

Autores Varios

**«NON OMNIS MORIAR»  
ESTUDIOS EN MEMORIA DE JESÚS SEPÚLVEDA**

Edición de Álvaro Alonso y J. Ignacio Díez Fernández



Autores Varios



«NON OMNIS MORIAR»  
ESTUDIOS EN MEMORIA DE JESÚS SEPÚLVEDA

Edición de Álvaro Alonso y J. Ignacio Díez Fernández

Universidad de Málaga  
2007

# ANALECTA MALACITANA

(AnMal)

ANEJO LXV DE LA REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA  
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

www.anmal.uma.es  
filespa@uma.es

## CONSEJO DE DIRECCIÓN

**Director:** JOSÉ LARA GARRIDO  
**Editor adjunto:** GASPAR GARROTE BERNAL  
**Coordinadores de edición:** BELÉN MOLINA HUETE  
CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS  
**Secretaria:** BLANCA TORRES BITTER  
**Administradora:** M<sup>a</sup> JOSÉ BLANCO RODRÍGUEZ

## ÍNDICE

Nota de los editores .....	9
A mi hijo Jesús .....	11
JOSÉ ÁNGEL ALDANA, Evocación sin lejos .....	13
ÁNGELA PÉREZ OVEJERO, A la memoria de mi amigo .....	17
ANTONIO PRIETO, Con Jesús Sepúlveda en la andadura de los libros .....	19
MARIA DOLORES PELÁEZ BENÍTEZ, El origen de la ficción sentimental castellana. Troilo y Briseida en la <i>Historia troyana polimétrica</i> , el <i>Libro de la historia troyana</i> y el <i>Bursario</i> .....	27
BEATRIZ HERNÁN-GÓMEZ PRIETO, «El cuento muy hermoso del enperador Otas de Roma», espejo literario del código caballeresco .....	41
LUCIO GIANNELLI, Breves observaciones preliminares acerca de las relaciones entre literatura y humanismo en los Siglos de Oro .....	61
MARIA ROSSO, El camino de perdición del amante. Garcilaso, Boscán y el diálogo intertextual con Petrarca .....	73
J. IGNACIO DíEZ FERNÁNDEZ, Lecturas de una lectura: el manuscrito hablador.....	93
ÁLVARO ALONSO, Ramírez Pagán: dos textos problemáticos .....	115
GASPAR GARROTE BERNAL, Fray Juan de la Cruz, a zaga de la huella de Ovidio ....	125
ISABEL COLÓN CALDERÓN, Elegías dirigidas a mujeres por el fallecimiento de otra. Reacciones masculinas frente a la muerte y la amistad femeninas en la poesía del Siglo de Oro .....	159
JOSÉ LARA GARRIDO, «La velocidad y silencio con que nuestra vida se pasa». Revaluación y rescate del comentario inédito a un soneto de Góngora .....	185
CARLA PERUGINI, Una presunta portada de <i>La Lozana andaluza</i> , ¿ejemplar perdido o falsificación? .....	201
VÍCTOR INFANTES, Una obra desconocida de la prosa áurea: <i>Corisaldo y Gerarda</i> de Rodrigo de Villamizar .....	211
ASUNCIÓN RALLO GRUSS, La disolución del relato pastoril. La historia del cabrero, capítulo LI del <i>Quijote</i> .....	221

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro por cualquier método o procedimiento (reprográfico, mecánico o electrónico) sin la debida autorización por escrito de los titulares del «Copyright».

© *Analecta Malacitana*  
Campus de Teatinos/Universidad de Málaga  
E-29071 Málaga/fax 952 134115  
© Autores varios  
ISBN: 978-84-95073-50-1  
Depósito Legal: SE-5819-2007 U.E.  
Fotocomposición: ANALECTA MALACITANA

Impreso en España — Printed in Spain  
Produce: del.libro.com  
Imprime: PUBLIDISA

JUAN MATAS CABALLERO, Un apunte más sobre las armas y las letras en el <i>Quijote</i> (II, 24) .....	245
ALFONSO D'AGOSTINO, Ocho apostillas al texto de <i>El Burlador de Sevilla</i> .....	259
MARCO PANNARALE, Para una lectura de <i>Los más dichosos hermanos</i> , comedia hagiográfica de Agustín Moreto .....	277
ALESSANDRO CASSOL, La comedia palatina tardía. El caso de Juan Bautista Diamante. ....	305
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS, Sobre la autoría de <i>El privilegio de las mujeres</i> ....	317
ANA PELÁEZ BENÍTEZ, La «Leyenda negra hispana» en la escena literaria estadounidense .....	337
GIOVANNI CARAVAGGI, Evocaciones machadianas casi en forma de «elogio» .....	353
MARTA ORTIZ CANSECO Y PABLO JAURALDE POU, «Ese no puede ser, sido»: lectura histórica de <i>Trilce</i> .....	363
MARIATERESA CATTANEO, Las geometrías de Narciso .....	371
JOSÉ TERUEL, Cervantes en Cernuda .....	381
GIUSEPPE BELLINI, El humor en Pablo Neruda .....	395
JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO, La escritura del fracaso o la realización paradójica. Para una poética narrativa de Julio Ramón Ribeyro .....	405
FRANCISCO FLORIT DURÁN, Siglo de Oro y novela contemporánea: <i>Martín de Ambel</i> de Salvador García Jiménez .....	435
MARIAROSA SCARAMUZZA VIDONI, <i>Peregrinaje</i> : Clara Janés por las «landas del alma» .....	447

## NOTA DE LOS EDITORES

Cuando en el verano de 2004 José Lara nos propuso coordinar un homenaje a Jesús Sepúlveda, acogimos su propuesta sin vacilar. Éramos conscientes de la grave responsabilidad que asumíamos, pero no podíamos, ni queríamos, dejar de rendir a Jesús ese mínimo testimonio de afecto.

Desde el primer momento contamos con la buena disposición de más de veinte autores, los que ahora aparecen recogidos en este volumen. Todos eran buenos amigos de Jesús y aceptaron generosamente nuestra invitación. A sus trabajos de investigación quisimos añadir varios poemas escritos también por amigos de Jesús, y una carta que el padre había dirigido a su hijo muerto, y que tuvo la amabilidad de enviarnos.

Las dificultades que acompañan siempre la publicación de una obra de estas características ha atrasado, quizá más de lo esperable, la aparición del volumen. Pero puesto que la memoria de Jesús Sepúlveda sigue viva, nos ha parecido que el homenaje es tan oportuno hoy como el primer día. En cualquier caso, para nosotros, los coordinadores —pero creemos que podemos hablar también en nombre de todos los demás— éste era un libro necesario: un gesto inútil, pero inevitable, para seguir hablando con el amigo de tantos años.

ÁLVARO ALONSO Y J. IGNACIO DÍEZ

## SOBRE LA AUTORÍA DE *EL PRIVILEGIO DE LAS MUJERES*<sup>1</sup>

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS  
Universidad de Valladolid

La peculiaridad temática de *Los privilegios de las mujeres* —todo apunta a que éste es el título auténtico, como se justificará y utilizará a lo largo de estas páginas<sup>2</sup>— no ha dejado de llamar la atención de los responsables de estudios históricos y culturales. También su atractivo ha estribado en la relación estrecha que mantiene con *Las armas de la hermosura*, comedia de Calderón de la que es fuente indiscutible y venero de bastantes de sus versos, que pasaron a ella tal cual o con leves modificaciones; lo que proporciona una oportunidad singular de reflexionar sobre una faceta tan importante de la creación calderoniana como es su reescritura de textos propios y ajenos.

Mi interés por ella surgió con la localización de un ejemplar de una suelta fechable en el siglo xvii en cuyo encabezamiento se nombran como autores a Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara; una propuesta de autoría diferente a las que hasta ahora se barajaban y que me ha llevado a replantearme el problema, con los resultados que se exponen a continuación.

