

Olmedo Clásico



**La comedia escrita
en colaboración
en el teatro
del Siglo de Oro**

Edición al cuidado de Juan Matas Caballero

Serie: LITERATURA
OLMEDO CLÁSICO, nº 14

La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro / edición al cuidado de Juan Matas Caballero. – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid ; Olmedo (Valladolid) : Ayuntamiento, 2016.

272 p. ; 23 cm. – (Literatura. Colección “Olmedo Clásico”; 14)
ISBN 978-84-8448-926-9

1. Comedia española – 1500-1700 (Periodo Clásico) – Historia y crítica I. Matas Caballero, Juan, ed. lit. II. Olmedo. Ayuntamiento, ed. III. Universidad de Valladolid, ed.

821.134.2-22

Edición al cuidado de
JUAN MATAS CABALLERO

LA COMEDIA ESCRITA EN COLABORACIÓN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Olmedo Clásico
2017



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO



EDICIONES
Universidad
Valladolid

© LOS AUTORES, 2017
EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
AYUNTAMIENTO DE OLMEDO

Colección: Olmedo Clásico. www.olmedoclasico.es
Director de la colección: Germán Vega García-Luengos

Diseño de cubierta: Germán Vega García-Luengos

ISBN: 978-84-8448-926-9
Dep. Legal: VA-508-2017

Imprime: Gráficas Gutiérrez Martín – Valladolid

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

USOS Y USUFRUCTOS DE CALDERÓN EN LAS COMEDIAS COLABORADAS

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

LA IDENTIFICACIÓN DE LAS COMEDIAS EN QUE COLABORÓ CALDERÓN

Suman trece las comedias conservadas que Calderón habría escrito con otros dos o tres ingenios¹. Su participación se puede afirmar con seguridad cuando el principal soporte que las ha transmitido es un autógrafo, y con garantía variable cuando ha habido que deducirla de otros indicios. El número no es escaso, en comparación con otros dramaturgos coetáneos, y más si se tiene en cuenta que no se preocupó por la pervivencia de estos textos, ni siquiera por la memoria de sus títulos, a diferencia de lo que hizo —aunque no fuera de la forma exhaustiva deseable— con los de autoría exclusiva².

Es cierto que tampoco se esforzó demasiado en preservar los versos de las comedias compuestas en solitario. No está muy claro el grado de su implicación en las que se incluyeron en la primera y segunda partes, y menos aún en la tercera y cuarta; la considerada como falsa quinta parte sabemos que salió definitivamente sin su autorización; y las cinco restantes, de la quinta verdadera a la novena, con que se completa su colección particular, fueron responsabilidad de Juan de Vera Tassis, al que muy poco o nada debió de ayudar para que dispusiera de las mejores copias; ni siquiera para delimitar los títulos que le pertenecían³. El único empeño editorial nítido de don Pedro se volcó en el tomo de *Autos sacra-*

¹ De ellas se ha ocupado Rafael González Cañal, «Calderón y sus colaboradores», en I. Arellano Ayuso (ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, I, pp. 541-554.

² Tal proceder contrasta con el de otros dramaturgos contemporáneos que sí las asumían, como Rojas Zorrilla, su principal competidor en los años de sucesión de Lope, al tiempo que colaborador suyo en algunas de esas piezas en comandita. En la *Segunda parte* de sus comedias (Madrid, F. Martínez, 1645) incluyó *Los tres blasones de España*, escrita a medias con Antonio Coello. Más adelante recordaremos cómo en 1635 Rojas vendió al librero Diego Logroño ocho comedias, entre las que estaba otra colaborada, con el título de *Los privilegios de las mujeres*.

³ Cf. Germán Vega, «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *Criticón* (ejemplar dedicado a *La literatura española en tiempos de los novatores. 1675-1726*), 103-104 (2008), pp. 254-264.

mentales, alegóricos y historiales (1677), al que, por cierto, antecede una dedicatoria que deja entrever sus prejuicios con respecto a la publicación de todas sus obras dramáticas. Pero, al menos, con sus comedias intentó hacer inventario de sus títulos al final de sus días, y conservamos hasta dos listas de 1680, conocidas como de Carlos II y del Duque de Veragua⁴. Entre ambas suman 111 diferentes, todos ellos de autoría exclusiva de Calderón. Debemos lamentar que hoy por hoy algunas de esas obras no figuren entre las conservadas; pero también hay que alegrarse de que sean más las que no están en esos listados y hoy pueden leerse. En algunos casos, su silenciamiento seguro que se debió al olvido, pero, en otros, se puede sospechar que hubo una exclusión consciente de unas listas que buscaban fijar el repertorio por el que el dramaturgo quería permanecer en la memoria de las gentes.

Es claro que de las comedias en colaboración se prescindió de manera motivada y sistemática, sin que sepamos a ciencia cierta la explicación.

Pudo considerar don Pedro que eran obras de circunstancias y de una calidad inferior, inadecuadas, por lo tanto, para que se le recordase por ellas. También pudo querer evitar problemas de propiedad con los colaboradores. Solo para alguna de las piezas podría pensarse que influyó su reutilización posterior; considérese que tales reaprovechamientos podrían haberle hecho excluir o titubear sobre la inclusión en las dos listas de autoría única de comedias como *Los cabellos de Absalón* o *La señora y la criada*⁵.

Fue su abnegado editor Vera Tassis quien, al final de la lista de «Comedias verdaderas de don Pedro» inserta en los preliminares de la *Verdadera quinta parte* (1682), dio una primera relación de seis bajo el epígrafe «Donde tiene una jornada», con mención de cuál le correspondería tras cada título: *Enfermar con el remedio*, la primera⁶; *El pastor Fido*, la tercera⁷; *Circe y Polifemo*, la tercera⁸; *La Margarita preciosa*, la tercera⁹; *El monstruo de la Fortuna*, la primera, en la *Parte 24*¹⁰; *El mejor amigo el muerto*, la tercera¹¹.

⁴ Cf. Kurt y Roswita Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1981, III, p. 23; y G. Vega «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *op. cit.*, pp. 250-254.

⁵ Cf. G. Vega, «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *op. cit.*, pp. 252-255.

⁶ Los colaboradores son Calderón, Luis Vélez y Cáncer; y así figuran en su edición en la *Parte cuarta* (1653) de la colección de *Nuevas Escogidas*, ff. 95r-115v.

⁷ Solís, Coello y Calderón son los autores; y como tales constan en la *Parte octava* (1657) de *Nuevas Escogidas*, ff. 106r-34v.

⁸ Mira, Pérez de Montalbán y Calderón. Fue publicada con el título de *Polifemo* y la atribución a Calderón únicamente en el volumen de *Doce comedias las más grandiosas... Segunda parte* (1647), ff. 23r-42v.

⁹ Zabaleta, Cáncer y Calderón son los colaboradores, y así se nombran en la *Parte veintiuna* (1663) de *Nuevas Escogidas*, pp. 405-445.

¹⁰ En la *Parte veinticuatro* (1666) de *Nuevas Escogidas*, ff. 1r-22r. Aunque no figuran los nombres de los autores, es de Calderón, Montalbán y Rojas.

¹¹ De Belmonte, Rojas y Calderón. Fue publicada con los nombres de los tres en la *Parte novena* (1657) de *Nuevas Escogidas*, pp. 53-84.

La lista se amplió y modificó levemente en las sucesivas partes. Así en la *Sexta* (1683) añade al final: *El privilegio de las mujeres*, la primera¹². En la *Octava* (1684) coloca al comienzo: *La fingida Arcadia*, la tercera¹³. En la *Novena* (1691) lo que se hace es cambiar la jornada asignada a *El privilegio de las mujeres*, señalando la tercera, en lugar de la primera como se había apuntado en la *Sexta parte*.

El trabajo de Vera Tassis ha suscitado muchos recelos, no solo en cuestiones de fijación textual, donde no corresponde entrar ahora, sino también de atribución: desde sus contemporáneos a los nuestros no han faltado voces que han denunciado por falsas las asignaciones de las comedias añadidas a las nombradas en las listas de 1680. Sin embargo, las pruebas muestran que en cuanto a atribuciones pecó más por defecto que por exceso. Debido a distintas razones, pero sobre todo por seguir los apuntes o las insinuaciones restrictivas de Calderón en sus escritos, dejó fuera comedias cuya autoría hoy se ha replanteado. El acierto básico de sus identificaciones vale también para las obras en colaboración, aunque, al igual que con las de

autoría en exclusiva, no contara con la ayuda del poeta. No sabemos si tuvo su aprobación, como exhibe en la *Verdadera quinta parte*, pero todo apunta a que no dispuso de su asesoramiento directo; tampoco indirecto: ni siquiera le habría pasado una copia de las listas que hizo en 1680 para atender las peticiones del rey y de Veragua¹⁴. La suya fue una labor solitaria, confiada a su esfuerzo y sentido; de lo que dan testimonio los cambios que experimentan las propias listas de colaboradas, según avanzan las tareas recopilatorias, con sus añadidos —de las seis de partida se pasa a siete en la parte sexta y a ocho en la octava— y correcciones —la jornada señalada como suya de *El privilegio de las mujeres* pasa de ser la primera a la tercera—.

La pista de que Calderón había participado en algunas de esas comedias la pudo obtener Vera Tassis por la constancia de su nombre al frente de algunas de las ediciones circulantes. Eso vale para cuatro de las ocho que alista: *Enfermar con el remedio*, *El pastor Fido*, *El mejor amigo el muerto* y *La Margarita preciosa*. Pero para las otras cuatro no se ha conservado ningún impreso que lo precise: *Circe* y *Polifemo*,

¹² De un autor desconocido, Rojas y Calderón. La primera edición con fecha está en la *Parte treinta* (1636) de la colección de *Diferentes Autores*, pp. 343-83, atribuida a Pérez de Montalbán. Hay otra suelta sin datos de imprenta a su nombre, y otra más a los de Coello, Rojas y Vélez.

¹³ La tercera jornada es de Calderón. Se han conservado ocho impresos a nombre exclusivamente de Moreto y uno al de Coello.

¹⁴ «Un detalle pertinente es el desconocimiento por Vera Tassis de las listas de 1680 [...]. Que no contó con ellas se deduce claramente de sus palabras [...]: “me fue preciso pasar a hacer examen más riguroso, viendo (a mi parecer) cuantas comedias se han impreso en España, con cuyo prolijo desvelo he recogido unas y otras quedando vanamente descansado, por conocer que a las propias quité infinitos errores con que andaban impresas y trasladadas; y las que andan debajo de su nombre, las separé dellas”. Su falta también la delatan los hechos: de haber contado con ellas, Vera hubiera podido precisar cuáles eran las comedias que el dramaturgo consideraba espurias de la falsa *Quinta parte*, y no verse obligado a hacer mil cabalas para descartar cuatro, que era el número declarado en el prólogo del tomo de *Autos* de 1677» (G. Vega: «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *op. cit.*, p. 257).

El monstruo de la Fortuna, La fingida Arcadia y El privilegio de las mujeres.

He realizado algunas averiguaciones en relación con estas dos últimas, que son las que fueron añadidas con posterioridad a la primera lista de la *Parte sexta*, y de las que, salvo la mención de Vera Tassis, no se han conservado testimonios críticos ni otros documentos de época que apunten que efectivamente Calderón escribió la tercera jornada de ambas.

CALDERