



# BUENOS AIRES - MADRID - BUENOS AIRES

## Homenaje a Melchora Romanos

Florencia Calvo y Gloria Chicote  
*Compiladoras*



H

*homenaje*



BUENOS AIRES - MADRID - BUENOS AIRES  
HOMENAJE A  
MELCHORA ROMANOS

---

Florencia Calvo y Gloria Chicote  
*Compiladoras*



Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires : homenaje a Melchora Romanos / Lidia Amor ... [et al.] ; compilado por Florencia Calvo ; Gloria Chicote. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Eudeba, 2017.  
768 p. ; 24 x 18 cm. - (Homenajes)

ISBN 978-950-23-2794-5

1. Estudios Literarios. 2. Homenajes. I. Amor, Lidia II. Calvo, Florencia, comp. III. Chicote, Gloria, comp.

CDD 801.95



Eudeba  
Universidad de Buenos Aires

Primera edición: septiembre de 2017

© 2017, Editorial Universitaria de Buenos Aires  
Sociedad de Economía Mixta  
Av. Rivadavia 1571/73 (1033) Ciudad de Buenos Aires  
Tel.: 4383-8025 / Fax: 4383-2202  
www.eudeba.com.ar

Diseño de tapa: *Sue Takahashi*  
Diagramación general: *Andrea López Osornio*  
Foto de Melchora Romanos: *Juan Ignacio García Chicote*

Impreso en la Argentina  
Hecho el depósito que establece la ley 11.723



No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopias u otros métodos, sin el permiso previo del editor.



*Melchora Romanos*



# Índice

Agradecimientos.....	15
Presentación.....	17
Bibliografía de Melchora Romanos.....	21

## LITERATURA MEDIEVAL

La impronta del <i>Roman de la Rose</i> en <i>Le chemin de long estude</i> de Christine de Pizan.....	33
<i>Lidia Amor</i>	
Rupturas y continuidades en la épica francesa tardía: el cantar de <i>Lion de Bourges</i> .....	41
<i>María Silvia Delpy</i>	
La tarea ecdótica y el trabajo crítico ante la <i>variance</i> de la textualidad medieval.....	49
<i>Leonardo Funes</i>	
Traducir para comprender: una propuesta de traducción del canto XIII del <i>Infierno</i> de Dante.....	61
<i>José María Micó</i>	
Los Reyes Magos: de los <i>itineraria</i> geográficos a los armoriales heráldicos (siglos XIV a XVI).....	69
<i>María Mercedes Rodríguez Temperley</i>	
Entre la vida activa y la contemplativa: variaciones del protagonismo femenino medieval hispánico en <i>Carlos Maynes</i> .....	85
<i>Carina Zubillaga</i>	



LITERATURA DE LOS SIGLOS DE ORO

Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón.....	95
<i>Fausta Antonucci</i>	
Notas sobre la filiación del <i>Sueño del Juicio Final</i> .....	107
<i>Antonio Azaustre Galiana</i>	
Abismación metateatral en el entremés <i>El ensayo</i> de Andrés Gil Enríquez .....	121
<i>Graciela Balestrino</i>	
Un manuscrito del <i>Polifemo</i> y las <i>Soledades</i> con variantes desconocidas .....	129
<i>Mercedes Blanco y Antonio Carreira</i>	
“Nunca faltarán pobres en tu tierra”: debate sobre la persistencia de la mendicidad en la tratadística española sobre la pobreza del siglo XVI .....	161
<i>Juan Manuel Cabado</i>	
Nuevas reflexiones sobre los cánones dramáticos en el teatro de tema histórico de Lope de Vega: <i>El sol parado</i> .....	173
<i>Florencia Calvo</i>	
La pedagogía emblemática del águila en <i>La gitanilla</i> de Cervantes .....	185
<i>Julia D’Onofrio</i>	
“Con haberme vos visto servir, me parece que os he dicho lo que habéis de hacer”: la teoría y la práctica de ser noble, según los escritos y la experiencia de Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas .....	197
<i>Trevor J. Dadson</i>	
Notas para la historia de los estudios del quevedismo en el siglo XX (5-I): James O. Crosby y la documentación de Archivo.....	207
<i>Mariano de la Campa Gutiérrez</i>	
El hallazgo de la primera edición de <i>El Héroe</i> (Huesca, Francisco de Larumbe, 1637) de Baltasar Gracián y sus dos dedicatorias .....	217
<i>Aurora Egido</i>	
Secretos y mentiras, fundamentos del enredo calderoniano: el ejemplo de <i>El astrólogo fingido</i> .....	225
<i>Santiago Fernández Mosquera</i>	
“Solo por desplegar las velas de su elocuencia” o los modos de descifrar las <i>Anotaciones</i> de Díaz de Rivas .....	237
<i>Patricia Festini</i>	

