de la Barca, *Comedias*, *a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with textual and critical studies*, vol. XVII: *Octava parte de comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca* [...] *que corregidas por sus originales publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Por Francisco Sanz, Madrid, 1684, ¶1r; la reproducción digital del ejemplar BNE T/1847, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134703&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

[111] P. Calderón de la Barca, *Comedias*, *a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with textual and critical studies*, vol. XIX: *Novena parte de comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca* [...] *que nuevamente corregidas publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Por Francisco Sanz, Madrid, 1691, ¶1r; la reproducción digital del ejemplar BNE R/11353, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000135193&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

[112] *Ibidem*, pp. 565-566.

[113] Véase D. W. Cruickshank, "Don Juan de Vera Tassis y Villarroel", en *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70 Geburstag*, eds. K. H. Körner y D. Briesemeister, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 43-57.

[114] *Primavera numerosa de muchas armonias lucientes, en doce comedias fragantes*, *Parte quarenta y seis*, impresas fielmente de los borradores de los más célebres plausibles ingenios de España, Imprenta Real, A costa de Francisco Sanz, Madrid, 1679, ¶1r; la reproducción digital del ejemplar BNE Ti16<46>, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073376&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

Cythara de Apolo: varias poesías divinas, y humanas que recogía "las obras póstumas de don Agustín de Salazar [y Torres]" sacadas a luz por Juan de Vera Tassis y Villarroel; el documento concluía con un reconocimiento de la labor del editor: "hallo, que no debe negarse a su fiel amigo D. Juan de Vera la licencia que pide para imprimirlas, trasladadas de sus originales; antes si darle las gracias de sacar a luz este pulido Tesoro de la Lengua Castellana"[115]. ¿Aprobó el trabajo del joven poeta y editor lo suficiente para dejar en sus manos también sus propios originales, para que sacara a luz sus comedias póstumamente[116]?

Sea como fuere, la iniciativa salió de Vera Tassis. Así, al menos, se desprende de la "Advertencia a los que leyeren", que forma parte del paratexto de la *Verdadera quinta parte*:

> La codicia de algunos Libreros, y la ignorancia de muchos Trasladantes han ocasionado los innumerables errores que padecen todas las Comedias de España, ya haciéndolas imprimir diminutas, y defectuosas, o ya trasladándolas sin conocimiento dellas, intitulándolas unos, y otros con supuestos Autores, tanto por autorizar su maliciosa culpa, cuanto por darlas más interesado valor; atrevimiento que no perdonó las siempre inimitables de aquel Venerado Fénix Don Pedro Calderón de la Barca: pues aunque su modestia disimuló cuanto pudo este continuado yerro, no puede mi respeto, y obligación dejar de atajarle antes que llegue a excesivo, ya que no en todo, en alguna parte: y más acordándose de las repetidas persuasiones que muchos amigos suyos, y yo le hicimos, para que en vida declarase las suyas, juntándolas en Tomos separados de las ajenas; y aunque por el ceño grande que siempre tuvo con sus obras, y con los que se las usurparon, no condescendió con nuestros ruegos, ya vino a permitir a mi celosa instancia la pretendida licencia de darlas a la prensa, y pasar las pruebas dellas; vanidad que no podrán usurparme cuantos blasonan de mayores amigos suyos; pues deben desengañarse, viendo que empecé a usar della en las dos Comedias que puse en la Parte Cuarenta y seis de Varias; y cuanto en vida le merecí este singular favor, yerro fuera en mí muy descolorido, y ajeno de toda razón, si en muerte no me valiera del, para sacrificarle los tesoros de mi voluntad[117].

Da la sensación de que Calderón *in extremis* condescendió a las instancias de su entorno. Quizá abriera a Vera Tassis su archivo de autor. Ya N. D. Shergold, en su monumental historia del antiguo teatro español, observó que pudo haber aprovechado fuentes manuscritas que no han llegado a nuestros tiempos[118]. Vera Tassis de manera continuada, en los sucesivos volúmenes,

---

[115] Cito por E. M. Wilson, "Seven *aprobaciones*…", p. 608. Véase A. Salazar y Torres, *Cythara de Apolo*, Imprenta Real, A costa de Francisco Sanz, Madrid, 1681; verel ejemplar digitalizado BNE U/9229: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134593&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

[116] Vera Tassis fue poeta y dramaturgo; en la arriba citada *Parte cuarenta y seis* (Madrid, 1679) se encuentran tres obras suyas: *Cuanto cabe en hora y media*; *El patrón de Salamanca, con Monroyes y Manzanos*; *La corona en tres Hermanos*; ver D. W. Cruickshank, *Don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, pp. 43-57.

[117] J. Vera Tassis y Villarroel, "Advertencia a los que leyeren", en: *Verdadera quinta parte*, fol. ¶¶¶¶¶ 6v.

[118] N. D. Shergold, *A history of the Spanish Stage: from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 342-343; véase también "Calderón and Vera Tassis", *Hispanic Review*, 1955, pp. 212-218.

daba cuenta del progreso de su tarea, casi sin dejar pasar la oportunidad para evocar los principios que lo animaban. En la *Novena parte*, que vio la luz al cabo de unos años de pausa, en 1691, y la que iba a ser el último volumen de la serie, Vera Tassis articuló con precisión las normas de la edición. Insistió en haber recurrido a numerosos testimonios manuscritos e impresos, valiéndose de ellos para establecer la forma última del texto:

> Pongo en tus manos, y en el Teatro común este Noveno Tomo de Comedias del célebre Poeta Español, Don Pedro Calderón de la Barca: ninguna de ellas la leerás como andaba manuscrita, o impresa; porque solicitando unas, y otras originales, se ha procurado corregir, y ajustar con la mayor legalidad posible esta impresión[119].

Cruickshank observa con razón que, teniendo en cuenta los estándares del siglo XVII, Vera Tassis destaca como un editor particularmente consciente[120]. No obstante, hay constancia de que se sentía legitimado para introducir enmendaciones no respaldadas en las fuentes testimoniales de las que disponía, por ejemplo en las acotaciones[121]. Con todo, y a pesar de las opiniones divulgadas por editores posteriores, sobre todo decimonónicos, su contribución a preservar los textos calderonianos en la forma cercana a la intención del autor no es, en ningún caso, de menospreciar. La propia empresa editorial ideada desde el principio como una empresa de gran proyección y que a lo largo de toda una década fue demostrando una organización sistemática y conformidad a las reglas del arte editorial, da fe del prestigio del que gozaba Calderón entre sus contemporáneos. Basta con mirar superficialmente los muy aparatosos preliminares a la *Verdadera quinta parte* para darse cuenta del rango que se quería dar a la edición. Aunque, en esa ocasión, no se pudo evitar un nuevo enfrentamiento entre los defensores y los detractores del teatro, provocado por la aprobación en tono apologético de fray Manuel de Guerra y Libera. ¿Quiso Calderón, quien conocía bien a sus coetáneos, evitar esa clase de confrontación en vida?

Manuel de Guerra y Libera escribió un extenso tratado donde abordó sin prejuicios un tema muy controvertido: trató de probar la falacia de la afirmación de que la comedia contemporánea fuera digna de las palabras reprobatorias que, amparándose en la autoridad de la Antigüedad y, sobre todo, la de los Padres de la Iglesia, se le solían dirigir. El padre Guerra sometió a un análisis crítico textos y testimonios históricos. Por una parte, presenta un esbozo de la historia

---

[119] J. Vera Tassis y Villarroel, "Al lector", en: *Novena parte...;* la reproducción digital del ejemplar BNE R/11353, ver http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000135193&page=1 [acceso 11 de marzo de 2015].

[120] D. W. Cruickshank, "The textual criticism of Calderón's *comedias*...", p. 13.

[121] N. D. Shergold, "Calderón and Vera…"; también S. Fernández Mosquera, "La estructura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana", en: *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, eds. I. Arellano y B. Oteiza, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, pp. 249-279.

de los espectáculos[122], por otra, se propone revalorar el fenómeno del teatro como tal:

> Mi escrúpulo es, que esta aprobación particular pende de la universal: porque no podrá ser una Comedia particular buena, si la Comedia en común es mala. Siendo el género malo, no puede ser la especie buena. [...] Este fundado escrúpulo, que tantos sabios, como tales, habrán por razones, que yo no alcanzo, depuesto, me obliga que entre en un examen tan crítico, que no se puede hacer, sin sacudir mucho polvo a la escondida antigüedad; cuestión que más deseara leerla, que escribirla, que por exceder las líneas de aprobante, procuraré ceñirme a los más venerables fundamentos que ha podido descubrir mi cuidado. Años ha que [...] escribí un papel, dando mi parecer en la Comedia. La resolución se reducía a dos conclusiones: la primera, que la Comedia es indiferente en lo Cristiano; la segunda, que es conveniente en lo Político[123].

El padre Guerra entra con premeditación –el tono de su discurso lo pone de manifiesto–, en el terreno de la polémica[124]. La publicación desencadenó una auténtica tormenta, a juzgar por el número de textos que, entre los años 1682-1683 registra Emilio Cotarelo y Mori en su antología de las "controversias sobre la licitud del teatro en España"[125]. En poco tiempo se llegaron a vender tres tiradas de la aprobación del padre Guerra, publicada en forma de pliego suelto.

---

[122] Resulta interesante cómo en el texto de Guerra se plantea una crítica impetuosa de las corridas de toros. En su opinión, lo único que puede decirse de ese tipo de espectáculos es que prolongan los divertimentos abyectos de los circos romanos y, como tales, han de condenarse.

[123] Manuel de Guerra y Libera, "Aprobación", en: *Verdadera quinta parte...*, ¶¶ 4r-4v; ver la reproducción digital del ejemplar BNE T/1844: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013965&page=1[acceso 11 de marzo de 2015].

[124] Edward M. Wilson apuntó que en la reflexión crítica de la segunda mitad del siglo XVII se observa una corriente interesante que surge en oposición a las opiniones de la fracción antiteatral jesuita. El fenómeno culmina, precisamente, en la intervención del padre Guerra y en el tratado, un tanto posterior, *Teatro de los teatros de los pasados y presente siglo* (inconcluso, escrito alrededor de 1690), del dramaturgo Francisco Antonio de Bances Candamo. Ver E. M. Wilson, "Nuevos documentos sobre las controversias teatrales: 1650-1681", en: *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas (Nijmegen, del 20 al 25 de agosto de 1965)*, bajo la dirección de J. Sánchez Romeralo y N. Paulussen, Nijmegen, Universitet van Nijmegen, 1967, pp. 155-170.

[125] E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, edición facsímil, estudio preliminar e índices J. L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997: Anónimo, *Dudas curiosas sobre la aprobación del P. Guerra*; P. Agustín de Herrera (D. Antonio Puente Hurtado), *Discurso teológico y político sobre la Aprobación del P. Guerra*; P. Pedro Fomperosa, *El Buen Zelo y Eutrapelia*; D. Francisco Templado, *Respuesta al P. Herrera*; D. Gonzalo Navarro Castellanos, *Discursos políticos y morales*; Fr. Diego Antonio de Barrientos, *Defensa del P. Guerra*; Anónimo, *Contra el teatro y sus actores*; D. Tomás de Guzmán, *Respuesta al P. Fomperosa*; D. Andrés Dávila y Heredia, *Varios en defensa del P. Guerra*; Anónimo, *Arbitraje político militar contra el P. Guerra*; P. Juan Cortés, *Tratado contra el teatro*; P. Antonio Carrillo, *Teatro de la contienda trágica*. El padre Guerra, mercedario, no se quedó corto a la hora de contestar a sus adversarios (y panfletistas), que eran, en su mayoría, jesuitas. Póstumamente, en 1752, fue publicada la *Apelación al tribunal de los doctos, justa defensa de la Aprobación de las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca...*, donde él mismo se refirió al debate e impugnó las recriminaciones de sus adversarios, tanto las relativas a lo doctrinal como las opiniones acerca de la moral de los intérpretes (*ibidem*, pp. 329-341).

El debate provocado por su texto suscitó un interés que contribuyó al éxito de los primeros tomos de la edición completa de las obras de Calderón preparada por Vera Tassis[126]. En la *Sexta parte* (1683) se reimprimió la aprobación de Guerra. Vera Tassis aludió al debate en curso dirigiéndose "A los discretos":

> Pero, ¿cuándo la envida arrastró las gloriosas banderas de la virtud? ¿Cuándo de su rígida densidad quedó tributaria la luz? Nunca, nunca, y hoy menos que nunca; pues triunfante y esclarecida a su merecido Imperio se desvanece la vana exhalación de aquel grosero impulso, saliendo segunda vez a la del Mundo, tanto a ilustrar, y a encender los entendimientos de los estudiosos, cuando a entorpecer y confundir los infelices ingenios de los maldicientes; pues aquellos conocerán que nuestro Don Pedro queda aun más glorioso por los aciertos, y elogios del Aprobante que le califica, que fue en vida aplaudido por sus ingeniosas, y respetadas Obras; y éstos más congojados, y convencidos, viendo repetidas veces aliviar, y esclarecer las obscuras fatigas de la Prensa con este irrefragable testimonio[127].

Sin embargo, la dedicación de Vera Tassis no pudo prevenir que la edición, contra su voluntad, diera pie a numerosos malentendidos bibliográficos que posteriormente desenmarañarían, con dedicación igual a la suya y tan convencidos como él del carácter único del patrimonio calderoniano, generaciones enteras de investigadores a lo largo y ancho del mundo. Los volúmenes editados por Vera Tassis se publicaron de quinta a octava parte, a continuación aparecieron reimpresas las partes primera, segunda, tercera y cuarta, publicadas en vida de autor, a las que, en 1691, siguió la última novena parte. La edición, aparentemente discontinua, hizo que en algunos compendios bibliográficos se recogieran volúmenes inexistentes. No obstante, la verdadera confusión vino de la mano de los pseudo-Vera Tassis. Con la portada y preliminares falsificados se vendían colecciones de sueltas. En la actualidad, sabemos que la empresa fue iniciada ya a comienzos del siglo XVIII por la familia de libreros madrileños herederos de Gabriel León[128].

---

[126] P. Antonio Carrillo, *Theatro de la contienda trágica de las Comedias, en que se proponen los papeles de diferentes Autores, y se resuelve la controversia teológico-política ventilada en la corte en este año de 1683*, cito por *ibidem*, p. 138: "[…] tuvo tanto aplauso este tratado que publicó con el nombre de *Aprobación* que en breve tiempo se hicieron y despecharon tres impresiones y por el sainete de aprobación tan bien quista se compraban las comedias de la quinta y sexta parte de Calderón, donde también se añadió con mucha ganancia de los libreros y agradecimientos de los de la farsa".

[127] J. Vera Tassis y Villarroel, "A los discretos", en: *Sexta parte...*

[128] Cito por D. W. Cruickshank, "Introduction: Calderón and the Spanish book trade", en K. y R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón–Forschung*..., III, p. 6.

EL TEATRO Y LA IMPRENTA

La transmisión del legado de Calderón constituye un fenómeno sumamente interesante desde el punto de vista filológico, pero también del económico y del sociológico. La parte y la suelta como formatos de edición compatibles para imprimir las comedias dominaron el mercado del libro español ya desde las primeras décadas del siglo XVII. Doce sueltas se prestaban con facilidad a conformar una parte; a su vez, una parte podía componerse de manera que, en caso de necesidad, el volumen se podía desglosar en pliegos con comedias sueltas. Las sueltas estaban destinadas al gran público sin criterio particular. Hasta un simple obrero, si no era analfabeto, podía asumir tal gasto: una comedia suelta, de extensión igual a seis pliegos, venía a costar 24 maravedíes, lo que equivalía, a lo sumo, a una hora de trabajo[129]. Curiosamente, el precio de una suelta era comparable al coste de la entrada para ver una comedia representada en un corral.

El corpus de las sueltas se calcula en alrededor de 40.000 ediciones de 1.500 ejemplares cada una, lo cual significaría que, a lo largo de doscientos años (los siglos XVII y XVIII), podrían haber estado circulando hasta 60 millones de impresos de ese tipo[130]. Difícilmente podría citarse un testimonio más espectacular del alcance y la popularidad del arte dramático en la España áurea, donde las leyes del mercado hicieron que la comedia se convirtiera en el texto impreso más asequible, contribuyendo indirectamente a que se detuviera el desarrollo de las formas narrativas, en particular las destinadas al público popular. Cómodo y fácil de producir, cumplía con todos los requisitos de una lectura accesible y amena. Además, registraba el evento teatral que, de una manera u otra, se había grabado en la memoria colectiva, evocando –en más de una ocasión, en la esfera paratextual–, el nombre del autor de comedias cuya compañía había llevado a las tablas el texto.

La correlación entre el teatro y la imprenta presenta un tema de investigación interesantísimo. La peculiaridad de un género destinado al teatro, para el cual la imprenta constituye una forma de difusión secundaria, hace que los testimonios materiales conservados (manuscritos e impresos) por una parte permitan reconstruir la historia de la transmisión de la comedia, al acercar al editor a establecer la forma hipotéticamente última del texto, y por otra parte suponen un valioso documento para el investigador del teatro, pues reflejan realizaciones concretas –a través de las variantes registradas–, lo cual puede enriquecer el acervo del conocimiento de la realidad teatral de la época. Incluso Vera Tassis juzgó oportuno, en su edición de la *Primera parte* (Madrid, 1685), completar *La vida es sueño* con la información adicional: "Fiesta que se representó a sus

[129] Cito por D. W. Cruickshank, "Imprenta", en: *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dir. F. P. Casa, L. García Lorenzo, G. Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, p. 177.

[130] Cito por G. Vega García-Luengos, "Comedia", en: *Diccionario de literatura popular…,* p. 68.

Majestades en el Salón de su Real Palacio". Según Germán Vega, se trata de una función de la compañía de Manuel Vallejo, del 12 de noviembre de 1684. No es de descartar que dicha representación (o el contacto directo con actores que tenían *La vida es sueño* en su repertorio) pudo haber influido en la forma última del texto de la comedia. Germán Vega escribe "que es evidente el afán por evitar cacofonías y otras anomalías que el recitado acusa con mayor severidad que la lectura silenciosa"[131].

El arte dramatúrgico de Calderón surgió en la época de la plena madurez del teatro áureo español, con su contexto político, sociológico y cultural. La nueva forma dramática, pues los españoles se daban cuenta de su carácter novedoso, había logrado elaborar una convención precisa, basada en la palabra, aprovechando las propiedades rítmicas, icónicas y el potencial performativo de la misma. La comedia española representaba el modelo de teatro que Zbigniew Raszewski, historiador del teatro polaco, propuso definir con la expresión latina "nihil in gestu nisi in verbis" que resumió con la sigla "NiG"[132]. La regla "NiG" fue compartida por los dramaturgos y editores españoles que supieron reducir al mínimo las acotaciones, es decir, ceñirse a los enunciados de los mismos personajes que, por medio de la palabra, creaban de una forma pragmática el decorado verbal y, sirviéndose de información didascálica implícita, inducían el movimiento, ademanes y gestos. El esquema comunicativo de la comedia áurea española –en cuanto obra literaria– ofrecía una disposición transparente: definía inequívocamente el proyecto situacional de la interpretación donde el mundo representado se construye gracias a personas que actúan y que hablan[133].

La práctica editorial aportó soluciones concretas que correspondían directamente a la realidad teatral de la época. Las acotaciones doblan en un grado mínimo las didascalias implícitas que forman parte integral de los diálogos, monólogos y apartes. Se limitan, de hecho, a citar los nombres de los personajes, a señalar las "entradas" y "salidas" con "sale", "salen" y "vase", "vanse", respectivamente, o a concretar el lugar en el escenario: "sale en lo alto", cuando el actor salía a actuar en la primera galería de la fachada del vestuario; "al paño", "descúbrese", cuando la acción se trasladaba al fondo del tablado. Describen efectos acústicos: música, voces, los sonidos desde "dentro", es decir, fuera del alcance de la vista del público; indican asimismo los detalles significativos del vestuario o de los atrezos. En su forma impresa, el drama tenía todas las características de un guion: las acotaciones transmitían una representación virtual de la comedia. Tras el título de la comedia figuraba siempre la fórmula habitual "Personas que hablan en ella", seguida inmediatamente por la primera acotación que informaba sobre la salida de las

[131] Ver G. Vega García-Luengos, "La presencia de Calderón en las imprentas…", p. 110.

[132] Z. Raszewski, "Zasada NiG", en: *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wrocław, Wiedza o Kulturze, 1990, pp. 103-108.

[133] J. Ziomek, "Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne", en: *Problemy teorii dramatu i teatru*, ed. J. Degler, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988, pp. 219-235.

dramatis personae al tablado. Se puede observar una clara tendencia a limitar las acotaciones en las ediciones en cuya preparación participaron, con toda probabilidad, los propios autores[134].

Las primeras ediciones de comedias impresas se hicieron a partir de copias teatrales, es decir, a partir de manuscritos relacionados directamente con la práctica escénica. Con el paso del tiempo, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, los mismos autores de comedias empezaron a recurrir a los pliegos sueltos adaptándolas a las necesidades de su compañía. Se han conservado múltiples ejemplares con anotaciones y correcciones manuscritas que ilustran la práctica escénica de la época. En más de una ocasión, tal "material" pasaba a constituir la base de una nueva edición, acarreando, con el paso del tiempo, contaminaciones acumuladas del texto original.

Los esfuerzos de los dramaturgos que, inspirados en el ejemplo de Lope de Vega, intentaron asegurarse el control de las ediciones de sus comedias, al preparar las partes de autor estaban de antemano condenados al fracaso. El teatro español del Siglo de Oro era un fenómeno en el límite entre la cultura popular y la alta cultura. La práctica editorial, que apostó por el público masivo, provocó la trivialización de la comedia como género. De ahí, seguramente, la irritación de Calderón, quien en los prólogos escritos en los últimos años de su vida alguna que otra vez se indigna al ver impresas las comedias, suyas y ajenas, publicadas bajo su nombre. La suelta compuesta de seis pliegos que ofrecía el texto de una comedia al alcance de cada lector tenía un impacto negativo en el prestigio del autor.

Calderón tuvo la desgracia de ser el dramaturgo más publicado de sus tiempos. En el palmarés de los autores y las obras más populares, basado en los ejemplares conservados, los nombres y los títulos de fama se alternan con otros que, hoy en día, no nos sugieren mucho o, directamente, no evocan nada. Calderón y *La vida es sueño*, una obra maestra del teatro mundial emparentada con *Edipo rey* de Sófocles y con *Hamlet* de Shakespeare, ocupa indiscutiblemente el puesto del líder. Germán Vega localizó cincuenta y cinco ediciones del drama: ocho correspondientes a la llamada primera versión y cuarenta y siete, a la segunda[135]. Diecisiete ediciones datan del siglo XVII; treinta, del XVIII; las once restantes se publicaron a principiosdel siglo XIX, lo cual atestigua una distribución bastante proporcionada de las sucesivas ediciones en el tiempo. Entre las mismas, las sueltas ascienden al considerable número de treinta y nueve: se trataba de impresos destinados a un público de

[134] Véase, entre otros: S. Fernández Mosquera, *op. cit.*; A. K. G. Paterson, "El texto original, ¿realidad o ensueño? Un caso típico: *El pintor de su deshonra* de Calderón", en: *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, eds. L. García Lorenzo y J. E. Varey, London, Tamesis, 1991, pp. 285-294; T. J. Kirschner, "Estrategias dramáticas en el teatro de Lope de Vega: la expresión visual en *El galán de la Membrilla*", en: *Studia Aurea. Actas del II Congreso de la AISO*, eds. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, pp. 205-214.

[135] Véase G. Vega García-Luengos, "La presencia de Calderón en las imprentas...", pp. 91-112.

escaso criterio, amante de la "literatura popular" fácil y amena. Y, por si fuera poco, el análisis textual de los ejemplares conservados demuestra que faltan, como mínimo, quince ediciones. Teniendo en cuenta las estimaciones cuantitativas que se admiten en el caso de las sueltas, el número de las ediciones de *La vida es sueño* que debieron de estar circulando durante los dos siglos posteriores a su creación, pudo llegar a doscientos[136].

El teatro español áureo multiplicó su impacto gracias a los libreros. Dejó de ser tan solo una diversión de los espectadores convirtiéndose en una lectura popular, y no exclusivamente en los salones. Las consecuencias de esta banalización no se hicieron esperar. La popularidad entre ciertos públicos era sospechosa. François Lopez considera que el carácter plebeyo de las ediciones de las obras teatrales pudo haber influido en la falta de aceptación, creciente en los medios literarios, respecto al legado del teatro español áureo, tendencia rematada por la ofensiva crítica neoclásica en la segunda mitad del siglo XVIII[137]. Recordemos las palabras de Nicolás Fernández de Moratín que recriminaría a Calderón:

> Yo quisiera saber si una mujer que cae despeñada por un monte con un caballo, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo; si algún su apasionado [de Calderón] cayese de orejas, llámele «hipogrifo violento» y verá cómo se alivia[138].

No obstante, no se consiguió eliminar las comedias de la época anterior de la cartelera teatral; su popularidad no desfallecía entre el público que pasaba por alto el formalismo de los argumentos de la nueva moda literaria que venía del otro lado del Pirineo. En 1765, los neoclásicos lograron solamente que el rey decretara la prohibición de representar los autos sacramentales. Simbólicamente, había llegado a su fin una de las épocas más interesantes –por la unión peculiar de religión, política y diversión– de la historia del teatro en Europa.

Cotejar las dos versiones de *La vida es sueño* de Calderón –la llamada *primera versión*, no autorizada, y la primera edición que trae la *Primera parte*–, permite determinar la intención del autor en lo que atañe al uso de las acotaciones en el drama destinado a ser impreso[139]. Ruano de la Haza apunta

---

[136] *Ibidem*, pp. 101-102.

[137] Véase F. Lopez, "La comedia suelta y compañía, mercadería vendible y teatro para leer", en: *El teatro español del siglo XVIII*, ed. J. M. Sala Valladura, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, pp. 589-603. Lopez observa que los neoclásicos, para publicar sus obras, cambiaron el formato del impreso suelto del texto dramático del cuarto al octavo; la edición de una obra separada tenía el tamaño de un libro pequeño y no el de un opúsculo de algo más de diez folios que tenía la suelta.

[138] N. Fernández de Moratín, *Desengaños al teatro español*, cito por F. Rico, "El teatro es sueño", en: id., *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 212.

[139] *La primera versión de "La vida es sueño", de Calderón*, edición crítica, introducción y notas de J. M. Ruano de la Haza, Liverpool University Press, Liverpool 1992; *La segunda versión de "La vida es sueño", de Calderón*, edición, introducción y notas de G. Vega García-Luengos, D. W. Cruickshank y J. M. Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

que las acotaciones de la versión no autorizada traen más indicaciones escénicas; estas, a su vez, dan la impresión de reflejar, a modo de guion, una práctica teatral concreta[140].

LA VIDA ES SUEÑO. COMEDIA FAMOSA.	LA VIDA ES SUEÑO. COMEDIA FAMOSA.
De D. Pedro Calderón	De D. Pedro Calderón de la Barca.
Hablan en ella las personas siguientes.	Personas que hablan en ella.
Basilio Rey viejo *Crotaldo viejo* *Astolfo* *Segismundo* *Rosaura* *Estrella* *Clarín* *Criados*	*Rosaura dama.* *Clarín gracioso.* *Segismundo Príncipe.* *Basilio Rey.* *Clotaldo viejo.* *Astolfo Príncipe.* *Estrella Infanta.* *Guardas.* *Soldados.* *Músicos.*
ACTO PRIMERO	
Suena ruido dentro y sale Rosaura en hábito de hombre, como que ha caído.	*Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre de camino, y en representando los primeros versos va bajando.*
Ros. Hipogrifo violento, que corriste parejas con el viento, donde rayo sin llama, pájaro sin matiz, pez sin escama, y bruto sin instinto, al fragoso, al desierto laberinto de esas desnudas peñas, te arrastras, precipitas y despeñas. Quédate en ese monte, donde tengan los brutos su Faetonte, que yo sin más camino, que el que me dan las leyes del destino. Sóla y desesperada bajaré la esperanza enmarañada dese monte eminente, que arruga el sol el ceño de la frente. Mal Polonia recibes	*Ros.* Hipogrifo violento, que corriste parejas con el viento, donde rayo sin llama, pájaro sin matiz, pez sin escama, y bruto sin instinto natural, al confuso laberinto de sus desnudas peñas, te desbocas, te arrastras, y despeñas; quédate en este monte (k. 1v) donde tengan los brutos su Faetonte, que yo sin más camino que el que me dan las leyes del destino, ciega y desesperada bajaré la cabeza enmarañada deste monte eminente, que abrasa al Sol el ceño de la frente. Mal Polonia recibes

[140] Véase J. M. Ruano de la Haza, *Las dos versiones...,* pp. 133-146; *Id. Introducción*, en P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, edición, introducción y notas..., p. 7-21.

Parte XXX de Comedias famosas de Varios Autores, Hospital Real, Zaragoza 1636, fol. 127r	*Primera parte* QCL, fol. 1r-1v

Las acotaciones remiten a las condiciones en las que podía actuar una compañía teatral de provincias. La falta de mención del *monte*, es decir, una rampa escalonada que bajaba del primer corredor al tablado, testifica la adaptación de la obra a su representación en lugares que no disponían de tal elemento fijo de la arquitectura escénica[141]. Merece la pena observar las variaciones en el uso de los deícticos en referencia a la palabra *monte* en el reducido espacio del fragmento ahora comentado: *ese*, *dese* de la primera versión corresponde a *este*, *deste* de la segunda, sugiriendo la cercanía (presencia en el campo visual del hablante) del objeto indicado. Las acotaciones de la "primera versión" ofrecen información precisa para los actores ("*Suena ruido dentro y sale Rosaura en hábito de hombre, como que ha caído*"), mientras que en la primera edición el dramaturgo se inclina manifiestamente a evitarla, al no doblar las indicaciones escénicas implicadas por el texto principal ("*Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre de camino, y en representando los primeros versos va bajando*").

