

ANUARIO

LOPE

DE

VEGA

XI

20  05

IMITAR, EMULAR, RENOVAR EN LA «COMEDIA NUEVA»:
«CÓMO SE COMUNICAN DOS ESTRELLAS CONTRARIAS»,
REESCRITURA «CALDERONIANA» DE «LAS ALMENAS DE TORO»

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

En 1620 veía la luz la *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, por Juan de Cuesta, a costa de Miguel de Siles). Al volumen le introducen las palabras del «Teatro a los lectores», que insisten sobre algunas de las obsesiones prologales del dramaturgo:

No me canso de servir a vuestras mercedes, porque se han convertido en naturaleza mi deseo y mi oficio. Ésta es la *Parte catorce* de las comedias que en mi se han representado, aunque en distintos tiempos, del autor cuyo es el título, y a quien debo, si no mis principios, mis aumentos en la lengua de España, facilitando el camino a los demás raros ingenios que me honran con sus escritos y le han seguido. Mayores cosas se pueden esperar dellos, porque ya es tan fácil escribir una comedia de las que se usan fuera del arte que no se pueden librar los autores de la importunidad de los poetas.

Una vez más Lope se arroga su papel en la historia de la *comedia nueva* para afirmar que, si no es su inventor en España, sí que la ha levantado al lugar en que se encuentra. No les falta verdad a sus palabras en su aplicación general —aunque desechemos la interpretación romántica que le presentaba como creador, no debe minimizarse su papel en la configuración y consolidación de la fórmula triunfante—. Pero también aciertan de una forma particular y premonitoria: antes de que se cumplieran diez años de su publicación, un ingenio de dotes nada desdeñables habría de fijar su atención en una de las comedias contenidas en el libro, para servirse de ella como fuente fundamental de la trama, los temas y motivos —a la vez que como estímulo y motivo de emulación— para crear una comedia rara y hermosa, a la que los investigadores aún no han prestado atención. Las páginas que siguen intentarán determinar las características e implicaciones de este singular testimonio de reescritura.

Las almenas de Toro es la pieza de Lope aludida y ocupa el noveno lugar del volumen. Su escritura se habría producido cuatro o cinco años antes,

hacia 1615.¹ Aunque ya en nuestra época no ha figurado entre las comedias del Fénix de obligada mención, el interés que sin duda tienen algunos aspectos ha hecho que no pasase desapercibida entre las decenas suyas que han sobrevivido. Y, así, cuenta con la edición moderna de T. E. Case, ya citada, y diversas aproximaciones críticas.² También hay noticias sobre algunas versiones y representaciones en los escenarios españoles contemporáneos.

La primera de las dos acciones que la comedia desarrolla es de carácter épico, guerrero, conformada por los conflictos entre los hijos y sucesores de Fernando I. La ambición de Sancho, heredero de Castilla, quien cuenta con el Cid entre sus hombres, le lleva a apoderarse de Galicia y León, que habían correspondido a García y Alfonso, para a continuación cercar Toro, que cae,

1. Las fechas propuestas por los estudiosos son varias, con el tope establecido en octubre de 1619, que es cuando está firmado el privilegio de la *Parte catorce*. T. E. Case sintetiza las distintas posturas en su edición (*A critical and annotated edition of Lope de Vega's Las almenas de Toro*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971, pp. 15-20). Aunque con argumentos distintos, se inclinan por 1618 tanto M. Menéndez Pelayo (en *Obras de Lope de Vega XVIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, edición y estudio preliminar de M. Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, 1966, p. 15) como H. A. Rennert y A. Castro (en *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Anaya, Salamanca, 1967, p. 155, n. 87). El primero se basa en la creencia de que ese es el año de la primera edición de la segunda parte de *Las mocedades del Cid*, comedia de la que *Las almenas de Toro* sería deudora, según su parecer. Para los segundos, la razón, cuyo valor ellos mismos relativizan, es que el título de Lope no figura en la segunda lista de *El peregrino en su patria*, aparecida también ese año. Mayor fundamento tiene la propuesta de S. G. Morley y C. Bruerton (en *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de M. R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968, pp. 275-276), basada en el análisis estrófico, de contrastada eficacia en tantas ocasiones, según el cual la franja temporal más probable sería la de 1610-1613. Por su parte, T. E. Case (*Las almenas*, p. 20) respalda su datación en la existencia de una proclama inmaculista en el manuscrito que constituye el texto base de su edición. Un doble razonamiento —que dicho manuscrito se mantendría fiel al original en este punto y que este tipo de invocaciones en los autógrafos de Lope son propias del periodo 1615-1625— le lleva a señalar una fecha entre 1615 y 1619. Así pues, y como queda apuntado, 1615 podría ser una buena solución para concertar las opiniones antedichas con la necesidad de que la pieza dramática consumiera su primera vida escénica en los tablados antes de alcanzar las prensas. Si esto era práctica habitual, cabe esperar que se cumpliera con más rigor cuando era el propio escritor el responsable de la publicación, como es el caso. Con lo que hoy sabemos sobre las relaciones entre las tablas y las prensas, es difícil pensar que una comedia escrita uno o dos años antes fuera llevada por el propio Lope a la estampa. También para entonces podría estar escrita ya la segunda parte de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, que, de acuerdo con la mayoría de los investigadores, fue tenida en cuenta por Lope en su variación sobre la materia cidiana: el propio C. Bruerton la considera de 1610-1615 («The Chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro», *Hispanic Review*, XII [1944], pp. 126-28).

2. Ver S. Gilman, «*Las almenas de Toro*: Poetry and History», en *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, eds. S. Molloy y L. Fernández Cifuentes, Tamesis, Londres, 1983, pp. 79-90. Se ha traducido y reeditado en español, «*Las almenas de Toro*: Poesía e Historia», en S. Gilman, *Del Arcipreste de Hita a Pedro Salinas*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, pp. 289-300; y T. J. Kirschner y D. Clavero, «*Las almenas de Toro*, comedia lopesca con resonancias de teatro medieval», en *Teatro medieval, teatro vivo. Actas del Seminario celebrado del 28 al 31 de octubre 1998, con motivo del V Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, (Elx, 24 de octubre a 2 de noviembre)*, ed. J. Ll. Sirera, Institut Municipal de Cultura d'Elx, Elx, 2001, pp. 95-108.

y Zamora, que le cuesta la vida al propio Sancho cuando Vellido Dolfos, uno de los traidores más proverbiales de la literatura española, le atraviesa con una lanza mientras el confiado monarca hacía sus necesidades. Alfonso hereda todo y reunifica los territorios de su padre.

De estos acontecimientos también había tratado Juan de la Cueva en *La muerte del rey don Sancho*. Y, mucho más cerca del momento que interesa, Guillén de Castro en *Las bazañas del Cid*, conocida también como la segunda parte de *Las mocedades del Cid*.³ El dramaturgo valenciano había elaborado su historia con un tono épico ciertamente marcado, que traducía el que empapaba las fuentes de las que se sirvió, principalmente las crónicas y los romances del ciclo cidiano.

Precisamente, la comedia de Lope que ahora comentamos va precedida en la *Parte catorce* de una dedicatoria a Guillén de Castro. Y, sin embargo, de lo que el escritor habla en ella no es de *Las mocedades del Cid*, sino de la tragedia *Dido (Dido y Eneas)* y de la capacidad del dramaturgo para seguir las reglas de la tragedia clásica, en contraposición con su propia forma de mezclar géneros, personas y estilos, con «rudos versos». Creo que acierta S. Gilman cuando achaca falsa modestia a tal proposición.⁴ A esas alturas a Lope le caben pocas dudas de la supremacía de su *arte nuevo* sobre las otras maneras de hacer. Pero no por eso renuncia a echar mano de su cartapacio de citas para prestigiarse y lucir erudición y teoría literaria, en un despliegue prolijo de ideas y, sobre todo, de nombres relacionados con las normas teatrales clasicistas: Aristóteles, Robortello, Donato, Terencio, Epicarmo, Aristófanes, Sócrates, Menandro, Horacio, Augusto, Cicerón... Parece mentira que quepan tantos en el espacio de veinte líneas.