Dido y Eneas en dos poetas del barroco español .....	251
<i>Graciela Fiadino y Marta Villarino</i>	
Cervantes y la poética de la secuela: del <i>Quijote</i> de 1605 al de 1615.....	263
<i>Clea Gerber</i>	
De la novela a la comedia: variaciones y continuidades en <i>La Arcadia</i> de Lope de Vega .....	271
<i>Eleonora Gonano</i>	
Italia: espacios dramáticos y referencias en la comedia española de los Siglos de Oro .....	279
<i>Aurelio González</i>	
Configuraciones emblemáticas en <i>El hijo del sol, Faetón</i> de Calderón de la Barca.....	289
<i>Ximena González</i>	
Comedias de Enríquez Gómez atribuidas a Calderón de la Barca.....	299
<i>Rafael González Cañal</i>	
Función del espacio en el teatro del Siglo de Oro: Polonia como lugar de la acción.....	315
<i>Luis Iglesias Feijoo</i>	
Figuras, desfiguraciones y configuraciones satíricas en el <i>Entremés de la ropavejera</i> de Francisco de Quevedo.....	325
<i>Silvia López D'Amato</i>	
El divorcio del <i>Quijote</i> y los libros de caballerías durante el siglo XVIII. Una respuesta a las premisas teóricas de Gregorio Mayans y Siscar (Londres, 1738) y Vicente de los Ríos (Madrid, 1780) .....	333
<i>José Manuel Lucía Megías</i>	
Suárez de Figueroa sobre el libro de poesía ( <i>El Pasajero</i> , II). Tradiciones editoriales y controversia .....	347
<i>Valentín Núñez</i>	
Humor verbal y escénico en la comedia de capa y espada áurea .....	355
<i>Josefina Pagnotta</i>	
Atar y desatar: teología y poética en el episodio del agujero en el pajar ( <i>Quijote</i> I, 43) .....	365
<i>Alicia Parodi</i>	
<i>La judía de Toledo</i> de Lope de Vega y la construcción del drama moderno .....	373
<i>Felipe B. Pedraza Jiménez</i>	
Un nuevo libro de la biblioteca de Quevedo en la mano de Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden de predicadores.....	387
<i>Isabel Pérez Cuenca</i>	

Teoría y praxis teatral: el “arte nuevo de hacer comedias” .....	405
<i>Maria Grazia Profeti</i>	
“Lugares comunes” e Inquisición. El caso del repertorio de Juan de Aranda .....	413
<i>Augustin Redondo</i>	
Imitación y conceptismo en Góngora: Petrarca y Tasso en la Canción III .....	423
<i>José Manuel Rico García</i>	
Salcedo Coronel autorizado por Pellicer .....	433
<i>Pedro Ruiz Pérez</i>	
Heraklés-Hércules en una elegía de Garcilaso: héroe invencible, <i>exemplum virtutis</i> .....	441
<i>Lía Schwartz</i>	
Máscaras y trampas del poder: metateatralidad en <i>Privar contra su gusto</i> de Tirso de Molina.....	451
<i>Marcela Beatriz Sosa</i>	
Calderón bromea con los soliloquios .....	461
<i>Germán Vega García-Luengos</i>	
“¿Adónde estás, puta?, a buen seguro que son tus cosas estas”: Maritornes entre la sujeción injuriosa y la conversión .....	475
<i>Juan Diego Vila</i>	
Las ruinas en <i>El licenciado Vidriera: fragmenta</i> y poética de la lectura.....	493
<i>Noelia Nair Vitali</i>	
Modificaciones a la leyenda de María Egipcíaca en <i>La gitana de Menfis</i> , de Juan Pérez de Montalbán .....	503
<i>Lillian von der Walde Moheno</i>	

#### LITERATURA ESPAÑOLA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

Vallejo, Lorca y la poética del teatro folklórico socialista.....	515
<i>Crystal Chemris</i>	
La Ilustración ilustrada: el XVIII español en el cine.....	523
<i>David T. Gies</i>	
Entre la ficción y la realidad, el amor y el odio: la relación madre-hija en la literatura .....	533
<i>Gladys Granata de Egües</i>	
<i>Sangre y Arena</i> de Vicente Blasco Ibáñez. Notas para pensar la Fiesta nacional .....	541
<i>Raúl Illescas</i>	

El krausista frente al canon: <i>El jardín de los frailes</i> y el nacionalismo conservador .....	553
<i>Adriana Minardi</i>	
Ramón Gómez de la Serna y el Café como institución .....	561
<i>María del Carmen Porrúa</i>	
Niños raros: escenas de infancia en el hispanismo transatlántico.....	569
<i>Germán Prósperi</i>	
<i>Querula voce</i> : el <i>ethos</i> elegíaco en José Agustín Goytisolo.....	577
<i>Marcela Romano</i>	
Unamuno y la pluma quijotista de Santa Teresa: un águila frente a la lechuza de Minerva .....	587
<i>Mariano Saba</i>	
Poesía-fusión: poéticas digitales en el nuevo milenio .....	595
<i>Laura Scarano</i>	