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto del Plan Nacional I+D *Edición de la obra dramática de Rojas Zorrilla: IV. Comedias en colaboración con Vélez y otros autores* (HUM2005-07408-C04-04), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y los Fondos Feder.

<sup>2</sup> Aunque en el encabezamiento se haya respetado el tradicional por no inducir a confusión.



## 1. Las propuestas de autoría: de Hartzenbusch a Profeti

Desde que a mediados del siglo XIX viera la luz la primera edición moderna de la mano de J. E. Hartzenbusch<sup>3</sup>, casi todas las referencias insisten en presentarla como comedia en colaboración de Calderón, Pérez de Montalbán y Coello<sup>4</sup>. Esta triple autoría parece tener como fundamento último el que Vera Tassis, el esforzado editor de Calderón, la alistara entre aquellas «en las que tiene una jornada»: la primera —según el apéndice final de la *Séptima* parte (1683)— o la tercera —de acuerdo con las páginas finales de la *Novena* (1691). La identidad de los otros dos colaboradores vendría inducida por el *Índice* de Medel (1735), donde consta por tres veces el título en cuestión, atribuido, en exclusiva, a cada uno de los dramaturgos mencionados.

Sin embargo, no existe ningún manuscrito ni edición antigua que avale esta asignación, como ha apuntado M. G. Profeti, responsable del único cuestionamiento de la atribución mayoritaria<sup>5</sup>. Para la estudiosa, es evidente la debilidad de los principales cimientos de esta autoría, y se ha pronunciado en favor de Pérez de Montalbán como único escritor, al que apoyan los dos testimonios críticos conservados antes de la aparición de la suelta antedicha: el incluido en la *Parte treinta* (1636) de la colección de *Diferentes autores*, donde efectivamente sólo consta como autor Montalbán, a pesar de que con frecuencia se ha apuntado que figuran los tres<sup>6</sup>; la misma atribución individual se puede leer en la portada de una suelta sin datos de imprenta, cuyo único ejemplar se conserva en la Biblioteca Mazarina de París. Se trataría, pues, de un fantasma más, como tantos otros que proliferan en la bibliografía dramática (y en la general): entes no reales levantados por datos erróneos que, sin comprobar, se toman como veraces por los sucesivos estudiosos.

Además de aclarar el error bibliográfico, la hispanista italiana intenta mostrar la debilidad de otros apoyos tradicionales de la propuesta de autoría colaborada.

<sup>3</sup> *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores, hecha e ilustrada por Juan Eugenio Hartzenbusch*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1848-1850, 4 vols. (BAE 7, 9, 12 y 14). La comedia en IV, págs. 397-412.

<sup>4</sup> Así, C. A. de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid, 1860 (ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1969), págs. 575 y 685; E. Cotarelo, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, Madrid, 1924 (ed. facsímil de I. Arellano y J. M. Escudero, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, 2001), pág. 177; P. Calderón de la Barca, *Obras completas. Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos que saca a luz L. Astrana Marín*, Madrid, 1932; A. E. Slobman, *The dramatic craftsmanship of Calderón: his use of earlier plays*, The Dolphin Book, Oxford, 1967, págs. 61 y sigs.; J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, VII, CSIC, Madrid, 1967, págs. 189-190; K. y R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung/Manual bibliográfico calderoniano*, I, Verlag Thiele und Schwarz, Kassel, 1979, pág. 428; II, 1, ed. Reichenberger, Kassel, 1999, págs. 486-487.

<sup>5</sup> M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Università degli Studi di Padova, Verona, 1976; *Addenda et corrigenda*, *ibid.*, 1982, págs. 499-501.

<sup>6</sup> Así, en C. A. de la Barrera, *op. cit.*, pág. 685.

susceptibles de interpretaciones distintas a las que se han dado. Es el caso de la mención final: «[...] para que dellas merezca/el perdón, si es que no hubiesen/servido los tres oficios/como la beldad merece». Esos «tres oficios», que tradicionalmente se han tomado en el sentido de una triple autoría (hasta el punto, incluso, de que en su edición Hartzenbusch los trocó en «tres ingenios»), considera que guardan relación con la semántica de la obra, que aluden a los de senador, tribuno y noble, cuyo ejercicio se ha visto a lo largo de la misma.

Para reforzar las bases de la candidatura de Montalbán desde el flanco estilístico, Profeti aduce la existencia de un pasaje paralelo a otro de *El caballero del Febo*, comedia de indiscutible adscripción al escritor madrileño.

Sin embargo, los datos conocidos junto con otros no tenidos en cuenta hasta la fecha podrían apuntar hacia otras explicaciones.

## 2. «Bien hayan los tres poetas»

En 1635 ó 1636, Calderón escribió la comedia de capa y espada *El escondido y la tapada*, en uno de cuyos lances le oímos decir al gracioso Mosquito tras comprobar que vestido de mujer le toman por tal y le tratan deferentemente:

Yo juro de no traer  
otro traje eternamente.  
Bien hayan los tres poetas  
que piadosos y corteses  
sacaron a luz *Los Pri-*  
*vilegios* de las mujeres.

(vv. 1861-1866)<sup>7</sup>

Se trata, sin duda, de un apoyo importante para considerar *Los privilegios de las mujeres* como producto de la colaboración de tres ingenios. Por otra parte, la fecha de escritura propuesta para *El escondido y la tapada*<sup>8</sup> conviene sin problemas a lo que aquí se considera. Porque, a pesar de que Cotarelo apunta que nuestra comedia es posterior al 12 de octubre de 1636, pues se haría eco de la pragmática antisuntuaria promulgada ese día<sup>9</sup>, hoy nos consta que ya se exhibía en Madrid en la Navidad de 1634: en efecto, la representación de una comedia profana con el título de *Los privilegios de las mujeres* en casa de Mateo Rodríguez

<sup>7</sup> Cito por P. Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada* (edición, estudio, bibliografía y notas de M. Larrañaga Donézar), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989.

<sup>8</sup> Véase K. y R. Reichenberger, *op. cit.*, II, 1, pág. 320. Fue representada por Antonio de Prado el 3 de abril de 1636 (N. D. Shergold y J. E. Valey, «Some Early Calderón Dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pág. 278).

<sup>9</sup> E. Cotarelo, *op. cit.*, pág. 177.

se nombra entre los cargos más comprometedores del proceso abierto contra este artesano portugués que fue castigado por la Inquisición en 1637<sup>10</sup>.

Este respaldo de una triple autoría compartida favorece el que se interprete la mención final de los «tres oficios», a pesar de los evidentes problemas de transmisión del texto, como una referencia a los tres poetas que han intervenido, en consonancia con las pautas metateatrales de tantos finales<sup>11</sup>. Son muchas las comedias que en sus últimos versos presentan un quiebro similar que saca a los autores de la acción dramática para requerir la benevolencia del público. Este remate en concreto parece orientado a quedar bien con una o más mujeres del auditorio. Si fue trabajo de tres ingenios, hay muchas posibilidades de que se trate de un producto para consumir primeramente en la corte, entorno que favorece las colaboraciones. Podría estar destinado, por ejemplo, a celebrar el cumpleaños de la reina. Un cometido así habría ayudado a la elección del tema; y no, como dicen Hartzembusch y Cotarelo, la promulgación de pragmáticas anti-suntuarias<sup>12</sup>, que, por cierto, también incumbían a los hombres<sup>13</sup>.

Esta propuesta de atribución conlleva descartar la autoría exclusiva de Pérez de Montalbán, a pesar de contar hasta ahora con los apoyos más serios. Por otra parte, tampoco creo que sea suya ninguna de las tres jornadas: ni en el léxico ni en las imágenes utilizadas parecen existir confluencias significativas con el autor del *Para todos*. El pasaje de la primera jornada que M. G. Profeti relaciona con *El caballero del Febo*<sup>14</sup> considero que apunta con menos fuerza hacia Montalbán que bastantes otros segmentos de ese mismo acto lo hacen hacia Calderón, como enseguida veremos.