A pesar de que no aflore a la superficie de estas palabras iniciales, ni Menéndez Pelayo ni Gilman han dejado de relacionar la elección del *dedicatarario* con el hecho de que éste sea el autor de *Las mocedades del Cid*. Para el

3. Sobre la materia cidiana en el teatro áureo ver A. Hämel, «Der Cid im Spanischen Drama des XVI und XVII Jahrhunderts», *Beibefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXV (1910), pp. 1-169. Ver también M. T. Julio Jiménez, «La mitologización del Cid en el teatro español», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, 6-11 de julio de 1998, ed. F. Sevilla y C. Alvar, Castalia, Madrid, 2000, IV, pp. 134-144. A Lope de Vega se le atribuye otra comedia sobre el héroe castellano titulada *Las bazañas del Cid y su muerte, con la tomada de Valencia*, que apareció publicada a su nombre en el volumen *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros Autores* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1603; Madrid, Pedro de Madrigal, 1603). El propio Lope negaría su paternidad en el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), donde advierte sobre el libro lisboeta que «no crean que aquellas son mis comedias, aunque tengan mi nombre» y no alista su título entre la larga nómina que ahí incluye. Hay edición moderna a cargo de J. García Soriano en el vol. XI de *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, Madrid, 1929, pp. 37-65. En el breve estudio introductor (pp. ix-xi), aunque el editor advierte del rechazo del dramaturgo, admite la posibilidad de que se trate de una obra del joven Lope, escrita durante su primera estancia en Valencia hacia 1588. H. A. Rennert y A. Castro descartan esta atribución (*Vida de Lope de Vega, 1562-1635*, pp. 466-467). S. G. Morley y C. Bruerton aducen las diferentes posturas, para concluir que «no hay nada en la estructura de la versificación que vaya contra el que esta comedia sea de Lope de 1597-1603» (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, pp. 476-477).

4. «*Las almenas de Toro*», p. 293, n. 17.

bienintencionado editor académico de Lope, «la dedicatoria nació del deseo de evitar toda sombra de rivalidad o competencia»⁵ y otro tanto ocurriría con la historia dramatizada, que deja en segundo término el cerco de Zamora, debido a que el Fénix «hizo estudio de no encontrarse con el poeta valenciano». Sin embargo, para Gilman, que participa de la pérdida de inocencia de tantos otros críticos del xx y ha podido conocer mejor en qué términos se libra la guerra estética de la *comedia nueva*, existiría un afán consciente de contraposición de su Cid («más astuto y más mesurado») con el de Guillén de Castro, amén de otras cuestiones donde también subyacería ese talante de confrontación.⁶ Lope sería muy consciente de la desenvoltura con que ha tratado una historia de romancero, contraviniendo lo que proponen los puristas y había practicado su colega en la tragedia de *Dido y Eneas* y en la segunda parte de *Las mocedades del Cid*.

Es clara la divergencia de tratamiento que Lope da a la materia cidiana, al focalizar su atención en episodios ajenos a los de la historia transmitida y, lo que todavía es más trascendental, a su tono. Efectivamente, lo más interesante de *Las almenas de Toro* es lo que no está en Juan de La Cueva ni en Guillén de Castro, ni en las fuentes más frecuentadas del ciclo, y que constituye la segunda acción de la comedia, muy bien articulada, por otra parte, con la primera. En ella Lope inventa un porvenir para doña Elvira más allá del que le conceden las crónicas y los romances, que dejan de hablar de ella en cuanto las tropas de don Sancho avistan Toro. De los demás hijos de Fernando I se sabe su futuro feliz o desastroso, pero nada se dice del de esta hermana, qué fue de ella tras serle arrebatada Toro. Pues bien, Lope le confecciona una hermosa historia novelesca.

El protagonismo de Elvira no se produce sino a costa de personajes de tanto peso en la tradición cronística, romanceril y teatral previa, como el propio Cid, que además de ser relegado a un papel secundario, sufre un serio detrimento en sus virtudes heroicas. El mismo Menéndez Pelayo notaba que aunque en su figura «hay algunos toques felices», se «le presenta, por lo común, demasiado sumiso y cortésano, contradiciendo abiertamente a la tradición y a la historia», y hasta le asomaría, a veces, una «punta de fanfarronada»;⁷ y no digamos nada de su tío don Vela, a quien a sus muchos años se le hace andar detrás de la joven Elvira con trazas de «viejo verde».⁸

Para la creación de su personaje femenino principal, y de otros elementos de la obra, Lope ha tomado como piedra angular el romance *En las almenas de Toro*, cuya primera edición registrada es la de *Rosa de romances, o romances sacados de las «Rosas» de Juan de Timoneda* (Valencia, 1573).⁹ El poema proporciona suficiente lirismo y misterio como para seducir a Lope,

5. M. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, p. 15.

6. *Las almenas de Toro*, p. 293.

7. M. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, p. 19.

8. La caracterización es de S. Gilman, *Las almenas de Toro*, p. 293, n. 17.

9. Hay edición facsímil de A. Rodríguez Moñino y D. Devoto, Castalia, Valencia, 1963.

un maestro en el arte de fusionar invención personal y tradición,¹⁰ que lo explotaría con notable libertad:¹¹

En las almenas de Toro allí estaba una doncella
vestida de paños negros, reluciente como estrella.
Pasara el rey don Alonso, namorado se había d'ella.
Dice, si es hija de rey, que se casaría con ella,
y si es hija de duque, serviría por manceba.
Allí hablara el buen Cid, estas palabras dijera:
—Vuestra hermana es, señor, vuestra hermana es aquélla.
—Si mi hermana es —dijo el rey—, fuego malo encienda en ella.
Llámenme mis ballesteros, túenle sendas saetas
y aquel que la errare que le corten la cabeza.—
Allí hablara el buen Cid, de esta suerte respondiera:
—Mas aquel que le tirare pase por la misma pena.
—Íos de mis tiendas, Cid, no quiero que estéis en ellas.
—Pláceme —respondió el Cid—, que son viejas y no nuevas;
irm' he yo para las mías que son de brocado y seda,
que no las gané holgando ni bebiendo en la taberna:
ganélas en las batallas con mi lanza y mi bandera.

La doncella que el rey ve en la almenas de Toro es sin duda doña Elvira, quien heredara la plaza zamorana de su padre Fernando el Magno. Frente a la prolija información de las fuentes históricas y legendarias en torno a la sucesión del rey castellano y de sus protagonistas principales, con el Cid en primer lugar, apenas ha llegado hasta nosotros más vislumbre de la infanta que este romance, en el que incluso la contaminación con otros del ciclo cidiano ha alterado alguno de los puntos sustanciales de la historia. Sospechaba Menéndez Pelayo que el Fénix había manejado una versión diferente a la de *Rosa de romances*, dado el gran número de variantes que presenta en la comedia.¹² Sin embargo, pienso con Gilman que son más bien obra del Fénix, con las que, por un lado, restablecía la verdad histórica que la tradición oral había alterado por contaminación (así, es claro que el rey que ve a Elvira en la almenas no es Alfonso sino Sancho) y, por otro, dotaba de dramaticidad y lirismo a su historia.¹³

En la pieza de Lope, doña Elvira ha escapado del cerco de Toro y ha ido a parar al campo, a un lugar en el que viven el noble castellano don Vela, tío del Cid, y su hija Sancha. La fugitiva se hace pasar por una campesina que ha sido raptada por un caballero francés llamado Dionisio, que la llevaba

10. Le ha dedicado un estudio particular M. Swislocki, «Una aproximación al romance de 'En las almenas de Toro'», en *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. J. V. Ricapito, Juan de la Cuesta, Newark, 1988.