#### LITERATURA HISPANOAMERICANA

Discursos e identidades en el <i>Diario del destierro</i> (1767-1768) de José Manuel Peramás .....	609
<i>Gloria Chicote</i>	
Cabezas cortadas: algunos episodios en la historia del degüello.....	615
<i>Patricio Fontana</i>	
Roberto Bolaño: comienzos, subversión y borramiento de los límites.....	623
<i>Celina Manzoni</i>	
Dualidades conceptuales y formales en “Los dos reyes y los dos laberintos” de Jorge Luis Borges.....	633
<i>Joaquín Roses</i>	

#### LENGUA, HISTORIA Y CULTURA

De la mnemoteca a la biblioteca del pueblo.....	643
<i>Jean-François Botrel</i>	
Los textos de la ciencia: revisión crítica y prospectiva .....	657
<i>Guiomar Elena Ciapuscio</i>	
(Sin)sabores de la filología. Tradiciones literarias y prácticas de lectura en la correspondencia entre Alfonso Reyes y María Rosa Lida (1940-1959) .....	671
<i>Marisa E. Elizalde</i>	
Procedimientos gramaticales en expresiones metafóricas.....	679
<i>Laura D. Ferrari</i>	

¿Preposición/conjunción? Adscripción categorial y funcionamiento subordinante de la preposición.....	689
<i>Mabel Giammatteo - Hilda Albano - Augusto M. Trombetta</i>	

Filosofía del lenguaje y poesía.....	699
<i>Graciela Reyes</i>	

## PROYECCIONES

“La piedra, el aire y las palabras”. Antonio Álamo ante la <i>Celestina</i> y el <i>Lazarillo</i> .....	709
<i>Mabel Brizuela</i>	

Reescrituras del soneto de Francisco de Quevedo “Cerrar podrá mis ojos...” en la poesía de Juan Gelman .....	715
<i>María Elena Fonsalido</i>	

Literatura, historia y dignidad humana. Sobre una lectura de <i>El Quijote</i> .....	727
<i>Francisco García Chicote</i>	

El Homenaje a Cervantes en <i>Realidad</i> . Argentina, 1947 .....	741
<i>Raquel Macciuci</i>	

De los Osorio al Cairé: fantasmas en la narrativa folklórica del Siglo de Oro español y de la Argentina del siglo XX .....	749
<i>María Inés Palleiro</i>	

Goytisolo, Góngora y la lengua nacional en <i>Don Julián</i> .....	757
<i>Marcelo Topuzian</i>	

<i>Tabula gratulatoria</i> .....	765
----------------------------------	-----

## Calderón bromea con los soliloquios\*

*Germán Vega García-Luengos*  
Universidad de Valladolid

Todos los dramaturgos del siglo XVII explotaron a su manera y en distinta medida las posibilidades del metateatro e hicieron guiños a los espectadores sobre los distintos factores que intervenían en la comunicación teatral. Su uso fue creciente a medida que avanzaba el fenómeno. Lo facilitaba la familiaridad cada vez mayor del público con él, y lo aconsejaba la necesidad de atemperar con el humor el reencuentro una y otra vez con los mismos elementos, a los que, por otra parte, obligaba la fórmula que esos espectadores querían seguir identificando cuando iban a los corrales. Con ellos los propios personajes se adelantaban a las posibles críticas del respetable y, de alguna manera, las amortiguaban.

Calderón se presenta como uno de los más destacados explotadores de lo metateatral entre los principales poetas dramáticos. *El gran teatro del mundo* supone un testimonio extremo y supremo de este aprovechamiento que en porciones menores pero constantes aflora en toda su producción. Antes que el auto sacramental mostrara que el teatro es metáfora idónea para explicar el mundo, lo había proclamado en su comedia *Saber del mal y el bien* (1628) uno de los protagonistas (2006: I, 2001-1002):

Yo soy [...]  
don Álvaro de Viseo.  
Ya lo dije; no os espante,

\*Este trabajo se incluye en el subproyecto de investigación FFI2014-54376-C3-3-P, financiado por el Plan Nacional I+D del Ministerio de Economía y Competitividad, y los Fondos Feder.

sabiendo quien soy, el verme  
tan pobre y tan miserable,  
que representar tragedias  
así la fortuna sabe  
y en el teatro del mundo  
todos son representantes:  
cuál hace un Rey soberano,  
cuál un príncipe y un grande  
a quien obedecen todos;  
y aquel punto, aquel instante  
que dura el papel es dueño  
de todas las voluntades.  
Acabose la comedia  
y, como el papel se acabe,  
la muerte en el vestuario  
a todos los deja iguales.

En las obras de Calderón son muchos los elementos de la vida teatral traídos a colación por los diferentes personajes, pero en especial por los graciosos, que son los responsables primeros de la ruptura de la ilusión dramática: desde la escritura de las piezas, su precio y su publicidad, a la pasión de la gente por acudir a verlas; desde la organización de los espectáculos, a los medios escenográficos; desde la caracterización de los personajes tipo al trabajo de los actores y la conformación de las compañías; desde las características del lenguaje poético al empleo de recursos que faciliten el desarrollo de la trama. De uno de estos últimos tratará lo que sigue.

Las pretensiones de verosimilitud que se plantea la *comedia nueva* se tensan al límite ante determinadas convenciones, que, si bien existen en las manifestaciones teatrales de muchos otros territorios y épocas, encuentran en dicha fórmula un uso particularmente intenso: las relaciones y los soliloquios. Emisores y receptores deben asumir lo que el comportamiento humano no respalda en la vida real: que algunos personajes tengan indefectiblemente que contar en romance y de forma prolija sucesos previos o que hablen solos.

La razón por la que son asumidos es su enorme rendimiento para el enredo y la poesía, bazas principales del teatro barroco español, dada la capacidad que tienen de administrar la información que debe llegar al público y a cada uno de los personajes, y de permitir que estos expresen sentimientos. Pero, al tiempo, su extrañeza en la vida normal es una piedra imán de los comentarios jocosos de los personajes.

Es curioso constatar cómo esto no ocurre con los apartes, a pesar del alto grado de artificialidad y alteración de las leyes físicas que supone que los espectadores y ciertos personajes oigan lo que otros que están más cerca no pueden. Aunque su presencia es mayor que la de las relaciones y soliloquios, no he localizado comentarios metateatrales con respecto a ellos; lo que

podiera considerarse un indicio de la normalidad con que se asumen como algo imprescindible para que se desarrolle la acción.<sup>1</sup>

En un trabajo previo ya me he ocupado de los guiños de Calderón a propósito de las relaciones (Vega: [en prensa]). Me propongo ahora hacer un primer acercamiento a los que dedica a los soliloquios.

Su utilización está contemplada en el *Arte nuevo*, el principal texto justificativo y exegético de la fórmula con la que crea la inmensa mayoría de los dramaturgos coetáneos (2016: 431, vv. 274-279):

los soliloquios pinte de manera  
que se transforme todo el recitante,  
y con mudarse a sí, mude al oyente.  
Pregúntese y respóndase a sí mismo;  
y si formare quejas, siempre guarde  
el debido decoro a las mujeres.

Y rara es la pieza entre los millares que se conservan que no los presente.

No faltaron los comentarios críticos. Un buen testimonio y compendio de los argumentos en contra, surgido en los ámbitos de la creación, es el que Bartolomé Leonardo de Argensola desliza en su epístola de 1627 “A un caballero estudiante”, donde aconseja a un amigo sobre la escritura de textos dramáticos (1974: II, 83-84; vv. 235-249 y 262-264):

Y esto de introducir una figura  
que a solas hable con tardanza inmensa,  
¿no es falta de invención y aun de cordura?  
Dirán que así nos dice lo que piensa  
y lo que determina allá en su mente,  
(a mi entender), ridícula defensa.  
¿No es fácil de inventar un confidente,  
a quien descubra el otro del abismo  
del alma lo que duda o lo que siente?  
Soliloquio es hablar consigo mismo;  
pero, aunque no conversen dos, burlona  
quiso Grecia llamarle dialogismo.  
¿Quién no se burlará de una persona,  
que, sin oyente, sobre algún suceso  
en forma de diálogo razona?  
[...]

1. De su necesidad práctica da buen testimonio Pierre Corneille, quien los utiliza en abundancia, pese a condenarlos desde el punto de vista teórico en los “exámenes” de algunas de sus obras, como *La suivante*, *La veuve* o *Le menteur* (2016: n. 13, 14 y 16), poniéndose del lado de los tratadistas que piensan que, al igual que los monólogos, atentan contra la verosimilitud. Como ha demostrado Serrano, en *Le menteur* llegan a superar a los de su modelo *La verdad sospechosa* (consultada en abril de 2016).



Haz, al fin, que el lugar, el tiempo, el modo  
guarden su propiedad; porque una parte  
que tuerza desta ley destruye al todo.

No es este el parecer, sin embargo, de Ignacio de Luzán, quien, a pesar de sus serias discrepancias estéticas e ideológicas con el teatro barroco, se muestra más comprensivo con el soliloquio en el capítulo VIII del libro tercero de su *Poética*, donde considera la necesidad que el género tiene de este elemento, así como su dificultad. Y, precisamente, destaca la maestría de Calderón en alguno de los suyos (2008: 582-583):

Y, especialmente, es necesaria esta verisimilitud en los soliloquios, en los cuales no deja de ser violento y forzado el hacerse uno a sí mismo relación de lo que no ignora, y solamente el modo artificioso y la industria y traza del poeta podrán evitar este escollo. Un ejemplo muy bueno de semejante ingeniosa traza para informar el auditorio he notado en la comedia *Dicha y desdicha del nombre*, de Calderón, donde Violante, por medio de exclamaciones, hace saber a los oyentes sus aventuras y el motivo de haber llegado hasta Milán en busca de César.