Llegados a este punto, es lógico preguntarse el porqué de la atribución a Pérez de Montalbán —un dramaturgo que hoy milita entre los «segundones» del teatro áureo<sup>15</sup>— de una comedia que no sólo no sería suya, sino que incluso podría

<sup>10</sup> Véase M. J. del Río, «Representaciones dramáticas en casa de un artesano del Madrid de principios del siglo xviii», en L. García Lorenzo y J. E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Tamesis Books, Londres, 1991, pág. 253.

<sup>11</sup> Por otra parte, la interpretación de Profeti sintetizada más arriba presenta algunos problemas con la lógica interna de la obra: Coriolano no tendría por qué pedir perdón de los tres oficios (senador, noble y tribuno de la plebe), que, además, no se han ejercido en relación con las mujeres sino con el juicio del que ha sido reo él mismo o la petición de perdón para Roma (cometido este en el que además no participan los tres, sino dos).

<sup>12</sup> Ambos autores piensan en pragmáticas distintas, que motivan propuestas de fechas de escritura diferentes: 1623 (J. E. Hartzembusch, *op. cit.*, II, págs. 637-638) y 1636 (E. Cotarelo, *op. cit.*, pág. 177).

<sup>13</sup> Aunque el halagar al público femenino podría venir del simple conocimiento de la situación real en los corrales, donde forman un sector destacado de los espectadores. Lo dice Lope en *El arte nuevo*, cuando señala a las mujeres como sector especialmente implicado en el triunfo de la comedia nueva: «adonde acude el vulgo y las mujeres/que este triste ejercicio canonizan» (vv. 37-38).

<sup>14</sup> M. G. Profeti, *op. cit.*, pág. 501.

<sup>15</sup> El término «segundón» está muy presente en la bibliografía última: I. Arellano (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Anthropos, Barcelona, 2004; en breve verán la luz las actas del congreso celebrado en Gargnano del Garda en septiembre de 2005, organizado por las universidades de Milán y de Navarra, bajo el lema *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*.

ser, al menos en parte, de Calderón, una de sus dos máximas figuras. Desde nuestra perspectiva —y permítase la analogía ecdótica— Montalbán sería una *lectio difficilior* que incitaría a decidirse por ella. Pero nuestra valoración no tiene por qué coincidir en todos sus puntos con la de sus contemporáneos. Lo ponen en evidencia fenómenos como el que ahora se considera.

Hoy pocos apuestan por Montalbán y, sin embargo, en algún momento su nombre debió de tener un gran atractivo para los libreros a la hora de pensar en vender sus comedias a los lectores (ignoro si otro tanto ocurrió en la dimensión escénica). Un repaso detenido a la rigurosa y abundante bibliografía de M. G. Profeti sobre el dramaturgo da como resultado una inesperada prueba de que no sólo los grandes como Lope y Calderón se apropiaron la autoría de obras ajenas, buen índice de su situación en esa cima que no les discutimos, sino que tampoco Montalbán les fue a la zaga en algún momento. Son muchas las que se alistan en el apartado de «*Commedie di discussa attribuzione*»: 42 (frente a 47 auténticas en exclusiva y dos en colaboración). Hoy por hoy es difícil decidir sobre la autoría de una parte de ellas; pero de bastantes otras puede casi garantizarse que pertenecen a otros escritores. Y aún nos sorprendemos más al comprobar que esos dramaturgos cuyos nombres han sido suplantados por el de Montalbán en los encabezamientos de impresos contantes y sonantes (no considero ahora los casos en que la atribución se da únicamente en las referencias de los catálogos), no son sólo desconocidos o segundones, sino también grandes y grandísimos. Uno de estos últimos es precisamente el autor que más usurpaciones ha sufrido, Lope de Vega (*Amistad y obligación*<sup>16</sup>, *La primera información*<sup>17</sup>, *Sin secreto no hay amor*<sup>18</sup>). También están en la nómina Calderón (*Los empeños que se ofrecen*)<sup>19</sup>, Ruiz de Alarcón (*El examen de maridos*)<sup>20</sup>, Luis Vélez de Guevara (*Amor es naturaleza*)<sup>21</sup>, Mira de Amescua (*El capitán Belisario y ejemplo mayor de la desdicha*)<sup>22</sup>, Rojas Zorrilla (*La mudanza en el amor o La esmeralda del amor*)<sup>23</sup>, Enríquez Gómez (*A lo que obligan los celos*)<sup>24</sup>. Solo Tirso no está representado en esa relación de suplantados de lujo.

Las comedias en colaboración no quedaron eximidas de tales operaciones. Éstas podían consistir en que el nombre de Montalbán desplazase a uno de los tres autores legítimos. Es el caso de *El catalán Serrallonga*, de Coello, Rojas y Vélez: en alguno de los impresos se le ha propuesto como primer colaborador y se ha

<sup>16</sup> Véase M. G. Profeti, *op. cit.*, págs. 463-465.

<sup>17</sup> M. G. Profeti, *loc. cit.*, pág. 478.

<sup>18</sup> M. G. Profeti, *loc. cit.*, págs. 502-503.

<sup>19</sup> M. G. Profeti, *loc. cit.*, págs. 439-447.

<sup>20</sup> M. G. Profeti, *loc. cit.*, págs. 449-453.

<sup>21</sup> M. G. Profeti, *loc. cit.*, págs. 391-394.

<sup>22</sup> M. G. Profeti, *loc. cit.*, págs. 397-407.

<sup>23</sup> M. G. Profeti, *loc. cit.*, págs. 468-471.

<sup>24</sup> M. G. Profeti, *loc. cit.*, págs. 389-391.

dejado fuera al último, Vélez<sup>25</sup>. Otra posibilidad es que su nombre en exclusiva sustituya los de los tres colaboradores auténticos. Esto ha ocurrido con *El príncipe perseguido*, atribuible a Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses<sup>26</sup>. Todo apunta a que esta operación de tres en uno fue la que experimentó *Los privilegios de las mujeres*: la atribución en exclusiva de una comedia de tres ingenios.

Interesaría estudiar las causas y las circunstancias materiales de estos desvíos de autoría. De especial importancia sería comprobar la tipografía de esas sueltas sin datos de imprenta donde en la mayor parte de los casos debió de comenzar la manipulación, por si apunta hacia determinados focos difusores y fechas. Una hipótesis que aventuro, con mínimos respaldos de momento, es que las atribuciones apócrifas tuvieron una especial incidencia tras la publicación en 1635 del *Primero tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán* (Imprenta del Reino-Alonso Pérez, Madrid), cuya salida al público se producía el mismo mes de agosto en que moría Lope. Sabemos que esta circunstancia capital en el desarrollo de la *comedia nueva*, añadida a las prácticas fraudulentas de determinados empresarios del libro, especialmente sevillanos, durante el periodo previo de suspensión de licencias para la publicación de obras literarias, favoreció las atribuciones a Calderón y Rojas. Es muy posible que ocurriera lo mismo con las de Montalbán. Alguien debió de confiar en el gancho que en el mercado de impresos teatrales podía tener el hijo del librero Alonso Pérez, amigo y discípulo de Lope.

### 3. La identidad de los tres colaboradores

El único testimonio antiguo de la obra que ofrece una propuesta de triple autoría es la suelta anteriormente mencionada. Dice así su encabezamiento: «LOS PRIVILEGIOS DE LAS MUJERES./COMEDIA FAMOSA./LA PRIMERA JORNADA DE DON/ANTONIO Coello. La segunda de Don Francisco de Roxas./La tercera de Luys Velez de Guevara»<sup>27</sup>. Aunque no lleva datos de imprenta, por sus características tipográficas podría adscribirse al siglo XVII. El único ejemplar conocido se custodia en la Biblioteca Nacional de Madrid (T-55321-31)<sup>28</sup>.

Nótese que en dicho encabezamiento la comedia se llama *Los privilegios de las mujeres*, y no *El privilegio de las mujeres*. Todo apunta a que ese fue el título original, en consonancia con su contenido, porque es de «privilegios» de lo que trata, según se manifiesta en distintos momentos del texto, y especialmente al final, en ese punto donde tantas veces se nombran por su nombre las comedias:

<sup>25</sup> M. G. Profeti, *loc. cit.*, pág. 507.

<sup>26</sup> M. G. Profeti, *loc. cit.*, págs. 486-492.

<sup>27</sup> Aunque con el título de *El privilegio de las mujeres*, se registra una entrada con esta atribución en el *Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716* de J. I. Fajardo (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.706).

<sup>28</sup> La descripción detallada del impreso puede verse en G. Vega, *Para una bibliografía de J. Pérez de Montalbán. Nuevas adiciones*, Università degli Studi di Verona, 1993, págs. 45-46.

«Porque entre los dos partimos/aplause tan excelente/como ver restituidas./ufanas y honradas siempre/en sus heroicos y grandes/privilegios, las mujeres...». Y además de esta justificación interna del título en plural, existen referencias externas que lo dan por bueno: así, la mención que de la comedia se hace en el proceso inquisitorial del esterero madrileño en cuya casa se representó en 1634, o la de los versos de *El escondido y la tapada* que se citaron más arriba.

Y no se limitan al título las propuestas textuales de la nueva suelta que deberían tenerse en cuenta a la hora de llevar a cabo una edición crítica de la obra. Sin haber efectuado un cotejo exhaustivo, considero que en líneas generales su texto proporciona mejores lecturas que el de la *Parte treinta*<sup>29</sup>, donde abundan los versos anómalos en medida y sentido<sup>30</sup>.

De nuevo, la autoría que consta en la suelta de la Biblioteca Nacional puede parecer una especie de *lectio difficilior* que, como en el campo de la crítica textual, nos sentimos tentados a apoyar por encima de la *lectio facillior*: ¿qué autor de comedias o editor de sueltas puede estar interesado en quitar el nombre de Calderón de un encabezamiento para poner otro? Sin embargo, desde su época las lecturas que se pueden hacer no son tan fáciles: Coello, Rojas y Vélez podían gozar de un renombre en las comedias en colaboración, dada la frecuencia con que debieron asociarse para escribirlas, si juzgamos por las tres conservadas, que además alcanzaron una importante notoriedad: es el caso de *La Baltasara*, elegida para inaugurar la colección de *Nuevas Escogidas* en 1652, o *El catalán Serrallonga* y *Bandos de Barcelona*, con más de dos docenas de ediciones en los siglos XVII y XVIII, que la sitúan entre las comedias en colaboración más reeditadas de todo el repertorio áureo.

Sirva la atribución de la suelta que comentamos como testimonio de que algún otro contemporáneo, aparte de Vera Tassis, creyó que la comedia era obra de tres ingenios. Pero nada más respalda que los nombres que en ella se mencionan sean los de los verdaderos autores y sí que lo desmienten los indicios serios que, como enseguida veremos, señalan que fue Calderón, y no Coello, quien escribió la primera jornada.

Con la terna respaldada por una copia antigua bajo sospecha, es el momento de fijarse de nuevo en la que tradicionalmente se ha propuesto para la autoría de *Los privilegios de las mujeres*. Si la comedia fue escrita por tres dramaturgos y el primer acto es de Calderón, ¿podría darse por buena la atribución a favor de

<sup>29</sup> No me ha sido posible acceder a la suelta parisina, el otro testimonio a nombre de Pérez de Montalbán, pero la descripción detallada que ofrece en el catálogo de Profeti permite entrever que su texto es muy cercano al del impreso de 1636.

<sup>30</sup> Así lo reconoce Hartzzenbusch al comienzo de su texto: «La edición que se ha seguido, única que conocemos de esta comedia [la de la *Parte treinta*], es muy defectuosa, como lo echará de ver el lector, principalmente en la segunda y tercera jornada» (J. E. Hartzzenbusch, *op. cit.*, pág. 397, nota 1). Sus anomalías textuales no pueden dejar de ponerse en relación con las que presenta el más famoso de los testimonios críticos que acoge el volumen, el conocido con la sigla Z en el estema de la primera versión de *La vida es sueño* (véase J. M. Ruano de la Haza, *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*, Liverpool University Press, 1992).



Montalbán y Coello como autores del segundo y tercero? En mi opinión, hay factores externos e internos suficientes, tanto en número como en consistencia, para dejar un escaso margen de duda sobre la responsabilidad del primero. Sin embargo, no he encontrado respaldos parejos sobre los otros dos colaboradores que «oficialmente» figuran en las ediciones, catálogos y estudios desde Hartzenbusch y La Barrera. Su inclusión parece más bien una componenda del primer editor moderno de Calderón, asumida por el decisivo bibliógrafo. Para la supuesta operación del primero, pienso que Pérez de Montalbán y Coello no tienen otro aval que las menciones del *Índice* de Medel (1735), las cuales —recordemos— no son a una autoría compartida sino a tres individuales a un título idéntico. La de Pérez de Montalbán no tendría por qué reflejar otra cosa que la existencia en la librería madrileña de la primera mitad del siglo XVIII de ejemplares de la *Parte treinta de Diferentes autores* o de algunas de las sueltas relacionadas que se le atribuyen en exclusiva —y erróneamente, casi con toda seguridad, según se ha explicado más arriba. Por su parte, la atribución a Coello en la lista de Medel podría estar basada en una transcripción incompleta del encabezamiento de una o más sueltas como la que ha aparecido recientemente, donde se le nombre en primer lugar, también con todos los visos de inexactitud, como se ha apuntado.

#### 4. La atribución a Calderón de la primera jornada

Los *privilegios de las mujeres* no consta en ninguna de las dos listas que supuestamente Calderón elaboró al final de su vida para recoger las obras reconocidas como suyas<sup>31</sup>, lo cual no supone ningún inconveniente para la adscripción que aquí se intenta, ya que en ellas se han dejado fuera todas las comedias colaboradas.

Y sí que figura, como se apuntó, en dos de los listados que su editor Vera Tassis incorporó en los pliegos finales de las partes *Séptima* (1683) y *Novena* (1691). Esta circunstancia debe considerarse como uno de los avales externos sólidos de la participación de Calderón. Podemos pensar lo que queramos de su oficio de editor: desde nuestra concepción actual de las labores ecclésiásticas, sin duda se pasó aseando los textos. Pero en cuanto a recolector de obras, creo que si pecó de algo fue más de omisión que de acción. No me viene a la mente ningún caso en que dijera que tal obra era suya y se haya comprobado fehacientemente que es de otro, y sí que creo que ocurre lo contrario: que dice que no son suyas obras que lo son<sup>32</sup> o podrían serlo<sup>33</sup>. La discrepancia entre la *Séptima parte*, que le

<sup>31</sup> *Memoria de las comedias que escribió D. Pedro Calderón de la Barca la cual hizo por mandado del Rey Nuestro Señor D. Carlos II y la llevó D. Francisco Marañón a su Majestad*, y la *Memoria de comedias de D. Pedro Calderón enviada al Excelentísimo señor duque de Veragua*. Véase K. y R. Reichenberger, *op. cit.*, III, pág. 23.

<sup>32</sup> En la lista de «Comedias supuestas que andan debajo de su nombre» de los preliminares de la *Verdadera quinta parte* (1682) incluye títulos como *El Tuzaní de las Alpujarras*, *Un castigo en tres venganzas* o *Las tres edades de España*, que sí que corresponden a obras de Calderón.

<sup>33</sup> Últimamente he dedicado una serie de trabajos a acercar a su repertorio algunos textos no asumidos oficialmente en él: «Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y

atribuye la primera jornada, y la *Novena*, que le adjudica la tercera, pienso que debe achacarse a un error de la segunda lista, muy probablemente causado por la frecuencia con que Calderón se responsabiliza del acto final en las colaboraciones. En todo caso, los resultados del análisis del texto que se verán a continuación apoyan la primera propuesta.

Como factor extrínseco, tampoco está de más recordar la alusión a la comedia que aparece en *El escondido y la tapada*, obra escrita por Calderón entre 1635 y 1636. Es cierto que eso no implica necesariamente que uno de los tres poetas que la escribieron fuera él, pero sí que favorece algo su candidatura en cooperación con otros indicios. Como la favorece esa propensión del escritor hacia el lema y tema de la pieza. Los «privilegios de las mujeres» tienen una presencia notable en su teatro, muy por encima de lo que se aprecia en los otros dramaturgos controlados<sup>34</sup>. Esta propensión culminaba cuando después de 1652 daba a las tablas *Las armas de la hermosura*, donde se recrea la historia de Coriolano. Pero no se limita a esta reescritura, sino que aquí y allá afloran alusiones a esos «privilegios» en boca de los personajes más variados en las diferentes épocas. Así en *La señora y la criada* (1635)<sup>35</sup>: «[...] para hacer lo que no quieren, no tie-

traidor Wallenstein», en J. Alcalá Zamora y E. Berenguer (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, II, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, págs. 793-827; «Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)», en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón* 87-88-89, 2003, págs. 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, págs. 1113-1134; «Nuevos aspectos intertextuales de *La vida es sueño* (con indicios del Calderón extracanónico)», en I. Arellano y E. Cancelliere (eds.), *La dramaturgia de Calderón. Estructuras y mecanismos (Homenaje a Jesús Sepúlveda)* Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, 2006, págs. 587-608; «Las credenciales calderonianas de otra comedia rechazada por Calderón: *El perdón castiga más*», en *Homenaje a Marc Vitse. Criticón*, en prensa; «Imitar, emular, renovar en la comedia nueva: *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, reescritura "calderoniana" de *Las almenas de Toro*», *Anuario Lope de Vega*, 11, en prensa.

<sup>34</sup> Los testimonios que se aducirán en las páginas que siguen se basan en búsquedas realizadas en una extensa lista de obras dramáticas. A las que conforman la base de datos de TESO (*Teatro Español del Siglo de Oro*, coord. C. Simón Palmer, CD-ROM, Chadwyck-Healley España, Madrid, 1998), con un alto porcentaje de las conservadas de una buena parte de los dramaturgos más notables desde finales del siglo XVI hasta comienzos del XVIII —Guillén de Castro (1569-1630), Cervantes (1547-1616), Cueva (1550-1609?), Diamante (1625-1687), Matos Frago (1608?-1689), Moreto (1618-1669), Pérez de Montalbán (1602-1638), Quiñones de Benavente (1593?-1652), Rojas Zorrilla (1607-1648), Rueda (1510-1565), Ruiz de Alarcón (1581-1639), Solís (1610-1686), Tirso de Molina (1579-1648), Lope de Vega (1562-1635), Zamora (1662?-1728)—, se ha añadido un número relevante de piezas de Mira de Amescua (1574?-1644) y de Luis Vélez de Guevara (1579-1644).

<sup>35</sup> Para apreciar mejor las posibles afinidades con las obras de Calderón, tras cada mención se ha procurado apuntar su fecha de escritura. En la mayoría de los casos nos hemos servido de las propuestas de datación de K. y R. Reichenberger, *op. cit.*, II, 1, que, a su vez, se basan en documentos y en el trabajo de H. W. Hilborn, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, The University of Toronto Press, 1938.

nen más privilegios/los hombres que las mujeres»<sup>36</sup> (Parte IX, vol. 18, pág. 125,a)<sup>37</sup>; en *La desdicha de la voz* (1639): «[...] pues tienen/en los hombres nobles tales/privilegios las mujeres/que han de ser las preferidas,/y venga lo que viniere» (Parte VII, vol. 16, pág. 424,b); en *Afectos de odio y amor* (1646-1655) hay dos citas diferentes: «y perdonadme el estilo,/si a privilegios de reina/los de mujer anticipo;/porque solo el ser mujer/trae una carta consigo/tan de favor, que no hay hombre/con quien no hable el sobrescrito» (Parte III, vol. 8, fol. 103r,a), «¿Qué ley, qué fuero, qué fe/tales privilegios da/a la mujer? (Parte III, vol. 8, fol. 115r,b); en *Cada uno para sí* (d. 1652): «[...] yo os lo pido,/valida del privilegio de mujer» (Parte IX, vol. 18, pág. 515,b); en *El segundo Escipión* (1677): «[...] tendrán desde hoy/especiales privilegios/las mujeres de Cartago» (Parte VII, vol. 16, pág. 143,a); y en *Ni amor se libra de amor*: «[...] que en efeto eres mujer/que otros privilegios tiene» (Parte III, vol. 8, fol. 188r,b).

La carga fundamental de la demostración de autoría cae sobre factores intrínsecos. El análisis de léxico e imágenes favorece a Calderón. No diré que indefectiblemente, porque soy consciente de los recelos que suscitan las atribuciones por mor del estilo. Yo también pienso, con Dámaso Alonso, por ejemplo, que no se puede cifrar toda la carga probatoria en este factor<sup>38</sup>, pero también creo que sin coincidencias importantes en los aspectos estilísticos tampoco demostraremos nada. Es más, considero que es el soporte principal de una identificación.

Debe tenerse en cuenta que el género dramático se desarrolló en unas condiciones muy especiales. La voraz maquinaria teatral exigió de los dramaturgos un trabajo enorme, que solo pudieron atender con prisas y recursos de la literatura de masas, de la llamada infraliteratura. Hay una propensión a automatizar la escritura, a echar mano de clichés, a reutilizar materiales. Y las reiteraciones podían no ser solo exigencias de la premura también formarían parte del sello personal del escritor que el público espera encontrar, como una suerte de guiños que afianzan la comunicación entre emisor y receptores. Sea por la razón que sea, el caso es que los poetas dramáticos se repiten.

Las herramientas de que hoy disponemos para localizar, comparar, sopesar estas recurrencias, permiten obtener pruebas concretas de acercamiento o rechazo de una obra en relación con un autor determinado.

Comenzaremos por dos momentos especialmente significativos, que he podido analizar con más detalle.

<sup>36</sup> A H. W. Hilborn le parece tan clara la alusión a la comedia que llega incluso a basarse en ella para fechar *La señora y la criada* hacia 1636, que es el año de edición de la *Parte treinta* de *Diferentes Autores* (op. cit., pág. 32).

<sup>37</sup> Salvo que se apunte 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 de comedias de Calderón en que se encuentra, y a continuación el volumen de la edición londinense, la página y la columna. Se han modernizado la ortografía y la puntuación.

<sup>38</sup> D. Alonso, *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente Argentina, Buenos Aires, 1946, pág. 188.

El primero se sitúa nada más iniciarse la comedia, cuando el rey Sabino, a vista de Roma, refiere a su esposa Astrea y a los soldados la afrenta que su pueblo ha recibido de sus moradores, que ahora intenta vengar una vez más:

Esa ciudad que se asienta  
sobre las cervices duras  
de siete montes, que en ella  
sufren no poca coyunda...  
(pág. 397, col. 2)<sup>39</sup>

Sin duda, estos versos deben ponerse en relación con otros del auto sacramental de Calderón *La cena de Baltasar* —que Hilborn fecha en 1632<sup>40</sup> y que en todo caso sería anterior a la primavera de 1634, en que, según J. Sentaurens, fue representado en Sevilla por la compañía de Pedro de Ortegón<sup>41</sup>—. En ellos se habla de la construcción de la torre más arrogante, la de Babilonia:

Ya para la excelsa torre  
montes sobre montes juntan;  
y la cerviz de la tierra,  
de tan pesada coyunda  
oprimida, la hacen que  
tanta pesadumbre sufra,  
bien que con el peso gima,  
bien que con la carga cruja.  
(v. 488-95)<sup>42</sup>

No sólo la imagen, sino también la identidad de los términos que la concretan —«montes», «coyunda», «cerviz», «oprimida», «sufrá»— asocian estrechamente los dos pasajes. Que una construcción humana, ciudad o torre, doblegue como la coyunda («correa que ata el yugo») la cerviz de los bueyes, la tierra sobre la que se asienta es una metáfora a la que no se puede llegar de forma casual, y que no he encontrado en ningún otro dramaturgo<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Las citas de *Los privilegios de las mujeres* se harán de acuerdo con la edición de J. E. Hartzenbusch, op. cit., iv, págs. 397-412. No se han respetado las letras versales con que comienza cada verso.

<sup>40</sup> H. W. Hilborn, op. cit., págs. 79 y sigs.

<sup>41</sup> J. Sentaurens, *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du xvif siècle*, Université de Bordeaux-Atelier, Burdeos-Lille, 1984, pág. 1115. Cit. por H. Urzáiz, *Catálogo de autores teatrales del siglo xvif*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002, pág. 197.

<sup>42</sup> Se cita por P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales. I* (prólogo, edición y notas de Á. Valbuena Prat), Espasa-Calpe, Madrid, 1957.

<sup>43</sup> Unos quince años después, hacia 1650, Calderón escribió el auto *La torre de Babilonia*, donde aparece de nuevo el largo parlamento en el que se inserta el pasaje citado con escasas variantes (*Autos sacramentales, alegóricos y historiales del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca. Obras póstumas que del Archivo de la Villa de Madrid saca a luz Don Pedro de Pando y Mier*, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, Madrid, 1717, III, pág. 396).

Además de la imagen, conviene retener los dos versos finales de esta última cita, porque contienen una pareja verbal muy característica de Calderón: «gemir» y «crujir». Ya en un trabajo anterior me detuve en la utilización de estos verbos por parte del escritor en obras como *Apolo y Climene*, *Andrómeda y Perseo*, *El gran teatro del mundo*, *La cena de Baltasar*<sup>44</sup>. Pues bien, en la primera jornada de *Los privilegios de las mujeres* también topamos con la pareja: «agora el clarín se queje, / agora el parche se hunda, / agora las trompas giman, / agora las armas crujan» (pág. 398, col. 2). El pasaje más cercano a éste, tanto por lo que se refiere a los verbos como a los sujetos, se encuentra en *El mayor encanto amor*, obra de 1635, y, por tanto, muy próxima cronológicamente: «que oprimido el bronce gima, / que herido se queje el parche» (Parte II, vol. 5, fol. 21v, a).

El segundo pasaje de *Los privilegios de las mujeres* que comentaremos con cierto detalle presenta aún mayores resonancias calderonianas. Se encuentra algo más adelante, cuando Coriolano refiere su victoria sobre los sabinos, que al atravesar el Tíber han debido escoger entre morir por su espada o por las aguas del río. Recurre el escritor a imágenes náuticas, según las cuales los caballos son bajeles, y las partes de aquellos encuentran equivalencias en las de estos:

Ciegos perdiendo el vado,  
pretenden esguazar el Tíber a nado.  
Al abreviado piélagos se entregan,  
donde por rumbos fáciles navegan  
en los brutos bajeles y vivientes;  
que, espolones las frentes,  
el cuello proa, viento las espuelas,  
remos los brazos y las crines velas,  
jarcia el arzón más alto de la silla,  
el jinete piloto, el viento quilla,  
jarcias las riendas y timón la cola,  
y por sí el Tíber crespo se enarbola,  
áncoras breves siendo los estribos,  
pasó terrestre flota en leños vivos.  
(pág. 400, col. 2)

La existencia de reiteraciones (el «viento» son las «espuelas» y la «quilla»; «jarcias», el «arazón» y las «riendas») hace pensar en errores de transmisión del fragmento. Pero lo que interesa ahora es resaltar que estamos ante una de las asociaciones de imágenes más peculiares y repetidas de Calderón<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> G. Vega. «La leyenda de Sopenetrán en una comedia que compromete a Calderón», págs. 1126-1128.

<sup>45</sup> Podría reconocerse un antecedente en un romance burlesco de Góngora que comienza «Aunque entiendo poco griego», fechado en 1610. Si bien, aquí la imagen, aplicada a Leandro, solo apunta de forma escueta y con carácter burlesco; muy lejos, por tanto, de la proliferación de detalles y el tono serio de los usos calderonianos: «Leandro, en viendo la luz, / la arena besa, y gallardo, / "¡Oh de la estrella de Venus, / le dice, ilustre traslado! / Norte eres ya de un bajel / de cuatro remos por banco; / si naufragare, serás / santelmo de su naufragio..."» (L. de Góngora, *Romances* [ed. de

En *Lances de amor y fortuna* se encontraría la primera comparecencia constatada —si es que la comedia es de 1625, como quiere Hilborn<sup>46</sup>—. La imagen del bajel se aplica a un hombre, cuyos brazos serían los remos:

Arrojándoos al mar,  
y, nuevo bajel con alma,  
haciendo remos los brazos,  
sujetasteis su arrogancia...  
(Parte I, vol. 2, fol. 182r,b)

Es *El príncipe constante* (1629) la siguiente en ofrecernos un testimonio de la imagen, esta vez ya acomodada al caballo. Surge como remate de una de esas descripciones morosas del aspecto y movimientos del animal a las que tan proclive fue el escritor en la primera fase de su dramaturgia. Nótese la atrevida variación hiperbólica en que incurre este bruto-bajel que navega no en el agua sino en «mares de sangre»:

En la silla y en las ancas  
puestos los dos juntamente,  
mares de sangre rompimos,  
por cuyas ondas crueles  
este bajel animado,  
hecho proa de la frente,  
rompiendo el globo de nácar  
desde el codón al copete  
pareció entre espuma y sangre,  
ya que bajel quise hacerle,  
de cuatro espuelas herido,  
que cuatro vientos le mueven  
(Parte I, vol. 2, fol. 281r,b)

Al año siguiente, en 1630, se fecha *La puente de Mantible*. De nuevo estamos ante un caballo-bajel del que se predicen aspectos muy cercanos al pasaje de *Los privilegios de las mujeres* que se intenta explicar:

Sólo te podré decir  
que aquesta acción generosa  
de haber pasado ese río,  
siendo en verdinegras ondas

Antonio Carreño], Cátedra, Madrid, 1988, nº 64, vv. 205-212). Frente al prolijo y variado despliegue de testimonios calderonianos que se verá a continuación, entre los demás dramaturgos sólo he constatado uno, mucho más escueto y aplicado a un hombre a nado, en la comedia de Diamante titulada *Lides de amor y desdén*: «Me arrojé al cristal rizado, / y, vivo bajel, haciendo/proa de la frente como/de pies y de manos remos...» (*Comedias de Fr. Don Juan Bautista Diamante... Segunda Parte*, Roque Rico de Miranda-A costa de Juan Martín Merinero, Madrid, 1674, pág. 26).

<sup>46</sup> H. W. Hilborn, *op. cit.*, págs. 9-12.



un escollo fugitivo,  
 que la corriente furiosa  
 de sus centros arrancó  
 peñascos de algas y ovas,  
 que ese haber sido piloto  
 sobre las cerúleas ondas  
 de un animado bajel,  
 siendo la frente la proa,  
 remos los pies, los estribos  
 costados, las ancas popa,  
 las guedejas jarcias, yo  
 la vela que el viento azota  
 y el timón que nos gobierna  
 sobre la espuma la cola.

(Parte I, vol. 2, fol. 147r,a)

*Argenis y Poliarco* es de 1634, año en el que está constatada la primera noticia de *Los privilegios de las mujeres*. En ella vuelve a encontrarse lo que ya parece una imagen obsesiva: el caballo se transmuta en bajel en cuanto se mete en el agua:

El bruto, que ya no es  
 sino bajel eminente,  
 hizo proa de la frente,  
 remos hizo de los pies.  
 Y, como una y otra ola  
 la helada crin erizaban,  
 era vela a quien hinchaban  
 los vientos, timón la cola.  
 Y monstruo confuso, en fin,  
 de dos especies, tal vez  
 era bruto y era pez,  
 siendo caballo y delfín  
 (Parte II, vol. 5, fol 32r,b-32v,a)

Pero el motivo se metamorfosea. En *El mayor encanto amor*, fechada al año siguiente (1635), el bajel no es el nadador o el caballo, sino la garza, y da vuelo a un momento excelente en ritmo y sentido donde Ulises refiere un lance de cetrería:

Corren los dos por páramos del viento,  
 y en una y otra punta  
 ésta se aleja cuando aquel se junta,  
 y el bajel ceniciento,  
 que bajel ceniciento entonces era  
 la garza que velera  
 los piélagos surcó de otro elemento,  
 librarse determina diligente,  
 aunque navega sola,

hechos remos los pies, proa la frente,  
 la vela el ala, y el timón la cola.  
 Misera garza, dije, combatida  
 de dos contrarios, bien, bien de mi vida  
 imagen eres, pues sitiarte la veo  
 de uno y otro deseo.

(Parte II, vol. 5, fol. 16r,a)

Sobre esta imagen de la garza náutica volverá años después, en 1661, en *El castillo de Lindabridis*:

Que este natural secreto  
 que trae consigo el temor  
 bien en los campos del viento  
 lo dice la garza, aquella  
 nave de pluma que haciendo  
 proa el pico, vela el ala,  
 timón la cola, el pie remo,  
 sulca grave, vuela altiva,  
 hasta que se pasa al fuego,  
 a ser mariposa en él,  
 por vivir otro elemento...  
 (Parte IX, vol. 18, pág. 229 [i. e. 429],b)

De regreso a la secuencia cronológica, nos encontramos con que al año siguiente de *El mayor encanto amor*, y para una ocasión pareja, celebrar la noche de San Juan en Palacio, Calderón escribió *Los tres mayores prodigios* (1636). Aquí el bajel es el centauro Neso, raptor de Deyanira, esposa de Heracles, quien lo atraviesa con una flecha, que es el momento que recrea este pasaje:

LICAS

Por las espaldas la flecha  
 pasó al monstruo.

FLORO

Y ya en las ondas  
 el animado bajel,  
 que a imitación generosa  
 de la nave de Argos iba  
 andando sobre las olas,  
 perdido el piloto suyo,  
 a todas partes zozobra.  
 [...]

FLORO

Animosamente boga,  
 siendo los remos los pies,



siendo la frente la proa,  
vela el manto de la ninfa,  
árbol Neso, el anca popa,  
bucu el pecho, y el timón  
sobre la espuma la cola.

## CLARÍN

¡Oh, quieran los dioses que  
tomen puerto sus congojas!  
(Parte II, vol. 5, fol. 277r,b)

Todos estos usos se concentran en los años anteriores o muy cercanos a la escritura de *Los privilegios de las mujeres*. Pero el tropo aún seguirá operativo en la obra de Calderón. De 1661 es *El castillo de Lindabridis*, del que ya se adelantó el ejemplo de la garza, que conectaba con *El mayor encanto amor*. En esa misma comedia se asocia el bajel al propio castillo que da título a la obra. El drástico paso de animado a inanimado parece haber reactivado las posibilidades asociativas del bajel, y los detalles analógicos se multiplican:

## ROSICLER

Con más causa me admiro,  
cuando el horror que no encareces miro,  
pues la estación vacía,  
claraboya diáfana del día,  
es mar que con asombros  
sufre un bajel de piedra, y en sus hombros  
a errar tan veloz llega,  
que sobre golfos de átomos navega.

## FLORISEO

Un castillo eminente  
es la proa del cubo de la frente,  
ondas de vidrio corre;  
árbol mayor es una excelsa torre;  
jarcias son las almenas,  
de banderolas y estandartes llenas;  
popa una cristalina galería,  
hermoso espejo en que se toca el día;  
el farol es un sol, que en arboles  
duplica rayos, multiplica soles;  
y, en fin, todo portento,  
es pájaro del mar y pez del viento;  
mas por dejar la admiración pasmada,  
sin plumas vuela, sin escamas nada,  
con presunción tan grave  
que, atendido mejor, ni es pez ni es ave.  
(Parte IX, vol. 18, págs. 419-20)

En *Fieras afemina amor* (1670) todavía nos encontramos otro testimonio de la pervivencia de la imagen, aplicada al caballo alado sobre el que monta Hércules al enfrentarse al dragón:

Ya, alado Belerofonte,  
que, Bucentoro velero,  
huyendo escollos de tierra,  
navegas golfos de viento;  
ya que la vela del ala  
desplegada, del pie el remo  
batido, timón la cola,  
popa el anca, quilla el cuello,  
proa la frente, la crin  
jarcia, y buque todo el cuerpo...  
(Parte VI, vol. 15, pág. 454,a-b)

La última ocurrencia localizada es en el auto de *Andrómeda y Perseo* (1680), en los días postreros de Calderón como creador y mortal. Aquí el bajel es el dragón sobre el que cabalga el Demonio:

Vivo bajel de las ondas  
que yo abrasé y encendí,  
pues de las tribulaciones  
sulcas del mar —siendo en ti,  
velas las alas, los pies  
remos, proa la cerviz,  
timón la cola y el pecho  
buque—, quebrando el viril  
en que, pirata del mar,  
ya la presa descubrí...  
(v. 1570-79)<sup>47</sup>

Sin la consistencia indiciaria de los dos pasajes vistos con detalle, aún se aducirá una veintena de segmentos más de ese primer acto que tienen paralelos en obras de Calderón exclusivos o prioritarios (es decir, que es más fácil encontrarlos en él que en otros escritores). Se han entresacado al hilo de la lectura sin afán de exhaustividad:

— «Mujeres buscar pretenden, / y con cautela e industria, / con nosotros los sabinos / paces y amistades juran [...]» (pág. 397, col. 3): «Cautelas» e «industrias» son términos que Calderón asocia con más frecuencia que nadie: de las 19 ocurrencias de TESO, son suyas 12.

<sup>47</sup> Cito por P. Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo* (edición crítica, con introducción y notas de J. M. Ruano de la Haza), Universidad de Navarra-Ed. Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1995.

— «Y para mayor afrenta.../—aquí las palabras dudan,/aquí la voz se estre-  
mece [...]» (pág. 398, col. 1). La situación y las palabras nos llevan a pasajes  
como el de *La gran Cenobia* (1625): «Usó en presencia de todos,/en ofensas de  
mi honor,/de acciones y de palabras.../Aquí se turba mi voz,/aquí enmudece mi  
lengua,/aquí falta mi razón,/aquí el discurso entorpece,/aquí me mata el dolor...  
(Parte I, vol. 2, fol. 86r-a); o de *El José de las mujeres* (1641-1644): «[...] entró/al  
más seguro de mis retiros, adonde/[...] /solicitó... Aquí la voz/se pasma, aquí  
se entorpece/la lengua, y el labio aquí/se tropieza balbuciente [...]» (Parte VI,  
vol. 15, pág. 86).

— «¡Oh, nunca mis ojos, nunca/hubieran salido jueces/de tan grande des-  
ventura!» (pág. 398, col. 1). Los «ojos» como «jueces» aparecen en otros dos  
momentos al menos en Calderón: en *Nadie fie su secreto* (1623-1624) y en *La de-  
voción de la cruz* (1625-1630).

— «Diluvios de sangre corren,/confusas quejas se escuchan,/crueldad a  
crueldad se añade [...]» (pág. 398, col. 1). «Diluvios de sangre» es imagen muy  
cara a Calderón, que tiene registradas ocho ocurrencias en TESO (por ninguna de  
los otros dramaturgos): *La cisma de Inglaterra* (1627), *El médico de su honra*  
(1629), *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (1629), *Cómo  
se comunican dos estrellas contrarias* (c. 1630)<sup>48</sup>, *La Sibila del Oriente* (1634-  
1636). Por su parte, *Amado y aborrecido* (1656) nos proporciona el único caso  
paralelo del último verso aducido: «[...] que rigor a rigor añadir miras,/crueldad  
a crueldad, iras a iras [...]» (Parte IX, vol. 18, pág. 64).

— «¡Mueran, mueran los romanos/que las sabinas usurpan,/haciendo nuestros  
sepulcros/tálamos de sus venturas!» (pág. 398, col. 2). La figura central de este pa-  
saje se encuentra en cinco comedias de Calderón: *Nadie fie su secreto* (1623-1624),  
*La devoción de la Cruz* (1625-1630), *Luis Pérez el Gallego* (1628-1629), *Antes que  
todo es mi dama* (c. 1636) y *La exaltación de la Cruz* (1635-1648); frente a una  
sola de Rojas Zorrilla (*Los trabajos de Tobías*).

— «Porque en carmín que desate/mi mano en bermejas lluvias,/se vuelva  
Roma un teatro/de la muerte y la fortuna» (pág. 398, col. 2): el único que utiliza  
«desatar carmín» en TESO, y por dos veces, es Calderón (*El laberinto del mundo* y  
*El hijo del sol*, ambas de 1661). También es el que usa más que nadie la expresión  
«teatro de la muerte» y, sobre todo, «de la fortuna».

— «No importa; que pues la obscura/noche, descogiendo horrores/los hori-  
zontes enluta [...]» (pág. 398, col. 3): muy frecuentes son los «horrores» de la  
«noche» en Calderón.

<sup>48</sup> Para la aproximación a Calderón de esta comedia inserta en la apócrifa *Quinta parte* (1677), véase G. Vega, «Imitar, emular, renovar en la comedia nueva».

— «Y yo, como sombra tuya,/te seguiré hasta vengarte» (pág. 398, col. 3):  
«seguir» como «sombra» es expresión registrada en *El purgatorio de san Pa-  
tricio* (1624-1628) y *La fiera, el rayo y la piedra* (1652).

— «Áspides del ocio blando,/que de la fama a los ecos/cierran las orejas...  
(pág. 398, col. 3): «ocio blando» es sintagma que aparece en *Afectos de odio y  
amor* (1646-1655), *Mujer llora y vencerás* (1660) y *Apolo y Climene* (1661). Mientras  
que de la sordera del áspid se localizan once casos en TESO, de los que nueve se  
encuentran en obras de Calderón. Sirva de testimonio el del auto *La semilla y la  
cizaña*: «Quién a esa voz las orejas/se tapara como el áspid?»<sup>49</sup>

— «Que estraga sus iras Marte/a los halagos de Venus» (pág. 399, col. 1): Estos  
versos presentan un detalle interesante desde el punto de vista de la crítica textual  
y de la atribución. Los transcritos corresponden a la edición de Hartzenbusch,  
que es la que venimos siguiendo, y que a su vez proceden de la Parte treinta de  
*Diferentes autores* (1636); no obstante, en la suelta atribuida a Coello, Rojas y  
Vélez, de la que se dio noticia más arriba, estos versos dicen: «Que estraga sus  
bríos Marte/al blando halago de Venus» (f. A3r-b), que rápidamente incita a  
pensar en «el blando halago de Circe» (Parte II, vol. 5, fol. 18v,a) de *El mayor  
encanto amor* (1635). El sintagma es suficientemente elaborado como para con-  
siderarlo una *lectio difficilior* en relación con la variante de la Parte treinta, en  
que la comedia se atribuye a Pérez de Montalbán. Tampoco es detalle baladí  
para dirimir que las dos piezas tengan fechas de escritura tan próximas.

— «De la noche en el silencio» (pág. 399, col. 1): es hipérbaton parejo al de  
*La devoción de la cruz* (1625-1630): «y de la noche el silencio» (Parte I, vol. 2,  
fol. 115v,b).

— «Mas qué militar estruendo/viene rompiendo los aires? (pág. 400, col. 1):  
tiene obvia correspondencia con estos versos de *El santo rey don Fernando*.  
Primera parte: «¿Qué nuevo rumor de cajas/y trompas pudo romper,/con militares  
estruendos,/el alegre sueño en que/tan bien hallado me veía?»<sup>50</sup>.

— «Pisó a la hacha inmortal las rojas huellas/de quien son mariposas las es-  
trellas» (pág. 400, col. 2): en el auto de *El tesoro escondido* se localiza el único  
caso que ofrece TESO de estrellas que son mariposas del sol: «Es sol, pues rayos le  
adornan,/de cuyo sagrado incendio,/mariposas las estrellas,/viven los que están ar-  
diendo»<sup>51</sup>.

— «Ciegos perdiendo el vado,/pretenden esguazar el Tibre a nado» (pág. 400,  
col. 2): en *El santo rey don Fernando*. Segunda parte nos encontramos con una  
expresión paralela: «[...] que no/habiendo tenido vado/por donde pasar a nado,/  
al esguazo se arrojó»<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, III, pág. 337.

<sup>50</sup> P. Calderón de la Barca, *Autos*, III, pág. 224.

<sup>51</sup> P. Calderón de la Barca, *Autos*, IV, pág. 365.

<sup>52</sup> P. Calderón de la Barca, *Autos*, III, pág. 242.

— «Puerto tomar pretenden en la orilla» (pág. 400, col. 2): tiene su réplica en *La puente de Mantible* (1630): «Ya tomó puerto en la orilla» (Parte I, vol. 2, fol. 146v,b).

— «Y les da en qué escoger a cada una,/corales derramando al valor mío./o cristales bebiendo al Tiber frío» (pág. 400, col. 3): hay testimonios en Calderón de ese juego cristal (agua)-coral (sangre). Éste es el de *El conde Lucanor* (1650): «El rápido raudal de sus cristales/sus espejos guarnezca de corales» (Parte IV, vol. 10, pág. 432).

— «Muchos despojo fueron de mi espada,/muchos trofeo a la corriente helada» (pág. 400, col. 3): el binomio «despojo»-«trofeo» se encuentra media docena de veces en las obras de Calderón.

— «[...] en el más sangriento trance» (pág. 400, col. 3): Calderón utiliza «trance sangriento» en *El postrer duelo de España* (1651-1653) y *Fieras afemina amor* (1670).

Continuará... Pero ahora concluyo, no sin una síntesis de lo que se ha pretendido poner de manifiesto hasta aquí. De los indicios y argumentos esgrimidos se deduce que la comedia conocida hasta ahora con el título de *El privilegio de las mujeres* se llama en realidad *Los privilegios de las mujeres*; que fue obra de tres ingenios, de los que podemos casi asegurar la identidad del primero, Calderón de la Barca, pero no de los otros dos (y no será fácil lograrlo). También se apunta que de los tres testimonios conservados el último en concurrir presenta bastantes lecturas diferenciales que han de tenerse en cuenta al elaborar la edición crítica que necesita tan curiosa comedia.



Ésta, lector, que ves en el camino de la vida o la literatura, es una obra concebida para seguir hablando con el amigo de tantos años, con el excelente filólogo Jesús Sepúlveda, cuyas valiosísimas aportaciones a nuestra disciplina quedarán siempre, no menos que su entrañable recuerdo personal, en la lectura de los filólogos y en la memoria de quienes tuvimos la enorme fortuna de conocerlo, tratarlo y disfrutar de su cordial conversación. Todos los autores cuyos trabajos de investigación se presentan en este volumen eran buenos amigos de Jesús; como él —con él— todos comparten el feliz postulado humanista de que *non omnis moriar*. A estas contribuciones, que dialogan con textos que Jesús Sepúlveda tanto amó, se han añadido poemas compuestos por otros de sus muchos amigos, y una carta que el padre escribió pensando en su hijo fallecido.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ISBN13: 978-84-95073-50-1



9 788495 073501