Fijémonos también en las demás variantes del pasaje, breve pero representativo de la totalidad del drama: siete de los diecisiete versos implican lecturas diferentes[142]. Rosaura en el soliloquio narra su caída del caballo que, tras desbocarse, la arrojó al suelo, mientras él mismo cayó súbitamente –cual Faetón–, en un precipicio. La primera diferencia que separa las dos versiones muestra cómo el autor recoloca los acentos, subrayando la dimensión filosófica de la obra: en la segunda versión, se habla de un animal ("bruto") que, desprovisto del "instinto natural", se pierde en el "confuso laberinto". En la primera versión, los dos epítetos se refieren al laberinto, que se define como "fragoso" y "desierto". Con todo, no se debe descartar que, en este caso, se produjera una contaminación del texto original, restituido por la edición de la *Primera parte*. Ambos versos analizados terminan con encabalgamientos, el primero de los cuales marca muy nítidamente la disyuntiva entre el orden métrico y el sintáctico. El fin del verso recae en medio del sintagma "instinto / natural". Estamos ante un concepto teleontológico altamente convencionalizado

[141] Ver J. E. Varey, "«Sale en lo alto de un monte»: un problema escenográfico", en: *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermano*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 162-172.

[142] Compárese G. Vega García-Luengos, "Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)", *Criticón*, 2003, núm. 87-88-89, pp. 887-898. No intento entrar en diálogo con Germán Vega, quien ofrece otro tipo de argumentos al presentar las variantes del soliloquio de Rosaura confrontadas con el corpus de sus comedias.

que el dramaturgo, según parece, quiso poner de relieve, al valerse de un encabalgamiento tajante. Covarrubias yuxtapone al ser humano (*hombre*) y el animal (*bruto*) en el contexto del instinto natural que predispone para el bien y hace evitar el mal: "Instinto. El discurso en el hombre, y en el bruto una indagación y movimiento natural para apetecer lo que es bueno y saludable y huir lo que le es dañoso"[143]. El omitir el epíteto "natural" y, asimismo, imponer un ritmo regular a la alternancia de versos heptasílabos y endecasílabos de silva pareada, pudo haber sido motivado directamente por el carácter erudito de la intervención de Rosaura que plantearía demasiadas exigencias a la actriz.

La frase "te desbocas, te arrastras, y despeñas" de la segunda versión es, sin duda, más certera en la explicación del suceso que ha afectado a la protagonista. La primera versión no revela la causa del accidente; tan solo relata la caída del caballo que se arrastra, cae en el precipicio y termina estrellándose contra las rocas: "te arrastras, precipitas y despeñas". Las dos relaciones contienen un marcado componente dramático (tensión producida por el paralelismo sintáctico) y una vocación realista innegable en la presentación del suceso de consecuencias trágicas que inicia la trama de *La vida es sueño*. En este caso se trata, además, de la evocación –crucial para el drama y cifrada en la imagen del caballo en su carrera desmedida–, del simbolismo de las pasiones indomadas. Similar significado tiene el cambio de la palabra "sóla" en la primera versión, al adjetivo "ciega" en la segunda.

En cuanto a la variante "la esperanza" y "la cabeza", la primera versión trae un texto evidentemente erróneo; probablemente se produjo una contaminación durante la composición tipográfica: en lugar de la palabra "aspereza" apareció, inesperadamente, "esperanza". Rosaura dice de sí misma, en la primera versión: "Sóla y desesperada / bajaré la [aspereza – eliminándose el error del cajista] enmarañada / dese monte eminente". En la segunda: "ciega y desesperada / bajaré la cabeza enmarañada / deste monte eminente". Vera Tassis corrigió este verso restituyendo, la "aspereza" original en lugar de "cabeza".

Otro problema lo plantea el cambio del verbo "arrugar" a "abrasar"[144]. Por una parte, hallamos la colocación inequívoca "arrugar el ceño" y, por otra, un verbo que parece inscribirse perfectamente en el paisaje de montaña creado en las palabras de Rosaura, iluminado con la luz cegadora del sol poniente, permitiendo –alusión mediante, sin citar explícitamente el nombre–, evocar a la figura mitológica de Faetón (fue su actitud imprudente al conducir el carro de Helios la que por poco trajo fuego destructor a la Tierra). En la primera versión, se lee: "Sóla y desesperada / bajaré la [aspereza] enmarañada / dese monte eminente / que arruga el sol el ceño de la frente". Sin que se entienda con exactitud si se trata de la frente de Rosaura o del ceño del sol, lo importante es la imagen misma: la evocación del sol poniente.

La segunda versión expone una antropomorfización, cuyo sentido queda revelado en el último componente de la frase: el monte del que ha de bajar

[143] Cov., p. 739.
[144] Compárese G. Vega García-Luengos, "Ecos de Rosaura...", pp. 891-892.

Rosaura, desesperada y cegada por los rayos del sol poniente, tiene cabeza, ceño y frente, y estos "se abrasan" al sol: "ciega y desesperada / bajaré la cabeza enmarañada / deste monte eminente, / que abrasa al Sol el ceño de la frente". La comparación alude a un enigma popular: "Preñado dicen que estoy / y jamás a parir vengo, / lomos y cabezas tengo, / y aunque vestido no estoy / muy grandes faldas mantengo"[145]. Calderón, en el soliloquio de Rosaura, se permite una ambigüedad intencionada, pues los primeros tres versos se prestan a la siguiente lectura: "ciega y desesperada / bajaré la cabeza enmarañada / de este monte eminente". Curiosamente, este pasaje hasta hoy en día supone un enigma sin esclarecer. En las ediciones contemporáneas se encuentran todas las combinaciones posibles de las variantes arriba comentadas. Aquí tan solo unos ejemplos:

> [...] desesperada, / bajaré la cabeza enmarañada/de este monte eminente, / que arruga al sol el ceño de su frente.
>
> A. Valbuena Briones (OC, I, p. 501)

> [...] y desesperada / bajaré la cabeza enmarañada / de este monte eminente, / que abrasa al sol el ceño de la frente.
>
> C. Morón Arroyo (1982)

> [...] desesperada / bajaré la aspereza enmarañada / de este monte eminente, / que arruga el sol el ceño de la frente.
>
> J. M. Ruano de la Haza (1994)

> [...] y desesperada, / bajaré la cabeza enmarañada / de este monte eminente, / que arruga el sol el ceño de la frente.
>
> E. Rodríguez Cuadros (1997)

> [...] y desesperada, / bajaré la cabeza enmarañada / deste monte eminente, / que abrasa al sol el ceño de la frente.
>
> L. Iglesias Feijoo (2006)

Ciriaco Morón Arroyo y Luis Iglesias Feijoo, en la *Primera parte de comedias* editada por la Biblioteca Castro, asumen la lectura de la *Primera parte* (QCL)[146]. Tanto el papel que Calderón solía asignar a las metáforas de la luz como la alusión al mítico Faetón sugieren que es esta la versión acorde a la intención artística del autor. La variante parece avalada indirectamente por la opinión que José de Valdivielso, con motivo, precisamente, de la publicación de la *Primera parte* (1635), expresó con respecto al poeta, recalcando "la

[145] Cito por Cov., p. 812.

[146] Véase P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. C. Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1982, p. 76; *id.*, *Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, p. 15.

novedad de las trazas", "lo ingenioso de los conceptos" y "lo culto de las voces". La historia de Segismundo, el protagonista de *La vida es sueño*, constituye un reflejo de la historia de Faetón, quien, al igual que él mismo, crecía inconsciente de la identidad de su padre, y al enterarse de que era hijo de Helios, consiguió de él, a base de súplicas, que le dejara conducir su carro, lo cual casi tuvo un fin calamitoso para la Tierra y el Universo. Semejante evocación podría haber correspondido a aquel "sabor" particular y exquisito (en la aprobaciónde Valdivielso: "muchas sales"), introducido para el deleite de los elegidos.

La intervención de los editores decimonónicos destruyó el esquema comunicativo intrínseco de la comedia. Las acotaciones que indican el lugar de la acción, añadidas al comienzo de las jornadas, así como la división en escenas, inscribieron el drama español áureo en un modelo teatral ajeno. La imagen del mundo representado quedó determinada por la estética decimonónica del teatro a la italiana, con marcados tintes veristas:

Sale en lo alto de un monte Rosaura en abito de hombre de camino, y en representando los primeros versos va bajando.

ROSAURA
Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
donde rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas,
te desbocas, te arrastras y despeñas;
quedate en este monte,
[...]
(*Primera parte*, 1636)

A un lado monte fragoso y al otro una torre cuya planta baja sirve de prisión a Segismundo. La puerta, que da frente al espectador, está entreabierta. La acción principia al anochecer.

Escena primera
Rosaura. Clarín
(Rosaura vestida de hombre aparece en lo alto de las peñas, y baja a lo llano; tras ella viene Clarín).

ROSAURA
Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?
¡Quédate en este monte,
[...] (I, 1-78)
(Calderón 1881)

Las acotaciones descriptivas debilitaron la directiva interna del original, inteligible tan solo para quien dispusiese de un "filtro" adecuado: el conocimiento de la historia del teatro y de las convenciones que lo rigen[147].

[147] D. Ratajczak, *Lire – voir – savoir*, en: *Le texte dramatique, la lecture et la scène. Actes du colloque... Karpacz, les 20 avril – 3 mai 1984*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1986, p. 45: "[...] il faut mettre au-dessus de l'imagination du récepteur une sorte de filtre composé de conventions théâtrales, du savoir sur la réalité signalétique de la scène. Les

Calderón era consciente de los problemas relacionados con la recepción lectora de sus textos, que habían sido escritos para ser oídos durante una representación teatral. Al publicar, en 1677, el primer tomo de sus autos sacramentales, dirigió a los lectores "Anticipadas disculpas que pueden ofrecerse a la impresión de estos autos":

> Parecerá culpable especie de jactancia sacar a luz estos mal limados borradores, que, desconfiada la modestia, tuvo por tantos años a la censura retirados; siendo así, que no sólo no es jactancia nacida del propio amor, sino violencia de ajeno agravio ocasionada, pues, no contenta la codicia con haber impreso tantos hurtados escritos míos como andan sin mi permiso adocenados y tantos como sin ser míos andan impresos con mi nombre [...]; porque, siendo, como son, tan escrupulosos sus asuntos que por un término errado, o po la pluma, o por la prensa, puede pasar de lo sensible del ingenio a lo intolerable de la reputación, me ha movido (mejor dijera, me ha forzado) a que, ya que hayan de salir, salgan, por lo menos, corregidos y cabales, que para defectos bastan los míos, sin que entren a la parte los ajenos[148].

Calderón no se limitó al argumento que conocemos de sus ediciones anteriores de *partes de comedias*. Su declaración, aunque se refiere directamente a los autos sacramentales, puede entenderse como una toma de postura que abarca toda su producción teatral:

> Habrá quien haga fastidioso reparo de ver que en los más destos autos están introducidos unos mismos personajes [...]. A que se satisface (o se procura satisfacer) con que siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento, con que a mi corto juicio, más se le debe dar estimación que culpa a este reparo, que el mayor primor de la naturaleza es que con unas mismas facciones haga tantos rostros diferentes, con cuyo ejemplar, ya que no sea primor, sea, disculpa el haber hecho tantos diferentes autos con unos mismos personajes. Halláranse parecidos algunos pasos; también en la naturaleza se hallan algunos rostros parecidos, y aunque esta razón salve este defecto"[149].

Calderón llama la atención sobre el carácter repetitivo de algunos elementos y la similitud de esquemas dramáticos que pueden resultar molestos al lector. Explica que los autos se estrenan una vez al año, mientras el tomo reúne algunas piezas separadas por un intervalo de veinte años. Subraya que los autos que componen el volumen han sido "acordados", es decir, reunidos *ex profeso* por él para completarse mutuamente:

> se añade a ella que este género de representación se hace una vez al año, y de una a otra de las que eran en esta primera parte ha habido distancia de más de veinte años, y no es lo

---

acts de la parole doivent donc être conçus dans les catégories théâtrales – sphère intermédiaire par rapport à leurs références réelles".

[148] P. Calderón de la Barca, "Al lector. Anticipadas disculpas que pueden ofrecerse a la impresión de estos autos", en: *Autos Sacramentales, alegóricos e historiales...*, ¶7v.

[149] *Ibidem,* ¶8r.

> mismo haberlos visto con tanto intermedio divididos que hallarlos juntos debajo de un cuaderno, y así podrán suplirse, si se miran, no como repetidos, sino acordados[150].

Sin embargo, como advierte a continuación recurriendo claramente a una fórmula proveniente de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola:

> Parecerán tibios algunos trozos; respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es, que muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo y del tablado[151].

Las razones que alega Calderón respecto a la publicación de los autos sacramentales deben extenderse a toda su obra teatral, y más porque las expone en el otoño de su vida. Todas las restricciones citadas están vinculadas de manera más o menos directa a las circunstancias de la creación y de la recepción de las obras destinadas para ser representadas: la similitud y la repetición de elementos y estructuras compositivos y, por consiguiente, una esquematización perceptible en la composición del texto destinado a ser representado. El lector trata con una pieza dramática que, transmitida por la imprenta, ha quedado desprovista de su "aquí y ahora". El dramaturgo que escribe para el tablado ha de afrontar las expectativas del público. La historia que presenta suele estar relacionada con las circunstancias concretas del estreno, lo cual, más de una vez, le obliga a asumir compromisos que no siempre resultan de provecho para el efecto final de la obra. Especialmente valiosas y acertadas parecen las observaciones de Calderón acerca de la diferencia entre las condiciones de la recepción teatral y la recepción lectora del drama. El autor insiste en el papel de la composición del volumen y el de la interrelación entre los textos ahí insertos. Si tal reflexión aparece en el contexto del volumen de autos, que en sí constituyen un género bastante homogéneo, cabe considerar que el dramaturgo estaba particularmente sensibilizado a la recepción de su obra como una totalidad. En ello descansa seguramente el carácter representativo de sus primeras partes de comedias, donde queda patente la mano del autor en lo que a la selección y a la disposición de las obras en el volumen se refiere. Observemos que Calderón es plenamente consciente del doble destino de sus obras: al igual que se niega a poner notas marginales a sus autos sacramentales –porque, según afirma, "para el docto no hacen falta y para el no docto hicieran sobra"[152]–, hace otro tanto en sus dramas, dejando más de una vez campo abierto a conceptos y alusiones que no pudieron advertir ni apreciar muchos, sin que esto repercutiera negativamente en el éxito de sus obras entre el público estratificado ni –como iba a comprobarse–, entre un espectro amplísimo de lectores.

---

[150] *Ibidem*.
[151] *Ibidem*.
[152] *Ibidem*.

Calderón, plenamente consciente de las consecuencias de la recepción lectora, advierte al lector de no sacar conclusiones precipitadas sobre la falta de originalidad o de ingenio en el autor, alegando el testimonio de la realidad circundante ("la naturaleza") que el arte se propone imitar. En nuestro entorno inmediato, observamos la reiteración de ciertos elementos, como las facciones de los rostros. Estas conforman semblantes de los más variados ("tantos rostros diferentes"), aunque ocurre que damos con "algunos rostros parecidos". De modo que si la repetición es constitutiva de la perfección de la naturaleza –"el mayor primor de la naturaleza"–, no cabe entenderla como un defecto de la creación artística.

El prólogo al primer volumen de autos sacramentales trae una exposición coherente en la que el dramaturgo presenta su concepción de la creación dramática, poniendo de relieve el carácter, no intrínseco al drama, que corresponde a la recepción lectora del texto. Al mismo tiempo, apunta hacia las circunstancias de dicha recepción, la cual permite alcanzar mayor plenitud al tratar con la obra como totalidad, ya sea en un volumen de autos sacramentales o en una parte de comedias. Calderón ya en la *Primera* y la *Segunda parte* de sus comedias, publicadas más de cuarenta años antes, plasmó dicha convicción, componiendo ambos volúmenes si no con atención al detalle, sí con preocupación por un mensaje claro del conjunto[153]. Poco después, entre los años 1638 y 1639, surgió un drama en el que hallamos algunos motivos metapoéticos intrigantes que parecen corresponderse a algunos contenidos del prólogo de 1677. Se trata de unos *locus communis* de la teoría de la obra de arte de la época, a saber, de la índole de su relación mimética con la naturaleza. Pero el hecho de que dicha evocación se plasme en un texto escrito alrededor de un año y medio después de la publicación de la *Segunda parte*, no debería pasar desapercibido. Don Juan, el primer galán del drama *No hay cosa como callar*, al intentar describir la belleza excepcional de una dama que vio casualmente, recurrirá a comparar a la mujer –como obra de la naturaleza–, a la obra literaria:

DON JUAN [...]
porque así como un ingenio
cuidadoso se desvela,
cuando a públicas censuras
dar algún estudio piensa,
que hecho fiscal de sí mismo,
un pliego rasga, otro quema;
y mal contento de todo,
esto borra, aquello enmienda,
hasta que ya satisfecho

[153] Compárese L. Iglesias Feijoo, "Introducción", en: P. Calderón de la Barca, *Primera parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. IX-XLVI; S. Fernández Mosquera, "Introducción", en: P. Calderón de la Barca, *Segunda parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. IX-LXXXVI, asimismo L. Iglesias Feijoo, "Calderón en la escena y en la imprenta: para la edición crítica de *El príncipe constante*", *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 245-268.

del cuidado que le cuesta,
da el borrador al traslado,
y da el traslado a la imprenta; *No hay cosa como callar* (VT VII 1683 p. 213)

¿Podemos conjeturar que Calderón se autoretrató en este pasaje? Presenta las dudas y angustias del artista que prepara la edición de su obra, destruyendo sus sucesivas versiones, hasta que deja el borrador del texto al copista para pasar el texto a la imprenta. Además, el protagonista de la comedia manifiesta explícitamente su deseo de ser "caballero de novela [...]" (VT VII 1683 p. 237). La declaración es interesante dado que se inscribe en el contexto de las opiniones, nada halagüeñas, de los moralistas acerca del teatro y la literatura. Las dos primeras partes de comedias calderonianas, recordemos, se publicaron relativamente poco tiempo después de la derogación de las restricciones en materia de imprimir "libros de comedias, novelas ni otros de este género, por el [daño] que blandamente hacen a las costumbres de la juventud"[154].

[154] Cito por J. Moll, "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas...", p. 98.

"EL TEATRO NO PUEDE CALLAR"[155]: *NO HAY COSA COMO CALLAR*

[…] en trances de honor, / no hay cosa como callar.
P. Calderón de la Barca

La acción de *No hay cosa como callar* comienza con la salida de Madrid, en julio de 1638, de la nobleza llamada a coger las armas para defender la fortaleza de Fuenterrabía asediada por los franceses, y termina unos dos meses más tarde, cuando –siguiendo el paso de las noticias de la victoria sobre los franceses (7 de septiembre de 1638) –, dichas tropas, envueltas en el halo de la gloria, regresan a Madrid. El lugar y el tiempo de los acontecimientos –la trama está ambientada contemporáneamente en Madrid (el autor tuvo cuidado de proporcionar una contextualización actual muy precisa)– hizo que la obra se calificara como comedia de capa y espada[156]. Protagonizan la intriga dos damas de comedia (la *segunda dama* no es dama sino más bien prostituta) –doña Leonor y Marcela–y tres galanes –don Juan, don Diego y don Luis–. El *quid pro quo* que presenciamos tendría todos los visos de una comedia de capa y espada, si no fuera por las aristas de su trama principal: al final de la primera jornada, la primera dama, doña Leonor de Silva, es violada por un hombre que irrumpió en la habitación que ella había cerrado con llave desde dentro. Doña Leonor ignora la identidad del agresor. Tan solo ha conseguido arrancar de su pecho la venera con la insignia de la Orden de Santiago. Doña Leonor, sin revelar a nadie lo acontecido, pues "[…] en trances de honor, / no hay cosa como callar" (VII VT 1683 p. 244), gracias a la venera cruciforme ("esta cruz pendiente", VII VT 1683 p. 231) que guarda dentro un retrato de una mujer, pero ante todo gracias a su determinación y a su capacidad deductiva, descubrirá, al final de la comedia, el nombre y el apellido del violador: don Juan de Mendoza.

---

[155] El título de este capítulo remite al texto *Teatr nie może milczeć* (*El teatro no puede callar*) de Jerzy Jarocki, escrito para conmemorar en Polonia, en el año 2004, el Día Mundial del Teatro celebrado el 27 de marzo, pocos días después del 11-M: "Los trágicos sucesos en Madrid han marcado nuestra fiesta, el Día Mundial del Teatro que celebramos ya por 43ª vez. No importa si es que el desgraciado Espíritu de la Época descubriese su peor rostro, o es que de nuevo en el siglo XXI (las torres de Manhattan en Nueva York, el Teatro Dubrowka en Moscú) se volviese a dar la señal del comienzo de la cruenta, inclemente disputa sobre el concepto del hombre. El teatro no podrá callar. Tendrá que tomar parte en el debate. El teatro europeo nunca ha rechazado ese tema. Ha hablado del sufrimiento, del dolor y de la violencia. Sabemos todos con qué efecto. El siglo XX dio una respuesta vergonzosa. Sin embargo, hemos de intentarlo. Tenemos que confiar que lo conseguiremos. Que otra vez más la humanidad se libere, se salve de la locura". Recordaré aquí que Jerzy Jarocki fue director de uno de los más memorables estrenos de *La vida es sueño* en Polonia en el año 1983; el espectáculo se representó en España en 1987.

[156] Así, por ejemplo, en: P. Calderón de la Barca, *Obras completas*, Tomo II: *Comedias*, edición, prólogo y notas por Á. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid 1956, pp. 995-1035; véase un reciente estudio de J. M. Escudero Baztán, "Dislocaciones genéricas calderonianas. El llamativo caso de *No hay cosa como callar*", *Anuario Calderoniano*, 2013, 6, pp. 75-93.

Doña Leonor reconstruye todos los acontecimientos de aquella fatídica noche en un estremecedor soliloquio que abre la segunda jornada: debido a un incendio, se ve obligada a abandonar su casa y halla amparo en la de don Pedro de Mendoza. Él la hospeda, magnánimo, dejándole la llave de la habitación en la que la dama va a pasar la noche para que ella pueda cerrarse desde dentro y así cumplir las conveniencias. No obstante, la habitación tiene dos puertas, cosa que doña Leonor ignora[157]. Es por la otra puerta, que comunica directamente con la calle, por la que entra el hijo del anfitrión, don Juan. Ve a una mujer dormida en el aposento que suele ocupar mientras reside en Madrid[158]. La fuerza y se aleja precipitadamente.

No creo que sea coincidencia que don Juan lleve el nombre del seductor legendario, afianzado desde hacía más de una década en los escenarios españoles. *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* apareció impreso alrededor de 1630, como"comedia famosa del Maestro Tirso de Molina", en el volumen de *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio, y otros autores. Segunda parte*. Se proveyó al texto de una información adicional, de que "represéntola Roque de Figueroa". Dicha parte se imprimió, según reza la portada, en Barcelona, en el taller de Gerónimo Margarit, en1630; en realidad, el volumen proviene de Sevilla, de la casa de Simón Faxardo, quien falsificó el lugar de edición. Tales ejemplos de piratería editorial no eran raros en aquel entonces, lo cual se corrobora en los prólogos antes citados a las partes de Calderón. En el caso del *Burlador de Sevilla*, hasta la atribución es dudosa, aunque los historiadores del teatro han coincidido en atribuir la autoría a Tirso de Molina, pues así se infiere de la mayoría de los testimonios de la época. Curiosamente, se ha conservado una suelta única y enigmática, sin lugar ni fecha de edición, que, bajo el título de *Tan largo me lo fiáis*, trae –según Alfredo Rodríguez López-Vázquez–, la versión original del drama, atribuyéndolo a Calderón[159]. No parece casual que la figura del primer galán de *No hay cosa como callar* corresponda al protagonista de *El Burlador de Sevilla*. En la jornada segunda a la pregunta de Marcela "¿Qué don Juan?", dirigida a la criada Inés, que va a averiguar quién golpea a la puerta, don Juan contesta, pisando el

[157] "Dos puertas" es un motivo espacial frecuente en la obra dramática de Calderón, que permite enredar la intriga. Se da, por ejemplo, en las comedias de capa y espada *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *La dama duende*; ambas obras fueron incluidas en la *Primera parte* (Madrid, 1636). El drama ahora analizado parece aludir a ellas, a través del motivo de las "dos puertas" y el personaje del criado Barzoque (gracioso), cuyo comportamiento y, sobre todo, la fe en las fuerzas del demonio, recuerda al gracioso Cosme de *La dama duende*.

[158] La mujer dormida ("bella dormida") es un motivo recurrente en Calderón, véase A. Porqueras Mayo, "La imagen de la "bella dormida" en el teatro de Calderón", en: *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano. Würzburg 1981*, ed. H. Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 49-64.

[159] Ver Tirso de Molina (atribuida a), *El burlador de Sevilla*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1997. A. Rodríguez López-Vázquez considera que el autor de la versión original de la obra pudo haber sido Andrés de Claramonte, actor y comediógrafo activo en Sevilla en los años 1610-1617.

tablado justo en mitad del verso: "Yo, / que sabré mejor decirlo; / pues, ¿somos tantos don Juanes, / que dudas cuál haya sido?" (VT VII 1683 p. 242). La respuesta se puede interpretar como una posible alusión intertextual al personaje de don Juan. Con todo, el oficio de Marcela justifica semejante pregunta. Don Juan puede alimentar la fundada sospecha de que, pese a los juramentos de su amada, no es el único hombre en disfrutar de sus encantos.

El don Juan calderoniano es un joven de alto linaje, lo cual confirma su vestimenta: viste de negro conforme a las regulaciones vigentes en España en materia de atuendo, la primera acotación lee: "*Salen don Juan con hábito de Santiago en la capa, y en venera, vestido de negro, y Barzoque [...]*" (VT VII 1683 p. 212). El mismo día don Juan, apremiado por su padre, sale hacia Fuenterrabía. Pero, habiéndose percatado de que su criado Barzoque no había guardado los documentos necesarios en los equipajes, vuelve a Madrid y entra por la puerta lateral en su habitación, donde, a la luz de la vela, percibe atónito a una mujer dormida en una silla. Es la misma mujer a la que había visto antes durante la misa en la iglesia de San Jorge, y cuya belleza lo llenó de melancolía y de angustia.

Ya desde las primeras palabras que se pronuncian en el escenario de *No hay cosa como callar*, el gracioso describe, sin disimular su sorpresa, el ánimo de su patrón: "Señor, ¿qué melancolía, / qué suspensión es ésta / con que te hallo? Tú [no] tienes / sentimientos, ni tristezas. / ¿Tú suspiras? [...] (VT VII 1683 p. 212). La misma noche, al final de la primera jornada, don Juan, al ver en su habitación a la bella desconocida, sufre una alteración por la que se deja transportar:

DON JUAN […] cuando
duermes tú, estoy delirando
yo, conque ser puede (¡ay, Dios!)
con un alma estar los dos,
tú durmiendo, y yo soñando.
Y puesto que sueños son
las dichas, y contentos,
soñémoslos de una vez,
hermosa Deidad.
Despierta Leonor. *No hay cosa como callar* (VT VII 1683 p. 227)

El monólogo citado trae un eco nítido de las palabras de Segismundo de *La vida es sueño*. Segismundo, en una situación parecida a la de don Juan –a solas con la mujer deseada–, sabe dominarse probando madurez:

SEGISMUNDO Rosaura está en mi poder;
su hermosura el alma adora;
gocemos, pues, la ocasión:
el amor las leyes rompa
del valor y confianza
con que a mis plantas se postra.
Esto es sueño; y pues lo es,

soñemos dichas agora,
que después serán pesares.
Mas, con mis razones propias,
vuelvo a convencerme a mí.
Si es sueño, [...] *La vida es sueño* (QCL 1636 fol. 24v)

Don Juan, a diferencia de Segismundo, aprovecha la ocasión. Apaga la vela a cuya luz podría ser reconocido e, ignorando las protestas de la mujer, la reduce con brutalidad tapándole la boca: "Taparete / yo la boca" (VT VII 1683 p. 227). Termina la jornada primera.

Calderón crea la imagen de esta dramática escena a conciencia, recurriendo a la representación alegórica del silencio (del callar), simbolizado por la diosa romana Angerona con una mano en la boca y la otra, en el escudo. Volverá a evocar su figura pasados los años, en el poema *Psalle et Sile*: "[…] de la modesta imagen peregrina, / que una mano da al labio, otra al escudo"[160]. En el drama es don Juan quien, mientras llama a Leonor "deidad", le tapa la boca ("mano da al labio") para que no grite; ella le arranca del cuello la enseña de la Orden de Santiago ("escudo").

Don Juan reencuentra a su víctima al final del drama. Esta vez es él quien, huyendo de una persecución, halla cobijo en casa de ella. Cuando se produce la confrontación cara a cara, intenta escabullirse con mentiras cínicas, convencido de que la prueba agravante ya no está en posesión de Leonor, pues había visto la venera en casa de Marcela, su mantenida:

LEONOR ¿Sabéis quién soy?
DON JUAN Sé, que sois
una Deidad, a quien debo
la vida en esta ocasión.
LEONOR ¿Y no me debéis más que eso?
DON JUAN No, porque aunque en mi memoria
varios discursos revuelvo,
y algo quiera confesar,
bien a negarlo me atrevo,
pues un testigo, quo sólo
podéis tener, ya no es vuestro.
LEONOR Sí es, don Juan, que esta venera,
y retrato yo le tengo.
DON JUAN ¿Dónde iré yo que no halle
aquesta venera, Cielos? *No hay cosa como callar* (VT VII 1683 p. 255)

Doña Leonor propone a don Juan un trato: ella no ha contado a nadie lo ocurrido y del hombre que la deshonró vilmente solo espera que también lo calle, pues el silencio es el garante de su honra ("siendo mi honor, mi silencio" VT VII 1683 p. 256). En respuesta, escuchará un tono cercano al descaro:

[160] P. Calderón de la Barca, *Psalle et sile*, p. 86.

DON JUAN Vuestra cordura, señora,
vuestro gran entendimiento,
el mayor consuelo hallaron
en callar, y yo os lo ofrezco;
porque no puedo ofrecer
más, que claro es que no tengo
de casarme porque pude
hallaros en mi aposento
una noche, habiendo sido
quizá causa del suceso,
que a dejar os obligó
vuestra casa. *No hay cosa como callar* (VT VII 1683 p. 256)

La siguiente peripecia introduce en el escenario a don Diego y a don Luis, quienes constatan con asombro que el hombre al que persiguen habla –de hecho, discute–, con Leonor, la hermana de Diego, en casa de estos:

DON DIEGO ¿Hombre embozado en mi casa?
DON LUIS ¿Hombre con Leonor riñendo? *No hay cosa como callar* (VT VII 1683 p. 256)

Al instante, todos los personajes del drama están presentes en el escenario y es de esperar que el *quid pro quo* dramático esté tocando a su desenlace. Don Diego reconoce en don Juan al desconocido cuya intervención en su día le salvó la vida, cuando fue agredido en la calle. Aquel desconocido, entonces, huyó del lugar, no queriendo responder ante la justicia por las víctimas del suceso, con lo cual don Diego tuvo que esconderse hasta que las circunstancias del altercado quedaron esclarecidas. A su vez, don Luis reconoce en don Juan a su compañero del ejército cuyas narraciones de aventuras eróticas escuchaba con gran interés. Adivina que su persona puede guardar relación con el cambio de los sentimientos de Leonor hacia él. La llegada del padre de don Juan, don Pedro de Mendoza, mitiga el ánimo de los espadachines, ya dispuestos a sacar armas en presencia de mujeres. La tensión llega al clímax: doña Leonor decide contar la historia de su deshonra que todos (salvo su autor) ignoraban. Don Juan no le deja empezar siquiera y le propone matrimonio, ante lo cual todos se sienten obligados a consentir sin indagar el porqué, pues "no hay cosa como callar".

El drama –y de hecho, su final, aunque el asunto parece cumplir meramente con los requisitos de la convención del "final feliz", anunciándose el matrimonio de la pareja de los protagonistas–, se desenlaza de una manera que a todos, personajes y espectadores, resulta sorprendente. Queda una sensación de frustración profunda: la noble y bella Leonor, insultada brutalmente con palabras y con hechos por un cínico, irresponsable e inmaduro emocionalmente don Juan, se ve obligada, por una coincidencia fatal, a aceptar su oferta de matrimonio. La protagonista se enfrenta a un dilema insalvable.

El mensaje de *No hay cosa como callar*, cuya acción parece corresponder con el *quid pro quo* característico de una comedia de capa y espada, es, cuando menos, intrigante. Y no es así tan solo por los problemas inducidos por su

situación genológica, ya que *No hay cosa como callar* se escapa al intento de una clasificación inequívoca. Esta dificultad ha sido comentada, entre otros, por Alexander A. Parker, quien apunta hacia la peculiar unión de comedia y tragedia[161], o por Ignacio Arellano, para quien "*No hay cosa como callar* no demuestra la tragicidad de capa y espada; simplemente no pertenece a él"[162]. A continuación constata: "Es un drama serio que Valbuena debió haber editado en el tomo I de las *Obras completas* que publicó en la editorial Aguilar". Resulta ser llamativo el hecho de que no surgiera ninguna traducción ni una adaptación del drama a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Sorprende también que no se haya conservado ninguna edición ni ejemplar manuscrito del drama anteriores a la *Séptima parte* (Madrid 1863), lo cual cabe juzgar bastante singular en el caso de la obra dramática de Calderón. *No hay cosa como callar* es una auténtica joya literaria; por lo tanto ¿estaría el desinterés por el título motivado por otras circunstancias externas?

Da la sensación de que se trata de una obra de gran carga de emoción personal. No resulta extraño, ya que el drama alude a acontecimientos actuales: el tiempo de la acción está determinado por la expedición de auxilio a la fortaleza de Fuenterrabía durante el verano de 1638, en la que tomó parte el hermano de Calderón de la Barca, José[163]. *No hay cosa como callar*, al igual que *El Alcalde de Zalamea*, trae un diagnóstico doloroso del estado de la sociedad española y, sobre todo, de la nobleza y la aristocracia. Recordemos que, en 1637, Pedro Calderón de la Barca alcanzó la dignidad de caballero de la Orden de Santiago, como primero y único entre sus hermanos. La distinción era un premio por los méritos a la corte española. Cotarelo y Mori indica que Felipe IV tomó la decisión correspondiente el 3 de julio de 1636 (fecha de la Real cédula), es decir, poco después del estreno de la comedia mitológica *Los tres mayores prodigios*, escrita para celebrar la Noche de San Juan en el Buen Retiro y estrenada el domingo del 29 de junio de 1636[164]. La comedia causó gran impresión en los representantes de las cortes extranjeras, lo cual refleja la correspondencia diplomática oficial del momento. Fue entonces cuando "por el gusto que se dieron por servidas Sus Majestades, se le hizo merced a dicho don Pedro Calderón de un hábito de Santiago, cosa que ha parecido bien a toda la corte"[165]. No obstante, antes de poder llevar la venera –insignia de la Orden de

[161] A. A. Parker, "De la comedia a la tragedia: *No hay cosa como callar*", en: *id.*, *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, ed. D. Kong, trad. M. Coy, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 229-244 (versión original *The Mind and Art of Calderón. Essays on the Comedias*, ed. D. Kong, Cambridge University Press, Cambridge, 1988).

[162] I. Arellano, "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1988, 1, p. 44.

[163] Compárese D. W. Cruickshank, *Don Pedro Calderón*, pp. 206-211.

[164] E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 172-173; D.W. Cruickshank en su biografía resume todo el procedimiento.

[165] Cito por D.W.Cruickshank (p. 190) quien –siguiendo a Cotarelo y Mori (p. 173)– fecha el estreno de *Los tres mayores prodigios* equivocadamente el 29 de julio de 1636, en vez del 29 de junio de 1636, que era domingo. La cédula fue firmada por Felipe IV el 3 de julio 1636, tras el estreno de *Los tres mayores prodigios*, y solo entonces se inició todo el proceso de reunir informes;

Santiago[166]–, el dramaturgo hubo de pasar por un largo y costoso trámite, pagar la fianza y citar a testigos que dieran fe de su ascendencia noble y pureza de sangre[167]. El dosier que recoge las "Pruebas para el hábito de Santiago, concedido a Pedro Calderón de la Barca" suma 182 páginas.

Don Juan, el protagonista de *No hay cosa como callar*, también es miembro de la Orden de Santiago. No obstante, cuando Leonor, aterrada por su aparición repentina y su mezquindad, le pregunta si es noble, él contesta: "No lo sé" (VT VII 1683 p. 227). Calderón aprovecha –en el breve intercambio de réplicas entre el agresor y la mujer agredida– el doble significado de la palabra "noble", lo que resulta decisivo para la apreciación de la situación dramática. Además, la

véase pp. 243-255 [Guerra y teatro: la fiesta cortesana en el Buen Retiro A.D. 1636 y 1637].

[166] Venera, del nombre de la concha (lat. *Pecteu iacobaeus*) que constituye una de las insignias del apóstol Santiago; una suerte de pectoral que llevaban los caballeros de la Orden de Santiago; una enseña realizada en metal precioso o piedra, en cuyo anverso y reverso se halla la cruz de Santiago, de color rojo: una espada con empuñadura en forma de corazón, que simboliza el amor, y con brazos de tres hojas que recuerdan un ancla, el símbolo de la esperanza. La insignia se aprecia en los retratos del propio Pedro Calderón de la Barca, entre otros, el pintado por Juan Alfaro (1640-1680), que hoy en día se encuentra en la Biblioteca Nacional, en Madrid: la venera tiene una forma ovalada y, probablemente, está elaborada en una piedra preciosa engastada en oro (ver el catálogo *Calderón de la Barca y la España del Barroco. Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional del 16 de junio al 15 de agosto de 2000*, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2000, p. 281, núm. 85). Gabriel Mayers, perito orfebre, al tasar los bienes de Calderón después de su muerte, enumeró cinco veneras, documento fechado en Madrid, 10 de junio de 1681: "una de oro pulida, compuesta de cuatro medios círculos, guarnecida con 58 diamantes delgados [...], 1800 reales de plata; [...] venera compuestas de un cerquillo de oro y dos cruces de Santiago sobre una esmeralda [...] vale todo con el oro y sin hechura 200 reales de plata; una venera de oro, aovada, con un torcidillo de oro de filigrana alrededor [...] y en medio dos chapas esmaltadas de porcelana con dos cruces de Santiago [...] pesa 43 reales y medio de plata; una venera de venturina, de hechura de concha, con guarnición de oro de filigrana [...] vale todo 72 reales de plata; una venera de plata de filigrana con dos cruces de Santiago de oro esmaltadas y sobrepuestas en ella [...] vale todo 64 reales de plata", cito por *ibidem*, p. 371. En el *Alcalde de Zalamea* calderoniano también aparece una venera como atrezo: un regalo con el que don Lope de Figueroa desea demostrar su gratitud por la hospitalidad de Pedro Crespo, entregándolo en manos de su hermosa hija Isabel: "Esta venera, que aunque / está de diamantes ricos / guarnecida, llega pobre / a vuestras manos, suplico, / que la toméis, y traigáis / por patena en nombre mío" (VII VT 1683 p. 503; II, 650-655). La descripción de la joya parece recordar la venera más valiosa de las que estaban en posesión de Calderón; ver también B. Baczyńska, "En busca del texto didascálico en la comedia áurea española. La venera en *No hay cosa como callar* de Pedro Calderón de la Barca", en: *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*, ed. U. Aszyk, Varsovia, Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco, 2011, pp. 11-18.

[167] Calderón, en el auto sacramental *Las órdenes militares*, de 1662, presentó el procedimiento de solicitud de la dignidad de caballero de la Orden. El candidato que debe probar la legitimidad de su linaje es Segundo Adán (es decir, Cristo). Por decisión de la Inquisición, las funciones del auto se suspendieron después del estreno, celebrado el 8 de junio de 1662 en presencia del rey y de los Consejos. Las correcciones propuestas por el dramaturgo fueron rechazadas, exigiéndose a él y a Antonio de Escamilla, quien estrenó el auto, entregar todos los ejemplares de la obra bajo rigor de excomunión. Solo en 1671, por iniciativa de Antonio de Escamilla, la Inquisición revocó la prohibición de representar *Las órdenes militares*; ver B. E. Kurtz, "Illusions of Power: Calderón de la Barca, the Spanish Inquisition, and the Prohibition of *Las órdenes militares* (1662-1671)", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1994, XVIII, núm. 2, pp. 189-217.

mujer forzada arranca del pecho de don Juan la insignia de la Orden de Santiago. De ese modo, la venera, un objeto que debía testificar no solamente la ascendencia noble, sino también la nobleza de las actitudes de su propietario, se convierte en la única prueba y el único testigo contra el autor del acto de violencia. El monólogo de Leonor en la jornada segunda (la protagonista, de una manera típica para el drama áureo español, evoca en la memoria acontecimientos que el espectador no pudo ver) es una conversación con "este testigo [mudo]", por ello podemos imaginar que en la puesta en escena un rol importante recaía en el objeto que la actriz llevaba en la mano:

LEONOR Volví a mi casa, porque
no vi la hora de verme
sola, para preguntarle
a este testigo quién fuese
su dueño, y cuando pensé
que debiera responderme:
noble es, conocer sabrá
la obligación que te tiene,
no sólo (¡ay de mí!) es aquesto
lo que me dice, y me advierte,
mas tan al contrario es,
que me dice claramente,
noble es, pero tan traidor,
que no a ti sóla te ofende;
y es verdad, pues un retrato
que la venera contiene,
me da a entender [...] *No hay cosa como callar* (VT VII 1683 p. 231)

La venera resulta ser un medallón en cuyo interior se esconde el retrato de una mujer. Calderón aprovecha un recurso escénico típico para la comedia: el retrato en miniatura como motor de la intriga. En la segunda jornada, doña Leonor, con un velo que le cubre la cara, acude a la casa de Marcela, cuyo rostro cree haber reconocido en la venera, para investigar la identidad de su propietario. Marcela, en un arrebato de celos, quiere recuperar la alhaja que había regalado a su amante, don Juan, y ver la cara de la mujer que vino a su casa, tapada, para preguntar por él. Cuando de las palabras se pasa a las manos, aparece don Diego. Leonor no puede permitir que su hermano la reconozca. Decide entregar la venera a Marcela. La escena recuerda una trifulca similar entre Rosaura y Astolfo en *La vida es sueño*, cuando llega Estrella, a quien los dos desean esconder la relación amorosa que los une. Calderón, en *No hay cosa como callar*, retoma el elemento de la intriga y quiere que el público reconozca la cita, porque doña Leonor amenaza a Marcela con ser arrojada del balcón si no abandona sus pretensiones. Recordemos que en *La vida es sueño* Segismundo hizo caer del balcón al mar a uno de los criados del rey polaco Basilio:

LEONOR No será

fácil vuestra pretensión;
y reportaos, porque
a sóla una voz que dé,
vendrá quien por un balcón
os eche, que soy quien soy,
y en efecto [...] *No hay cosa como callar* (VT VII 1683 p. 240)

El hecho de encerrar un retrato en miniatura dentro de la insignia propia de los caballeros de la Orden de Santiago tiene grandes consecuencias para el significado del drama. Calderón aprovecha las asociaciones que relacionan la palabra venera y su sinónimo concha con la figura de la diosa del amor, Venus. El objeto tiene una connotación erótica que las peripecias del drama ponen de manifiesto. El hecho de que don Juan lleve un pectoral con la cruz jacobea, en cuyo interior se halla el retrato de su mantenida, una mujer casquivana, como si fuera la verdadera dama de su corazón, denota, cuando menos, mal gusto y atestigua hipocresía, cinismo y falta de respeto a unos valores que don Juan, teniendo en cuenta su linaje, debería defender. Además, la efigie encerrada en, nunca mejor dicho, una "concha de Venus", fue precisamente un obsequio de Marcela. Por lo tanto, ¿sería dicho objeto, que pasa de mano en mano entre los protagonistas del drama (Marcela, don Juan, Leonor, Marcela, don Diego, Leonor) portador de un significado más, afianzado a la esfera íntima, con el objetivo de denunciar las costumbres –incluidos los usos amorosos y sexuales–, de los contemporáneos? Tal lectura parece comprobarse en el compendio de Sebastián de Covarrubias. El moralista y excelente lexicógrafo anota y comenta en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, refiriéndose a la voz "venera", un proverbio que denota de una manera explícita el peligro epidemiológico que acarrean los contactos con mujeres descarriadas: "«De tales romerías, se sacan tales veneras», quando de las ramerías y conversaciones de ruines mujeres se hinchen los hombres de buvas"[168].

Los protagonistas de *No hay cosa como callar* llevan los apellidos más ilustres de la España de la época. Es verdad que esos nombres aparecen con bastante frecuencia en los dramas de Calderón. Con todo, es difícil no pensar que en este caso se trata de algo más: el blanco de la crítica parece muy claro, teniendo en cuenta las circunstancias del momento. El protagonista del drama, don Juan de Mendoza, lleva el apellido de familia del duque del Infantado, don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (1614-1657), el mismo a quien fue dedicada la *Segunda parte* de Calderón en 1637, apenas un año antes de los acontecimientos plasmados en el drama. Los hermanos Leonor y Diego llevan el apellido de Silva, vinculado al título del Ducado de Pastrana. En 1630 se

[168] Cov., p. 998: "Venera. La concha de cierto pescado, que por estar rayado con unas líneas, a modo de venas, se dijo así. Estas veneras se hallan particularmente en el mar de Galicia, y todos los peregrinos las traen por insignias en los sombreros y en las esclavinas, y aun los caballeros de la orden de señor Santiago las suelen traer colgadas al pecho, y en ellas la insignia de su orden. Proverbio: «De tales romerías, se sacan tales veneras», quando de las ramerías y conversaciones de ruines mujeres se hinchen los hombres de buvas".

produjo la unión entre las dos casas de los magnates, a través del doble enlace: don Rodrigo, Duque del Infantado, contrajo matrimonio con doña María de Silva y Guzmán, hermana del Duque de Pastrana, quien, a su vez, se casó con la hermana del Duque del Infantado. Recordemos con Cotarelo y Mori que en 1639 se ordenó al Duque del Infantado abandonar la corte y la capital, después de que fuera detenido en el Buen Retiro, en las estancias reservadas a la reina y su corte. No fue aquella la primera hazaña semejante del joven aristócrata, pues era conocido por su bravuconería y no dejaba descansar mucho su espada, tomando parte en toda suerte de refriegas. En 1637, acompañado por dos caballeros, saltó la valla del Buen Retiro para cortejar a las damas de la reina; en aquel año, también se hizo famoso por un conflicto con la justicia, al liberar a una persona detenida, sospechosa de un crimen, proeza que le costó 6000 ducados para obtener perdón[169]. Don Rodrigo tuvo también un papel no del todo claro en el proceso contra Francisco de Quevedo, quien, el 7 de diciembre de 1639, fue detenido y encarcelado secretamente en el monasterio de San Marcos, en León. Según se desprende de la nota escrita tres años más tarde (9 de octubre de 1642) por Olivares, sería justamente él, un íntimo de Quevedo, quien prestara una declaración acusando al escritor de "infiel y enemigo del gobierno y murmurador dél, y últimamente por confidente de Francia y correspondiente de los franceses"[170]. Los hechos referidos configuran un patrón sorprendente que se ajusta perfectamente al protagonista de *No hay cosa como callar*, don Juan de Mendoza, y sus nobles cómplices, don Diego de Silva y don Luis.

Quizá quepa fijar la creación del drama en una fecha más tardía, ya que *No hay cosa como callar* (contra su título, hasta cierto punto) parece ser un drama con clave, en el que Calderón somete a una crítica severa las actitudes y la moral de la juventud de oro de Madrid, Villa y Corte. Su contenido pudo resultar incómodo, lo cual explicaría el limitado alcance de su recepción. Observemos que ninguno de los galanes se mereció la simpatía del dramaturgo. Don Diego (*segundo galán*), el hermano de Leonor, demuestra interés manifiesto por los encantos de Marcela (*segunda dama*), aunque se da buena cuenta de su oficio. Don Luis (*tercer galán*), enamorado de Leonor de un sentimiento noble, escucha con gusto e interés palmario a don Juan cuando este relata sus conquistas amorosas. Y el propio don Juan... Muy amargo resulta ese

[169] E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 181.

[170] Carta del Duque de Olivares al rey Felipe IV, 19 de octubre de 1642 (J. H. Elliott y J. F. de la Peña, *Memoriales y cartas del conde duque de Olivares*, Madrid, Alfaguara, 1978, II, p. 189): "[...] pues como V. Majd. sabe por el negocio de don Francisco de Quevedo, fue necesario que el duque del Infantado siendo íntimo de don Francisco de Quevedo (como él lo dijo a V. Majd. y a mí), fue necesario que le acusase de infiel y enemigo del gobierno y murmurador dél, y últimamente por confidente de Francia y correspondiente de los franceses [...]". John H. Elliot observa al margen (nota a pie de página, *ibidem*) que en 1643, el Duque del Infantado salió al encuentro de Quevedo, cuando este último, devastado por las enfermedades y prematuramente envejecido, abandonaba, al cabo de tres años y siete meses, el lugar de su reclusión. A él también dedicará Quevedo el primer volumen de su biografía de Bruto (*Vida de Marco Bruto*, Madrid 1644), escrita sobre la base de las *Vidas paralelas* de Plutarco. Se ignora si Quevedo era consciente del papel que su amigo Rodrigo tuvo en su detención.

diagnóstico de la condición del Estado cuando el enemigo está a punto de cruzar sus fronteras.

En *No hay cosa como callar* también despiertan interés las numerosas alusiones a comedias anteriores de Calderón, en particular a los títulos que forman la *Primera parte*, como si el autor supusiera que el receptor los tendría en la memoria reciente. ¿Remitiría a la recepción lectora de la *Primera parte*, que en 1636 trajo la selección primera y –según iba a comprobarse más tarde– canónica de sus dramas?

EPÍLOGO: EDAD DE HIERRO. *LA VIDA ES SUEÑO*

La vida es sueño ofrece un ejemplo antológico del discurso teatral que exige leer la imagen y ver las palabras para llegar a la esencia del mensaje anunciado por la metáfora del título. No es casualidad que sea esta la obra que abre el primer volumen de dramas de Pedro Calderón de la Barca. Por alguna razón, el propio autor entendía el drama del príncipe polaco Segismundo como representativo. En consecuencia, trataremos *La vida es sueño* en clave paradigmática, como un resumen peculiar de la dramaturgia calderoniana desde la perspectiva de las dos primeras partes del autor. Éstas constituyen el grueso del corpus y el mayor objeto de interés del presente estudio (no sin algunas excepciones), y más porque en este caso en concreto disponemos de un material interesantísimo que permite adentrarse en la técnica y en la intención del dramaturgo[1]. Sin duda alguna, de cara a la publicación por imprenta, Calderón volvió a redactar su drama de una manera que afecta sustancialmente el texto primitivo. Hasta cierto punto, es secundaria la cuestión de si lo hizo pensando en la recepción lectora de su obra (Ruano de la Haza) o si la refundición presenta sobre todo un testimonio de la evolución del dramaturgo (Rodríguez Cuadros)[2]. Me inclino a suscribir la segunda hipótesis, teniendo en cuenta la actitud de Calderón hacia sus textos, al subrayar consecuentemente que la imprenta –la recepción lectora–, no era su forma de transmisión natural.

La lectura de *La vida es sueño* muestra que Calderón no solo manejaba con gran soltura la imagen escénica y la metáfora con fines dramatúrgicos, recurriendo a los lugares comunes de la época, sino que ante todo había dominado la técnica de la escritura teatral en un grado que le permitía conducir un doble juego con el espectador. En ningún momento excede la competencia del poeta que escribe para el teatro –dentro de los límites trazados por Pellicer en *Idea de la comedia de Castilla*–, considerando la capacidad de percepción del espectador medio.

Las constelaciones de las asociaciones generadas por el texto de *La vida es sueño*, las cuales conducen hacia lo infinito a través de la analogía de la metáfora, ostentan un carácter, diríase, redundante, ante el mensaje esencial: en el mundo

---

[1] J. M. Ruano de la Haza, *La primera versión de "La vida es sueño", de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992; G. Vega García-Luengos, D. W. Cruickshank y J. M. Ruano de la Haza, *La segunda versión de "La vida es sueño" de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

[2] Véase J. M. Ruano de la Haza, "Las dos versiones de *La vida es sueño*", en: *Hacia Calderón. Noveno coloquio anglogermano*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, pp. 133-146; también P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994; E. Rodríguez Cuadros, "Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto", en: *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997, pp. 130-136; ver también: P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

real cuyo espejo es el teatro, solo algunos individuos son capaces de calar en los misterios de la creación. Se trata de una dimensión relevante de la mímesis y del ingenio calderonianos, pues su época era plenamente consciente de que, en términos de Ryszard Przybylski: "La analogía no es tanto semejanza de las cosas, cuanto –cítese en este punto la idea de Immanuel Kant–, «la perfecta semejanza de dos relaciones entre dos cosas totalmente desemejantes». De ahí que la metáfora surja cuando la razón ha de «trascender los límites del mundo» y conducirnos hacia las regiones inciertas de la especulación, donde «no puede darse ninguna intuición que sea adecuada a ideas de la razón». En su comentario a esta constatación, Hannah Arendt afirma que «la metáfora consigue la 'traslación' –*metapherein*– de una genuina y aparentemente imposible *metabasis eis allo genos*, la transición de un estado existencial, el del pensar, a otro, el ser un fenómeno entre fenómenos, y esto solo se puede llevar a acabo mediante *analogías*». Es sabido que la analogía desvanece la idea antes que la dilucida, pues la materia es una fuente inagotable de confusión"[3].

No es casualidad que, en 1635, Pellicer destacara en su tratado que "la comedia, como está hoy, es el poema más arduo para intentado y más glorioso para conseguido que tienen los ingenios"[4]. La asombrosa fusión de elementos mitológicos e históricos, inspiraciones filosóficas y literarias, citas de la pintura e imágenes verbales que conforman jeroglíficos emblemáticos –y todo ello ligado por una red de "correlaciones" y "correspondencias"–, resulta vertiginosa a todo aquel que desee desentrañar hasta el último motivo y hasta la última agudeza la lógica de la constitución conceptual del texto escénico de *La vida es sueño* sujeta al destello del ingenio, citemos *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián: "La uniformidad limita, la variedad dilata; y tanto es más sublime, cuanto más nobles perfecciones multiplica. No brillan tantos astros en el firmamento, campean flores en el prado, cuantas se alternan sutilezas en una fecunda inteligencia"[5].

Cabe tratar la totalidad del proyecto dramatúrgico no tanto en términos de acumulación de conceptos, cuanto una constelación de los mismos, una suerte de "agudeza compuesta" que "consta de muchos actos y partes principales, si bien se unen en la moral y artificiosa trabazón de un discurso"[6]. Se trata de una estrategia global basada, precisamente, en lo acertado y lo adecuado del mensaje teatral, dando cabida a todo tipo de "sutilezas": "las proporciones, improporciones, semejanzas, paridades, alusiones [...], crisis, paradojas, exageraciones […], misterios, reparos, ilaciones, pruebas [...], ficciones,

[3] Ver R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków, Znak, 1994, p. 61; comp. H. Arendt, *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*, trad. R. Monotoro Espina, F. Vallespín Oña, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1984, pp. 124-125.

[4] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla*, cito por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, p. 265.

[5] B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2001, I, p. 56.

[6] *Ibidem*, p. 63.

estratagemas, invenciones en acción y dicho, etc"[7]. Recordaré que Pellicer prescribe en su primer precepto que el dramaturgo "[...] apure los colores a la elocuencia [...] adornando sus períodos con toda eficacia, toda la energía y todo el aparato de voces y conceptos de que es capaz el idioma español, tanto que despierte con furor divino en los oyentes un fervor activo de imitar aquello que mira"[8]. No se incurre en abuso alguno al aplicar a la obra de Calderón el concepto de la estrategia, pues aparece en el tratado de Gracián, para quien la "estratagema" constituye la perfección de todas las artes, del arte bélica en particular. En el plano de la invención, Calderón apuesta por el asombro, incorporando en el campo de la analogía –junto a la retórica (poesía) y la pintura–, también la arquitectura, los jardines y toda clase de "invenciones" que acompañan las festividades de corte. Gracián escribe:

> Otras acciones hay que ponen todo el artificio de su invención en el ardid, y se llaman comúnmente estratagemas, extravagancias de la inventiva. [...] Son los estratagemas lo más primoroso de todas las artes. Válese dellos la retórica; estímalos la pintura, para duplicar la perfección; [...] Donde prevalecen los estratagemas es en el arte militar[9].

Nadine Ly, al aludir a la definición de Gracián en un brillante artículo sobre *La vida es sueño*, propone una lectura del drama en clave de los recursos ilusionistas propios de la pintura barroca[10]. La hispanista de Bordeaux habla de "la coreografía lingüística de la ilusión", que se vale del efecto del trampantojo: en su opinión, uno de los principales distintivos de la técnica de Calderón, quien construye sus dramas a base de "changements brusques de plan, par des mises en relief spectaculaires, par la convocation d'«espaces» hétérogènes, par l'imposition d'un rituel syntaxique uniformisant ou, au contraire, par les brusques volte-faces de cette même syntaxe"[11]. Sin duda alguna, se trata de una "puesta en abismo". En el caso de *La vida es sueño*, lo literal de la traducción del concepto francés *mise en abyme* añade agudeza conceptual al diagnóstico: el drama de Calderón empieza literalmente por una caída del hipogrifo en un abismo (lo cual de por sí es una contradicción). Informa de ello, en una dramática silva, Rosaura (a la vez Aurora y Astrea), mientras "sale en lo alto de un monte […] en hábito de hombre de camino"[12] (QCL 1636: 1r). ¿Y si,

---

[7] *Ibidem*, p. 58.

[8] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 265.

[9] B. Gracián, *op.cit.*, II, pp. 143-144.

[10] N. Ly, "Chorégraphie linguistique de l'illusion dans *La vida es sueño*: l'écriture du trompe-l'œil", en: *Aspects du theatre de Calderón. La vida es sueño. El gran teatro del mundo. Pedro Calderón de la Barca*, coordonné par N. Ly, Paris, Edition du Temps, 1999, pp. 41-82.