Leíamos más arriba cómo Argensola llamaba a burlarse de la “persona, que, sin oyente, sobre algún suceso en forma de diálogo razona”. Pues bien, no dejaron de hacerlo los propios dramaturgos que ponían a sus personajes en tal tesitura. No desaprovecharon la oportunidad de explotar sus posibilidades humorísticas, al tiempo que buscaban templar con el humor la distancia entre la situación real que se quería imitar y su plasmación en el escenario, donde las necesidades informativas obligaban a echar mano de recursos que la violentaban. Era una forma de decirle al espectador que también el escritor era consciente de la brecha que existía entre ambas realidades.

Una guía que se ha revelado muy útil para dar con esos tratamientos jocosos ha sido seguirle la pista al término “soliloquio” (y a las conjugaciones chistosas de “soliloquiar”).

El vocablo y sus derivados aparecen muy escasamente en los textos de las fases más tempranas de la *comedia nueva*. En el enorme corpus de Lope de Vega solo he encontrado un caso seguro y otro posible, ambos en piezas tardías y con un sentido serio.<sup>2</sup> Lo mismo que el único localizado en Tirso de Molina, en su obra *Por el sótano y el torno*. También es uno solo el que registra el teatro de Cervantes, en el entremés *El viejo celoso*, cuya adscripción genérica orienta hacia el humor su uso. Únicamente hay otro en un género diferente al de la comedia: el del *Entremés de figuras*, de Alonso de Castillo Solórzano, cuya impregnación jocosa es aún más evidente.

El sentido humorístico es muy claro en los 37 casos restantes encontrados en un total de 27 comedias del siglo XVII o principios del XVIII. Jocosos son los dos de un poeta relativamente temprano como Luis Vélez de Guevara, incluidos en sus piezas *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia* y *También la afrenta es veneno*.<sup>3</sup> Dos son los de Agustín Moreto, ambos en *La Fuerza*

2. Es suyo sin duda el que presenta *La noche de San Juan* (1631); pero solo posible el de la última jornada de *La tercera orden de San Francisco*, que, si la identificamos con la que menciona Juan Pérez de Montalbán en la *Fama póstuma*, habría sido escrita por ambos poetas entre 1626 y 1630.

3. Se trata de una comedia en colaboración escrita por el dramaturgo ecijano, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla. El caso que interesa se encuentra en la jornada primera, de responsabilidad de Vélez.

de la ley. Y atestiguan testimonios únicos Juan de Matos Fragoso, en *El jenízaro de Hungría*; Juan Bautista Diamante, en *Pedro de Urdemalas*; Antonio Zamora, en *Amar es saber vencer, y el arte contra el poder*; Francisco Bances Candamo, en *La Jarretiera de Inglaterra*; y otro más en la anónima, *La perla de Inglaterra, y peregrina de Hungría*.

Antes de entrar en la explotación del término por parte de Calderón, merecen destacarse los usos de Rojas Zorrilla, por su número relativamente alto en comparación con el resto, cinco en cuatro piezas: *Casarse por vengarse*, *Donde hay agravios no hay celos* (2), *Persiles y Sigismunda*, *Los tres blasones de España*.<sup>4</sup> También es digno de reseña Antonio de Solís, quien en *Un bobo hace ciento* despliega la mayor explotación cómica que conozco de este elemento, de la mano del gracioso Martín, cuyos deseos de pronunciar un soliloquio en diferentes momentos de las jornadas segunda y tercera no obtienen éxito; y de su frustración deja constancia en un lugar tan significativo como el final (*Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, 1858: I, 42):

Yo también  
me quedo en mi libertad,  
porque no me han satisfecho,  
ni me han dejado acabar  
un soliloquio, y con esto  
fin a la trova se da.

Pero es Calderón, sin ninguna duda, quien se lleva la palma, por número y variedad. De las 32 piezas que registran el vocablo en el corpus total analizado, son suyas 16, con un total de 19 casos, cuya relación consignamos a continuación ordenada cronológicamente:<sup>5</sup> *Peor está que estaba* (1630), *Con quien vengo, vengo* (h. 1630), *Para vencer a Amor, querer vencerle* [2 ocurrencias] (1631-1635), *La banda y la flor* (1632), *No hay burlas con el amor* (1637), *Gustos y disgustos son no más que imaginación* [2] (1638), *Los empeños de un acaso* (1639), *No hay cosa como callar* (1639), *El secreto a voces* (1642), *También hay duelo en las damas* (1648-1650), *Cuál es mayor perfección* (1650-1652), *El postrer duelo de España* (1651-1653), *El gran príncipe de Fez* (1667), *Fineza contra fineza* (1671), *El segundo Escipión* [2] (1677); y no puede adjudicarse fecha concreta a *El encanto sin encanto*.