11. Cito por *Romancero*, ed. P. Díaz-Mas, estudio preliminar de S. G. Armistead, Crítica, Barcelona, 1994, pp. 81-82.

12. M. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, p. 16.

13. Ver S. Gilman, «Las almenas de Toro», pp. 293 y ss.

a Santiago.¹⁴ En Toro les habían cercado los soldados de Sancho y ella había logrado escapar hasta llegar allí donde Sancha la encontró, acogió y vistió de campesina.

Pero el inventado Dionisio no es el único peregrino jacobeo francés y noble; hay otro más en la comedia, y éste de verdad —entiéndase, en la «verdad» de la ficción—, don Enrique de Borgoña, quien también experimenta los peligros del camino: en este caso son sus propios acompañantes los que le atacan y le dejan creyéndole muerto. El intento de asesinato parece deberse a cuestiones de herencia: lo que establece una curiosa simetría con la acción primera que protagoniza el ambicioso don Sancho de Castilla. También es socorrido por don Vela. Y también se hace pasar por campesino, empleándose como tal en las posesiones de su benefactor. El amor se desata entre estos cuatro personajes «bucólicos» en diferentes direcciones: don Vela, a pesar de su edad avanzada, se enamora de Elvira, y su hija Sancha hace lo propio de Enrique. Pretenden ayudarse en sus respectivos logros, pero no pueden impedir que Elvira y Enrique se enamoren entre sí, a pesar de que crean que el otro es de condición inferior. Sabido es lo que le gusta este tipo de conflictos a Lope, que también en este caso sabe dosificar diestramente, con agudas penetraciones en el pensamiento de los amantes, con lirismo y ritmo dramático. Al final doña Elvira recupera Toro, al haber muerto don Sancho, y gana un esposo, al salir a la luz que su amor no lo estorba la desigualdad social.

Es evidente que el Fénix ha llevado a cabo una variación sustancial sobre las explotaciones literarias previas de los hechos históricos y legendarios de la herencia de Fernando I. Al tratamiento épico de Juan de la Cueva y, sobre todo, de Guillén de Castro ha contrapuesto el suyo épico-novelesco-lírico. Pero no quedan ahí las posibilidades de variación. Una comedia desatendida hasta la fecha nos ofrece una vuelta de tuerca más sobre los mismos personajes y episodios. Las tres copias antiguas en que se ha conservado la titulan *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*. Una de ellas es un manuscrito custodiado en la Biblioteca Municipal de Madrid, las otras son impresas y están incluidas en las dos ediciones fechadas en 1677 de un libro muy especial: la *Quinta parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, conocida como «falsa», por contraposición a la que Juan de Vera Tassis publicara al año siguiente de la muerte del dramaturgo con el título de *Verdadera quinta parte...* (Francisco Sanz, Madrid, 1682).

Se trata de una recopilación fraudulenta y desautorizada, cuyas dos tiradas llevan pies de imprenta de Barcelona (Antonio Lacavallería) y Madrid (Francisco de Zafra). El volumen contrarió mucho a don Pedro, como deja ver el prólogo de sus *Autos sacramentales, alegóricos y historiales* aparecido ese mismo año (Imprenta Imperial, por Josef Fernández de Buendía, Madrid, 1677):

14. El Camino de Santiago no está muy presente en el teatro español del siglo xvii. En la mayoría de las ocasiones en que aparece no se debe a razones devotas sino a sus posibilidades dramáticas, por las eventualidades de encuentros, riesgos, etc. que comporta el viaje.

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, ha salido ahora con un libro intitulado *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 o compradas de quien no pudo comprarlas y venderlas.

D. W. Cruickshank ha desanudado certeramente el problema bibliográfico de las dos ediciones: la de pie de imprenta de Barcelona en realidad se publicó en Madrid, y es la *princeps* y la que sirvió de modelo a la otra.¹⁵ Pero desde el punto de vista de la literatura hay en ese volumen otros embrollos de mayor trascendencia.

Habitualmente se ha interpretado que con la expresión «de diez comedias que contiene, no ser las cuatro mías...» Calderón quiso decir que sólo seis le pertenecían. No obstante, en una de las dos listas de comedias propias que supuestamente elaboró él mismo en la fase final de su vida, la conocida como del rey Carlos II,¹⁶ se consignan sólo tres como no auténticas: *El rey don Pedro en Madrid e infanzón de Illescas*, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias* y *La crítica de Madrid* (*sic*, pero habría querido decir *La crítica del amor*). Mientras que Vera Tassis, en los preliminares de la *Verdadera quinta parte* (1682), da como falsas *El Tuzaní de las Alpujarras*, *El rey don Pedro en Madrid*, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias* y *Un castigo en tres venganzas*. Hoy los calderonistas sólo descartan dos: *El rey don Pedro en Madrid e infanzón de Illescas* y *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*. E. Cotarelo explica la desavenencia con el argumento de que el escritor no vio personalmente el volumen y no reconocería como suyos dos de los títulos del listado que alguien le transmitió: *El Tuzaní de las Alpujarras* y *La crítica del amor*, cuyas denominaciones originales serían, respectivamente, *Amar después de la muerte* y *No hay burlas con el amor*.¹⁷ Otra explicación posible consiste en interpretar que «no ser las cuatro mías» es una expresión enfática equivalente a decir que «no son mías ni cuatro»; una exageración de don Pedro que se justificaría por su enfado y, sobre todo, por su idea, expresada en

15. «The Two Editions de Calderón's *Quinta parte*», en *The Criticism of Calderón's Comedias*, vol. I de *Pedro Calderón de la Barca: Comedias. A Facsimile Edition*, eds. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, Gregg International Publishers-Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 201-210.

16. Para diferentes cuestiones relacionadas con esta lista, así como con la llamada del Duque de Veragua, ver E. M. Wilson, «An Early List of Calderón's Comedias», *Modern Philology*, LX (1962), pp. 95-102; y K. y R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, Reichenberger, Kassel, 1981, III, pp. 23-31.

17. *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, Madrid, 1924. Ed. facsímil de I. Arellano y J. M. Escudero, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, 2001, p. 338.

distintos lugares, de que no podía considerar suyas comedias tan maltratadas como normalmente se publicaban.¹⁸

Y, sin embargo, tras estudiar con detenimiento las dos comedias que han entrado siempre en todos los descartes, considero relevantes los indicios que acercan a Calderón *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*. Los análisis del léxico, de las imágenes, de las situaciones dramáticas, de los personajes, de ciertas relaciones con otros testimonios calderonianos de reescritura, que luego aduciré como prueba importante, apuntan que él es el principal candidato para la autoría, nunca antes promovida por nadie, salvo por el fraudulento recopilador que la sacó a la luz en 1677.

En todo caso, es una comedia muy interesante, que sólo pudo ser obra de un poeta dramático con talento y oficio, y de cuya desatención ha sido culpable, sin duda, el repudio de los calderonistas (que no claramente de Calderón, quien, como se acaba de plantear, no ha dejado constancia de que la excluyera de manera inequívoca). Los beneficios de su consideración son bastantes y de distinto orden:

—En primer lugar, se trata de un testimonio ilustrativo y meritorio de un fenómeno tan frecuente en la *comedia nueva* como es el de la reescritura.¹⁹ Y que en este caso, de alguna manera, subraya la condición de clásico en vida de Lope, algo que con tanto denuedo buscó el propio escritor.

—En segundo lugar, el episodio en cuestión permite apreciar un proceso de desactivación épica en aras de la potenciación del enredo y del lirismo. Si Lope desvió a ratos su mirada de la materia heroica central hacia un episodio lateral y ajeno, el autor de *Cómo se comunican* enfoca únicamente en él su atención, seducido por las posibilidades de esa relación amorosa entre «príncipes ocultos», capaz de enredarse al extremo con un audaz juego de espejos manipulados con precisión matemática; capaz también de un tratamiento retórico y lírico notable.

Los dos aspectos apuntados, reescritura y desvío tonal y semántico, considero que son característicos del desarrollo general que sigue el teatro español en los treinta años más gloriosos de su historia.

—Por último, si la comedia fuera de Calderón —y es mucho lo que apunta hacia él, como se verá—, nos regalaría la excelente oportunidad de contemplar cómo se comunican las dos estrellas más rutilantes del firmamento dramático áureo, y que mejor pueden significar su evolución.

Son abundantes los aspectos de la comedia que nos remiten a las obras asumidas en el repertorio de Calderón desde los primeros versos. Independen-

18. Así, en el prólogo de la *Cuarta parte* (1672) se lee: «Ya no eran más las que lo fueron». En los preliminares del tomo de *Autos sacramentales, alegóricos y históricos* (1677) se refiere a la *Quinta parte* falsa con las palabras citadas anteriormente: «No ser las cuatro más, ni aun ninguna pudiera decir, según están no cabales, adulteradas, y defectuosas». Y en la carta al duque de Veragua escrita pocos meses antes de su muerte (1680) insiste sobre lo mismo: «Pues algunas que acaso han llegado a mi noticia, concediendo el que fueron más, niego el que lo sean, según lo desemejadas que las han puesto los hurtados trasladados...»

19. Ver *Actas del Seminario 'Siglo de Oro y Reescritura'. Sesión I. Teatro*, coord. M. Vitse, *Criticón*, LXXII (1998).

dientemente de quien sea el autor, pienso que fue escrita en una fecha muy cercana a *La vida es sueño*, con la que presenta indudables paralelismos, sobre los que ya he llamado la atención en otro lugar.²⁰ También está muy cerca en relaciones intertextuales y en cronología de otra comedia del escritor titulada *Saber del mal y del bien*, de la que nos consta su representación en 1628 a cargo de la compañía de Roque de Figueroa.²¹ Pero no son sólo estas dos las implicadas, hay bastantes otras piezas de esos años y de otros que contienen expresiones y situaciones emparentadas. Sin duda, esta pluralidad de textos conectados coadyuva en la argumentación a favor de Calderón. La mención completa de los casos localizados solo es posible en la edición de la comedia que preparo; ahora me limitaré a aducir una selección de algunos significativos. A partir de este momento combinaré la alegación de pruebas para una posible atribución con los comentarios sobre algunos aspectos relevantes de la obra, como son los concernientes a su dimensión como reescritura de *Las almenas de Toro*.

Las relaciones en uno y otro sentido empiezan a plantearse desde el principio. Doña Sol, una de las dos damas protagonistas (la otra es doña Elvira, que comparecerá algo más adelante tras huir del cerco de Toro), vive retirada en las montañas de Galicia con su padre, el noble castellano don Vela, como en la comedia de Lope. El nombre de la dama no está puesto al azar sino que forma parte de la importante explotación de motivos astrológicos que se producirá a lo largo de sus versos, y que ya se anuncia desde el propio título; una utilización sistemática que no es ajena a su fuente lopista, donde la astrología está muy presente, como bien ha destacado S. Gilman, que le dedica una parte sustancial de su trabajo.²² Si la idea del aprovechamiento metafórico de soles y estrellas pudo venir suscitada por los modelos, en *Cómo se comunican* la explotación aumenta y se personaliza, con una sintaxis y semántica diferentes.

La dama se lamenta de sus desgracias, cuando se encuentra con alguien aún más desgraciado: es don Enrique de Borgoña, del que ignora su identidad, y al que sus agresores han dejado por muerto y semioculto. *Cómo se comunican* comparte con las dos comedias de Calderón que destacaba antes esta situación inicial de convergencia en un espacio agreste de personajes que sufren desdichas de distinto tipo: Rosaura se topa con Segismundo en *La*

20. «Nuevos aspectos intertextuales de *La vida es sueño* (con indicios del Calderón extracranónico)», en *La dramaturgia de Calderón. Estructuras y mecanismos (Congreso Internacional. Università degli Studi di Palermo-Universidad de Navarra, Pamplona. 13-16 diciembre 2004)*, eds. I. Arellano y E. Cancelliere, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, en prensa.

21. Ver N. D. Shergold y J. E. Varey, «Some Early Calderón Dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII (1961), pp. 274-286 (284).

22. «*Las almenas de Toro*», pp. 295-300. En realidad, la base última podría rastrearse en el romance que actúa como embrión de la obra de Lope, cuyo comienzo dice: «En las almenas de Toro allí estaba una doncella / vestida de paños negros, reluciente como *estrella*». Lo que el escritor, de acuerdo con una estrategia metafórica que ha analizado con atención S. Gilman, convierte en «Por las almenas de Toro / se pasea una doncella, / pero dijera mejor / quel mismo *sol se pasea*» (vv. 532-535).

vida es sueño; Hipólita con el duque de Viseo en *Saber del mal y del bien*. Como se verá, es esta segunda pieza la que más se parece a la que ahora nos ocupa en términos globales y aun particulares. Desde luego, lo hace en su situación de partida: en ambas comedias, que comparten su enmarcamiento en la Edad Media peninsular, sus protagonistas femeninas están en el campo acompañadas de otros personajes con quien desahogan sus cuitas, cuando de repente topan con sendos caballeros malheridos: don Álvaro de Viseo o don Enrique de Borgoña. También los parlamentos de sus personajes discurren paralelamente cuando metafORIZAN sobre la sangre en las flores o las funciones de sepulcro-pirámide-monumento que desempeñan los elementos naturales. Considérese, por ejemplo, cómo se utilizan imágenes y términos léxicos coincidentes para referir las respectivas ubicaciones de los moribundos en ambas obras, aunque puedan combinarse de diferente forma. Así se expresa Hipólita en *Saber del mal y del bien*:

Hombre infelice, a quien pone
la fortuna en tal estado,
que [en] las *entrañas* de un roble
es tu *sepulcro* una *peña*
y tu *pirámide* un *monte*...

(*Parte I*, vol. 2, f. 150r)²³

Estos son los versos iniciales de *Cómo se comunican*:

Démosle sepultura
en las *entrañas* desta *peña* dura,
y con *funestos ramos*
el pálido cadáver encubramos,
a cuyo *horror sangriento*,
será el *monte sepulcro* y *monumento*.

(vv. 1-6)²⁴

Pero los ecos calderonianos no se limitan a una o dos obras, sino que se disparan hacia bastantes otras; lo que aporta más garantías de que no estamos ante la labor de un escritor furtivo que remeda un texto previo único. Los versos que se acaban de citar se entrelazan también con los de otras piezas de Calderón: las «entrañas» de las «peñas» están bien constatadas en ellas [*Las*

23. Salvo que se diga lo contrario, las citas de comedias de Calderón se hacen por *The Comedias of Calderón. A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey...*, Gregg International Publishers-Tamesis Books, Londres, 1973. Se menciona en primer lugar la *parte* en que se encuentra, para consignar a continuación el número del volumen de la edición londinense y la hoja o la página. He modernizado la ortografía y puntuado conforme al sentido que he creído oportuno. Van en cursiva los términos susceptibles de relacionarse en los fragmentos citados.

24. Las citas de esta comedia se harán de acuerdo con la edición que he preparado, cuyo testimonio principal es el de la *Quinta parte de Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Antonio la Cervera, Barcelona, 1677, ff. 142v-163v.

cadenas del demonio (1635-1636),²⁵ *La lepra de Constantino* (1660-1663)], y pueden asociarse también con «sepultura», como en *El purgatorio de San Patricio* (ca. 1624-1628): «Pues aquí, *sepultada* / en las *entrañas* rústicas guardada / desta *robusta peña*, / quedará mi desdicha no pequeña» (*Parte I*, vol. 2, ff. 62v-63r). La única ocurrencia del sintagma «funestos ramos» que registran TESO²⁶ y CORDE²⁷ se encuentra en otra obra de Calderón: *El mayor encanto amor* (1635) (*Parte II*, vol. 5, f. 2r). En *Casa con dos puertas* (1629) también se menciona el «*sangriento horror* de Marte» (*Parte I*, vol. 2, f. 30v) y en *Eco y Narciso* (1639) el «*sangriento horror* de su vida» (*Parte IV*, vol. 10, p. 84). *El castillo de Lindabridis* (1661) aún combina más elementos: «*Horror* / de la gitana ribera, / a cuya inmensa ambición / *sepulcro* fue y *monumento*...» (*Parte IX*, vol. 18, p. 456). También pueden asociarse a estos versos otros de *La vida es sueño* (ca. 1629): «cada *pedra* un *pirámide* levanta / y cada *flor* construye un *monumento*; / cada edificio es un *sepulcro* altivo...» (vv. 2472-2474)²⁸.

Los lamentos y la sangre de don Enrique de Borgoña permiten localizarlo. Lo que en esos momentos dicen doña Sol y el campesino Belardo —desde luego, la presencia en la comedia de un personaje con este nombre tan estrechamente ligado a la trayectoria literaria de Lope merecerá un comentario más adelante— establece conexiones evidentes con comedias escritas antes o después por Calderón:

DOÑA SOL	vamos, pues que estas señas nos llevarán allá, porque las peñas, en vez de sus <i>cristales</i> , se quiebran hoy en <i>líquidos corales</i> , cuando <i>sembrando horrores</i> , de <i>púrpura salpican</i> estas <i>flores</i> , cuyas <i>marchitas hojas</i> verdes <i>nacieron</i> y <i>murieron</i> rojas.
BELARDO	Aquí entre aquestos ramos cubierto está. [...]

(vv. 87-97)

25. Tras los títulos mencionados de comedias de Calderón se ha procurado apuntar, entre paréntesis, la fecha segura o probable de su escritura. Con ello se puede comprobar más fácilmente la tendencia de las piezas relacionadas más o menos claramente con *Cómo se comunican* a confluir en una determinada franja temporal. La mayoría de la propuestas de datación están tomadas de de K. y R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, Reichenberger, Kassel, 2003, II, 2; que, a su vez, se basa en pruebas documentales o en las deducciones métricas de H. W. Hilborn, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, The University of Toronto Press, Toronto, 1938.

26. *Teatro Español del Siglo de Oro*, coord. C. Simón Palmer, CD-ROM, Chadwyck-Healey España, Madrid, 1998.

27. *Corpus del Español Diacrónico*, Real Academia Española, <<http://www.rae.es>> (consultado en noviembre de 2005).

28. Para *La vida es sueño* cito por las edición de M. Rodríguez Cáceres, introducción de R. Navarro, Ediciones Octaedro, Barcelona, 2001.

- DOÑA SOL En tanta confusión ciégume el llanto,
 porque no llegue a ver esta espantosa
 miseria, esta *tragedia lastimosa*,
 que sin piedad ninguna
 hoy *representa* el grande autor *fortuna*,
 siendo en este horizonte
teatro de desdichas todo el *monte*.
 Mirad si ya ha expirado.
- BELARDO *Yerto, mudo y belado*
 aún está todavía
 agonizando entre su *sangre fría*.
 (vv. 101-111)

Las metáforas que expresan la presencia de la sangre en el agua (vv. 90-91) tienen sus correlatos en *La segunda esposa* (1648): «Cuando en vez de *crisales* / surcaste sobre *líquidos corales*...». Las de la sangre sobre las flores (v. 93), en *El purgatorio de san Patricio* (1624-1628): «Cayó sobre las *flores*, / sembrando vidas, derramando *horrores*» (*Parte I*, vol. 2, f. 63r); y anuncian este pasaje que Calderón habría de escribir años más tarde en *El castillo de Lindabridis* (1661): «Mira, mira a tus plantas / *flor*, arroyo, *crystal*, jardín y fuente / salpicados de *púrpura* caliente» (*Parte IX*, vol. 18, p. 239). Por su parte, los vv. 94-95 contienen un juego metafórico relacionado con otro de *Argenis y Poliarco* (1634): «De la lid *sangrienta* fue, / señor, la *tragedia* tanta, / que el sol tuvo por claveles / las *hojas* de la campaña, / porque *murieron corales* / y *nacieron* esmeraldas» (*Parte II*, vol. 5, f. 45r). En estos versos también aparece el concepto de «tragedia», que el pasaje comentado de *Cómo se comunican* traerá en seguida a colación (v. 104). Una curiosa agrupación de motivos que aparecen en distintos puntos de los versos citados, y con intenciones más o menos dispares, puede apreciarse en *El galán fantasma* (antes de 1635): «Triste funesto jardín, / tú que en tiempo más alegre, / si pompa del amor fuiste, / ruina ya del amor eres, / donde al cielo que lo admira / y a la tierra que lo atiende / *representó* la *fortuna* / *tragedias* de amor, que pueden / tanto a las flores mover, / tanto ablandar a las fuentes, / que a las fuentes y a las flores, / de piadosas y corteses, / corren por perlas *corales*, / dan por jazmines *claveles*» (*Parte II*, vol. 5, f. 65r). La naturaleza como «teatro» donde la «fortuna» «representa» sus «tragedias» (vv. 102-108) se encuentra también en *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653): «A cuyo fin será este / bosque de amor y de celos / *teatro* en que *represente* / sus *tragedias* su *fortuna*» (*Parte VI*, vol. 15, p. 32). Tampoco está lejos de tal elaboración esta octava de *La vida es sueño* (c. 1629): «Dígalo en bandos el rumor partido, / pues se oye resonar en lo profundo / de los montes el eco repetido: / unos «Astolfo» y otros «Segismundo». / El dosel de la jura, reducido / a segunda intención, a horror segundo, / *teatro* funesto es donde importuna / *representa* *tragedias* la *fortuna*» (vv. 2436-2443).

Por lo que se refiere a la contestación de Belardo (vv. 109-111), cabe traer a colación los versos de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Rosario* (1629): «Ya de la luz llego al puerto / sin luz, *mudo, belado* y *yerto*» (*Parte II*, vol. 5, f. 139v); así como los de *El mayor monstruo del mundo* (antes

de 1635): «Cleopatra, que le seguía, / viendo que ya *agonizaba* / bañado en *su sangre fría...* » (*Parte II*, vol. 5., f. 145v); *La puente de Mantible* (1630): «Porque sin fuerza ninguna, / *agonizando* en *su sangre*, / yace en una *peña dura...* » (*Parte I*, vol. 2, f. 133v); o los de la comedia que hemos señalado como la más afín de las escritas y conservadas de Calderón, *Saber del mal y del bien* (1628): «A don Pedro de Coimbra / vi *agonizando* en *su sangre...* » (*Parte I*, vol. 2, f. 155r).

Cuando al comienzo de esta última comedia citada se produce el encuentro de Hipólita con el malherido don Álvaro de Viseo, la dama se dolía de amores; también doña Sol se lamentaba antes de localizar a don Enrique en *Cómo se comunican*, aunque en este caso lo hacía por haberse visto abocada a vivir en una compañía tan rústica y grosera. La vista de las desdichas aún mayores de los respectivos caballeros, suscita en ambas damas proposiciones parejas, marcadas por una suerte de fraternidad en la desgracia. Dice Hipólita:

Oye lástimas y quejas
de quien aún no te conoce
y llora desdichas tuyas,
que puede ser, si las oyes,
que cobres nuevo valor,
que nuevo espíritu cobres,
que es vida de un desdichado
hallar quien sus penas lllore...

(*Parte I*, vol. 2, f. 150r)

Por su parte, doña Sol reflexiona así ante la vista de don Enrique medio muerto:

Qué presto, (oh, confusión mortal!, qué presto
a la tristeza mía
diste consuelo con decir que había
otro más desdichado.
Ninguno desconfíe de su estado,
pues si posible fuera
trocar uno desdichas, cuando viera
lo que en el mundo pasa,
las tuyas propias se volviera a casa.

(vv. 120-128)

La dirección del consuelo que ofrecen las desdichas es divergente en ambos casos. El de Hipólita se lo propone al herido, el de Sol se lo impone a ella misma. Pero no se agotan aquí las relaciones, sino que de nuevo podemos comprobar su multilateralidad. El planteamiento consolatorio de la hija de don Vela encuentra aún mayor paralelismo en la secuencia inicial también de *La vida es sueño*. Así lo verbaliza Rosaura ante un Segismundo cargado de cadenas y de quejas:

Solo diré que a esta parte
hoy el cielo me ha guiado
para haberme consolado,

si consuelo puede ser
del que es desdichado ver
a otro que es más desdichado.

(vv. 247-252)

La acción de *Cómo se comunican* sigue adelante tras esta primera secuencia. Las quejas de don Enrique permiten descubrirlo y llevarlo a curar a casa de don Vela. Hasta ese lugar de las montañas de Galicia acude otro noble castellano, don Ramiro, que también quiere retirarse, desengañado de guerra y corte, y contraer matrimonio. Piensa hacerlo con Sol, de quien le han dicho que es muy hermosa. Cuando se encuentra con don Vela le cuenta cuál es la situación en Castilla: Fernando I ha repartido su reino entre sus hijos. Pero Sancho quiere hacerse con todo: Alfonso se ha refugiado con su amigo el rey moro de Toledo; García, a quien correspondió Galicia, ha sido hecho prisionero y tratado con rigor; doña Elvira se ha negado a entregar Toro, que ha sido cercada. Precisamente, en la secuencia siguiente aparece la dama que ha escapado del asedio hasta ese lugar con el caballo exhausto. Su primer parlamento se dirige al bruto, y no puede ser más calderoniano. Aunque se siente agradecida porque el caballo lo ha dado todo, sus palabras están muy cerca (en términos que se repiten, en ritmo, en la propia estructuración del discurso) de los famosos improperios de Rosaura y de las intervenciones cruzadas a continuación entre ella y su criado Clarín:

Quédate en este monte... (v. 9)

[...]

¿mas dónde halló piedad un infelice? (v. 22)

[...]

Mas ¿qué haremos, señora,
a pie, *solos*, perdidos y a esta hora
en un *desierto monte*,
cuando se parte el *sol* a otro *horizonte*?

(vv. 45-48)

Éste es el parlamento de doña Elvira:

Quédate noble animal,
y recobrado en ti mismo,
con ánimo generoso,
vuelve a respirar sin miedo,
sí ya no por desdichado
te llega a faltar el viento,
que suele *beredar* un bruto
la desdicha de su *dueño*.
Quédate, pues que me niega
aun esta piedad el cielo
de tu noble compañía,
porque a un *desdichado* pienso
que el ver *otro desdichado*
a sus fortunas sujeto,
aunque fuese un animal,
le servirá de *consuelo*.

Mas ¿dónde voy por aquí?
 ¿Qué ásperos *montes* son estos,
 en cuyos hombros estriba
 el otavo firmamento?
 ¿Qué tierra es esta que piso?
 [...]
 ¿Qué haré en esta *soledad*,
 y más cuando considero
 que *agonizando entre sombras*
 el día se está muriendo,
 y el *sol* con tan poca fuerza
 hiere el *horizonte* nuestro...

(vv. 345-378)

Por cierto, la idea de los vv. 351-352 tiene su paralelo en otra comedia de esos mismos años, *El alcaide de si mismo* (1627): «Pusiéronse frente a frente / los *caballos* [...] tal era el instinto en ellos, / pues parece que el enojo / *heredaban* de sus *dueños*» (*Parte VIII*, vol. 17, p. 436). La de los vv. 356-360 repite la ya comentada del consuelo entre desdichados. El «agonizando entre sombras» (v. 375) con que se refiere al anochecer encuentra una reproducción exacta en *No hay burlas con el amor* (antes de 1637): «ya el *sol*, helado cadáver, / *agonizando entre sombras*, / en brazos de noche yace» (*Parte V*, vol. 14, p. 399).

Don Enrique se recupera de sus heridas con facilidad. Sol sospecha que hay algo elevado en el huésped, aunque éste se hace pasar por un comerciante de piedras preciosas a quien sus compañeros de viaje han robado y herido. Quiere marcharse para vivir apartado del mundo, pero la dama le ofrece quedarse como labrador en su casa. Su diálogo ha ido trasluciendo una atracción mutua que se resuelve en esos monólogos entrelazados tan característicos, aunque no exclusivos, de Calderón.

En la segunda jornada doña Elvira, que pasa por ser pastora, es auxiliada por don Vela. Se encuentra con Enrique, disfrazado de campesino, y quedan prendados el uno del otro. Ambos se requiebran en una excelente escena, plena de sutileza y de imaginería astrológica. Llega Sol y lo que ve suscita sus celos. Doña Elvira le cuenta sucintamente sus desdichas: un hermano suyo, al que llama «tirano de mi albedrío» —recuérdese que este mismo octosílabo, tan certero como elaborado, es puesto en boca de Segismundo para referirse a Basilio (*La vida es sueño*, v. 1460)—, la ha despojado de sus derechos y obligado a desterrarse. Dice llamarse Aurora, lo que forma parte de ese juego metafórico astrológico que domina el discurso. Poco más adelante, quedan solos Enrique y Elvira que se confiesan su amor, pero no su condición, que ambos sospechan que es más alta que la de labradores. Deciden mantener una relación de amor cortés, de amor «de palacio»:

ENRIQUE

Enigma somos de amor,
 pero en casos de fortuna,
 como yo sé lo que son
 no era mucho... En fin, ¿me dais
 licencia para que yo
 os sirva?

ÁLVARO Porque el amor que se atreve
a *palacio*, no es *amor*.

HIPÓLITA Pues ¿qué?

ÁLVARO Una deidad que mueve,
una estrella que arrebatá,
una inclinación que vence,
una humana adoración
a lo hermoso solamente,
un respeto a lo divino,
que ni *desea* ni quiere
más *premio* que sólo amor.

HIPÓLITA Y entre ese respeto y ese
temor, esa adoración
que arrebatá y que suspende,
entre esa deidad que inclina
¿en palacio no puede haber
quien *quiera esperando*?

(*Parte I*, vol. 2, f. 160r)

Las coincidencias son tales (en contenido y en forma, como ponen en evidencia los términos destacados en cursiva) que no deberían considerarse fortuitas. La mejor adecuación de la escena en *Cómo se comunican* incita a pensar que es anterior a *Saber del mal y del bien*, donde parece estar pillada por los pelos, sin una motivación clara.

La jornada tercera desplegará un uso extremado del procedimiento tan teatral y barroco de engañar con la verdad. La multiplicación de los espejos es atrevida. Enrique y Elvira se ven de noche en el jardín y deciden hablar fingiendo ser personas distintas. Ambos eligen el personaje que en realidad son: un noble francés llamado Enrique de Borgoña, y la reina de Toro. Sol, escondida, accede a ese supuesto juego y se toma en serio los cambios de personalidad. De ello se ha dado cuenta doña Elvira, que, para preservar su secreto, aprieta aún más el enredo: advierte a don Vela y a don Ramiro que la melancolía de Sol, por la que ya se les ha visto preocupados, ha dado en una nueva locura, la de creer que cualquier campesino es un «príncipe escondido», y que a ella, sin ir más lejos, la llama Reina de Toro. Y, efectivamente, llega Sol y dice de Elvira lo que ésta ha anunciado y, en cuanto aparece Enrique, hace otro tanto. Su padre don Vela se sume aún más en la tristeza al comprobar inexorablemente lo que se le ha advertido. El enredo se complica todavía más cuando don Ramiro y don Vela convienen en secreto que la mejor forma de combatir la locura de Sol y calmarla es seguirle la corriente. Al poner en práctica su plan, tratan a doña Elvira de lo que en realidad es, con lo que ésta cree que la han descubierto. Así que se decide a asumirlo definitivamente y cuenta su historia en un romance en el que menudean las referencias calderonianas:

Él [don Sancho], airado contra mí,
trajo su ejército, y yo
animosa defendí
sus muros, hasta que al alba

un traidor, *fiero adalid*,
 por trato dio la ciudad.
 Fuera contaros aquí
 las lástimas de aquel día
los rayos del sol medir.
 Yo, conociendo el rigor
 del rey mi hermano, y que aquí
 tiene preso a don García
 y a don Alonso infeliz
 en Toledo desterrado,
 escaparme pretendí;
 y *entre el estruendo y el ruido*
 por un portillo salí
 de la ciudad, donde estaba,
 no un *caballo*, un *rayo* sí;
 porque fue animado *viento*;
 siendo en la *tierra delfín*,
 siendo en el *aire cometa*,
 siendo en el *fuego neblí*.
 En este llegué a Galicia,
 donde vio el bruto rendir
 el aliento a su fatiga...

(vv. 2678-2703)

CORDE y TESO solo registran tres ocurrencias del sintagma «fiero adalid» (v. 2682), todas ellas en obras de Calderón: *Las manos blancas no ofenden* (1640. *Parte VIII*, vol. 17, p. 83), *La fiera, el rayo y la piedra* (1652. *Parte III*, vol. 8, f. 236v) y *La piel de Gedeón* (1650). Asimismo, la expresión enfática de «los rayos del sol medir» (v. 2686) tiene como referencias únicas en dichas bases de datos las de dos obras de Calderón: *La cisma de Ingalaterra* (1627): «...ajeno dueño / lo fue de aquella que hoy *mide* / los *rayos* del *sol*...» (*Parte VIII*, vol. 17, p. 41); *La puente de Mantible* (1630): «...y ejércitos que *medir* / pudieran al *sol* los *rayos*» (*Parte I*, vol. 2, f. 126v); *Argenis y Poliarco* (1634): «...un amigo / con cuyo valor *medir* / podáis los *rayos* al *sol*» (*Parte II*, vol. 5, f. 49v). Muy calderoniana es también la expresión «entre el estruendo y el ruido» (v. 2693); compruébese la estrecha cercanía del caso registrado en *Luis Pérez el Gallego* (1628-1629): «...*saliéndome* altivo, / que *entre el ruido y el estruendo* / no fue muy dificultoso...» (*Parte VIII*, vol. 17, p. 478). Los versos que rematan el fragmento propuesto asocian metafóricamente al caballo con diferentes seres (vv. 2696-2703): «viento», «delfín», «cometa», «neblí». Es recurso bien atestiguado en pasajes de Calderón, donde podemos encontrar dos, tres o cuatro de esos seres asociados a los elementos que les corresponde de forma directa (delfín-agua, cometa-fuego, caballo-tierra, neblí-aire) o cruzada, para tensar aún más el juego metafórico, como el caso que nos ocupa. En *Amigo, amante y leal* (1629-1636) encontraremos un testimonio del primer tipo: «un abrasado *cometa*, / un *delfín* cortando el mar, / un *caballo* en su carrera, / un *viento*, mar, *tierra*, y *fuego* / podrán parar su violencia, / y no una mujer celosa, / determinada y resuelta» (*Parte V*, vol. 14, p. 466); del segundo, en *El segundo Escipión* (1677): «Amáinense la vela, / y este *neblí* del mar, *delfín*

del *viento*, / que desde un elemento a otro elemento / tan equívoco anhela,
/ que ignora cuando nada o cuando vuela» (*Parte VII*, vol. 16, p. 156).

Don Vela duda si darle crédito, pero los demás le convencen de que es mentira, que Elvira está asumiendo el papel de Reina de Toro para seguirle la corriente a Sol. A la pregunta de cómo esa campesina pudo inventarse tal historia, replica don Ramiro que ya es muy conocida por los romances:

Caso tan sabido es ese
de Elvira, que ya se canta
en el mundo claramente
(vv. 2729-2731)

También don Enrique cuenta la verdad sin que le crean. Incluso les toman por locos, contagiados del mal de doña Sol. La solución se alcanza con la llegada de don Arias, hermano de don Vela, que viene de Zamora y de inmediato reconoce a doña Elvira y don Enrique. Se piden disculpas unos a otros y se dan las gracias. Doña Sol se casará con don Ramiro y doña Elvira podrá vivir tranquila en las posesiones de don Enrique.

De ser de Calderón, la métrica apuntaría a una fecha entre 1625-1628, de acuerdo con las tablas de H. W. Hilborn.²⁹ La principal inconveniencia en relación con las obras de esa franja temporal consiste en la ausencia de décimas. Todas las comedias de esos años las tienen aunque sea en porcentaje tan reducido como el 1% de *El príncipe constante* (1629) o el 4% de *Luis Pérez el Gallego* (1628-1629).

Esta adscripción cronológica casa bien con la que apuntan los paralelismos existentes entre esta obra y bastantes de las escritas por Calderón en esos años, según se ha podido comprobar por los textos aducidos en las páginas precedentes. Es claro que la fuerza probatoria principal no deriva de la contundencia de algunos casos aislados de estrecho parecido (que, además, podrían haber sido copiados tal cual), sino del conjunto. Por otra parte, creo que la mayor eficacia demostrativa no la tienen las repeticiones de segmentos textuales, sino aquellos paralelismos que dan a entender que el escritor abordaba ideas similares con similares esquemas expresivos, aunque el léxico utilizado no sea idéntico.

De especial relevancia resultan las relaciones que establece con dos comedias de 1628-1629: *La vida es sueño* y, sobre todo, con *Saber del mal y del bien*. Con esta última son muy variados los aspectos que las enlazan, desde el planteamiento de la acción y las situaciones dramáticas al tratamiento de los personajes y sus formas de expresarse: ambas fábulas están enmarcadas en la historia medieval española y buena parte de ellas transcurren en el campo; los protagonistas masculinos comienzan las piezas aparatosamente heridos en el monte, y son rescatados por unas damas tristes, que se prendan de ellos; a pesar de la mucha sangre, sanan con facilidad de sus heridas; en la segunda jornada tienen oportunidad de hablar de amor «cortés» con sus damas

29. H. W. Hilborn, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, pp. 9-12.

respectivas; y en unos momentos y en otros se comprueba fehacientemente que las imágenes y el léxico utilizados están cerca. Pero no quedan aquí las afinidades. La lectura detenida de *Saber del mal y del bien* lleva a otra evidencia, que considero muy pertinente: la fuente fundamental que utilizó Calderón para escribirla fue indudablemente otra obra del Fénix, *Las mudanzas de la fortuna y Sucesos de Don Beltrán de Aragón*, incluida en la *Parte tercera de las comedias de Lope de Vega y otros auctores* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612). El grupo PROLOPE de la Universidad Autónoma de Barcelona ha editado recientemente las tres comedias del poeta que existen en el volumen. De la que ahora interesa se ha encargado Gonzalo Pontón,³⁰ quien en el estudio introductorio se inclina por constreñir la franja cronológica de escritura propuesta por Morley y Bruerton, 1597-1608, a 1607-1608. Así pues, *Cómo se comunican* y *Saber del mal y del bien* serían reescrituras, muy cercanas en el tiempo, de sendas comedias de Lope de Vega pertenecientes al grupo de las de historia medieval española y publicadas previamente en dos de sus *partes*. Tal circunstancia se convierte en un argumento más, y de cierto peso, en favor de que Calderón sea también el autor de la comedia que protagoniza doña Elvira. Ambas serían reelaboraciones, más o menos distanciadas de los modelos, perpetradas por un dramaturgo en expansión dispuesto a medir sus fuerzas con Lope en su propio terreno: una actitud, pues, paralela a la que, a su vez, habría mantenido el Fénix en relación con Guillén de Castro al escribir *Las almenas de Toro*.

La comparecencia en el cuadro inicial de un campesino con el nombre de Belardo, como tuvimos oportunidad de adelantar a propósito de uno de los diálogos citados, refuerza la impresión de esa voluntad emuladora en la comedia. Belardo, el nombre del *alter ego* poético de Lope de Vega en tantas obras literarias,³¹ no es sólo en *Cómo se comunican* un nombre funcional para la mera orientación de los comediantes, sino que durante la breve presencia del personaje en escena todo el público oye pronunciarlo hasta en tres ocasiones —una insistencia que no se tiene con el de ningún otro de los dos aldeanos que le acompañan—, dos en boca de Dominga (vv. 32 y 86) y otra en la de Sol (v. 78), cuando lo llama en primer lugar nada más oír los lamentos del malherido don Enrique. También es expresivo del sentido que buscamos a su presencia el que en su mención inicial entre las *dramatis personae* se le caracterice como «vejete». Pues bien, la presencia de este nombre entre

30. *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. L. Giuliani, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, pp. 253-396.

31. Pertenecientes a los distintos géneros. Así, se puede ver en sus composiciones líricas o en sus novelas, como *La Arcadia* o *El peregrino en su patria*. Sin embargo, donde más presencia tiene es entre las *dramatis personae* de sus comedias: hasta casi en sesenta de las publicadas en las veinticinco *partes*. En más de una decena el escritor se enmascara tras este nombre para despedirse del auditorio en los versos finales: *La burgalesa de Lerma*, *Carlos V en Francia*, *La desdichada Estefanía*, *Los esclavos libres*, *El ejemplo de las casadas*, *El bidalgo Bencerraje*, *La inocente Laura*, *Obras son amores*, *Los trabajos de Jacob*, *La tragedia del rey don Sebastián*, *El villano en su rincón*.

los personajes de la comedia lejos de repugnar a la atribución a Calderón, la refuerza: en lo que alcanzo, es el único dramaturgo de los conocidos que se atreve a llamar a algunos de sus personajes rústicos con un nombre tan inequívocamente asociado a Lope. Esto ocurre hasta en dos comedias de su repertorio canónico: *El alcaide de sí mismo* (1627), de fecha tan cercana a la que interesa, y *El pintor de su deshonra* (1649-1650), más alejada, pero en la que Belardo es también caracterizado como «vejete». Además de las muchas comparecencias teatrales del nombre en Lope y de las dos de Calderón, puede encontrarse una más en una obra tan conocida del corpus teatral barroco como *Del rey abajo, ninguno*, cuya autoría no parece corresponderle a Rojas Zorrilla, por más que la tradición así lo haya repetido.³²

También refuerza sus posibilidades de atribución a Calderón el hecho de que no sea la única comedia de las rechazadas por el poeta o por Vera Tassis en sus listas, y relegadas como tales por los calderonistas hasta hoy, que plantea dudas sobre la exactitud de esa negativa, dada la existencia de indicios abundantes y de diferente rango que lo inculpan en algún momento de la escritura de los textos que se han conservado. Son otras cuatro las que estarían en esta situación.³³ Resumo, de nuevo, algunas de las explicaciones principales que he apuntado para esos presuntos repudios. Está en primer lugar la posibilidad, ya señalada a propósito de la *Quinta parte* de 1677, de que en algunos casos no reconociera los títulos trocados, sin que llegara a ver los textos. Otra justificación sería el olvido de obras escritas en torno a cuarenta años antes de elaborar las listas: una omisión inducida por el carácter de circunstancias que tendrían algunas obras o por el cambio de intereses que en relación con ellas podría haber experimentado. La tercera explicación, que asoma en las quejas del escritor que se adujeron anteriormente,³⁴ contemplaría la decisión de no reconocer como suyas obras deturpadas seriamente por los

32. No es momento ahora de entrar en los problemas de atribución de esta obra, sobre los que se ha manifestado B. Wittman en su edición (Cátedra, Madrid, 1980). Espero tratar sobre esta cuestión en otro momento.

33. Me he ocupado de ellas en los siguientes trabajos: «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 y E. Belenguier, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, II, pp. 793-827; «Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)», *Criticón*. «Estaba el jardín en flor...». *Homenaje a Stefano Arata*, LXXXVII-LXXXIX (2003), pp. 887-898; «La leyenda de Sopetrán en una comedia que compromete a Calderón», en *La hagiografía entre historia y literatura (España: Edad Media y Siglo de Oro) Université de Toulouse-Le Mirail, octubre de 2002*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, 2005, pp. 1113-1134; «Nuevos aspectos intertextuales de *La vida es sueño* (con indicios del Calderón extracanónico)», en *La dramaturgia de Calderón. Estructuras y mecanismos (Congreso Internacional. Università degli Studi di Palermo-Universidad de Navarra, Pamplona. 13-16 diciembre 2004)*, eds. I. Arellano y E. Cancelliere, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, en prensa; «Las credenciales calderonianas de otra comedia rechazada por Calderón: *El perdón castiga más*», en *Homenaje a Marc Vitse. Criticón*, en prensa.

34. Ver la n. 18.

sucesivos copistas y componedores, y que no le habría interesado corregir. «El septuagenario Calderón —he escrito en otro momento— tendría problemas para recordar y, sobre todo, estímulos diferentes a los que obedecer. El primordial, y que sin duda es el impulsor de los recuentos de autenticación, es delimitar el legado dramático que podía controlar y al que quería que se asociase su memoria». Pero una cosa son los deseos de don Pedro y otra las obligaciones del filólogo, a quien le exigen recuperar y explicar en las mejores condiciones aquel capítulo singular de la historia literaria.

Cómo se comunican podría pertenecer a esa fase de ascenso inexorable de Calderón hacia el reconocimiento como dramaturgo predilecto del público, en general, y de la Corte, en particular, de la que se ha conservado un número considerable de obras, bastantes de las cuales estarían destinadas a representarse en Palacio. Sus características se acomodan muy bien a esta posibilidad. La fase culminaría con el reconocimiento oficial que comporta la concesión a instancias del monarca del hábito de Santiago en julio de 1636. Desde luego, para ello habría esgrimido abundantes méritos artísticos, pero bien pocos compostelanos: si la obra analizada fuera de Calderón sería la única a la que asoma algún aspecto concerniente al santo, aunque no tenga nada que ver con su devoción sino con las posibilidades dramáticas del Camino, que, además, venían ya dadas en la obra de Lope de Vega sobre la que el autor de *Cómo se comunican* quiso mostrar cuáles eran sus poderes dramáticos y poéticos.

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Filologia Espanyola

PROLOPE

Editorial **MILENIO**