[11] *Ibidem*, p. 50.

[12] El propio monte visible en el escenario en forma de un practicable que unía la primera planta de la galería con el tablado, típico del corral madrileño, reunía el valor simbólico de la caída con una caída, espectacular desde el punto de vista teatral, del gracioso; he tratado la cuestión del valor ostensivo y simbólico del monte en los dramas de Calderón en el artículo "En busca del *monte. Primera* y *Segunda Parte de las comedias de Pedro Calderón de la Barca*", en: *El espacio dramático frente al espacio escénico*, estudios coordinados por U. Aszyk, Varsovia, Instituto de

siguiendo la sugerencia del dramaturgo, quisiéramos ver en Rosaura una estrella cayendo, es decir, a Astrea que vuelve a la tierra?

La vida es sueño comienza por el terror de Rosaura: una muchacha que acaba de evitar la muerte al caer de un caballo que galopaba desenfrenado. Perdida en la aspereza del bosque de un país extraño, contempla los miembros estrellados de su montura. De acuerdo con el precepto cuarto de Pellicer, Calderón "se reviste [...] de aquellos mismos afectos que escribe"[13]. Cuando Rosaura se halla en la proximidad de una torre, donde ella (recordemos que va vestida de hombre) y su criado Clarín esperan ampararse, es testigo de una confesión inusual que suscitará en ella compasión y miedo:

> Temor y piedad en mí
> sus razones han causado. *La vida es sueño* (QCL 1636: 3r)

Rosaura pronuncia dichas palabras al oír la última frase (la recapitulación) del monólogo dramático de un hombre vestido de pieles y encadenado, quien se querella de su sino en una serie de siete primorosas décimas. Las décimas van conformando con gran precisión un discurso anclado en una constatación conmovedora que surge al final de la primera de las siete estrofas de diez versos:

> […] el delito mayor
> del hombre es haber nacido. *La vida es sueño* (QCL 1636: 2v)

Segismundo dirige su acusación a los cielos. La famosa paradoja de la condición del ser humano, que se remonta a la tradición órfica, en los tiempos de Calderón devino uno de los distintivos de la filosofía neoestoica. Los estudiosos de *La vida es sueño* suelen remitir a los escritos de Séneca, aunque la comparación de las limitaciones de la existencia humana a la libertad de la que gozan otras criaturas, la cual se explicita en el monólogo, según Domingo Ynduráin parece apuntar hacia la *Historia natural* de Plinio el Viejo, cuya traducción española se publicó a comienzos del siglo XVII[14]. Merece la pena notar que "Apurar (cielos) pretendo", que abre el discurso, forma parte de los íncipit calderonianos más reconocibles, si bien añádase que no se trata del comienzo de la intervención propiamente dicho. El actor, al aparecer en el escenario (al fondo del tablado del corral se descorría un "paño", mostrando una figura humana a la luz de una antorcha), primero emite un suspiro hondo, expresando el dolor de la existencia que lo llena a través de una exclamación. Ésta comprende dos epítetos correspondientes al estado del protagonista, quien, en un momento de debilidad, se define como mísero e infeliz[15]:

Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, 2003, pp. 31-43.

[13] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia...*, p. 267.

[14] D. Ynduráin, "*La vida es sueño*: doctrina y mito", *Segismundo*, 1985, pp. 99-126.

[15] Al mismo tiempo, cabe añadir que las décimas del monólogo de Segismundo en la llamada primera versión de *La vida es sueño* presentan una distribución distinta; la "primera" décima aquí analizada se halla en la quinta posición (la estructura de la totalidad del monólogo con respecto a

Descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles.
SEG. ¡Ay, mísero de mí! ¡Y ay, infelice!
Apurar (cielos) pretendo,
ya que me tratáis así,
¿qué delito cometí
contra vosotros naciendo? *La vida es sueño* (QCL 1636: 2v)

La exclamación de Segismundo es el último de los endecasílabos que, en su ligazón irregular con heptasílabos, componen la silva pareada libre elegida por Calderón para la secuencia inicial de la comedia (vv. 1-102). Añádase que la rima pareada lo entrelaza firmemente al último verso pronunciado en la "escena anterior"[16] por Rosaura, cuya intervención adelanta la situación dramática y el monólogo.

Aún antes de que el telón de fondo se descorriera, se informaba a los espectadores de lo que iban a contemplar. Merece la pena citar la intervención *in extenso*, pues ofrece un ejemplo perfecto de la envergadura épica de las descripciones pictóricas de Calderón. En este preciso caso, estamos ante un juego de claroscuro muy hábilmente captado, que aprovecha el contraste típico del tenebrismo, de la luz en un entorno oscuro. El dramaturgo parece seguir la estela de los pintores españoles de su época, inspirados en el estilo de composición novedoso de Caravaggio[17]. Rosaura, si bien en un primer momento estaba

---

la versión considerada príncipe: 3, 4, 5, 6, 1, 2, 7). Suponiendo, tras la propuesta de Ruano (verJ. M. Ruano de la Haza*, La primera versión de "La vida es sueño"....,* p. 60-61), que Calderón introdujo cambios sustanciales al texto antes de entregarlo a la imprenta en 1635 y que la versión anterior, publicada sin su autorización en Zaragoza en 1636, no sufrió demasiada contaminación en su explotación escénica de, probablemente, varios años de duración (Ruano se decanta por fechar la creación del drama en 1630) y que puede tratarse como testimonio de la primera intención del autor, las dos variantes constituyen un documento interesante de la técnica del dramaturgo. La segunda redacción del monólogo de Segismundo está claramente a la *ordo naturalis*, con elementos de *exordium* patentes en los primeros versos de la estrofa primera: *narratio* (1-2), *argumentatio* (3-6) y *peroratio* (7).

[16] La comedia española desconocía la división en escenas según el concepto tradicional (cambio de número de personajes en el tablado); la división en escenas la introdujeron de manera algo artificial los editores decimonónicos y pervive erróneamente hasta hoy en día en numerosas ediciones. Como bien se comprueba en el ejemplo que nos ocupa, en el drama español se observa un principio totalmente distinto –basado en el metro–, de la ordenación y delimitación de las secuencias de la acción. En las últimas décadas han sido múltiples los intentos de enfrentarse con la división interna de la comedia áurea española.

[17] La influencia del caravaggismo en la pintura española se hace notar de manera muy contundente desde los comienzos del siglo XVII, aunque los originales del maestro italiano, según advierte A. E. Pérez Sánchez (*Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 67) "no debieron ser frecuentes en nuestras colecciones"; no obstante, el autor menciona dos lienzos, uno de los cuales se hallaba en la casa del duque de Benavente y el otro, en la de Villamediana. Muy temprano empezaron a llegar a España copias de las obras más famosas de Caravaggio. Su arte provocó reacciones y comentarios dispares. Además, a partir de 1620 empezaron a llegar a España los cuadros de Francisco de Ribera, quien se convirtió en imitador de Caravaggio en Italia. A partir de entonces, tal y como apunta Pérez Sánchez (*ibidem*, p. 68), el estilo naturalista-tenebrista en pintura iniciado por Caravaggio estuvo preparado para dar sus

dispuesta a huir, al haber visto una luz centelleante dentro de la torre se detiene y trata de describir a cierta distancia ("aunque de lejos") lo que va reconociendo a medida que sus ojos se acomodan a la iluminación tenue que despeja la oscuridad[18]:

> ¿No es breve luz aquella
> caduca exhalación, pálida estrella,
> que, en trémulos desmayos,
> pulsando ardores y latiendo rayos,
> hace más tenebrosa
> la obscura habitación con luz dudosa?
> Sí, pues a sus reflejos
> puedo determinar – aunque de lejos –
> una prisión obscura,
> que es de un vivo cadáver sepultura,
> y porque más me asombre,
> en el traje de fiera yace un hombre
> de prisiones cargado
> y sólo de la luz acompañado.
> Pues huir no podemos,
> desde aquí sus desdichas escuchemos.
> Sepamos lo que dice. *La vida es sueño* (QCL 1636: 2v)

Ut pictura poesis: Calderón acató gustoso el precepto de Horacio, seguramente porque, tal y como declaró en 1677, siempre había tenido una inclinación natural

mejores frutos, de carácter bien original, en la Península Ibérica. Ello se comprueba perfectamente en los artistas nacidos entre 1590 y 1610, es decir, los más brillantes de la historia de la pintura española: entre otros, Zurbarán (1598), Velázquez (1599) y Juan Ribalta (1599). Calderón pertenecía a la misma generación; por otra parte, se sabe que mantuvo relación estrecha con los círculos de los pintores de la capital española; indirectamente da fe de ello "el dictamen en favor de los pintores madrileños, que estaban en pleito con el fisco" (cito por E. R. Curtius, *Literatura europea y la Edad Media latina*, trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 776).

[18] Cabe recordar que en los teatros públicos españoles las funciones se celebraban por la tarde, con la luz natural del día (a excepción de Sevilla, donde en verano por motivo del calor se organizaban al caer la noche; los teatros sevillanos, a diferencia de los madrileños, estaban techados). Esto significa que el lugar de la actuación, dependiendo de la ubicación del corral y de la época del año, presentaba a lo sumo una iluminación irregular; la fachada del vestuario estaba casi siempre en la zona de sombra. Ruano considera que el toldo que cubría el patio del corral no solo protegía del sol a los espectadores y a los actores, sino que también, al tamizar los rayos solares, nivelaba los contrastes agudos de la luz y la sombra en el tablado (verJ. M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 265-269). En este caso, el dramaturgo probablemente aprovechó a propósito la iluminación asequible en el escenario: al descorrerse el telón, Segismundo se encontraba en uno de los nichos de la parte baja de la fachada, es decir, en la penumbra despejada por una antorcha. Se trata de una sugerencia poderosa de la descripición poética que adelanta la configuración de la escena por venir; los espectadores percibirán la escena de la misma manera: reconociendo paulatinamente las formas en la sombra profunda. Nótese que en este cuadro, al igual que en toda la obra de Calderón, es crucial la connotación metafórica de la luz.

a la pintura[19]. La declaración se refleja en sus textos, y la intervención citada de Rosaura no constituye una excepción: no es la única descripción en la cual "Calderón compite con el arte del pintor –*sit ut pictura poesis*"[20]. El dramaturgo, al emplear las técnicas y los recursos propios de los pintores para componer sus cuadros escénicos, también usaba la terminología de la creación de la ilusión y, asimismo, la relativa a las circunstancias psicológicas de la percepción del mundo[21]. Ello se trasladaba a la forma de entender el arte propia de él y de sus contemporáneos. El arte es una imitación de la realidad que no imita la naturaleza, sino –en palabras de Baltasar Gracián: "Es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo ser que por extremo la hermosea y aún pretende de excederla en sus obras"[22]. Al mismo tiempo, el arte trata de hallar en la naturaleza el reflejo de la perfección primitiva (no mancillada por el pecado original) de la creación divina. El poeta, al igual que el pintor, es imitador de la naturaleza, pero si en la tierra "vemos como enigmas en un espejo" (I Cor 13, 12) –por medio de la semejanza (en el original griego, *en ainigmati*)–, entonces "toda expresión lingüística de nuestro conocimiento tiene un carácter metafórico"[23]. Calderón habría suscrito la conclusión sin vacilar, dado que la

---

[19] La declaración en defensa del estatus libre del oficio del pintor empieza así, precisamente: "Que por la natural inclinación que siempre tuvo a la pintura […]", cito por P. Calderón de la Barca, *Memorial dado a los profesores de pintura*, en: F. Calvo Serraller, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991,p. 541.

[20] E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 781.

[21] E. H. Gombrich, en su estudio sobre la psicología de la representación pictórica (*Arte e ilusión*, trad. G. Ferrater, Barcelona, Gustavo Gili, 1979), recurrió a un pasaje de *El príncipe constante* de Calderón para constatar que la descripción de la armada portuguesa que está llegando a las costas de África manifiesta un claro entendimiento de los procesos psicológicos de la percepción. Muley, relatando lo que había visto, dice: "porque como en los matices / sútiles pinceles logran / unos visos, unos lejos, / que en perspectiva dudosa / parecen montes tal vez, / y tal ciudades famosas / –porque la distancia siempre/monstruos imposibles forma– / así en países azules / hicieron luces y sombras, / confundiendo mar y cielo / con las nubes y las ondas, / mil engaños a la vista; / pues ella entonces curiosa/sólo percibió los bultos / y no distinguió las formas. / Primero nos pareció, / viendo que sus puntas tocan/con el cielo [...]" (I, 236 y siguientes, cito por mi edición bilingüe: P. Calderón de la Barca/J. Słowacki, *El príncipe constante /Książę Niezłomny*, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2009, pp.74 y 76). Gombrich –al citar este fragmento– constata que Calderón recrea magistralmente la secuencia producida por la ilusión de la vista.

[22] B. Gracián, *El Criticón*, ed. P. Ismael Quiles, S.I., Madrid, Espasa Calpe, 1964, p. 71: "Buen camino contra la inconstante fortuna, buena naturaleza contra la rigurosa ley, buena arte contra la imperfecta naturaleza y buen entendimiento para todo. Es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo ser que por extremo la hermosea y aún pretende de excederla en sus obras. Préciase de haber añadido un otro mundo artificial al primero, suple de ordinario los descuidos de la naturaleza, perfecciónala en todo, que sin este socorro del artificio quedara inculta y grosera. Éste fue sin duda el empleo del hombre en el Paraíso, cuando le revistió el Creador la presidencia de todo el mundo y la asistencia en aquél para que lo cultivase, esto es, contra el arte lo aliñase y puliese. De suerte que el artificio, gala de lo natural, realce de su llaneza, obra siempre milagros; si de un páramo puede hacer un paraíso, ¿qué no obra en el ánimo cuando las buenas Artes emprenden su cultura?".

[23] R. Przybylski, *op.cit.*, pp. 60-61. Przybylski, al examinar los caminos del conocimiento humano (*ibidem*,pp. 56-84), evoca la "célebre frase" de San Pablo ("Ahora vemos como enigmas

analogía que conduce hacia la metáfora conceptual es uno de los instrumentos esenciales de su técnica dramatúrgica. Es más, se conserva un documento que confirma explícitamente ese punto de vista. Calderón afirmó "[e]n la Villa de Madrid a 8 de julio de 1677 años" –declarando a favor de los "Profesores del Arte de la Pintura"– que hallaba "ser la Pintura un casi remedo de las Obras de Dios, y emulación de la Naturaleza, pues no crió el Poder cosa, que ella no imite, ni engendró la Providencia cosa que no retrate"[24].

Un ojo y un oído ejercitado percibirá en la intervención citada de Rosaura no solo una estilización claramente caravaggiana, sino también un eco de la cueva platónica y quizá hasta la imagen del titán enterrado vivo, anticipada en el plano mitológico. Pero aun el carecer de la erudición del humanista del siglo XVII no alterará su recepción de la metáfora que vehicula el "cuadro" verbal de la cárcel ("prisión", "prisiones") sumida en la oscuridad (los adjetivos: "tenebroso" y "obscuro" empleado dos veces), la cual, a la luz de la antorcha centelleante, parece a la vez "habitación" y "sepultura" del "vivo cadáver". Rosaura está sorprendida por el oxímoron –de hecho, por el aspecto del ser al que decribe–, y más porque la persona tumbada, a medida que la protagonista empieza a divisar entre las formas confusas los detalles de la vestimenta y la postura del cuerpo, resulta ser un hombre vestido de "traje de fiera".

Sería difícil agotar la lista de las posibles lecturas alegóricas, y no solamente tales, de la imagen (cuadro) y de cada uno de los elementos particulares que lo componen, pues en la época en la cual el teatro y el libro eran signos del mundo, y lo efímero y lo inmaterial del ensueño eran reflejo de la vida, todo era susceptible de semiotización. La intensificación marcada de las referencias simbólicas e imaginarias guarda estrecha relación con la tensión entre lo visual y lo textual inscrita en la comedia española[25]. Ello se debe a que –cito a Juan de Zabaleta, que escribió en 1654: "las comedias, ni se oyen sin ojos, ni se ven sin oídos. Las acciones hablan gran parte, y si no se oyen las palabras, son las acciones mudas"[26]. Lo cual no impide, no obstante, que la imagen de la acción anticipe su relación verbal o *vice versa*, tal y como sucede en la escena comentada. En su momento, Vsévolod Meyerhold –gran amante del teatro áureo español, uno de los representantes de la así llamada Gran Reforma teatral llevada a cabo en Europa las primeras décadas del siglo XX– observó: "Las

---

en un espejo, entonces, veremos cara a cara"/ "Videmus enim nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem" – I Cor 13, 12), trayendo a colación el comentario de Eugeniusz Dąbrowski: "El concepto del espejo, *ainigma*, se usaba a menudo en el sentido de «imagen». Puede significar una manera peculiar de expresarse (p.ej. en las parábolas) pero también un objeto visto como símbolo de la realidad abstracta. En este sentido equivale a *eikon*, *mimema* (representación, recreación artística) etc., con hincapié en lo indirecto del conocimiento de la realidad".

[24] P. Calderón de la Barca, *Memorial dado a los profesores*..., p. 541.

[25] Ver la entrada "Visual y textual", en: P. Pavis, *Diccionario del teatro*, trad. J. Melendres, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 508-510.

[26] J. de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. C. Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983, p. 322.

palabras se dirigen al oído, la plástica a los ojos. Así pues, la imaginación trabaja bajo el impacto de dos impresiones, una visual y otra auditiva. Y lo que distingue al antiguo teatro del nuevo es que, en éste, la plástica y las palabras están sometidas a su propio ritmo, que en algunas ocasiones incluso es divergente"[27]. Es éste el caso de la intervención tenebrista de Rosaura: las palabras dotaban de sentido la imagen antes de que los espectadores pudieran verla. Calderón por lo visto se daba buena cuenta de que, según palabras del semiótico praguense Jiří Veltruský "el actor tiende a monopolizar la atención del público a costa de las significaciones materiales vehiculadas por el signo lingüístico"[28]. En el auto sacramental *Sueños hay que verdad son*, escrito para el Corpus Christi en Madrid en el año 1670, el dramaturgo insistió en que aquello que se puede percibir con los ojos produce sensaciones incomparablemente más poderosas: "no tiene el oírlo / la fuerza que tendrá el verlo"[29].

Quizá sea por ello por lo que en sus dramas los *verba dicendi* a menudo aparezcan acompañados de *verba sentiendi* en forma imperativa –en el caso del pasaje comentado de Rosaura: *escuchar* y *saber*–, destinándose su valor performativo-directivo tanto a los personajes del drama como al público (recordemos que en la España áurea se acudía al teatro para "oír la comedia"). Los últimos tres versos de la intervención de Rosaura suponen el regreso al plano de la acción. La heroína, motivada por la compasión que le produce ver al preso, toma una decisión: no proseguirán su huida para oír las quejas del desgraciado. La presencia marcada de elementos deícticos –verbos en primera persona del plural ("podemos", "escuchemos", "sepamos"), el complemento circunstancial "desde aquí" que indica el lugar en el cual ambos, Rosaura y Clarín, se encuentran–, determina nítidamente –por medio de las didascalias implícitas– la situación del enunciado. Las palabras "Sepamos lo que dice" que cierran la intervención, presentan una carga ostensiva. El potencial ilocutivo del enunciado performativo se inscribe de forma contundente en ambos circuitos comunicativos del texto, es decir, en la relación personaje-personaje (Rosaura se dirige a Clarín) y en la relación actor-espectador que introduce distanciamiento metateatral. En este preciso instante se desvela en el nicho central de la fachada del *vestuario* el "cuadro viviente" que el auditorio ya conoce por la descripción sugerente de Rosaura. El hecho de que el último verso de la intervención de Rosaura esté emparejado por la rima con el primero de la intervención de Segismundo, hace suponer que al pronunciar la actriz la última palabra, "dice", el telón estaba descorrido, para que el "infelice" pudiera hablar sin obstáculos.

"El actor es «imagen parlante»" tal es la definición, basada en la relación recíproca de los signos icónicos y lingüísticos en el teatro, que propone Patrice

[27] Cito por P. Pavis, *op. cit.*, p. 510.

[28] *Ibidem*, p. 509.

[29] P. Calderón de la Barca, *Sueños hay que verdad son*, edición crítica de M. McGaha, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1997, p. 85 (vv. 95-96).

Pavis[30]. Sería difícil hallar un ejemplo más literal y, precisamente, más gráfico de dicha tesis que la situación dramática ahora comentada: Segismundo pronuncia su monólogo, mientras la composición visual de la escena corresponde al "aspecto" anunciado (percibido) por Rosaura: un hombre medio tumbado en un cuarto iluminado por la luz fugaz de una antorcha. Un hombre que en vez de traje lleva puestas pieles de animales y cuyos movimientos hacen resonar constantemente la cadena a la cual está atado[31].

La propia imagen fue claramente recortada. Contribuía a ello tanto la construcción arquitectónica de la fachada (un nicho separado), al enmarcar la representación descrita por Rosaura, como también el cambio de metro, la señal de delimitación esencial en el drama español. El paso súbito, reconocible ya en los primeros tres versos del monólogo, del endecasílabo al octosílabo de rima consonante, el cual se alinea en estrofas nítidas de diez versos (*abbaaccddc*) a medida que avanza la intervención, muestra el valor ostensivo de la composición, donde se aprovecha intencionadamente la función metamétrica del verso. La forma de éste –de hecho, el "valor semántico" de la composición–, se convierte en "vehículo de un comunicado determinado" y "en los textos de gran formato [lo es la comedia áurea española – B.B.] produce oposiciones internas que revisten el carácter de oposiciones semánticas"[32].

Cabe recordar que Lope de Vega en el *Arte nuevo* había asignado un empleo preciso a las décimas, preceptuando que "son buenas para quejas"[33]: las estrofas

[30] P. Pavis, *op. cit.*, p. 509.

[31] La primera versión de *La vida es sueño* presenta una redacción distinta –mucho más amplia y precisa–, de las acotaciones. Según Ruano de la Haza, las diferencias pueden ser prueba de que la intención de Calderón, quien volvió a trabajar el texto antes de publicarlo impreso, fue preparar una versión destinada a la lectura. Es difícil juzgar si las acotaciones de la primera versión son de Calderón; aun así, presentan un documento sumamente interesante para nuestro conocimiento del teatro de su época. En el ejemplo de la indicación escénica que introduce la aparición de Segismundo en el tablado, queda patente que fue dictada por la pragmática teatral; a saber, se explica que la longitud de la cadena debe permitir al actor levantarse en el momento señalado, aunque pronuncie la mayor parte de su monólogo sentado en el suelo: "Descúbrese Segismundo, vestido de pieles, con una cadena en el pie, de modo que pueda ponerse en pie, y andar a su tiempo. Todo lo dice sentado en el suelo", cito por J. M. Ruano de la Haza, *La primera versión de...*, p. 133. Por cierto, resulta curioso el hecho de que la *actio* de dos célebres monólogos calderonianos prevea un guion similar para el actor que ha de pronunciar su discurso medio tumbado en el suelo, ya que es el caso también del famoso monólogo final de *El príncipe constante*. Los dos discursos presentan la misma estructura retórica que Curtius (*Literatura europea y la Edad...*, pp. 406-408) en su momento llamó "esquema de recapitulación" (*Summationsschema*) y que Robert Pring-Mill (*Calderón: estructura y ejemplaridad*, ed. N. Griffin, London, Tamesis, 2001, pp. 65-124) sometió a un análisis detallado recurriendo al monólogo de don Fernando.

[32] Ver M. R. Mayenowa, "Z zagadnień semantyki form wierszowych", en: *Metryka słowiańska*, eds. Z. Kopczyńska y L. Pszczołowska, Wrocław, Ossolineum, 1971, pp. 285 y 291.

[33] Ludwik Piątkiewicz, en 1827, con motivo de la crítica del estreno polaco de *El médico de su honra* en Lwów (actualmente Lviv, Ucrania), en versión de Jan Nepomucen Kamiński, publicada en el almanaque "Pątnik Narodowy", hizo un competente resumen de la estructura polimétrica de la comedia española, ver B. Baczyńska, *Książę Niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002, p. 117; también "Lecturas románticas de la obra de Pedro Calderón de la Barca. Una apreciación polaca", en:

"acopladas con gracia" (en palabras del crítico polaco decimonónico Ludwik Piątkiewicz) otorgaban a los monólogos, dominados evidentemente por el "elemento lírico", un dramatismo patético peculiar. Fijémonos en que la propia apóstrofe del discurso de Segismundo instaura una tensión que corresponde al debate con el sino. El protagonista plantea un cargo grave: ¿por qué fue privado de libertad, si gozan de ella todas las criaturas? El monólogo termina de acuerdo con los principios del *genus deliberativum*: se trata de una culpa que el preso –encarcelado desde el día que lo vio nacer–, no comprende[34]. Las sucesivas estrofas presentan argumentos que el protagonista extrajo de la observación de la creación divina, en la medida en la cual está disponible a su experiencia limitada por la condena del aislamiento. Cito tras Curtius: "El curso de las ideas es el siguiente: a) ¿qué crimen cometí con haber nacido?; b) ¿por qué no castiga el cielo a los otros seres por el crimen del nacimiento; c) nace el ave, y goza de libertad; d) lo mismo el bruto; e) lo mismo el pez; f) los mismo el arroyo; g) ¿qué derecho priva al hombre del don que Dios otorgó a todas estas criaturas –arroyos, pez, bruto, ave–, el don de la libertad?"[35].

La estructura recurrente de la estrofa de diez versos ayudaba a los oyentes a mantener alerta la atención, al permitirles no solo seguir (el espectador del siglo XVII era harto más sensible a la palabra, pues su dominio era aún la cultura oral), sino también probablemente anticipar el pensamiento del protagonista, aprovechando la recurrencia de los elementos en el plano de la forma y del contenido. Con todo, no era tarea fácil, ya que el razonamiento de Segismundo se origina en la "lógica del ingenio"[36]: percibe la realidad de una manera conceptual, a través de las relaciones de similitud y diferencia, que su mente

---

Europa del Centro y del Este y el Mundo Hispánico. Simposio Internacional de Hispanistas. Cracovia 26-28 de octubre de 1995, ed. A. I. Blanco Picado y T. Eminowicz, Kraków, Abrys, 1996, pp. 72-84.

[34] Arthur Schopenhauer escribirá en 1818, en alusión al dístico arriba citado del monólogo de Segismundo: "El verdadero sentido de la tragedia es la profunda comprensión de que lo que el héroe expía no son sus pecados particulares sino el pecado original, es decir, la culpa de la existencia misma" (A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación,* I, traducción, introducción y notas de P. López de Santa María, Madrid, Trotta, 2004, p. 309; ver también J. L. Losada Palenzuela, "Schopenhauer y Calderón: interpretar el drama sin religión", *Romanica Wratislaviensia*, LV, 2008, pp. 69-77.

[35] E. R. Curtius, *Literatura europea…,* p. 404.

[36] Ver E. Hidalgo-Serna, "La lógica del ingenio en un monólogo de *La vida es sueño* de Calderón", en: *id.*, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián. El «concepto» y su función lógica*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 197-214. Hidalgo-Serna expone en este estudio la tesis de que el jesuita español entiende la función del concepto como claramente filosófico-cognitiva, pues discrepa de la interpretación de la *agudeza* y el *ingenio* como categorías únicamente enfocadas en la esfera estético-literaria. En opinión de Hidalgo-Serna, en Calderón, al igual que en Gracián (de ahí su elección del monólogo de Segismundo para ejemplificar la tesis planteada), el conocimiento se lleva a cabo por medio del ingenio, el cual rige el proceso de llegar a la verdad sobre el hombre y el mundo. La verdad se descubre a través de la analogía del microcosmos y el macrocosmos, de la correspondencia de los fenómenos que permite la construcción conceptual del mensaje, en el cual el creador roza el concepto divino –es decir, lo desconocido–, en la concordia de los opuestos, al recurrir a yuxtaposiciones sorprendentes que halla en el gran libro de la creación.

ágil capta con extraordinaria rapidez, hallando en ellas el camino a la verdad, a conocer aquello que ignora. Y es que Calderón supo alcanzar la perfección en la argumentación inductiva basada en el silogismo y la metáfora, tal y como se observa no solo en este monólogo, sino en toda su obra, y en particular en los autos sacramentales pues, según escribió él mismo en *Sueños hay que verdad son*: "[…] lo caduco no / puede comprehender lo eterno"[37]. Su inquisición creativa –basada en un ingenio perspicaz y sutil que delata su personalidad noble y brillante–, plantea la pregunta por la libertad del ser humano, la cual se intensifica en la última décima. Ésta desempeña la función de una *peroratio*, dividiéndose, según lo prescrito por los manuales de retórica, en dos partes, una de las cuales se refiere a los hechos, y la otra, a las emociones[38]:

> En llegando a esta pasión,
> un volcán, un Etna hecho,
> quisiera sacar del pecho
> pedazos del corazón.
> ¿Qué ley, justicia o razón
> negar a los hombres sabe
> privilegio tan suave,
> excepción tan principal,
> que Dios le ha dado a un cristal,
> a un pez, a un bruto y a un ave? *La vida es sueño* (QCL 1636:3r)

Los primeros cuatro versos ofrecen una descripción sugerente de la alteración que agita al hablante, llegando en este instante al cénit de la emoción ("esta pasión"), lo cual se destaca en la frase –precedida aún por la preposición "en"–, que contiene el gerundio "llegando a". La frase indica la intensidad creciente del estado cuyo apogeo sucede en este preciso momento: "En llegando a esta pasión… "[39]. Segismundo dice de sí mismo que es cual volcán antes de la erupción y quisiera arrancarse del pecho el corazón a pedazos.

La comparación con el volcán no es casual. La imagen del Etna, cuya cima expide humo y llamas de fuego, para entonces se había convertido en un icono de la literatura emblemática. Representaba la envidia que termina en la autodestrucción –así, en *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias (Segovia, 1589) –, o, en el caso del personaje de Segismundo, la falta de capacidad para domar los sentimientos en agitación extrema que desemboca en la explosión violenta, lo cual traduce perfectamente el lema *Retinere nequeo* ("No puedo encubrirlo") de la colección *Empresas morales* de Juan de Borja (Praga,

[37] P. Calderón de la Barca, *Sueños hay...,* p. 95 (vv. 287-288).

[38] *Duplex ratio posita aut in rebus aut in affectibus* (Quint. VI, 1, 1), cito por H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przełożył, opracował i wstępem poprzedził A. Gorzkowski, Bydgoszcz, Wydawnictwo Homini, 2002, pp. 262-263.

[39] Seguramente no sea casualidad que la séptima (última) décima, en la primera versión del drama, esté precedida por la indicación de las acotaciones que informa de que Segismundo "levántase", cito por J. M. Ruano de la Haza*, La primera versión de...*, p. 135.

1581)[40]. No obstante, en el contexto del mensaje de todo el drama de Calderón, parece igualmente elocuente la manera en la cual Juan de Horozco y Covarrubias empleó la figura del volcán en erupción en el emblema que cierra su libro[41]. En referencia a una composición anterior, en la cual la imagen del Etna jadeando fuego simbolizaba la envidia que quema y consume, propuso una nueva lectura del contenido moral cifrado en el icono del volcán. Covarrubias recurre a un lema prestado de una elegía de Propercio: *In magnis et voluisse sat est* ("En los grandes intentos, basta haber querido"), el cual en el caso de las grandes empresas, manda reconocer como mérito la mera voluntad de realizarlas[42]. Lo que es significativo es que, por dar a conocer el ambiente de la vida literaria de la época, el autor de *Emblemas morales* desea adelantarse de este modo a los ataques dictados por la envidia que pueda sufrir su obra tras la publicación, según sugiere claramente el comentario en prosa que acompaña el emblema, donde se explican los elementos particulares del grabado: debajo de unas rocas levantadas que representan el Etna, se aprecia al "enterrado vivo el Typheo capitán y caudillo de los gigantes que siendo hijos de la tierra se quisieron levantar contra el cielo, y hazer guerra al mismo Júpiter"[43]. La alusión en *La vida es sueño* al motivo icónico en el cual el espectador atento podía sentir el eco de la pugna mitológica de los titanes no pudo ser casual[44].

---

[40] Juan de Borja, nieto de San Francisco de Borja, permaneció en calidad de embajador de España en la corte de Rodolfo II, emperador germánico y rey de Bohemia, de ahí que la edición príncipe de su obra se publicara en un taller de imprenta praguense. La segunda edición ampliada fue preparada por su nieto Francisco de Borja y publicada en Bruselas, en 1680. Para la descripción de ambos emblemas me baso en A. Bernat Vistarini, J. T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, p. 332.

[41] Debo la indicación de este emblema y de su probable relación con *La vida es sueño* a Christian Bouzy (Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand), autor de numerosos trabajos dedicados a la emblemática, entre otros "Calderón et l'emblématique", en: *Aspects du théâtre de Calderón...*, pp. 13-40.

[42] "Quod su deficiant vires,// audacia certe/ laus erit: *in magnis// et voluisse sat est*". Prop. 2, 10, 5-6.

[43] J. de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1589: "Y esto acaece a los que con buen propósito se determinan de publicar sus trabajos, que si pretenden contentar a todos es imposible, y han de caer en manos de aquellos que ninguna cosa perdonan con la envidia que dijimos era semejante al fuego de aqueste monte... donde las fábulas dijeron estaba enterrado vivo el Typheo capitán y caudillo de los gigantes que siendo hijos de la tierra se quisieron levantar contra el cielo, y hazer guerra al mismo Júpiter... en las cosas grandes bastaba averlas querido". Cito por A. Bernat Vistarini, J. T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles...,* p. 767.

[44] Las ediciones críticas de *La vida es sueño* suelen realzar la alusión al mito de los gigantes en relación con el verso 332, donde aparece explícita la palabra "gigante", p.ej. en la edición de J. M. Ruano de la Haza (1994, pp. 125-126), quien evoca *Philosofía secreta* de Pérez de Moya (Madrid, 1585). Cabe explicar que tanto Pérez de Moya como sus contemporáneos identificaban a los gigantes con los titanes. La ubicación de la cárcel de Segismundo presenta una correspondencia diáfana al lugar de reclusión de Tifón. Asimismo, el conflicto esencial del drama –las relaciones entre el hijo del rey, Segismundo, condenado a la muerte en vida y su padre Basilio–, aluden al mito de Urano y Saturno (Crono). Urano, mutilado y vencido por su hijo menor Crono, le vaticina que su gobierno en la tierra terminará cuando un hijo suyo, a su vez, lo venza a él. Crono, temeroso de ver la predicción cumplida, fue tragando a todos sus hijos. Según Diodoro

Los elementos incidentales están ausentes de los dramas de Calderón, tal y como queda patente en el célebre monólogo de Segismundo de la primera jornada. Con todo, no extraña la ironía de Antoni Słonimski, quien en su reseña del estreno de *La vida es sueño* en Varsovia, escribió el día 7 de noviembre de 1937: "Nos inquieta un tanto que Segismundo, aislado en un calabozo desde que nació, se exprese muy cortés y florido, que maneje las armas [...]"[45]. El monólogo de Segismundo, pero también la intervención de la visiblemente atemorizada Rosaura, corroboran el diagnóstico de Robert Pring-Mill. El aumento de la emoción se traduce de manera directamente proporcional en la precisión de la expresión sujeta al arte de la retórica, y ésta va de la mano con el vigor del ingenio del personaje. Para justificar su tesis, el estudioso evoca, precisamente, "el famoso primer monólogo de Segismundo, cuyas intrincadas décimas no son la bella y tranquila meditación poética que pudieran parecer [...] aisladas de su contexto dramático"[46].

En la estrofa final –tras los primeros cuatro versos que ofrecen un autorretrato emblemático de un Segismundo "a punto de estallar" (el actor se pondría de pie de manera improvista y sus gestos comunicarían la determinación extrema del personaje)–, sucede "una breve recapitulación que resume el paralelismo ejemplificador de las estrofas precedentes"[47] encerrada en la frase de la pregunta retórica. El protagonista, al desahogar su tormento, da prioridad a la constatación dramática del pensamiento que le pesa: "todos los seres vivos son libres; Segismundo está vivo pero no es libre"[48]. ¿Por qué? "¿Qué ley, justicia o razón / negar a los hombres sabe / privilegio tan suave, / excepción tan principal, / que Dios le ha dado a un cristal, / a un pez, a un bruto y a un ave?" – pregunta Segismundo exaltado (*La vida es sueño*, QCL 1636: 3r). Los dos tipos de acumulación –tanto el recordar los argumentos evocados ("a un cristal, a un pez, a un bruto y a un ave") como la repetición sinonímica ("ley, justicia o razón") en la primera parte de la pregunta–, intensifican la tensión retórica del discurso. A la vez, desempeñan una función relevante para mantener la cohesión del mismo,

---

de Sicilia, Urano fue el primer rey de los atlantes y un astrónomo de talento; elaboró el primer calendario basado en el movimiento de los astros. Su hija menor, distinguida por su sabiduría y juicio, se llamaba Basilea. Ver P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.

[45] A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa, Czytelnik, 1959, II, p. 381. El estreno de *La vida es sueño* en traducción de Edward Boyé, dirigido por Antoni Cwojdziński con los decorados de Andrzej Pronaszko, se celebró el 2 de octubre de 1937 en el Teatro Nacional de Varsovia; la temporada anterior, el 15 de febrero de 1937, el mismo tándem estrenó la obra en el Teatr Wielki en Lwów (Lviv, Ucrania). La iniciativa de los dos estrenos fue de Wilam Horzyca, quien volvería a presentar el drama de Calderón tiempo más tarde, en dirección propia, en la ciudad de Toruń el 4 de octubre de 1947. Ver B. Baczyńska, "Calderon na scenie toruńskiej", en: *80 lat teatru w Toruniu, 1920-2000*, ed. J. Skuczyńskiego, Toruń, Wydawnictwo UMK, 2000, pp. 212-219.

[46] R. Pring-Mill, *op.cit.*, p. 68.

[47] E. R. Curtius, *Literatura europea...,* p. 406.

[48] W. J. Entwistle: "All living things are free; Segismundo lives, but is not free"; cito por R. Pring-Mill, *op. cit*, p. 102.

factor relevante teniendo en cuenta la recepción auditiva del texto en unas condiciones de acústica imperfectas; y es que se trataba del efecto de *look-at-me-having-this-emotion*, por evocar la formulación sugerente de Pring-Mill[49].

No obstante, para Segismundo, personaje dramático, el momento es claramente íntimo. Estalla por falta de sueño, y el hecho de que sufra de insomnio no debería escapar a nuestra atención. Segismundo, al emprender la tentativa de explicar su culpa ("Apurar, cielos, pretendo"), es decir, de explicar su condición existencial, declara explícitamente al comienzo de la segunda estrofa que de esa manera desea vencer su insomnio: "apurar mis desvelos". La yuxtaposición del verbo *apurar*[50] con el sustantivo *desvelo*[51] relativo al estado en el cual la obsesión de los pensamientos ya no permite conciliar el sueño, no pudo ser accidental, dado que ya en el primer verso la anástrofe ("apurar pretendo") unida al orden sintáctico invertido, adelantó el verbo *apurar* al frente del enunciado, remarcando su significado autotemático[52]. He aquí una prueba más de que Calderón no solía tratar de manera incidental ni siquiera las palabras aisladas y tampoco sus repeticiones.

Cuando se da cuenta de que hubo testigos fortuitos de su confesión, Segismundo, en un arrebato de agresión desaforada, está dispuesto a matar con sus propias manos al intruso que "oyó sus melancolías". En estos términos se le presenta Rosaura:

> No es sino un triste, ¡ay de mí!,
> que en estas bóvedas frías
> oyó tus melancolías. *La vida es sueño* (QCL 1636:3r)

El desarrollo de la escena es muy agitado. Segismundo levanta a Rosaura apretándola en sus fuertes brazos y anunciando que va a despedazarla (hace un instante, ha deseado hacer lo mismo de su corazón, enajenado por la autoagresividad). Ella tan solo conseguirá apelar a lo que hoy en día llamaríamos su humanitarismo ("Si has nacido humano, […]", QCL 1636: 3r). Entonces, bajo la influencia de su voz y del respeto al otro que ella emana, el hombre violento empieza a sufrir una transformación insólita para él mismo, según confiesa:

---

[49] R. Pring-Mill, *op.cit.*, p. 86.

[50] Cov., p. 136: "Apurar: Limpiar alguna cosa de excrementos y de la materia grasa, del nombre latino *purus* [...]. Apurar un negocio, desmarañarle y aclararle sin que aya en él duda ni cosa incierta. [...]". *Aut.* I, 363-364: "[...] metafóricamente es averiguar y llegar a saber de raíz y con fundamento alguna cosa: como apurar una noticia, un cuento, una mentira. [...] Vale también concluir, rematar y acabar con una cosa dándola fin".

[51] Cov., p. 465: "Desvelar. Perder el sueño o hacer que otro le pierda. [...] Desvelarse en una cosa, perder el sueño por pensar en ella". *Aut.* II, 242: "Desvelo. Privación del sueño por algún cuidado grande o accidente que le estorba".

[52] Sin adentrarnos en los pormenores de la segunda redacción del monólogo de Segismundo, cabe observar que la primera versión contiene otra variante del sintagma analizado: "templar mis desvelos" (cito por J. M. Ruano de la Haza, *La primera versión de...*, p. 135).

Tu voz pudo enternecerme,
tu presencia suspenderme,
y tu respeto turbarme. *La vida es sueño* (QCL 1636:3r)

De esta manera empieza su intervención. Somos testigos de un amor naciente. La primera pareja del drama, Segismundo y Rosaura, mantenía un contacto visual muy estrecho. Las acotaciones de la edición príncipe indican que antes de empezar Rosaura su intervención, el actor debe levantarla del suelo: "Ásela"[53]. A su vez, el texto principal menciona un abrazo fuerte, lo cual sugeriría que el intérprete del papel de Segismundo probablemente sostenía a Rosaura a la altura de su rostro. Tal altura producía un encuentro significativo de los ojos, y especialmente, de las pupilas, a través de las cuales los sentimientos se comunican extraverbalmente. Recuérdese que la escena se desarrolla en la oscuridad de la noche, de manera que Segismundo primero oye la voz de Rosaura que lo enternece y solo después de un largo instante percibe sus ojos. Fijémonos en que Calderón cuida de dar verosimilitud a los acontecimientos plasmados, sin olvidar no obstante las portentosas connotaciones alegóricas que puedan producir, como en el caso de la oscuridad que cubre el escenario, la cual es al mismo tiempo señal de la confusión de los personajes y de la impotencia de sus sentidos ante la realidad circundante.

Segismundo se deja llevar por un repentino afecto, no entiende que está pasando con sus sentidos y su voluntad que se han quedado en suspenso. Tras los casi treinta versos que pronuncia y que ofrecen una autopresentación, bastante típica por cierto en la comedia española, vuelve a intentar describir su estado:

tú sólo, tú, has suspendido
la pasión a mis enojos,
la suspensión a mis ojos,
la admiración al oído. *La vida es sueño* (QCL 1636:3v)

No es difícil observar que estas palabras aluden claramente al comienzo arriba citado de la intervención de Segismundo. El fragmento despierta dudas entre los editores. Algunos de ellos se inclinan a considerar el políptoton ("suspendido", "suspensión") como un *lapsus calami* del autor en la segunda redacción del texto, en el mejor de los casos[54]. No obstante, cabe notar que las

[53] Esta indicación, relevante para el desarrollo y la verosimilitud de la acción, solo figura en la edición príncipe, lo cual sugiere que el dramaturgo la juzgó imprescindible para la lectura del cuadro; también parece probable, en el contexto del verbo empleado en las acotaciones, que la actriz (Rosaura) oía el monólogo de Segismundo sentada.

[54] Merece la pena notar que la intervención de Segismundo sufrió una alteración sustancial con respecto a la primera versión: entre otros cambios, se eliminó la comparación de Rosaura con los guardianes de la torre. Ruano (*La primera versión de...*, p. 51) sugiere que el dramaturgo pudo haber tomado en cuenta el efecto cómico involuntario: "La comparación entre la perfección de Rosaura, vestida de hombre, y la de «las guardas» debió producir cierta hilaridad entre el público, por lo que Calderón estuvo acertado en eliminarla. Al hacerlo, sin embargo, él o su compositor

sensaciones que desbordan al personaje, desconocidas para él hasta ahora, las cuales se manifiestan en el vencimiento de la voluntad y de los sentidos y en la "suspensión" de los mismos, están expresadas a través de figuras sobrepuestas y entretejidas, basadas en el paralelismo, que enfatizan el enunciado. La geminación del pronombre personal *tú* en el primer verso apunta hacia la fuente del estímulo que ha provocado el estado insólito. Los tres versos siguientes que ostentan un paralelismo patente en su estructura sintáctica, unidos por una anáfora (el artículo definido *la*), ofrecen la descripción del mismo. Los sustantivos abstractos en serie paralela ("pasión", "suspensión", "admiración") y en posición de complemento de objeto directo conducen a la triple aparición de la desinencia *–ión* dentro del verso. Además, las dos primeras apariciones están acompañadas de preposición y de pronombre: "a mis"[55]. En el fragmento citado, el papel de la juntura –por repetición en el plano de la sintaxis–, recae en el zeugma: "has suspendido"[56]. Se refiere a los tres versos (componentes) del enunciado, no solo a "la pasión de mis enojos" refrenada, según definición hiperbólica de Segismundo de su ataque de ira. La misma forma del verbo sirvió a Calderón para describir la reacción sorprendente de los dos sentidos –la vista y el oído–, del protagonista en presencia de Rosaura. Sus ojos, al haber suspendido en ella la vista, no pueden cesar de mirarla ("has suspendido… la suspensión a mis ojos"), mientras que los oídos se han detenido en la admiración ("has suspendido… la admiración al oído"). En ambos casos estamos ante una tautología premeditada, tanto la expresión "suspender la suspensión" como "suspender la admiración" confieren un matiz único a la confesión de Segismundo, pues articulan sus sensaciones inefables por medio de un desplazamiento semántico significativo (pues no se trata de la *suspensión* de la acción, sino al contrario, de la duración de un estado), el cual se infiere del empleo del zeugma complejo. Por lo tanto, me cuesta compartir la opinión de aquellos calderonistas que afirman que la frase "has suspendido… la suspensión a mis ojos" no es digna de su pluma[57]. El decoro estilístico del texto destinado a la recepción auditiva en el corral se regía por unos principios que obedecían a la pragmática del teatro. La repetición de las palabras cruciales para la acción desempeñaba una función señalada en la composición de la obra. Y el hecho de que Segismundo no tenga ojos sino para Rosaura, pues le supone una cuestión de vida o muerte, es vital para el desarrollo posterior de la intriga, pero también

---

introdujo un error en M [*Primera parte* QCL 1636 – B.B.]: la batología de «has suspendido... la suspensión a mis ojos» no parece frase digna de Calderón".

[55] Curiosamente, Vera Tassis corrigió el último verso, introduciendo la repetición, por lo visto necesaria según él, disgregada en su forma *a mi* que sustituye a *al* de la edición príncipe. En la primera versión Calderón emplea artículos de manera consecuente en todo el pasaje: "¿Qué fuerza, qué imperio en mí/ alcanzas, que has suspendido,/ cuando te busco ofendido,/ la acción a los enojos,/ la admiración a los ojos,/ y la piedad al oído?" (cito por *ibidem*, pp. 136-137).

[56] El hecho de que la conjugación del verbo español omita el género del sujeto resulta ser clave para la acción del drama, tanto en el caso de Rosaura, quien esconde su cuerpo femenino bajo el hábito de hombre, como en el de Segismundo, quien no había visto nunca a una mujer.

[57] Ver entre otros J.M. Ruano de la Haza, *Primera versión de...*, p. 51.

para la totalidad del proyecto dramatúrgico de Calderón. La exageración manierista del concepto –de hecho, de toda una secuencia de imágenes sujetas a la lógica del ingenio–, que aparece en la parte final del enunciado de Segismundo, ilustra la fuerza inusual de la emoción cuya índole el protagonista en vano trata de comprender:

> Ojos hidrópicos creo
> que mis ojos deben ser,
> pues, cuando es muerte el beber,
> beben más, y, desta suerte,
> viendo que el ver me da muerte,
> estoy muriendo por ver. *La vida es sueño* (QCL 1636:3v)

Es imposible dejar de adivinar en la mirada "hidrópica" de Segismundo un sentimiento incipiente, pues, tal y como escribirá un gran filósofo español casi trescientos años más tarde: "En el modo de comenzar se parece, ciertamente, el amor al deseo, porque su objeto –cosa o persona– lo excita. El alma se siente irritada, delicadamente herida en un punto por una estimulación que del objeto llega hasta ella"[58]. Desde luego, cabe explicar que la sed insaciable se consideraba uno de los síntomas de la hidropesía[59], la cual en la época de Calderón sería causa frecuente de la muerte. De manera que el epíteto "hidrópicos", si bien rebuscado, no sería totalmente ajeno hasta a la parte menos culta del auditorio[60]. En este caso, la originalidad de Calderón consiste en crear, por medio de la yuxtaposición de los *ojos* al adjetivo *hidrópicos*, una imagen extraordinariamente plástica, gracias a la literalidad conceptual de la misma.

El actor encontraba en las palabras a pronunciar una información precisa acerca de la interpretación de su papel, el cual en esta escena exigía un contacto visual muy estrecho entre Segismundo y Rosaura. ¿Significaría esto que el actor no soltaba a la actriz de entre sus brazos desde el momento en el que Segismundo enojado levantaba a Rosaura del suelo, es decir, que la sostenía a la distancia de los brazos extendidos durante más de cuarenta versos? ¿O quizá más bien, cuando el texto indica directamente a la destinataria de la intervención –"tú sólo, tú, has suspendido"–, volvía a prender a la actriz por los brazos?

---

[58] J. Ortega y Gasset, "Facciones del amor", en *id*., *Estudios sobre el amor*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, p. 58.

[59] Cov., 686: "Hidropesía. *Latine hydrops*, enfermedad de humor aguoso, que hincha todo el cuerpo [...]. Algunas veces se toma por la avaricia, porque el hidrópico, por mucho que beba, nunca acaba su sed, ni el avariento por mucho que adquiera su codicia".

[60] Recordaré que en el Evangelio de Lucas se describe la sanación de un hidrópico (Lc 14,1-6), por lo tanto la palabra *hidrópico* podría haber aparecido en los sermones. Curtius llama la atención sobre las raíces medievales del empleo metafórico del adjetivo latino *hydropico* que se refiere a la "sed patológica"; según advierte (*op.cit.*, pp. 394-397): "En la España del siglo XVII, los poetas (Góngora, Calderón) y los prosistas (Gracián) emplean a menudo la metáfora. […] *Hydroptic* es también palabra favorita de Donne, quien pudo haberla tomado de fuentes latinas medievales y de fuentes españolas". Por cierto, la palabra *hidrópico* también se halla en la obra de otros dramaturgos áureos: Lope de Vega, Mira de Amescua y Tirso de Molina, entre otros.

Resulta probable por cuanto tal postura permitiría a Segismundo contemplar libremente, pese a la oscuridad, el rostro de Rosaura, cuya presencia despertó en él el aturdimiento y la excitación desconocidos hasta entonces. Por otra parte, el mensaje emblemático de la composición de la imagen matafórica –los ojos sedientos e insaciables "beben" en la mirada de la otra persona–, apunta claramente hacia la visión neoplátonica del amor como fuente y origen primitivo de la aspiración a conocer lo bello y el bien.

La aparición de Rosaura supone el primer grado de la educación, y no solamente la sentimental, del Segismundo aprisionado. La vehemencia del sentimiento que está naciendo en la mirada, en la fijación visual ("el ver", "viendo", "por ver"), refuerza la yuxtaposición metafórica a la "muerte" y al "estar muriendo". A saber, Segismundo termina la estrofa citada por una afirmación que excede por el grado de su intensidad el diagnóstico de los síntomas del "modo de comenzar el amor" propuesto por Ortega y Gasset; en lugar de "herida" menciona la muerte: "estoy muriendo por ver". La paradoja remite directamente a un oxímoron característico del Barroco, el del "vivir muriendo", radicado en la lírica cortesana del siglo XV, la cual gustó particularmente de hablar del amor en términos de una herida, del dolor, la enfermedad o la muerte. Calderón desarrolla su idea en la décima que concluye la intervención de Segismundo, la cual de por sí presenta un ejemplo de virtuosismo verbal, al permitir la plena exposición de la emoción del protagonista quien declara que no le importa la muerte[61]. "Pero véate yo y muera" dice, para, tras la confrontación de argumentos a favor y en contra, afirmar contundentemente que prolongar la vida al desgraciado (que él es) sería lo mismo que dar la muerte a un hombre afortunado:

> Pero véate yo y muera;
> […]
> pues dar vida a un desdichado
> es dar a un dichoso muerte. *La vida es sueño* (QCL 1636:3v)

Para Segismundo, el encuentro con Rosaura supone el amor a primera vista, aunque él mismo no termina de darse cuenta de ello. Para ella, la conversación con un desdichado desconocido es una experiencia asombrosa pero ante todo, un motivo de perplejidad y una cura de humildad frente al destino, pues así puede entenderse una frase del comienzo de su intervención –"ni sé qué pueda decirte /

[61] La última estrofa está ausente de la primera versión de *La vida es sueño*; Ruano (ver su edición del drama, p. 119) descarta que Calderón pudiera haberla añadido a la segunda redacción. En su opinión, su estructura complicada y supuestamente confusa en el plano del significado sería la razón de su desaparición de la primera versión. El argumento es cuando menos discutible, y con más motivo porque –según a su vez subraya Rodríguez Cuadros (pp. 20-21 de su edición)–, toda la intervención presenta huellas de una reescritura profunda que avanzó al primer plano el papel de la mirada, mientras que en la primera versión Segismundo se centra en las sensaciones auditivas. Rodríguez Cuadros considera que ello testifica un reforzamiento y una puesta de relieve intencionada de los motivos platónicos; ver también E. Wąchocka, "Poetyka spojrzenia w teatrze Calderóna" (La poética de la mirada en el teatro de Calderón), en *Teatr Calderóna: tradycja i współczesność*, ed. U. Aszyk, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002, pp. 49-59.

ni qué pueda preguntarte"–, y la parábola extensa, contada en las dos décimas siguientes, sobre un sabio pobre que comía raíces de plantas y que lloró la suerte de otro pobre, al ver asombrado que comía lo que él mismo había desechado:

> Con asombro de mirarte,
> con admiración de oírte,
> ni sé qué pueda decirte,
> ni qué pueda preguntarte. *La vida es sueño* (QCL 1636:3v)

Para la parte popular del público, en el diálogo de Segismundo y Rosaura se cumplía la escena *boy meets girl* anhelada desde el principio[62]. Los espectadores iban a seguir pendientes de sus consecuencias hasta el final de la función, cediendo a las emociones de las que hoy en día son partícipes los (tele)espectadores adictos a los culebrones latinoamericanos. Calderón introdujo no pocas sorpresas y vueltas repentinas de la acción. Rosaura se hallará en la corte del rey Basilio, quien, en la segunda fase de su experimento que ambiciona proteger Polonia ante el tirano, hace llegar a Segismundo a palacio, para comprobar ocularmente si las estrellas dicen la verdad sobre el heredero del trono. Para Rosaura, quien hace de dama de compañía de la princesa Estrella, la sobrina de Basilio, bajo el nombre ficticio de Astrea, el volver a tratar con el hijo del rey tendrá un final traumático: por poco será víctima de violación. Pero será a él a quien acudirá para pedir ayuda cuando haya agotado todos los medios para reivindicar sus derechos ante Astolfo, un hombre traicionero que abusó de su ingenuidad e inocencia, lo cual fue la causa inmediata de su llegada a Polonia bajo el disfraz de un muchacho. Al final del drama, Segismudo, sobreponiéndose a su sentimiento hacia ella, restaurará la honra perdida a Rosaura, al mandar a Astolfo, el príncipe moscovita, casarse con ella. ¿Fue ése un *happy end*?

Calderón, a partir de elementos típicos de la comedia española, construye de manera ingeniosa un drama de un profundo mensaje filosófico, en el cual convergen inspiraciones y motivos muy variados, tal y como queda patente ya en la primera parte de la presentación de la obra, en un espacio de menos de quinientos versos (en total 3319; en las sucesivas jornadas, respectivamente: 985, 1200, 1134). El poder del sentimiento nacido de la mirada, el recordar a la única mujer a la que amaba...

> Sólo a una mujer amaba;
> que fue verdad, creo yo,
> en que todo se acabó
> y esto sólo no se acaba. *La vida es sueño* (QCL 1636:18r)

… y que debió de ser verdad, si solo este sentimiento dura, mientras que todo lo demás –el palacio, los cortesanos, los honores de la realeza–, ha desaparecido.

[62] Ver F. Rico, "El teatro es sueño", en: id., *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 207.

Se convertirá en la fuerza motriz de la transformación de Segismundo, conduciéndolo a la victoria sobre él mismo y sus pasiones, pero también sobre la cruel adversidad del sino que en su caso fue un padre irresponsable. Porque fue el rey polaco Basilio, ufano en las bases científicas de sus conocimientos, quien privó a su heredero legítimo del amor paterno y de la educación conveniente a su estado y destino, provocando asimismo el cumplimiento de la predicción trágica. En vez de salvar el reino de la catástrofe, él mismo se convirtió en la causa de la calamidad. Segismundo, al restituir al final del drama el orden en el Estado polaco, dará pruebas de prudencia dignas del príncipe ideal, lo cual no hará sino subrayar el talante autoritario del gobierno de su padre.

El jesuita padre Mariana afirmó que los súbditos estaban en el derecho de derrocar a su soberano si éste resultaba ser un tirano y no respetaba los mandamientos de la ley divina y la natural. Evidentemente, podemos preguntarnos si la elección del dramaturgo de ubicar la acción de *La vida es sueño* en Polonia (de la cual Moscovia es, por cierto, un feudo) no estaría relacionada con las noticias que llegaban a España de las sediciones de la nobleza en la *Serenissima Res Publica Coronae Regni Poloniae Magnique Ducatus Lithuaniae*, por medio de las cuales los nobles pretendían defenderse de la introducción del *absolutum dominium* supuestamente planificada por el rey Segismundo III Vasa. La peculiar variación sobre un tema polaco consta, no obstante, de elementos reconocibles: entrelaza poesía e historia sin temor al anacronismo, el cual, para los contemporáneos de Calderón, no presentaba amenaza alguna a los requisitos de la verdad de la representación mimética[63].

La capital de la Polonia calderoniana es una ciudad marítima. Su localización ha sorprendido a más de un calderonista[64], pues raras veces un hispanista no polaco ha oído hablar de la guerra por el *dominium maris Baltici*, desarrollada durante casi todo el siglo XVII, y tampoco de la convocación en Madrid, en 1626, del consejo especial "para coordinar la totalidad de las acciones relativas al Báltico"[65], es decir, los planes de creación de una flota hispano-polaca, la cual, bajo el mando del príncipe heredero Vladislao, consiguiera el dominio del

[63] Las conotaciones políticas evidentes de *La vida es sueño* no constituyen el objeto esencial de nuestro interés, si bien cabe observar que el aludir a la actualidad (social, política) es una de las estrategias de escritor empleadas por Calderón, lo cual resulta comprensible por cuanto el dramaturgo escribió para el teatro, es decir, un medio que se alimenta de la actualidad y que está "aquí y ahora"; ver B. Baczyńska, "Polonia y el mar: en torno la verso 1430 de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca", *Scriptura*, 17, 2002, pp. 47-63.

[64] Los editores de *La vida es sueño* comentan la "cuestión polaca" con motivo del verso 1430, sintiéndose en obligación de familiarizar al lector con la topografía y las fronteras históricas de Polonia. Se trata de una frase pronunciada por Segismundo, en la cual constata la defenestración de un criado desde un balcón del palacio, por desagradar con su comportamiento al príncipe. El propio incidente puede entenderse como reminiscencia de la defenestración de Praga, de 1618, lo cual, no obstante, no restringe las conotaciones "polacas" del drama, ver *ibidem*.

[65] R. Skowron, *Dyplomaci polscy w Hiszpanii w XVI i XVII wieku*, Kraków, Universitas, 1997, p. 150; ver también *id*., *Olivares, Wazowie i Bałtyk. Polska w polityce zagranicznej Hiszpanii w latach 1621-1632*, Kraków, Towarzystwo Wydawnicze "Historia Jagellonica", 2002.

cuenco del Báltico para los Habsburgo y sus aliados. Los diplomáticos españoles que visitaban con frecuencia Varsovia seguramente estarían al tanto de las tensas relaciones entre el rey Segismundo III Vasa y su primogénito, aunque –según observa Ryszard Skowron–, "mirando [...] las relaciones entre los dos Vasa a través del prisma español, se obtiene una imagen bien distinta"[66]. También pudieron haber sido conscientes del hecho de que "el apoyo de España o una amistad ostentosa de Vladislao con Felipe IV podía [...] dañarlo a los ojos de la nobleza y, por consiguiente, dificultar su elección [al rey de Polonia]"[67]. El noble polaco medio asociaba a la monarquía española al *absolutum dominium*, es decir, una amenaza a la "libertad dorada" sagrada para su estamento. ¿Es de extrañar que en el drama español sean los polacos quienes se levanten en contra de un heredero impuesto por conveniencia política, en este caso... el príncipe de Moscovia[68]?

Según palabras del eminente historiador decimonónico polaco Józef Szujski en el prólogo a su propia traducción de *La vida es sueño*, el drama ofrece "[...] un reflejo infalible de la opinión que la corte de Felipe IV tuvo sobre la Polonia de Segismundo III y Vladislao IV"[69]. En el drama de Calderón, Polonia es, desde luego, un país de la ficción y la utopía, lo cual, no obstante, no impide buscar relaciones entre la imaginación del poeta y la realidad histórica, reconociendo su inusitada intuición y perspicacia a la hora de valorar los hechos, y no solo los dramáticos: las investigaciones recientes de los estudiosos de las relaciones hispano-polacas durante la Guerra de los Treinta Años parecen corroborar indirectamente su excepcional sentido de analista político.

Para la parte "discreta" del público –en el sentido que la época otorgaba al concepto de la discreción[70]–, todas las connotaciones ocultas, las asociaciones sorprendentes, las alusiones, paráfrasis, citas y evocaciones constituían un desafío intelectual. Los nombres significativos, los emblemas –jeroglíficos, según dice Calderón–, reconocibles en la constitución del cuadro escénico, los

---

[66] R. Skowron, *Olivares, Wazowie i Bałtyk...* , p. 139.

[67] *Ibidem*, p. 148.

[68] Cuando más alto sonaron en Polonia las voces que imputaban a Calderón ignorancia en los asuntos polacos fue en la época que precedió inmediatamente la Insurrección de Noviembre (1830), es decir, cuando el trono de Polonia estaba ocupado por el zar Alejandro. Leon Zienkowicz se refirió a "la comedia de Calderón sobre polacos", en el almanaque *Pamiętnik dla Płci Pięknej* (1830, vol. III, pp. 91-92): "[…] Pues todo el drama que plació a Calderón ubicar en Polonia, aunque no trazó la huella más mínima de nuestras costumbres; y a juzgar por esta obra, parece que el autor, más allá del conocimiento de que existen en el mundo polacos, de que tienen unos parlamentos y unas elecciones [de monarcas], no oyó nada más de su historia […]. Con todo, la obra no está exenta de grandes cualidades poéticas, y si sufrieron la ubicación y la historia, por todas partes luce la imaginación del vate del Sur y brilla el genio creador de Calderón".

[69] Cito por *Życie snem. Dramat Kalderona dziejący się w Polsce*, trad. J. Szujski, Lwów, Gubrynowicz i Schmidt, 1883, p. 4.

[70] Cov., p. 476: "Discreto. Está arriba incorporado en el verbo discernir"; p. 475: "Discernir. Del verbo latino *discerno* [...]. Vale vulgarmente distinguir una cosa de otra y hacer juicio dellas; de aquí se dijo discreto, el hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar. [...]".

elementos de la "filosofía secreta", es decir, las tramas y motivos mitológicos, conformaban una estructura sometida a la lógica del ingenio, extendida a todo el proyecto dramatúrgico. El vehículo de dicha estructura era un argumento basado en las unidades nítidas y en las funciones dinámicas del modelo actancial que el teatro español había gestado en el contacto vivo –perpetuado durante generaciones–, con el público.

El conflicto entre padre e hijo en el plano del poder en *La vida es sueño* estaba contextualizado por la elección de los nombres: su etimología –para los iniciados, claro está–, traducía la intención del drama, al confrontar al rey de Polonia Basilio (el que tiene el poder) con Segismundo (el que predica la victoria). Esto no excluía otras connotaciones y asociaciones, tampoco las vinculadas a la historia reciente y a la actualidad política, a saber, a la problemática y relativamente reciente sucesión en el trono moscovita protagonizada por Basilio IV de Rusia, Segismundo III Vasa y dos Dimitris impostores (hay que recordar que en *La vida es sueño* también intervienen dos Segismundos[71]) o la situación actual en la corte varsoviana de los Vasa.

El insigne hispanista francés Maurice Molho, en un estudio mitográfico dedicado al Segismundo calderoniano, apuntó hacia la coincidencia fonética del nombre de Rosaura con la legendaria Rosemund, insistiendo en la presencia –en correspondencia patente, según él, a la tríada Segismundo / Rosamunda / Rosaura–, de alusiones marcadas a los monstruos zoomorfos de las representaciones arquetípicas[72]. Los ejemplos de lo monstruoso en el drama son abundantes: empezando por el "hipogrifo" del íncipit, pasando por la figura del protagonista, quien se dice "un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres" (QCL 1636: 3v) y terminando en la "androginia" de Rosaura, sumamente importante para el desarrollo de la intriga. En la primera jornada, Rosaura sale en hábito de muchacho. En la segunda es una dama de nombre Astrea y en la tercera vuelve a salir en un traje que combina atuendo femenino con elementos de armadura. Con todo, en el caso del nombre de Rosaura resultaba mucho más claro su valor etimológico. La síntesis de los vocablos *rosa* y *aura* se traduce en la imagen opalizante de una "rosa dorada" (véase el anagrama *aurosa*) y la palabra *aurora* (otro anagrama), símbolo de la luz del día naciente y del nuevo comienzo que supone la aparición de una figura misteriosa en la torre / cueva –en la vida / el yo consciente–, de Segismundo[73].

---

[71] Al comienzo de la jornada tercera, se produce una falsa agnición de Segismundo (por los insurgentes que se levantan contra Basilio) en la persona del gracioso Clarín. Merece la pena citar su comentario al *quid pro quo*: "SOLDADO 2: Pues ¿cómo atrevido y necio,/ tú te hacías Segismundo?/ CLARÍN: ¿Yo Segismundo? Eso niego,/ que vosostros fuistis quien/ me segismundasteis. Luego / vuestra ha sido solamente / necedad y atrevimiento" (QCL 1636: 19r).

[72] M. Molho, *Mitologías. Don Juan, Segismundo*, trad. B. González de Escandón, Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 239.

[73] Ver Ch. Andres, "Les femmes, l'amour et la beauté dans *La vie est un songe*", en: *Lectures de Calderón: "La vie est un songe". "Le grand théâtre du monde"*, sous la direction de R. Saez, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, pp. 29-36.

Aun así, Calderón no da a conocer el nombre de la heroína de entrada, por lo cual también se conoce la mano de un maestro. Su nombre solo se oye al comienzo de la jornada segunda, en un diálogo entre Clarín y Clotaldo, del cual se desprende que Rosaura permanece en la corte bajo un nombre falso. La única persona que la reconocerá en el palacio será Astolfo, su amante moscovita, y la llamará (siete veces) por su nombre. Pero ella negará ser Rosaura, presentándose como Astrea (en la jornada segunda es llamada por este nombre seis veces). Curiosamente, Segismundo ignorará cómo se llama la persona celestial a la que ama hasta la jornada tercera, cuando Clarín reconozca a su ama en un jinete corriendo hacia el campamento de los insurgentes. No obstante, ya en la segunda jornada el nombre de Rosaura se evoca en una perífrasis galante que Segismundo dirige a una mujer hermosa que, al ver al príncipe, desea apartarse apresuradamente:

> ¡Oye, mujer, detente!
> No juntes el ocaso y el oriente,
> huyendo al primer paso;
> que juntas el oriente y el ocaso,
> la lumbre y sombra fría,
> serás sin duda síncopa del día.
> (Pero, ¿qué es lo que veo?) *La vida es sueño* (QCL 1636:13r)

Al haber pronunciado el cumplido conceptista que equipara a la mujer que se aleja a la "síncopa del día", ya que concilia la salida del sol con su puesta[74], Segismundo empieza a recordar algo y en su siguiente aparte se produce el anagnórisis: "Ya he visto esta belleza / otra vez" (QCL 1636: 13r). Y cuando Rosaura siga intentando alejarse, pese a las insistencias del príncipe y sin reconocer que ella también reconoce al desdichado de la torre, oirá una pregunta no menos significativa, por cómo puede yéndose hundir sus sentidos en la oscuridad: "Cómo quieres dejar desa manera / a escuras mi sentido?" (QCL 1636: 13v).

En efecto, el príncipe cae en un estado de obcecación, embistiendo contra la honra de la mujer a la que hace un instante trataba como a una diosa. Pero lo más importante es el rayo dorado de la metáfora que atraviesa el conjunto de la arquitectura precisa del drama de Calderón, dictada por el ingenio, proyectando una sombra de la idea[75]. Segismundo aún no sabe que "Eros es aspirar a la plenitud pero no solo a la satisfacción física de naturaleza corporal –según observa el filósofo polaco Stefan Świeżawski en su comentario al *Banquete* de Platón–, sino a la plenitud de la perfección y del bien"[76]. Aprenderá dicha verdad al despertar,

[74] Para los conocedores de la imagen de la bóveda celeste, dicha figura evocaba a la diosa Venus.

[75] Baltasar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca, 1648) explica perfectamente dicho principio de la poética barroca: "No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato". Cito por B. Gracián, *op.cit.*, I, p. 54.

[76] S. Świeżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa-Wrocław, PWN, 2000, p. 98.

cuando haya vuelto a su torre / cueva, donde no trate sino con el recuerdo y donde comprenda que el ser humano ha de aspirar al bien en todos sus deseos y acciones, pues... ¿qué es la vida si no sueño, espejismo, sombra… un breve instante? La capacidad asombrosa de asociación brillante que Segismundo había probado en su primer monólogo, conduce su pensamiento hacia constataciones capitales acumuladas en la décima de mensaje claramente neoestoico que cierra la jornada segunda:

> Yo sueño que estoy aquí
> destas prisiones cargado,
> y soñé que en otro estado
> más lisonjero me vi.
> ¿Qué es la vida? Un frenesí.
> ¿Qué es la vida? Una ilusión,
> una sombra, una ficción,
> y el mayor bien es pequeño;
> que toda la vida es sueño,
> y los sueños, sueños son. *La vida es sueño* (QCL 1636:13r)

El soliloquio final consta de cuatro décimas[77] pronunciadas por el actor quien, abandonado en el escenario, vestido de la misma forma y en la misma postura que al comienzo del drama ("Descúbrese Segismundo como al principio, con pieles y cadena, durmiendo en el suelo […]", 17r), en esta segunda aparición se convertía en un icono aún más elocuente. El dramaturgo lo aseguró abriendo la última estrofa con una alusión ostensiva: "yo [...] estoy aquí". Pero aún no es todo. El segundo verso contiene una sinécdoque de expresión hiperbólica: "cargado de prisiones", sustituyendo *prisiones* a la voz *cadenas*, con las cuales se cargaba a los presos para imposibilitar su fuga del lugar de su reclusión. Recuérdese que el intérprete del papel de Segismundo llevaba puesta una cadena, para señalar su condición de reo. Dicha figura retórica no supondría nada particular si no fuera por el hecho de que Calderón recurra a la misma imagen por segunda vez. Ya en la jornada primera, antes de que el protagonista quede "desvelado" en el escenario, Rosaura describe la situación de Segismundo mediante la misma asociación[78]: "[…] yace un hombre / de prisiones cargado" (QCL 1636: 2v). Es difícil no pensar que Calderón, al terminar la segunda jornada, evoca verbal e intencionadamente (y no por vez primera en la comedia) el motivo icónico que remite a la pugna de los gigantes, es decir, al conflicto de generaciones por el poder, transmitido por la mitología.

Las ediciones críticas de *La vida es sueño* suelen comentar la alusión premeditada al mito de los gigantes en relación con el verso 332, en el cual la voz *gigante* aparece explícitamente en un parlamento de Segismundo

[77] En la primera versión Segismundo solo pronuncia una décima para terminar la segunda jornada. En la segunda redacción, el dramaturgo desarrolla la idea principal de que hasta en el sueño no debe uno perder la facultad de hacer el bien.

[78] En la primera versión, el hombre (Segismundo) al que describe Rosaura está "de cadenas cargado" (I 111), ver J. M. Ruano de la Haza, *op.cit.*, p. 133.

pronunciado a gritos, mientras, arrebatado por los guardias, es conducido otra vez a la torre, después del encuentro con Rosaura en la jornada primera:

> ¡Ah cielos,
> qué bien hacéis en quitarme
> la libertad! Porque fuera
> contra vosotros gigante,
> que, para quebrar al sol
> esos vidrios y cristales,
> sobre cimientos de piedra
> pusiera motes de jaspe. *La vida es sueño* (QCL 1636:4r)

Para los contemporáneos de Calderón –aquellos que contaban con una formación humanista similar a la suya por una trayectoria escolar parecida–, la alusión a la gigantomaquia seguramente fuera diáfana. ¿Lo sería tanto como para traer a la memoria las palabras de Ovidio, a saber, la descripción del primer libro de *Metamorfosis* de la pérdida de la felicidad primitiva de la Edad de Oro y la llegada de la edad última, la de Hierro?

> Vencida yace la piedad, y la Virgen, de matanza mojadas,
> la última de los celestes, la Astrea, las tierras abadona.
> Y para que no estuviera que las tierras más seguro el arduo éter,
> que aspiraron dicen al reino celeste los Gigantes,
> y que acumulados levantaron hacia las altas estrellas sus montes.
> Entonces el padre omnipotente enviándoles un rayo resquebrajó
> el Olimpo y sacudió el Pelión del Osa, a él sometido;
> sepultados por la mole suya, al quedar sus cuerpos siniestros yacentes,
> regada de la mucha sangre de sus hijos dicen
> que la Tierra se impregnó, y que ese caliente crúor alentó,
> y para que de su estirpe todo recuerdo no desapareciera,
> que una faz los tornó de hombres. Pero también aquel ramo
> despreciador de los altísimos y salvaje y avidísimo de matanza
> y violento fue: bien sabrías que de sangre habían nacido.[79] (Ovid., *Met.* I 150-162)

¿Llevarían los hombres dentro la herencia de la sangre de los gigantes? (Covarrubias, en su *Tesoro de lengua española*, legitima el remitirse a dicha etimología mítica cuando se aplique la voz *gigante* a "los soberbios desalmados, blasfemos, tiranos y hombres sin Dios y sin conciencia"[80].)

En el caso de *La vida es sueño*, las relaciones con el mito en el que los hijos luchan contra los padres por el poder sobre el mundo parecen evidentes, si bien

[79] Ovidio, *Metamórfosis*, trad. A. Pérez Vega, Sevilla, Orbis Dictus, 2002, p. 14.

[80] Cov., pp. 638-639: "Gigante. Hombre de mayor estatura de la ordinaria. […] Por la fábula de haber los gigantes tenido guerra, con los dioses, y querido alzarse con el cielo, poniendo un monte sobre otro […], lo entienden moralmente de los hombres locos, soberbios, impíos y bestiales, que no levantan el pensamiento un dedo de la tierra, de la cual se llaman hijos; [...] Bien es verdad que como tenemos dicho, podemos llamar gigantes metafóricamente a los soberbios desalmados, blasfemos, tiranos y hombres sin Dios y sin conciencia, por ser hijos de la tierra y no considerar que hay Dios en el cielo".

–según observa Evangelina Rodríguez Cuadros–, en el estrato verbal puede sorprender la falta "paradójica" de alusiones directas[81]. Basilio culpa a Segismundo por la muerte de su esposa en el puerperio, lo cual puede entenderse como una mutilación del padre (relación Urano-Crono). A su vez, Segismundo será condenado a la inexistencia por temor al cumplirse el destino que Basilio leyó en los astros (y cuya corroboración indirecta fue el fallecimiento de su cónyuge), lo cual puede reflejar la relación de Crono (Saturno) con Zeus. Como es sabido, el más joven de los titanes devoraba a sus hijos, temeroso de que uno de ellos lo derrocara, según el augurio y de acuerdo con el transcurso efectivo de los hechos. Zeus, salvado por un ardid de su madre Rea, consiguió vencer a su padre, pese a la intervención de los gigantes y de Tifón, y arrojarlo al Tártaro junto a los demás titanes. Pierre Grimal apunta que, según la tradición órfica, Crono se reconcilia con Zeus y vive en las islas de los Bienaventurados, como un rey bueno, dando origen al mito de la Edad de Oro. Tal final parece más cercano al que Calderón dio a su obra. Desde luego, hoy en día somos más propensos a ver en la constitución del argumento un reflejo del mito de Edipo[82], pues nos es más cercana la tragedia de Sófocles, que Calderón solo pudo conocer de tercera mano. Quizá sea porque nuestra visión del mundo ha sido determinada sensiblemente por Sigmund Freud, para quien, en términos de Leszek Kolankiewicz, "el patricidio es «el crimen principal tanto de la humanidad como del individuo», de manera que pesa sobre todos nosotros la culpa. Dicha culpa no es ni más ni menos sino «el sentido colectivo de culpa de los hijos que da origen a los sentimientos religiosos»"[83]. No debe resultar extraño que Alexander A. Parker adivinara en los conflictos de trazado arquetípico entre padres e hijos en los dramas de Calderón una tragedia familiar envuelta en el misterio, con un padre autoritario en el papel protagonista[84].

No obstante, Calderón fue un hombre de la época que trató la mitología como una suerte de lexicón poético. De tal carácter son las alusiones mitológicas que surgen una y otra vez en la superficie del texto de *La vida es sueño*. Lo es, sin duda alguna, la imagen de Segismundo aprisionado, en cuya figura es perceptible la analogía a los gigantes enterrados en el interior de la tierra. Muy gráficamente describe dicha imagen Pérez de Moya en *Philosofía secreta* (Madrid, 1585), remitiéndose a Ovidio: "[…] Júpiter, indignado de tan gran soberbia, arrojó un rayo del cielo, con que hirió, a estos Gigantes, y abriendo la tierra, los puso debajo de ella, poniéndoles encima unos grandes y pesados montes"[85]. Y no se

[81] E. Rodríguez Cuadros, "Introducción", en: P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, edición de..., Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 56.

[82] Maurice Mohlo en su libro *Mitologías. Don Juan. Segismundo* califica al protagonista de *La vida es sueño* de "Edipo salvaje" (*op.cit*., p. 242).

[83] L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, p. 104.

[84] A. A. Parker, "The father-son conflict in the drama of Calderón", *Forum for Modern Languages Studies*, 1966, 2, pp. 99-113.

[85] J. Pérez de Moya, *Philosofía secreta de la gentilidad*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, p. 141.

trataba tan solo de presentar hiperbólicamente la cárcel del protagonista. Parece ser clave el primer libro de *Metamorfosis* de Ovidio arriba citado, a saber, se trata del tópico de la Edad de Oro, de suma importancia para la época –*Aurea prima sata est aetas* (Ovid. *Met*. I, 89-90)–, y de la degradación sucesiva en los siglos posteriores, rematada por la partida de la mítica diosa de la justicia a la hora de comenzar la criminal Edad de Hierro. Cabe destacar que en el poema de Ovidio, uno de los textos canónicos de la formación humanista, que más de un discípulo de colegio jesuita seguramente conocería de memoria, la partida de Astrea está seguida por la gigantomaquia. ¿Supondrá este dato que el nombre que adopta Rosaura para ocultar su identidad en la corte del rey polaco no era casual? Al contrario, ¿constituía un elemento relevante de la estrategia dramatúrgica de Calderón?

El mito de la Edad de Oro, crucial para la cultura europea entre los siglos XVI y XVII, cobraba connotaciones nuevas (a través de la confrontación dialéctica forzada con la Edad de Hierro) ante las escisiones religiosas y las guerras que a partir de 1618 comenzaron a influir cada vez más considerablemente en la vida de sociedades y comunidades enteras. En España, la decadencia económica (y social) progresiva alteraba la vida cotidiana a través de los precios en alza, la devaluación de la moneda, la subida de los impuestos, el deterioro de las tierras de cultivo, el crecimiento de la pobreza urbana y la gran escala de toda clase de fenómenos de marginación social. Asimismo, la crisis influyó directamente en el crecimiento de la corriente neoestoica en la percepción del mundo y en la adopción –tras los estoicos latinos encabezados por el "español" Séneca (*Omnia nobis fecimus tenebras*, *Epis.* 110,7)–, de la imaginería de la Edad de Hierro en el diagnóstico catastrofista de la edad contemporánea. La descripción de Ovidio debió de conmover fuertemente la imaginación de las personas capaces de observar críticamente la realidad de su país:

> En seguida irrumpió a ese tiempo, de vena peor,
> toda impiedad: huyeron el pudor y la verdad y la confianza,
> en cuyo lugar aparecieron los fraudes y los engaños
> y las insidias y la fuerza y el amor criminal de poseer.
> Velas daba a los vientos, y todavía bien no los conocía
> el marinero, y las que largo tiempo se habían alzado en los montes altos
> en oleajes desconocidos cabriolaron, las quillas,
> y común antes, cual las luces del sol y las auras,
> el suelo, cauto lo señaló con larga llinde el medidor.
> Y no sólo sembrados y sus alimentos debidos se demandaba
> al rico suelo, sino que se entró hasta las entrañas de la tierra,
> y las que ella había reservado y apartado junto a las estigias sombras,
> se excavan esas riquezas, aguijadas de desgracias.
> Y ya el dañino hierro, y que el hierro más danino el oro
> había brotado: brota la guerra que lucha por ambos,
> y con su sanguínea mano golpea crepitantes armas.
> Si vive el asalto: no el huésped de su huésped está a salvo,
> no el suegro de su yerno, de los hermanos también la gracias es.
> Acecha para la perdición el hombre de su esposa, ella del marido,

> cetrinos acónitos mezcan terribles madrastras,
> el hijo antes de su día inquiere en los años del padre.
> Vencida yace la piedad, y la Virgen, de matanza mojadas,
> la última de los celestes, la Astrea, las tierras abandona.[86] (Ovid., *Met.* I 126-150)

El motivo de Astrea, la diosa que en Roma personificaba la justicia, estaba estrechamente relacionado con el mito de la Edad de Oro[87]. La partida de la diosa al cielo, donde se albergó en la constelación de Virgo, fue una señal de protesta en contra de la decadencia moral de la humanidad que se vinculaba directamente al desarrollo de la civilización. En España, país necesitado de acciones reparadoras urgentes desde finales del siglo XVI y principios del XVII, el conjunto de tópicos procediente de la época de Augusto, de un mensaje moral patente, retomado y desarrollado por Séneca en su censura de la sociedad romana, era de actualidad candente. Francisco de Quevedo insertó el motivo de "Astrea, que es la justicia, cuando huyendo de la tierra se subió al cielo" en uno de sus *Sueños* grotescos, donde el alguacil poseído por el demonio explica el regreso frustrado de la Verdad y de la Justicia a la Tierra:

> [...] la una no halló comodidad por desnuda, ni la otra por rigurosa. Anduvieron mucho tiempo ansí, hasta que la Verdad, de puro necesitada, asentó con un mudo. La Justicia, desacomodada, anduvo por la tierra rogando a todos, y viendo que no hacían caso della y que le usurpaban su nombre para honrar tiranías, determinó volverse huyendo al cielo[88].

En el plano de la imaginería mítica, el regreso de la diosa a la Tierra se infería hasta cierto punto de su subida a la bóveda celeste[89]. Se relacionó con él la imagen

---

[86] Ovidio, *op.cit.*, pp. 13-14.

[87] El culto a la diosa Iustitia (en el panteón griego corresponde a Dice), con quien se identificaba a Astrea, fue instituido en Roma por Augusto en el año 13 d.C.; en la época de Augusto, junto a las ya citadas *Metamorfosis* de Ovidio, se creó una adaptación libre del célebre poema griego *Fenómenos* de Arato (Arato de Solos), el cual constituía un compendio básico de los conocimientos astronómicos de la Antigüedad y en el cual se basa una exposición moral inferida de la simbología astral. El autor de la refundición latina fue Germánico, ahijado por Tiberio a petición de Augusto, por lo tanto no es de extrañar que el texto (y en particular su parte dedicada a la constelación de Virgo) lleve una impronta marcada de las tendencias morales promovidas por el emperador Augusto, ver M. Hermann, *Obraz nieba gwiaździstego w literaturze rzymskiej epoki augustowskiej*, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2001, pp. 134-138: "[…] el motivo de Virgo desempeñaba un papel central en la moralística astral […]. Con motivo de la presentación de la constelación de Virgo, los autores astronómicos plasmaron el relato mítico de la evolución moral negativa de la humanidad a lo largo de los tres o cuatro siglos simbólicos que abarcan la historia del mundo, lo cual debió conducir a la conclusión de que tan solo el regreso a las virtudes de los antepasados podía hacer felices a los ciudadanos. El mayor número de los acentos morales típicamente romanos […] se halla en la relación de Germánico, en quien la *aetas aurea* comparte una serie de características con el período de la Roma temprana, evocada como modelo en la política social de Augusto" (p. 138).

[88] F. de Quevedo, *El alguacil endemoniado*, en: *id.*, *Los sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 162-163.

[89] Astrea (Virgo) "decidió de manera autónoma su *katasterismos*, por lo tanto constituye en este aspecto una excepción: no fue transportada al firmamento por ninguno de los dioses ni los hombres, al contrario de las otras constelaciones; tomó su decisión sola", cito por M. Hermann,

utópica de la tierra de la abundancia, con la justicia omnipresente entre los hombres (como antaño en la Edad de Oro), con la paz y el bienestar: imagen que a finales del siglo XVI empezó a cobrar matices mesianistas-políticos[90].

En opinión de Frederick A. De Armas, quien realizó un seguimiento del motivo de Astrea en la obra de Calderón[91], en el caso de *La vida es sueño* resulta impactante la coincidencia con la tragedia *Thyestes*, uno de los textos más macabros de Séneca[92]. Calderón pudo haber retomado las connotaciones apocalípticas patentes en la imaginería de su drama del segundo coro de dicha tragedia. Es un hecho que fue en Séneca donde se unieron el mito de la Edad de Oro con el mito de Arcadia. Sin embargo, el filósofo romano, tan importante para los españoles del siglo XVII, "no solo mostraba la derrota de aquel ideal. En los coros epicúreos de sus tragedias también despertaba la esperanza de su realización, al indicar la posibilidad de regreso al paraíso natural de la Edad de Oro por medio de la sobriedad en los deseos y en las necesidades"[93].

---

op.cit., p. 136.

[90] He vuelto a tratar el tema en un artículo posterior a este libro (B. Baczyńska, "La Edad de Oro y la Edad de Hierro en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca", en: *Między Złotym a Srebrnym wiekiem kultury hiszpańskiej*, eds. M. Jagłowski, D. Sepczyńska y A. Frankowiak, Olsztyn, OWSIiZ, 2008, pp. 47-72): "Recordemos que [Astrea] fue uno de los iconos mitológicos preferidos de la corte inglesa del final del siglo XVI: la reina virgen Isabel Tudor fue identificada con la Virgo celeste, Astrea. Sin embargo, el motivo formaba parte de la idea del imperio que hizo revivir Carlos V al principio del siglo XVI. Frances A. Yates (*Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1975, p. 1) dijo a propósito: «The revival of imperialism in Charles V was a phantom revival. [...] Every revival of the Empire, in the person of some great emperor, carried with it, as a phantom, the revival of a universal imperialistic hope». Según Yates, es a Virgilio a quien Astrea debe su fama, porque figura en la Égloga IV, en la cual el poeta vaticina el retorno de la Edad de Oro: *Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna*. La tradición cristiana leyó este verso como una posible profecía del nacimiento de Jesucristo" (*ibidem*, p. 56).

[91] F. A. de Armas, *The Return of Astraea: An Astral-Imperial Myth in Calderón*, Lexington, University Press of Kentucky, 1986.

[92] F. A. de Armas, "Astraea's Fall: Senecan Images in Shakespeare's *Titus Andronicus* and Calderón's *La vida es sueño*", en: *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680*, eds. L. & P. Fothergill-Payne, London, Associated University Press, 1991, pp. 302-320; ver también *id*., "The Return of Astraea: An Astral-Imperial Myth in Calderón's *La vida es sueño*", en: *Calderón de la Barca at the Trecentenary: Comparative Views*, eds. W. M. Aycock y S. P. Gravens, Lubbock, Texas Tech Press, 1982, pp. 135-160.

[93] A. Krzewińska, "Arkadia", en: *Słownik literatury staropolskiej (Średniowiecze. Renesans. Barok*), coord. T. Michałowska con B. Otwinowska, E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław, Ossolineum, 1990, pp. 52; *ibidem* (pp. 50-51): "Los contornos de la Arcadia mítico-literaria se perfilaron con mayor nitidez cuando las guerras civiles destruían en Roma el antiguo orden republicano y cuando empezaban a surgir las bases del principado. […] En la écloga IV [Vergilio] resucitó la leyenda de la Edad de Oro de la humanidad, transmitida a la poesía griega por Hesíodo, aunque él todavía no la había vinculado a Arcadia –no sería hasta Séneca, poeta del ocaso del principado, en los coros epicúreos de sus tragedias–, sino que la trató, de acuerdo, por cierto, con la concepción cíclica y moralista de la historia, apuntalada por la historiografía antigua, en tanto una esperanza de regreso y de felicidad universal". Ver también H. Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, London, Faber and Faber,1970.

La adopción por Rosaura del nombre de la *virgo Astraea* suponía de por sí una transgresión intencionada del mito, lo cual –si leemos detenidamente el intercambio verbal entre Astolfo y su amante abandonada–, Calderón aprovecha a conciencia. En el diálogo se percibe un tono claramente irónico de las palabras del hombre que provoca burlonamente a su antigua amada. De palabras pasan a acciones (a las manos) en un momento tenso y alborotado: Rosaura no quiere permitir que el retrato que su amante había llevado en el pecho pase a manos de Estrella y delate su verdadera identidad, así como la deshonra que la había cubierto cuando se había entregado a Astolfo, convencida de que el príncipe cumpliría con su promesa.

El hecho de que la amante abandonada eligiera el nombre de Astrea puede explicarse también en clave psicológica, como un intento de encubrir a toda costa el secreto que la desautoriza: la deshonra. Pero en el caso de *La vida es sueño*, el imaginario metafórico astral desempeña un papel esencial en la estrategia dramatúrgica del conjunto de la composición: la fuente del conflicto dramático, es decir, el presagio que entrañó la muerte civil de Segismundo el día de su nacimiento, había sido leído en los astros por el rey astrólogo. Por lo tanto, no es de extrañar que Calderón otorgara una dimensión astral hasta a la confrontación de las dos heroínas que compiten por la voluntad de Astolfo, y cuyos nombres son Estrella y Astrea. Esta última no vacila en aprovechar la oportunidad para, mientras conversa con su antiguo amado, oscurecer la reputación de su rival (es decir, su ama, cuyas órdenes cumple), y dice:

> [...] Estrella (que lo puede
> ser de Venus) me mandó
> que en esta parte [...] *La vida es sueño* (QCL 1636: 16r)

El paréntesis puede entenderse casi como una impertinencia dirigida a la contrincante ausente: "Estrella (que lo puede / ser de Venus)". El inserto dictado por la emoción esconde, según remarca Ruano, una insinuación sin ambages, dado que la diosa Venus era conocida no solo por su espléndida belleza, sino también por su promiscuidad. Según afirma Pérez de Moya en su compendio mitológico, "tuvo tan ardiente deseo sensual que no sólo a algunos, mas a todos se dio"[94].

Astrea, en la versión arcádica del mito, era hija del titán Astreo y de la ninfa Eos, quien personificaba a la aurora (Aurora). Por tanto, puede decirse que la genealogía mitológica está presente en ambos nombres de Rosaura, quien, además, aparece en el escenario cayendo desde una altura. Como está vestida en hábito de hombre, también lleva una espada, uno de los dos atributos principales de la diosa de la justicia Iustitia (Astrea), pues al ser heroína de un drama español, intenta reivindicar ella misma sus derechos de esposa. Llega siguiendo a su amante traicionero hasta Polonia. El soberano del país, un hombre ufano de su conocimiento y su supuesta sabiduría, defraudó al amor familiar al condenar a su

[94] J. Pérez de Moya, *op.cit*., p. 378; ver la edición de Ruano, pp. 233-234.

único hijo a prisión en nombre de razones mayores (astrológicas). Su decisión provoca un horror en el palacio, pues el príncipe sin educación, al llegar allí en el marco de la prueba final, se muestra cruel con el entorno: arroja por la ventana a los cortesanos, acosa a las damas, lo que prueba la decisión de su padre. Como consecuencia de las acciones del rey Basilio, en la jornada tercera el país se sumirá en el caos: los polacos se levantarán en contra de un heredero impuesto.

Calderón construye la acción del drama intencionadamente en oposición dialéctica al mito de la Edad de Oro, incrustándola en una red delicada de alusiones legibles, según podemos suponer, al menos para una parte del público. Rosaura / Astrea representa lo opuesto de su tocaya divina, ya que ni es virgen, ni actúa con la dignidad y la templanza de la Virgo celeste, quien "como la única figura femenina en la esfera celeste fuera del grupo de Andrómeda, rodeada por otras figuras más o menos peligrosas, instaura paz no solo en la naturaleza encendida, sino también en el cielo, en su cualidad de diosa de la justicia, antaño soberana del mundo y ahora igualmente justa en el firmamento. […] Por lo tanto no realiza ningún gesto frenético, no se mueve con violencia por la esfera celeste, sino que apacigua las «figuras ardientes» del cielo, encarnando quietud y justicia; también sosiega a la naturaleza hastiada y a los hombres cansados de los «excesos» de Cáncer y de Leo"[95]. No puede decirse otro tanto de Rosaura. Cada una de sus apariciones es violenta: en la jornada primera, al comienzo mismo de la función, "irrumpe" en el escenario por el monte y abandona el tablado por la fuerza. En la jornada segunda por poco se convierte en víctima de la violencia de Segismundo y a continuación lucha por el retrato –el *corpus delicti*–, con Astolfo. En la tercera jornada aparece ante Segismundo montada en un caballo galopante y consigue convencer al príncipe de que finalmente se ponga al mando de la insurrección que pretende su ascensión al trono. En el drama se inscribió una estrategia astral que atraviesa todos los estratos del texto, desde la constitución del argumento hasta las imágenes empleadas. La acción conduce a revelar la verdad escondida en la falsa interpretación astrológica de la conjunción astral, pues el protagonista llegó al mundo a la hora de "el mayor, el más horrendo / eclipse [...]"[96] (QCL 1636: 6v), lo cual devino la causa y el origen de su suerte marcada por la desgracia.

Las tramas paralelas, las alusiones, las metáforas que conforman constelaciones cada vez más intrigantes y sorprendentes por su talante paradójico intencionado, y lo ostensivo del signo teatral acentuado verbalmente, multiplican el efecto del espejo que sirve para presentar la finitud del mundo en el contexto del plan divino infinito, y constituye "una consecuencia lógica de la asunción de dos premisas: de la visión del mundo comprendida en la concepción del *theatrum mundi* y de la premisa estética que remite a la tesis de la relación

[95] M. Hermann, *op.cit.*, p. 44.

[96] "El mayor, el más horrendo /eclipse [...]", QCL 1636:6v; en la primera versión: "El mayor, el más notable / eclipse [...]" (I 690-691). La enmienda es significativa: en lugar del epíteto neutro *notable*, la redacción posterior del discurso del rey Basilio presenta un adjetivo de matiz emocional evidente *horrendo*.

mimética del teatro con la realidad"[97]. El teatro mostraba la paradoja que, según Calderón y sus contemporáneos, era la vida humana. Las obras representadas desempeñaban un papel formativo importante, independientemente de que –y en este punto cabe recordar las palabras de Pellicer –, mostrara modelos de la conducta adecuada o censurara las acciones reprobables[98].

También cabe recordar que Cervantes, al abordar ya en 1615 el motivo del papel servicial de los comediantes en la sociedad, recurrió al tópico del *theatrum mundi*. Después "De la estraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de «Las Cortes de la Muerte»", es decir, con los actores que en Octava del Corpus, "por [...] escusar el trabajo de desnudar[se]"[99] iban desplazándose de localidad en localidad en trajes escénicos, el caballero errante explicaba a su escudero:

> […] porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes; […] lo mesmo […] acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura[100].

El compañero de don Quijote saluda su discurso sin mayor entusiasmo: "Brava comparación –dijo Sancho–, aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces"[101]. Curtius con razón apuntó: "Así se burla Cervantes de un lugar común. Una burla ingeniosa –e indirecta– de un giro retórico habitual: tal es la primera forma en que se nos presenta la metáfora en la España del siglo XVII, en el país y en la época que presenciarán la resplandeciente trayectoria del genio de Calderón"[102].

Por ello resulta aún más notable el virtuosismo con el cual Calderón aprovecha el tópico del *theatrum mundi*, que "es elemento constitutivo de [su] mundo ideológico [...] y tiene para él un sentido múltiple y variado"[103]. Dicha metáfora no solo formaba parte de los lugares comunes de la época más visitados por los predicadores, escritores y poetas, sino que al mismo tiempo constituía el marco modal de los espectáculos representados en los corrales españoles, aunque ninguno de estos últimos fue llamado "mundo", como sí sucedió en el Londres isabelino con The Globe, ni fue provisto de la inscripción latina *Totus mundus agit histrionem*. Calderón supo explotar magistralmente en el escenario la tensión que

[97] S. Świontek, *op.cit.*, p. 156.
[98] J. Pellicer de Tovar, *op.cit.*, p. 266.
[99] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Barcelona, IC/Crítica, 1998, p. 714.
[100] *Ibidem*, p. 719.
[101] *Ibidem.*
[102] E. R. Curtius, *op.cit.*, p. 207.
[103] *Ibidem*, p. 208.

unía de forma ineludible la reflexión filosófico-moral enraizada en la metáfora del teatro-mundo a la pragmática del teatro vivo.

Tal y como se comprueba por las palabras de Sancho Panza, en la conciencia social el tópico del *theatrum mundi* funcionaba –subraya Sławomir Świontek– "como una especie de cliché"[104]. Por lo tanto, una evocación explícita de dicha fórmula desde el escenario no pudo dar pie a recriminar al poeta una infracción contra la competencia de percepción del espectador medio. Una infracción, recuérdese, de la cual advirtió con insistencia Pellicer (Precepto 3º): "y en los teatros, como se componen de todos los géneros de auditores, son más sin número los que ignoran que los que saben, y peligrar en la gentileza misma la comedia es mayor desaire"[105]. En *La vida es sueño*, Calderón, de una manera extraordinariamente precisa a la vez que teatralmente económica, introduce la metáfora del "mundo en tanto en cuanto teatro"[106], inscribiéndola en otra gran fórmula de especulación intelectual, de popularidad y radicación comparable en el ideario de la época: la "vida en tanto en cuanto sueño" adelantada por el título. Según observa puntualmente Lía Schwartz: "La metáfora que relacionaba las imágenes oníricas con las escenas de una obra teatral era obviamente tópica, pero no por ello menos sugerente"[107].

El tópico del "teatro del mundo" aparece en una intervención del protagonista, cuando éste, aún no despierto de su sueño en el cual había sido transportado otra vez al lugar de su reclusión, revive "en los sueños" las experiencias traumáticas del palacio. En sus ensueños el pasado se mezcla con el futuro, pues Segismundo parece planificar de forma subconsciente el enfrentamiento final contra su cruel padre, quien se tomó el derecho de privarlo de la herencia:

> Salga a la anchurosa plaza
> del gran teatro del mundo
> este valor sin segundo:
> porque mi venganza cuadre,
> vean triunfar de su padre
> al príncipe Segismundo. *La vida es sueño* (QCL 1636: 17v)

El valerse del sueño –de una visión de ensueño– en el escenario no suponía nada original. Calderón en sus obras se sirvió a menudo de dicho recurso típicamente argumental que prefiguraba los acontecimientos venideros. Los testigos de las palabras pronunciadas por Segismundo sumido en el sueño son su padre y Clotaldo. Por lo tanto, el hecho de que la metáfora del *theatrum*

---

[104] S. Świontek, *op.cit.*, p. 156.

[105] J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla...*, p. 267.

[106] S. Świontek, *op.cit.*, p. 157: "Por tanto, si el teatro ha de ser «espejo de la realidad», tal espejo – para reflejar de manera fiel y completa su «forma y marca»–, debería ofrecer su imagen abarcando el teatro como componente de ella; y el teatro, a su vez, debería incluir –en su cualidad de «espejo»–, otro teatro que, a su vez... etc.".

[107] L. Schwartz, "De la imaginación onírica y *La vida es sueño*", en: *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, eds. M. Iglesias Berzal, M.G. Santos Alcaide, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2001, p. 221.

mundi resurja al cabo de casi 400 versos (sin contar el intermedio que separa las jornadas segunda y tercera) en una intervención de Basilio, ha de entenderse como una especie de eco y clave de la interpretación del drama. En su intervención, el rey de Polonia constata aterrado que sus súbditos quebrantaron el juramento de la fidelidad, se rebelaron contra él y están dispuestos a alzar al trono a su hijo. Se estaba cumpliendo la dimensión profética del sueño de Segismundo:

> El dosel de la jura, reducido
> a segunda intención, a horror segundo,
> teatro funesto es, donde importuna
> representa tragedias la fortuna. *La vida es sueño* (QCL 1636: 20r-v)

Cabe insistir en que la intervención de Segismundo soñando acentúa la doble destinación del enunciado: la forma "vean triunfar" se refiere tanto a los personajes del drama como al público congregado en el corral[108]. En los dos casos se produce una revelación evidente del plano metateatral del discurso, el cual entraña un reflejo multiplicado (un recordatorio) de la presuposición-punto de apoyo del texto dramático y teatral. Pero también entra en juego la "vida que es sueño" del título, la cual instaura un plano añadido de referencias intertextuales en el espacio de todo el drama.

Ambos tópicos, si bien cada uno de ellos viene respaldado por un abolengo y una historia bien larga, cobraron particular actualidad en el contexto de la corriente neoestoica cristiana, la cual tuvo numerosos partidarios e imitadores en España. Tras la llegada al poder de Olivares, ante la urgencia señalada a cada paso de emprender acciones reparadoras en el Estado, empezó a ejercer influencia decisiva en la formación de modelos de actitud moral basados en las virtudes de la templanza, la prudencia, la constancia, la autoridad y la (auto)disciplina, tanto en lo individual como en lo político[109]. Tal mensaje está presente en el final de la segunda jornada de *La vida es sueño*, cuando Segismundo, al despertar de un sueño pesado y sin saber discernir entre lo ocurrido verdaderamente y lo soñado, oye en boca de su mentor y guardia la siguiente advertencia:

> Segismundo, que aun en sueños
> no se pierde el hacer bien. *La vida es sueño* (QCL 1636:18r)

---

[108] La variante de la primera versión "vaya triunfar [...] el príncipe" (p. 194, vv. 2040-2041) está desprovista del doble sentido mencionado.

[109] Las inspiraciones neoestoicas entre la élite intelectual española guardaban estrecha relación con la figura y los escritos de Justo Lipsio, lo cual está reflejado tanto en la correspondencia del humanista holandés con españoles, como las traducciones de sus obras al castellano, entre otras: *Libro de la Constancia*, trad. J. B. de Mesa, Sevilla, Matías Clavijo, 1616; *Los seis libros de las políticas o doctrina civil de Justo...*, trad. B. de Mendoza, Madrid, Imprenta Real, 1604. Alan K. G. Paterson, sirviéndose de dos títulos, *El príncipe constante* y *El sitio de Bredá*, mostró cómo el lipsianismo penetra en la dramaturgia de Calderón, ver A. K. G. Paterson, "Justo Lipsio en el teatro español", en: *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 275-291.

Adoptando una clave mitológica, Clotaldo, padre de Rosaura / Astrea, correspondería a Astreo, el legendario rey de Arcadia, lo cual confiere a sus palabras la dimensión de una indicación moral que se inscribe en la concepción de la antropología arcádica en su versión senequiana[110]. Esta única frase –sentencia–, es suficiente para que el príncipe articule en el soliloquio final de la segunda jornada la doctrina estoica de la resignación ante el conocimiento de los asuntos terrenales, los cuales no son sino espejismo, sueño, fantasma. El discurso filosófico de Segismundo conduce inevitablemente hacia el límite instaurado por el concepto del *desengaño* omnipresente en la cultura del Barroco español, trasladándose en la jornada tercera del drama a la pragmática de la acción que se origina en el albedrío del portagonista, como consecuencia de una elección ética consciente.

El príncipe, al ponerse al mando de los insurgentes polacos pese a su voluntad, demuestra que es capaz no solo de vencer sus propios afectos, sino también los deseos de otros hombres. Siente atracción sensual por Rosaura, pero sabe domar el impulso vehemente. Para la sorpresa de su entorno, su actitud hacia el rey y sus secuaces está exenta de asomo siquiera de revancha o venganza. Al contrario: en nombre de la razón de Estado, probando una prudencia digna del monarca ideal, manda encarcelar al jefe de la insurrección armada que lo alzó al trono y decide indulto para Clotaldo, valorando su lealtad. Finalmente, renuncia a su propio sentimiento, al mandar a Astolfo casarse con Rosaura. Él mismo tomará por esposa a Estrella, para mantener las coligaciones dinásticas, cruciales para la seguridad y la persistencia de la monarquía según concepto de los contemporáneos de Calderón. Todo ello, en nombre de la pragmática del poder senequiana: el rey ha de ser esclavo de sus súbditos. Basilio lo articula explícitamente en la jornada primera de la obra:

> […] el Séneca español
> que era humilde esclavo, dijo,
> de su república un rey, […] *La vida es sueño* (QCL 1636: 7v)

Resulta asombrosa la habilidad del dramaturgo para poner en escena verdades morales, especulación filosófica, pero también pasiones humanas que pueden y deben dominarse. El todo da fe de las tensiones y las inquietudes que permeaban a la sociedad europea (no solo la española) de las primeras décadas del siglo XVII,

[110] Ver A. Krzewińska, *op. cit.*, p. 552: "La visión arcádica del hombre, aceptada por la pedagogía, la literatura didáctica y la poesía renacentistas, consentía que los hombres satisficieran a todas sus inclinaciones naturales, manteniendo la medida moral propia de ellos. Dicho ideal alentó también a la tragedia de la época (entre otros fenómenos) basada en la tradición antigua, en particular la senequiana, la cual plasmaba a la vez su destrucción en consecuencia de las contradicciones inherentes a la naturaleza del hombre y del mundo civilizados. Pero Séneca no solo presentaba la derrota de aquel ideal. […] En *Fedra* de Séneca, se perfila, de hecho por vez primera de manera tan rotunda, el idilio de la soledad basado en la aniquilación estoica de la naturaleza sensual del ser humano en nombre de su dignidad moral amenazada tanto por sus propias pulsiones como por los deseos de los otros".

de ahí que la contextualización de la historia del príncipe polaco dentro del mito de Arcadia, cuya presencia en la constelación de las alusiones eruditas debió resultar más que evidente para cualquier discreto de la época. Hoy en día, leemos de forma distinta, los tropos mitológicos nos interesan menos que la estructura argumental del mito. Los ecos senequianos (estoicos) de Arcadia escapan por ello a nuestra atención. Asombrosamente, las inspiraciones y alusiones entrecruzadas –no siempre plenamente manifiestas–, contribuyeron a una obra teatral perfecta, como bien lo testifica el hecho de que *La vida es sueño* sea precisamente el drama calderoniano más presente en el canon del teatro mundial.

Calderón logró dar en la verdadera naturaleza del teatro. Al poner en escena el carácter paradójico de la existencia humana suspendida en el tiempo, tematizó el propio proceso de la recepción del espectáculo, es decir, de la vida. La fórmula que Segismundo pronuncia al terminar la segunda jornada –si recurrimos a la definición del término *denegación* que propone Patrice Pavis– "hace que el escenario oscile entre *efecto de realidad* y *efecto teatral*, provocando sucesivamente identificación y *distanciamiento*"[111]. Anne Ubersfeld observa: "On sait après Freud que lorsqu'on rêve qu'on rêve, le rêve intérieur au rêve dit la vérité. Par une double dénégation, le rêve d'un rêve, c'est le vrai. De même le «théâtre dans le théâtre» dit non le réel, mais le *vrais*, changeant le signe de l'illusion et dénonçant celle-ci dans tout le contexte scénique qui l'entoure"[112].

En la constatación del actor: "Yo sueño que estoy aquí / destas prisiones cargado" se percibe una écfrasis de la representación emblemática del gigante encarcelado y vencido, es decir, el signo icónico de la Edad de Hierro. No obstante, la composición del cuadro escénico –un hombre vestido de pieles medio tumbado en el nicho de la fachada del vestuario–, unida a las palabras pronunciadas desde las tablas, conducía todavía de una manera acaso más evidente a otras asociaciones, a saber, al fuertemente radicado en la antropología "dualismo platónico, según el cual el alma permanece encarcelada en el cuerpo"[113], abrumada por su naturaleza terrenal. En la jornada primera, el vestir a Segismundo de pieles presentaba un elemento añadido de su característica como individuo sujeto a los instintos primitivos (animales). Al final de la jornada segunda, si bien ni el aspecto de Segismundo (ni la composición del cuadro) sufrió cambios, nos hallamos ante un signo icónico bien distinto: el personaje, en su resignación y en el contenido metafísico de sus reflexiones plasmadas en su soliloquio, se aproxima a la figura del sabio-ermitaño dispuesto a perseguir la verdad en la reclusión voluntaria. En dicha imagen convergía el estoicismo y la doctrina cristiana, pues la convicción de los estoicos del dualismo del alma y de su aspiración a tratar a Dios, la cual se cumple en la rectitud del albedrío, era cercana a los escritos de los Padres de la Iglesia, cito a Ryszard Przybylski y su libro sobre los monjes y sus demonios: "Entre los monjes, gozaba de especial popularidad la vieja comparación platónica del cuerpo como la cárcel del alma. Por cierto, los ermitaños hablaban

[111] P. Pavis, *op.cit.*, p. 122. Ver también S. Świontek, *op.cit.*, pp. 164-165.
[112] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1978.
[113] S. Świeżawski, *op.cit*., p. 202.

a menudo de su encarcelamiento en tres prisiones: en el mundo, es decir, el cosmos material; en la «ciudad», es decir, la civilización creada por la sociedad, y finalmente en el cuerpo, es decir, las pasiones corruptas"[114]. Aquella postura fue decisiva para la recepción de la reflexión neoestoica en el siglo XVII. Francisco de Quevedo escribió en el prólogo a su traducción en verso de *Epícteto y Phocílides en español con consonantes*, en 1635, remitiéndose a San Jerónimo: *Stoici vita et moribus cum christiana disciplina haud parum concordabant*[115].

El potencial teatral de la dramaturgia calderoniana consiste en crear en el escenario imágenes sencillas dotadas de la fuerza de un emblema, que la palabra poética de las intervenciones que se oyen desde el tablado de forma paradójica complementa icónicamente, sorprendiendo en más de una ocasión por su significado multiplicado. La teatralidad de sus textos descansa en la "movilidad de los signos" inscrita en el discurso[116]. La espada que Rosaura entrega a Clotaldo en la jornada primera indica en el plano del argumento el parentesco que los une, pero al mismo tiempo –remitiendo al plano de las ideas– , presenta el atributo de Astrea / Iustitia. Calderón aprovecha de manera similar el retrato que por poco provoca una refriega entre Astolfo y Rosaura / Astrea. Un atrezo corriente cobra un significado simbólico en el contexto de la visión neoplátonica del amor. No se trata tanto de un retrato de una dama que el príncipe lleva encima de su corazón como de su reflejo dentro del corazón del amante. El *quid pro quo* escénico no hace sino recalcar el dramatismo de la situación en la cual se hallan los dos, Rosaura y Astolfo. El cuerpo del actor es "vivo cadáver", "prisión del alma" pero a la vez, un signo de la corrupción de la época en la cual hasta "vencida yace la piedad" (Ovid. *Met* I 149).

En el corral, la lectura moral –como consecuencia de la concepción emblemática de la imagen creada en el escenario– se llevaba a cabo en la percepción del espectador. La estructura ordenada y fija del lugar de la actuación constituía el punto de referencia básico del discurso en el cual eran cruciales los elementos deícticos y lo ostensivo verbal del signo escénico. Así, en el soliloquio arriba citado, Segismudo insistía (la cursiva es mía): "*Yo* sueño que estoy *aquí* / *destas* prisiones cargado".

Dicho lo cual hemos de recordar –sigo a Fernando Rodríguez de la Flor– , que "[l]os vastos dispositivos simbólicos que se construyen en el período barroco nunca estarán ajenos a esta determinación mnemotécnica, trabajando por conseguir un *orbis sensualium*, una enciclopedia sensual, dispuesta para consumo de una interioridad activa"[117]. La idea, y con ella el pensamiento según se creía tras Aristóteles, se libera en la imagen. Y en el caso de *La vida es sueño*, estamos evidentemente "atrapados en una red de terminología platónica", por

[114] R. Przybylski, *op.cit.*, p. 68-69.
[115] Cito por L. Schwartz, *op.cit.*, p. 218.
[116] A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 55.
[117] F. Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995, p. 14.

parafrasear a Ryszard Przybylski[118], la cual determinó la lectura filosófica del drama garantizándole una duración atemporal y universal en el repertorio teatral, y sobre todo la particular popularidad entre los lectores con competencia filosófica[119].

Estamos en el derecho de suponer que el propio Calderón se dejó atrapar en la trampa filosófica, como se observa en las modificaciones que introdujo a la segunda (y definitiva) redacción de su texto, acentuando los motivos del pensamiento neoestoico que –ante la crisis política y social en aumento de la monarquía–, iba cobrando cada vez más peso en el ideario de los contemporáneos. No es menos significativa la nueva elaboración del final de la obra, que pone de manifiesto el proceso de la recepción sin recurrir a una alusión barata al *theatrum mundi*[120]. La pregunta retórica que abre la última intervención del drama: "¿Qué os admira? ¿Qué os espanta?" conduce a la esfera de las experiencias estético-éticas producidas por "la mímesis teatral en tanto en cuanto factor impulsor de la catarsis teatral"[121]. Y lo que sigue a continuación ofrece una descripción más (junto a la arriba citada última décima del soliloquio de la segunda jornada) del fenómeno salvador, por purificador, de la denegación. Sławomir Świontek dijo: "Los procesos […] que se realizan en la psique (en lo consciente y lo subconsciente) del espectador se infieren de la admisión simultánea por él de «algo que acepta como real y algo a lo que niega la veracidad, para conferirle solamente el estatus de la imagen; pero las dos cosas constituyen el mismo signo escénico». Es como si la manera de existir y funcionar del signo teatral (el cual remite en igual medida a sí mismo en tanto un objeto o una persona real, que a la realidad que está fuera de él, y el cual es a la vez el índice y el icono que pasa a ser un símbolo arbitrario a medida que aumenta la convencionalización en determinados tipos de teatro), condujera a la activación de un mecanismo que mantiene en estado de complementariedad la sensación de distanciamiento y de identificación, de lo convencional y lo real, de la ficción y la realidad. Lo real –lo material y concreto–, del mundo por medio del cual se crea otro mundo,

[118] R. Przybylski, *op. cit.*, p. 70.

[119] Tal y como se comprueba p.ej. en la lectura del drama por Arthur Schopenhauer, la cual marca de manera evidente su obra *Die Welt als Wille und Vorstellung* (§1): "«El mundo es mi representación»: esta es la verdad que vale para todo ser viviente y cognoscente, aunque solo el hombre puede llevarla a la conciencia reflexiva abstracta: y cuando lo hace realmente, surge en él la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce ningún sol ni ninguna tierra, sino solamente un ojo que ve el sol, una mano que siente la tierra; que el mundo que le rodea no existe más que como representación, es decir, solo en relación con otro ser, el representante, que es él mismo". A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, traducción, introducción y notas de P. López de Santa María, Madrid, Trotta, 2004, p. 51.

[120] En la primera versión, la misma consigna está inscrita en la fórmula del *theatrum mundi* y se utiliza con el fin de delimitar la ilusión y la realidad. Segismundo se dirige al público como actor interpretando el papel del monarca, asimismo solicita como esclavo la recepción benévola de la función y el perdón de sus errores (p. 234): "Bien como el representante, / que habiendo sido un monarca, /vuelve a ser esclavo vuestro/cuando la comedia acaba; / y humildemente os suplica, / que le perdonéis las faltas".

[121] S. Świontek, *op. cit.*, p. 164.

manifestación puesta en evidencia de nuestras proyecciones e ideas […] facilita y da crédito al proceso de la identificación refrenado por la conciencia del juego, de la ficción, de la resemantización, que niega la veracidad de las cosas (lo auténtico de la muerte, del crimen, del incesto o de la desesperación); por la conciencia que hace posible un distanciamiento salvador que proporciona el placer estético-ético de la purificación"[122]. Calderón al parecer era plenamente consciente de dicha regla de la percepción teatral del drama, si al final de *La vida es sueño* Segismundo dice:

> ¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,
> si fue mi maestro un sueño,
> y estoy temiendo en mis ansias
> que he de despertar y hallarme
> otra vez en mi cerrada
> prisión? Y cuando no sea,
> el soñarlo sólo basta;
> pues así llegué a saber
> que toda la dicha humana,
> en fin, pasa como sueño.
> Y quiero hoy aprovecharla
> el tiempo que me durare,
> pidiendo de nuestras faltas
> perdón, pues de pechos nobles
> es tan propio perdonarlas. *La vida es sueño* (QCL 1636: 26v)

[122] *Ibidem*, p. 165.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA[1]

I. Compendios bibliográficos

ARA SÁNCHEZ Jesús A., *Bibliografía crítica comentada de "La vida es sueño" (1682-1994)*, New York, Peter Lang, 1996.

BARRERA Y LEIRADO Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imp. M. Rivadeneyra, 1860.

REICHENBERGER Kurt y Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón–Forschung. Manual bibliográfico Calderoniano*, T. I: *Die Calderón-Texte und ihre Überlieferung. Los textos de Calderón y su transmisión*, Kassel, Thiele & Schwarz, 1979; T. II, 1 y II, 2: *Die Literatur über Calderón und seine Werke, 1680-1980. Los estudios sobre Calderón y su obra, 1680-1980*, Kassel, Edition Reichenberger, 1999 y 2003, 2 vols.; T. III: *Bibliographische Beschreibungen. Descripciones bibliográficas*, Kassel, Thiele & Schwarz, 1981.

II. Fuentes primarias

ALMANSA Y MENDOZA Andrés, *Obra periodística*, edición y estudio de Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, Madrid, Castalia, 2001.

BARREDA Francisco de, *El mejor príncipe Trajano Augusto: su filosofía política, moral y económica*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1622.

CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Comedias*, *A facsimile edition prepared by Don W. Cruickshank & John E. Varey with textual & critical studies*, London, Tamesis, 1973, 19 vol.

— *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1932-1956: t. I, *Dramas*, nueva edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, 1966 (quinta edición); t. II, *Comedias*, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, 1956; t. III, *Autos sacramentales*, recopilación, prólogo y notas Ángel Valbuena Prat, 1952.

— *Exhortación panegírica al silencio. Motivada de su apóstrophe "Psalle, et sile"*, estudio preliminar de Víctor García de la Concha, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2000.

— *La primera versión de "La vida es sueño", de Calderón*, edición crítica, introducción y notas de José María Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.

— *La segunda versión de "La vida es sueño", de Calderón*, edición, introducción y notas de Germán Vega García-Luengos, Don W. Cruickshank y José María Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

CASCALES Francisco, *Cartas filológicas*, edición, introducción y notas de J. García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, 2 vols.

[1] La bibliografia se corresponde con la publicada en la versión original del libro, *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderón de la Barca* (Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005).

CERVANTES Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, 2 vols.

COVARRUBIAS Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*, edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona, Joaquín Horta, 1943 (edición facsímil, Barcelona, Alta Fulla, 1998).

Diccionario de Autoridades, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990, 4 vols.

GONZÁLEZ DE SALAS Jusepe Antonio, *Nueva idea de la tragedia antigua*, edición y estudio preliminar de Luis Sánchez Laílla, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, 2 vols.

GRACIÁN Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, "Clásicos Castalia" 14/15, Madrid, Castalia, 2001, 2 vols.

— *Oráculo manual y arte de prudencia*, edición de E. Blanco, "Letras Hispánicas", 395, Madrid, Cátedra, 1997.

Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta y teólogo, insigne doctor Juan Pérez de Montalbán, clérigo presbitero [...] lloradas y vertidas por los más ilustres ingenios de España [...] dedicadas y ofrecidas a Alonso Pérez de Montalbán, Madrid, Imprenta del Reino, 1639.

LÓPEZ PINCIANO Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, edición y prólogo de J. Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.

Noticias de Madrid, 1621–1627, edición de Ángel González Palencia, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1942.

PÉREZ DE MONTALBÁN Juan, *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos*, Madrid, Alonso Pérez, 1632.

PÉREZ DE MOYA Juan, *Philosofía secreta de la gentilidad*, edición de Carlos Clavería, "Letras Hispánicas" 404, Madrid, Cátedra, 1995.

QUEVEDO Francisco de, *Obras completas*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1979, 3 vols.

— *Prosa festiva completa*, edición de C. Carmen García-Valdés, "Letras Hispánicas" 363, Madrid, Cátedra, 1993.

Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650, edición de José Simón Díaz, Madrid, CSIC, 1982.

SÁNCHEZ ESCRIBANO Federico y PORQUERAS MAYO Alberto, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, segunda edición muy ampliada, Madrid, Gredos, 1972.

TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, edición, introducción y notas de Luis Vázquez Fernández, "Clásicos Castalia" 216, Madrid, Castalia, 1996.

VEGA Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Ciril A. Jones, Oxford, Pergamon Press, 1966.

— *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. de Agustín González de Amezúa, Madrid, RAE, 1943, 4 vols. (edición facsímil, RAE, Madrid 1989).

— *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, edición, introducción y notas A. D. Kossoff, "Clásicos Castalia" 25, Madrid, Castalia, 1970.

— *Rimas humanas y otros versos*, edición y estudio preliminar de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.

VÉLEZ DE GUEVARA Luis, *La serrana de la Vera*, edición, introducción y notas de Piedad Bolaños, "Clásicos Castalia" 259, Madrid, Castalia, 2001.

La vida de San Eustaquio, comedia jesuítica del Siglo de Oro, estudio, edición y notas de Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 1982.

ZABALETA Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, edición, introducción y notas de Cristóbal Cuevas García, "Clásicos Castalia" 130, Madrid, Castalia, 1983.

III. Fuentes secundarias

Actor y técnica de representación del teatro clásico español, ed. José María Díez Borque, London, Tamesis, 1989.

La Almoneda del Siglo. Relacones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655, dir. Jonathan Brown y John Elliott, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.

ALONSO Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970 (3ª ed.).

ARELLANO Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

— *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

Aspects du théâtre de Calderón. La vida es sueño. El gran teatro del mundo. Pedro Calderón de la Barca, coord. Nadine Ly, Paris, Edition du Temps, 1999.

ASZYK Urszula, "Początki myśli teatralnej w Hiszpanii", *Przegląd Humanistyczny*, 1987, núm. 2, pp. 117-132.

— "Hiszpańskie *corrale de comedias*", en: *Teatr. Rekonstrukcje*, ed. J. Krakowska, Warszawa, IS PAN, 2004, pp. 95-143.

— "El arte de representar comedias: *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega", *Zagadnienia Rodzajów Literackich. Les problèmes de genres littéraires*, 2003, XLVI, núm. 1-2, pp. 53-74.

Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000, ed. José María Ruano de la Haza, Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002.

BACZYŃSKA Beata, "En busca del *monte. Primera* y *Segunda Parte de las comedias de Pedro Calderón de la Barca*", en: *El espacio dramático frente al espacio escénico*, ed. Urszula Aszyk, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. Universidad de Varsovia, Varsovia, 2003, pp. 31-43.

— *Książę Niezłomny. Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.

— "Polonia y el mar: en torno al verso 1430 de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca", en: *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, ed. Lola González, "Scriptura" 17, Lleida, Universitat de Lleida, 2002, pp. 47-63.

BATLLORI Miguel, "La pedagogía de la *Ratio studiorum*", en: B. Delgado Criado (coord.) *Historia de la educación en España y América*, t. 2: *La educación en la España moderna (Siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Fundación Santa María, 1993, pp. 64-74.

BOROWSKI Andrzej, *Powrót Europy*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 1999.

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ Bernabé, "Educación y humanidades clásicas en el Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII", *Bulletin Hispanique*, 1995, 97, núm.1, pp. 109-155.

BERNAT VISTARINI Antonio, CULL John T., *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

BROWN Jonathan, ELLIOTT John H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente, 1981.

CAAMAÑO ROJO María J., *"El mayor monstruo del mundo" de Calderón de la Barca. Estudio textual*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001.

Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981), ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, 3 vols.

Calderón de la Barca y la España del Barroco, coord. José Alcalá-Zamora, Ernest Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001.

Calderón de la Barca y la España del Barroco. Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional del 16 de junio al 15 de agosto de 2000, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2000.

Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000, ed. I. Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, 2 vols.

Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000), eds. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2002.

Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8, 9 de abril de 1999, y 17, 18 y 19 de mayo de 2000), eds. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002.

Calderón. Innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la AITENSO, en colaboración con el grupo de investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27-29 de marzo de 2000), eds. Ignacio Arellano, Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001.

Calderón, protagonista eminente del Barroco europeo, ed. Kurt y Roswitha Reichenberger, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 11, 12 y 13 de julio de 2000, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla/La Mancha, 2001.

Calderón y la crítica. Historia y antología, eds. Manuel Durán, Roberto González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, 2 vols.

Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea, eds. Montserrat Iglesias Berzal, María de Grazia Santos Alcaide, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2001.

The Calderonian Stage: Body and Soul, ed. Manuel Delgado Morales, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997.

CALVO SERRALLER Francisco, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, segunda edición, Madrid, Cátedra, 1991.

"El castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega, ed. Ricard Domenech, Madrid Cátedra/Teatro Español, 1987.

CHECA Fernando, *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura venecia en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, 1994.

COTARELO Y MORI Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Edición facsímil*, estudio preliminar e índices José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.

— *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, edición facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid/Frankfurt a. Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2001.

Critical Perspectives on Calderón de la Barca, eds. F.A. de Armas, D.M. Gitlitz, J.A. Madrigal, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981.

Critical Studies of Calderón's Comedias, ed. John E. Varey, en: Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, *A facsimile edition*..., London, Gregg International Publishers and Tamesis, 1973, vol. XIX.

CRUICKSHANK Don W., "Don Juan de Vera Tassis y Villarroel", en: *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70 Geburstag*, eds. K. H. Körner y D. Briesemeister, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 43-57.

— "Calderón's, *Amor, honor y poder* and the Prince of Wales, 1623", *Bulletin of Hispanic Studies*, 2000, LXXVII, pp. 75-99.

CURTIUS Ernst Robert, *Literatura europea y la Edad Media latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

ČERNÝ Vaclav, "Une question à reprende: Wallenstein, héros d'un drame de Calderón", *Revue de Littérature Comparée*, 1962, XXXVI, pp. 177-190.

DAVIES Gareth A., *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, Oxford, Dolphin, 1971.

DAVIES Norman, *Europe. A History*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1996.

DE ARMAS Frederick A., "The Return of Astraea: An Astral-Imperial Myth in Calderón's *La vida es sueño*", en: *Calderón de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views*, ed. Wendell M. Aycock, S. P. Gravens, Lubbock, Texas Tech Press, Lubbock 1982, pp. 135-160.

La década de oro de la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, eds. Felipe. B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro, 1997.

De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón, eds. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, "Rilce" 1996 (número monográfico).

Diccionario de la comedia del Siglo de Oro, dir. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002.

DIXON Victor, "Juan Pérez de Montalbán's *Para todos*", *Hispanic Review*, 1964, XXXII, pp. 36-59.

Dramaturgie et sociéte, ed. J. Jacquot et al., Paris, CNRS, 1968, 2 vol.

DUNN Peter, "Honour and the Christian Background in Calderón", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1960, XXXVII, pp. 75-105.

Editing the «comedia», ed. Frank P. Casa and Michael D. McGaha, "Michigan Romance Studies" 1985, vol. V.

ELLIOTT John E., *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, trad. T. de Lozoya, revisión de A. Feros y el Autor, Barcelona, Crítica, 1990 (*The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age od Decline*, New Haven and London, Yale University, 1986).

— *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

— *Richelieu y Olivares*, trad. castellana R. Sánchez Mantero, Barcelona, Crítica, 2002.

ELLIOTT John H. y José F. DE LA PEÑA, *Memoriales y cartas del conde duque de Olivares*, Madrid, Alfaguara, 1978, 2 vols.

En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería, eds. Heraclia Castellón, Agustín de la Granja, Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995.

El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez), ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995.

Estado actual de los estudios calderonianos, ed. Luciano García Lorenzo, Kassel/Almagro, Edition Reichenberger/ Festival de Almagro, 2000.

Estudios sobre Calderón (Actas del Coloquio Calderoniano. Salamanca 1985), ed. Alberto Navarro González, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.

Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger, recopilación a cargo de Alberto Porqueras Mayo y José Carlos de Torres, dirección y edición de Francisco Mundi Pedret, Barcelona, PPU, 1989.

Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro, ed. Lola González, "Scriptura" 17, Lleida, Universitat de Lleida, 2002.

FERRER VALLS Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, València, UNED/Universidad de Sevilla/Universitat de València, 1993.

— "Sobre la elaboración de un *Diccionario biográfico de actores del teatro español* y sus antecedentes", *Diablotexto*, 1997-1998, núm. 4-5, pp. 115-141.

FROLDI Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1968.

GADAMER Hans Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1992.

GARCÍA ORO José, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Estudio biográfico*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997.

GARCÍA SANTO-TOMÁS Enrique, *La creación del Fénix. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000.

Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España, ed. Norman D. Shergold y John E. Varey, London, Tamesis, 1985.

GOMBRICH Ernst H., *Arte e ilusión*, trad. G. Ferrater, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Agustín, "Unas notas sobre la Calderona", en: *Estudios Hispánicos: Homenaje a Archer M. Hutington*, Wellesley, Spanish Department Wellesley College, 1952, pp. 15-37.

GREGG Pauline, *King Charles I*, Berkeley, University of California Press, 1981.

GRIFFIN Nigel, "El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación", *Filología Moderna*, 1975, núm. 54, pp. 407-413.

Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermano, Wolfenbüttel 1975, eds. H. Flasche, K.-H. Körner, H. Mattauch, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1979

Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano. Würzburg 1981, ed. H. Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983.

Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano, Cambridge 1984, ed. H. Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner, 1985.

Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano, Bochum 1987, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1988.

Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1991.

Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermano, Passau 1993, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1994.

HIDALGO-SERNA Emilio, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián. El «concepto» y su función lógica*, Barcelona, Anthropos, 1993 (*Das ingeniöse Denken bei Baltasar Gracián: der «concepto» und seine logische Funktion*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1985).

Hispanic Essays in Honour of Frank P. Casa, eds. Robert Lauer, Henry W. Sullivan, New York, Peter Lang, 1997.

Historia del teatro español, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols.

Historia y crítica de la literatura española, al cuidado de F. Rico, vol. III: *Siglos de Oro: Barroco*, ed. Bruce W. Wardropper, Barcelona, Crítica, 1983; vol. III/1: *Siglos de Oro: Barroco. Primer Suplemento*, ed. Aurora Egido, Barcelona, Crítica, 1992.

HOLZINGER W., "Ideology, imagery and literalization of metaphor in *A secreto agravio, secreta venganza*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1977, vol. LIV, pp. 203-214.

«Estaba el jardín en flor...». Homenaje a Stefano Arata, "Criticón", 2003, núm. 87/88/89, Toulouse, PUM, 2003.

Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro, estudios publicados bajo la dirección de Fracisco Rico, al cuidado de Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000.

INFANTES Víctor, "La crítica por decreto y el crítico censor: la literatura en la burocracia áurea", *Bulletin Hispanique*, 2000, 102, núm. 2, juillet-décembre, pp. 372-280.

FALSKA Maria, *Le Baroque et le Classique das le théâtre espagnol et française du XVII e siècle. Calderón imité par Thomas Corneille*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999.

FOWLER Alastair, "Liczby, czas, symbolika", trad. G. Cendrowska, *Pamiętnik Literacki*, 1982, LXXXIII, núm. 3-4, pp. 405-426.

Jak badać teatr? Materiały z konferencji poświęconej badaniom historycznoteatralnym. Kraków, 28 września 2001, ed. Marek Dębowski, Kraków, Societas Vistulana, 2001.

JONES Ciril A., "Brecht y el drama del Siglo de Oro en España", *Segismundo*, 1967, pp. 39-54.

JOVER José María, *1635. Historia de una polémica y semblanza de una generación*, Madrid, CSIC, 1949.

KARCZEWSKA-MARKIEWICZ Zofia, *Calderón de la Barca*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1970.

— *Lope de Vega*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1968.

KURTZ B. E., "Illusions of Power: Calderón de la Barca, the Spanish Inquisition, and the Prohibition of *Las órdenes militares* (1662-1671)", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1994, XVIII, núm. 2 , pp. 189-217.

LAUSBERG Heinrich, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, trad. al polaco A. Gorzkowski, Bydgoszcz, Wydawnictwo Homini, 2002.

Lectures de Calderón: "La vie est un songe". "Le grand théâtre du monde", sous la direction de Ricardo Saez, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

LEVIN Harry, "Mit Złotego Wieku – prehistoria", *Pamiętnik Literacki*, 1982, LXXIII, núm. 3-4, pp. 317-343.

LIMON Jerzy, *Między niebem a ziemią. Przestrzeń i czas w teatrze*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2002.

— *Dangerous Matter. English Drama and Politics in 1623/1624*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Le livre et l'édition dans le monde hispanique XVIe-XXe siècles. Pratiques et discours paratextuels, études réunies et présentées par M. Moner et M. Lafon, Grenoble, Ellug, 1992.

LYNCH John, *Los Austrias (1516–1700)*, trad. castellana J. Faci, Barcelona, Crítica, 2000.

MANSO PORTO Carmen, *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.

MARAVALL José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, edición corregida y aumentada al cuidado de Francisco Abad, Barcelona, Crítica, 1990.

MARÍN Diego, "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón", *Segismundo*, 1982, núm. 35-36, pp. 95-113.

MARTIN Vicent, *El concepto de «representación» en los autos sacramentales*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2002.

MAY Terence E., *Wit of the Golden Age. Articles on Spanish Literature*, Kassel, Edition Reichenberger, 1986.

MENÉNDEZ PELÁEZ Jesús, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

MERINO QUIJANO Gaspar, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

MOLHO Maurice, *Mitologías. Don Juan, Segismundo*, trad. Blanca González de Escandón, Madrid, Siglo XXI, 1993.

MOLL Jaime, "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634", *Boletín de la Real Academia Española*, 1974, Año LIV, enero-abril, pp. 97-103.

— "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, 1979, Año LIX, pp. 49-107;

MONTESINOS José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967.

MORÓN ARROYO Ciriaco, *Calderón. Pensamiento y Teatro*, 2ª ed. corregida y actualizada, Santander, Caja Cantabria/Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.

El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey, ed. José María Ruano de la Haza, "Ottawa Hispanic Studies" 3, Ottawa, Dovehouse, 1989.

NAVARRO GONZÁLEZ Alberto, *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Edition Reichenberger, 1984.

NEUMEISTER Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

NEWELS Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, versión española de A. Sole-Levis, London, Tamesis, 1974 (*Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro: Eine einleitende Studie zum Thema der Dramentheorie im Goldenen Zeitalter*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1959).

O'CONNOR Thomas Austin, *Love in the "Corral". Conjugal Spirituality and Anti-theatrical Polemic in Early Modern Spain*, New York, Peter Lang, 2000.

OEHRLEIN Joseph, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, trad. Miguel Ángel Vega, Madrid, Castalia, 1993.

OPPENHEIMER Max, "Addenda on the *Segunda parte* of Calderón", *Hispanic Review*, 1948, XVI, pp. 335-340.

OROZCO DÍAZ Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

"...Otro Lope no ha de haber...". Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio 1999, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2000.

Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680, eds. Louise y Peter Fothergill-Payne, London, Associated University Press, 1991.

PARKER Alexander A., *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, "Diamante" VI, London, The Hispanic & Luso-Brazilian Councils, 1957.

— *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, traducción castellana F. García Sarriá, Barcelona, Crítica, 1983 (*The Allegorical Drama of Calderón. An introduction to the autos sacramentales*, Oxford and London, Dolphin, 1943).

— *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, ed. D. Kong, trad. M. Coy, Madrid, Cátedra, 1991 (*The Mind and Art of Calderón. Essays on the Comedias*, ed. D. Kong, Cambridge, Cambridge University Press, 1988).

PARKER Geoffrey, *El éxito nunca es definitivo: imperialismo, guerra y fe en la Europa moderna*, trad. Marco Aurelio Galmarini y Pepa Linares, Madrid, Taurus, 2001.

PAVIS Patrice, *Diccionario del teatro*, trad. J. Melendres, Barcelona, Paidós, 2002.

Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes, "Anthropos", 1997, Extra 1.

PELC Jerzy, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatur i sztuk plastycznych*, Kraków, Universitas, 2002.

PÉREZ PASTOR Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la "Revista Española", 1901.

PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso E., *Pintura barroca en Espada (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1996 (2ª ed.).

Poder y sociedad en la España de los Austrias, ed. John H. Elliot, trad. castellana de Xavier Gil Pujol, Barcelona, Crítica, 1982.

POMIAN Krzysztof, *Europa i jej narody*, trad. al polaco Małgorzata Szpakowska, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2004.

POYÁN DÍAZ Daniel, "Escribir, estrenar, editar. El teatro clásico en Francia y en España", en: Julio Fernández-Sevilla *et al.* (eds.), *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar. III: Literatura*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 369-374.

The Prince in the Tower: Perceptions of "La vida es sueño", ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell Univeristy, 1993

PRING-MILL Robert D. F., *Calderón: Estructura y ejemplaridad*, ed. Nigel Griffin, London, Tamesis, 2001.

Problemy teorii dramatu i teatru, ed. Janusz Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 1988.

PROFETI Maria Grazia, "Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro", en: *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, celebrado en Madrid en los días*

20 al 25 de junio de 1983, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, vol. I: *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, 1984, I, pp. 673-682.
— *Paradigma y desviación. Lope, Calderón y un tema barroco: "El Purgatorio de San Patricio"*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976.
Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón, coord. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, SEACEX, 2004.
PRZYBYLSKI Ryszard, *Pustelnicy i demony*, Kraków, Znak, 1994.
La puesta en escena del teatro clásico, ed. José María Ruano de la Haza, "Cuadernos de Teatro Clásico" 8, Madrid Ministerio de Cultura, 1995.
REGALADO Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
— "Nie doić Szekspira", entrevistado por Wojciech Stańczyk, *Przekrój*, 1995, núm. 28 (9 de julio), pp. 28-29.
REICHENBERGER Arnold G., "The Uniqueness of the *comedia*", *Hispanic Review*, 1959, XXVII, pp. 303-316.
RENNERT Hugo Albert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, Dover Publications, 1963.
RICO Francisco, "El teatro es sueño", en: *id.*, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 197-234.
RILEY E. C., "Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro", en: *Studia Philologica: Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, III, pp. 173-183.
RÍO BARREDO María José del, *Madrid, «urbs regia». La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000.
RODRÍGUEZ CUADROS Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
— "Antes que todo es la acción: para una lectura de *No hay cosa como callar*, de Calderón", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1988, núm. 1, pp. 143-152.
RODRÍGUEZ DE LA FLOR Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580–1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
— *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
— *Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
— *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.
La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo, a cura di M. T. Cattaneo, [Milano], Cisalpino, 1997.
ROZAS Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990.
RUANO DE LA HAZA José María, "Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo* de Calderón", *Criticón*, 1998, 72, pp. 35-47.
— "Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*, 1983, 35, núm. 2, pp. 165-180.
— "Más sobre la *tragedia mixta* calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*, 1985, 37, núm. 2, pp. 263-266.
— *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
RUIZ RAMÓN Francisco, *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario. Ensayo sinóptico*, Madrid, Castalia, 2002.

SABIK Kazimierz, *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Warszawa, Uniwersytet Warszawski, 1994.

SÁNCHEZ José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.

SEBASTIÁN Santiago, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995.

SHERGOLD Norman D., "Calderón and Vera Tassis", *Hispanic Review*, 1955, XXIII, pp. 212-218.

— "The First Performace of Calderón's *El mayor encanto, amor*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1958, XXXV, pp. 24-27.

— *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon, 1967.

SHERGOLD Norman D. y John E. VAREY, "Autos sacramentales en Madrid hasta 1636", *Estudios Escénicos*, 1959, 4, pp. 51-98.

— "Some early Calderón's dates", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1961, XXXVIII, pp. 274-286.

— *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos*¸ "Fuentes para la Historia del Teatro Español" I, London, Tamesis, 1982.

— "Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1963, XL, pp. 212-244.

SIMÓN DÍAZ José, *Historia del Colegio Imperial de Madrid (del Estudio de la Villa al Instituto de San Isidro: años 1346-1955)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992 (2ª ed. actualizada).

— *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, Kassel, Edition Reichenberger, 1983.

SKOWRON Ryszard, *Dyplomaci polscy w Hiszpanii w XVI i XVII wieku*, Kraków, Universitas, 1997.

— "Misja Adama Mąkowskiego na dworze madryckim w latach 1622-1623. Geneza współpracy polsko-hiszpańskiej w okresie wojny trzydziestoletniej", *Studia Iberystyczne*, 1998, núm. 1, pp. 35-48.

— *Olivares, Wazowie i Bałtyk. Polska w polityce zagranicznej Hiszpanii w latach 1621-1632*, Kraków, Towarzystwo Wydawnicze "Historia Jagellonica", 2002.

SLOMAN Albert E., "*La selva confusa* restored to Calderón", *Hispanic Review*, 1952, XX, pp. 134-148.

— *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, Dolphin, 1958.

SOKOŁOWSKA Jadwiga, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa, PIW, 1971.

Studies in Spanish Literature of the Golden Age. Presented to Edward M. Wilson, ed. by R.O. Jones, London, Tamesis, 1973.

SULLIVAN Henry W., *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

ŚWIONTEK Sławomir, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza Errata, 1999.

— "O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych (Perspektywy i ograniczenia)", *Pamiętnik Teatralny*, 1999, núm. 3-4, pp. 50-68.

Teatr Calderóna: tradycja i współczesność, ed. Urszula Aszyk, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.

Teatrologia polska u schyłku XX wieku, ed. Jan Michalik y Agnieszka Marszałek, Kraków, Societas Vistulana, 2001.

Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales, ed. Luciano García Lorenzo, John E. Varey, London, Tamesis, 1991.

Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias, Madrid, SEACEX, 2003.

Le texte dramatique, la lecture et la scène. Actes du colloque... Karpacz les 20 avril – 3 mai 1984, ed. Józef Heistein, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1986.

Spanish Theatre. Studies in Honour of Victor F. Dixon, ed. K. Adams, C. Cosgrove, J. Whiston, London, Tamesis, 2001.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1978.

VAREY John E., "Processional Ceremonial of the Spanish Court in the Seventeenth Century", en: *Studia Iberica: Festschrift für Hans Flasche*, eds. K.-H. Körner y K. Rühl, Bern, Francke Verlag, 1973, pp. 643-653.

VAREY John E., SHERGOLD Norman D., *Teatros y comedias en Madrid: 1600–1650. Estudio y documentos*, "Fuentes para la Historia del Teatro en España" III, London, Tamesis, 1971.

— con la colaboración de Charles DAVIES, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudio y documentos*, "Fuentes para la Historia del Teatro en España" XIII, London, Tamesis, 1987.

VEGA GARCÍA-LUENGOS Germán, "Nuevos datos y reflexiones sobre la transmisión de *La vida es sueño* en tiempos de Calderón", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1997, XXI, núm. 3, pp. 539-558.

WATSON A. I., "Calderón's King Sebastian: Fool or Hero?", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1984 , LXI, pp. 407-418.

Wielki Teatr Świata. Wykłady otwarte na scenie przy Wierzbowej, Warszawa, Teatr Narodowy, 2003.

WILSON Edward M., "Calderón y el Patriarca", en: *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, eds. K.-H. Körner, K. Rühl, Bern-München, Francke Verlag, 1973, pp. 697-703.

— "Cuando Lope quiere, quiere", en: *Homenaje a Lope de Vega*, "Cuadernos Hispanoamericanos", 1963, núm. 161-162, pp. 265-298.

— "*La iglesia sitiada* – a Calderonian puzzle", *Modern Language Review*, 1964, LIX, pp. 583-594.

— "Nuevos documentos sobre las controversias teatrales: 1650-1681", en: *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas (Nijmegen, del 20 al 25 de agosto de 1965)*, eds. J. Sánchez Romeralo y N. Paulussen, Nijmegen, Universitet van Nijmegen, 1967, pp. 155-170.

— "Seven *aprobaciones* by don Pedro Calderón de la Barca", en: *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, Madrid, Gredos, 1963, III, pp. 605-618.

— "Textos impresos y apenas utilizados para la biografía de Calderón", *Hispanófila*, 1960, núm. 9, pp. 1-17.

WILSON Edward M. y Don W. CRUICKSHANK, *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, ed. D. W. Cruickshank, en: Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, *A facsimile edition*..., London, Gregg International Publishers and Tamesis, 1973, vol. I.

ZAMORA LUCAS Florentino, *Lope de Vega, censor de libros. Colección de aprobaciones, censuras, elogios y prólogos del Fénix, que se hallan en los preliminares de algunos libros de su tiempo, con notas biográficas de sus autores*, Larache, Artel Gráficas Boscá, 1941.

ZIOMEK Jerzy, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa, PWN, 1980.

— *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa, PWN, 1994.

— *Retoryka opisowa*, Wrocław, Ossolineum, 1990.