Se observa su ausencia en los años veinte, su primera fase de escritura, a la que pertenece un número crecido de piezas, superior a la veintena. La concentración mayor se produce entre 1630 –está presente en dos de las cuatro comedias datadas ese año– y 1639, con un total de ocho. No obstante, hay usos testimoniales en cada una de las décadas de escritura calderoniana.

Siempre con sentido metateatral y humorístico, y siempre en boca de personajes del donaire, el término “soliloquio” se utiliza exclusivamente cuando se quiere bromear acerca de la convención de que un personaje hable sobre su situación cuando le dejan solo en escena.

4. En la parte que le corresponde de esta comedia compartida con Antonio Coello.

5. Salvo que se diga otra cosa, las fechas propuestas se basan en Reichenberger (1999), que combina la datación métrica de Hilborn (1938), con las averiguaciones documentales y de otro tipo que haya podido recibir cada comedia.

Tales parlamentos son identificados como propios de los protagonistas de las comedias afectados por el amor o los celos, y cuyo desasosiego crece a medida que analizan su situación. Así lo expresa el criado Hernando en *Los empeños de un acaso* [1639] (2010: VI, 325):

En esto pensativo estuve un rato

—si es que sabe pensar un mentecato—,  
y al ver que nada el discurrir remedia,  
como amante celoso de comedia  
que, cuando varios soliloquios pasa,  
no reposa en la calle, ni en su casa,  
quise salirme fuera.

La presencia en solitario de un personaje sobre el tablado no solo es la situación escénica propicia, sino que también obliga a hacerlo. Así se muestra en uno de los primeros testimonios localizados, presente en *Con quien vengo, vengo* (1630), donde Celio, tras marcharse Lisarda muy alterada, combina la manera de decir poética de los galanes con un remate prosaico propio del gracioso que es (1973: II, 1145):

¡Cielos! ¿Quién ha de entender  
la cifra de aqueste enfado?  
Mas pues solo me han dejado,  
un soliloquio he de hacer.  
Recibirme melindrosa  
Lisarda, hablarme turbada,  
advertirme recatada,  
y guardarme generosa,  
enfadarse y desdecirse,  
quererme ir y enfadarse,  
despedirme y retractarse,  
mandar que venga y partirse:  
¿no me está diciendo aquí,  
(que no es otra cosa, no)  
“necio, entiéndeme, que yo  
me estoy muriendo por ti”?

Vuelve a aparecer en una de las últimas obras del escritor. En *El segundo Escipión* (1677), Libia se encuentra sola y afigida, las dos condiciones idóneas para que surja (1959: I, 1482):

Pues sola pude quedar,  
un soliloquio he de hacer;  
que a una afigida mujer  
¿quién quita el soliloquiar?  
¡Deshermoseada belleza!

¿Qué quieres, señora mía?  
 Que digas a mi tristeza  
 noche y día:  
 “Perdí mi bien, perdí mi compañía”.

El brevísimo testimonio de Libia exhibe una forma del verbo “soliloquiar”, cuya conjugación se aprecia en otros ejemplos de Calderón, que se verán, y de otros dramaturgos como Rojas Zorrilla y Moreto.<sup>6</sup> También muestra un procedimiento habitual de este tipo de parlamentos: el desdoblamiento del yo para formular preguntas y respuestas, propuestas y contrapropuestas, tal como proclamaba el *Arte Nuevo* en los versos recordados.

Su planteamiento como conflicto entre varias potencias del alma, a las que se interpela, ya le había llevado a Camacho, el gracioso de *Peor está que estaba* (1630), otra de las primeras comedias en registrar el juego metateatral, al hallazgo feliz de compararlo con lo que ocurre en un auto sacramental. Así le dice a su amo César (2006: I, 879):

¿Qué va que estás haciendo  
 ahora un soliloquio reverendo  
 en que llamas a cuentas  
 al alma y los sentidos, y que intentas  
 que ande hecho diablo de auto el pensamiento  
 tras la memoria y el entendimiento?

Un par de años después, las palabras de Ponleví a su amo Enrique en *La banda y la flor* (1632) también evocan la órbita teatral (1973: II, 431):

Señor,  
 ya vi entre amistad y amor  
 a tu dueño y a tu amigo,  
 obligándote a ensayar  
 soliloquios, y a llamar  
 los sentidos cada día  
 a cuentas.

Pero ninguno de los graciosos calderonianos ha puesto en escena de manera más vivaz estos desdoblamientos que Fabio, el criado de Federico, en *El secreto a voces* (1642). El yo y la memoria intercalan sus palabras en estilo directo (2010: VI, 608-609):

—Volvamos,  
 memoria, a hacer, si os parece,  
 soliloquios otro rato. *Habla con su propia memoria.*

6. En *Donde hay agravios no hay celos* y *Persiles y Sigismunda*, ambas de Rojas Zorrilla; y en *La fuerza de la ley*, de Moreto.

¿Qué hay de nuevo? —Qué sé yo  
—¿Qué significa que, cuando  
de mi amo más seguro  
a mi parecer me hallo,  
repentinamente embiste  
a darme dos mil porrazos?  
—Significa que está loco.  
—Y cuando yo más culpado  
huyo de él, darme un vestido  
y hacerme dos mil halagos,  
memoria, ¿qué significa?  
—Significa estar borracho.  
—Fuertísimas conclusiones  
son entrambas...

La dueña Leonor, de *Gustos y disgustos son no más que imaginación* (1638), se ve en la obligación de hacerlo al encontrarse sola y se desdobra, para interpelar, en este caso, a su propio “discurso” (2010: V, 1024):<sup>7</sup>

Yo estoy en notable aprieto,  
pues sola me vengo a ver  
y un soliloquio he de hacer  
o he de decir un soneto.  
¿Qué escogeré de los dos?  
Al soliloquio me fio.  
Ahora bien, discurso mío,  
solos estamos yo y vos.  
Hablemos claro... (5, p. 1024)

Antes de decidirse por el soliloquio se ha planteado la posibilidad de “decir un soneto”, que es lo que Lope contempla en al *Arte nuevo* para “los que aguardan” (v. 308), es decir para los que están solos esperando acontecimientos y a que entre alguien. Es curioso constatar cómo el personaje da fe de lo que fue un proceso real, constatable, de desgaste del soneto. Leonor lo rechaza explícitamente, mientras que otros no lo declararán, pero lo cierto es que los sonetos vieron mermado su uso a medida que avanzaba la trayectoria calderoniana (Osuna, 1974). En *Antes que todo es mi dama* (h. 1636), compuesta por esos mismos años, ya se apunta que no se llevan (1973: II, 876):

7. Por otra parte, es muy de Calderón interpelar al propio discurso, para lo que utiliza incluso el mismo octosílabo “ahora bien, discurso mío” o ligeras variantes: *Afectos de odio y amor* (2007: III, 509), *Agradecer y no amar* (2010: V, 532), *Darlo todo y no dar nada* (1959: I, 1263).

[...] hoy el dar un soneto  
no está en uso, despertando  
dormidas memorias  
del Boscán y Garcilaso.

La disyuntiva entre soliloquio o soneto también se la plantea el gracioso de otra comedia coetánea, *Para vencer a amor querer vencerle* (1631-1635), cuando entra en escena y se encuentra a su amo César Colona hablando a solas (2010: VI, 1289):

Espolón	¿Era soneto, di, o era soliloquio ese que hacías?, que no ama el que a solas no soliloquia o sonetiza.
César	No sé lo que era.

El soliloquio es marca de los que aman y celan, como ya se apuntó más arriba.

En alguna ocasión el personaje que “soliloquia” no está solo pero lo utiliza como recurso para que otro se entere de lo que desea sin que pueda replicar, pues es prerrogativa suya el no contemplar respuesta. En *No hay burlas con el amor* (d. 1637), Beatriz, con Leonor presente, quiere hablar de ella pero no con ella (2010: V, 952):

Beatriz	Aquí, que fénix estoy —porque, en fin, la fantasía hace y no hace compañía—, soliloquiar quiero hoy en qué infelice soy y en qué horóscopo nací; pues, siendo mi honor en mí sol que el día iluminó, el eclipse padeció y yo el efecto sentí. Entre mi nombre y mi ardor, con epiciclo confuso, el cuerpo opaco me puso la mentira de Leonor.
Leonor	¿Qué me quieres?
Beatriz	Es error, aunque a solas te he nombrado, fantasear que te he llamado; que si el nombrar es llamar, hoy desvía con nombrar al contrario mi cuidado.



Y de nuevo no estamos ante una asociación única. Con anterioridad, en *También hay duelo en las damas* (1648-1650), Simón había señalado el soliloquio como prerrogativa del pícaro (2007: III, 1257-1258):

[...]  
 Ahora bien, solo he quedado;  
 discursos, soliloquemos,  
 que nadie a un pícaro quita  
 hablar con su pensamiento.

Soliloquiar es hablar con el discurso propio, con el pensamiento, con uno mismo en cualquier circunstancia de la vida. En este sentido lo utiliza Libia en *El encanto sin encanto* (2010: IV, 362):

Libia	¡Oh, lleve el diablo la cortesanía!
Serafina	¿Dices algo?
Libia	Sí digo, pero es soliloqueando acá conmigo. Y si he de declararme, trato de lamentarme, que habiendo yo caído también y habiendo sido no un señor como el tuyo dicen que era mi delfín, sino un moro de galera, bien que en peligro tanto, el tal moro jurara que era un santo...

*La princeps* de la *Cuarta parte* de comedias del poeta dice “soliloqueando”, que ha mantenido Neumeister, su editor moderno, por el que citamos. Tal lectura no es tanto una forma vulgar como el resultado de un juego verbal, testimoniado en otras obras de Calderón. A un dramaturgo barroco no se le iba a escapar el potencial conceptista del término: su cercanía con “solo” y “loco”. Lo que, por otra parte, viene como anillo al propio hecho de hablar solo, comúnmente asociado a la locura.<sup>9</sup> En *Fineza contra fineza* (1671), Lelio se encuentra a Celauro en pleno soliloquio y, tras observarlo, le dice (2010: IV, 1289):

Lelio	Que siempre tengo de hallarte de soliloco.
Celauro	Pues llegas a buen tiempo para burlas.
Lelio	¿Quién quieres que esté de veras sobre haber sido fantasma de capa y espada?

9. En *La fuerza del natural* de Moreto también se registra “soliloqueando”.



Aunque se regodee más en el juego, la conclusión es la misma en el caso del gracioso de *Para vencer a amor querer vencerle* (1631-1635), compuesta bastantes años atrás. Ya vimos antes lo que le dice a su amo César Colona cuando se lo encuentra hablando solo (2010: VI, 1289-1290):

Espolón	¿Era soneto, di, Soneto o era soliloquio ese que hacías?, que no ama el que a solas no soliloquia o sonetiza.
César	No sé lo que era.
Espolón	Yo sí, que ya, aunque no me lo digas, me lo has dicho.
César	¿Cómo?
Espolón	Como diciendo que no sabías lo que era, has dicho “loquera”, que son unas letras mismas.

Y llegamos así al final del recorrido y de las reflexiones sobre las bromas de Calderón con los soliloquios. Ello ayuda a conocer mejor las ideas principales que sobre el recurso tenían el escritor y el resto de usuarios primigenios, ya que, contra ellas, convertidas en tópicos, disparan las chanzas. Asimismo, la insistencia con la que el motivo aparece en sus textos puede considerarse como un estilema que lo distingue del resto de los autores conocidos, entre los que solo Rojas Zorrilla se acerca, aunque a distancia. Y en la concreción verbal de este motivo nos volvemos a encontrar con otro estilema del poeta: la propensión a reiterar términos y construcciones. En definitiva, nos da nuevos argumentos para seguir proclamándole “el dramaturgo áureo de la reescritura”.<sup>10</sup>

Las bromas con los soliloquios no deben hacernos creer que Calderón no se tomó muy en serio esta convención hasta alcanzar con ella algunos de los momentos culminantes de su teatro, que todos podemos reconocer, incluido Luzán.

## Bibliografía

- Calderón de la Barca, Pedro, 1959. *Obras completas, t. I, Dramas*, (ed.) Ángel Valbuena Briones, Madrid: Aguilar.
- 1973. *Obras completas, t. II, Comedias*, (ed.) Ángel Valbuena Briones, Madrid: Aguilar.
- 2006. *Comedias, I. Primera parte de comedias*, (ed.) Luis Iglesias Feijoo, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

10. La expresión es de Vitse (1998: 5). Ver también Vega García-Luengos (2013) y Fernández Mosquera (2015: 81-183).

- 2007. *Comedias, III. Tercera parte de comedias*, (ed.) Don W. Cruickshank, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- 2010. *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, (ed.) Sebastian Neumeister, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- 2010. *Comedias, V. Quinta parte de comedias*, (ed.) José María Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- 2010. *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, (ed.) José María Viña Liste, en Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Corneille, Pierre, 2016. “Examen” de *La Veuve*, (ed.) Marc Douguet, *Les Idées du théâtre*, <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Corneille-Veuve-Examen.html> (consultado en abril de 2016).
- Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, 1858. Ramón de Mesonero Romanos (ed.), Madrid: Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles 47).
- Fernández Mosquera, Santiago, 2015. *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- Hilborn, Harry W., 1938. *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto: The University of Toronto Press.
- Leonardo de Argensola, Bartolomé, 1974. *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Espasa-Calpe, 2 t.
- Luzán, Ignacio, 2008. *La poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. Russell P. Sebold, Madrid: Cátedra.
- Osuna, Rafael, 1974. *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas*, Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, N.148.
- Reichenberger, Kurt y Roswita, 1999. *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, t. II, 1, Kassel: Ed. Reichenberger.
- Serrano, Ricardo, 2016. “Introducción”, en *Edición paralela de “La verdad sospechosa” y “Le menteur”*, <http://uqtr.ca/teatro/banco/paralela/paralelaintro.pdf> (consultada en abril de 2016).
- Vega Carpio, Lope de, 2016. *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Vega García-Luengos, Germán, 2013. “El Calderón que olvidó o repudió Calderón”, en *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro” (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón* 19), pp. 111-142.
- [en prensa]. “Yo seré de romance, y diré ‘escucha’”. Comentarios metateatrales sobre las “relaciones” en Calderón”, *Anuario Calderoniano*.
- Vitse, Marc, 1998. “Presentación”, en *Criticón*, 72 (núm. dedicado a Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, ed. M. Vitse), pp. 5-8.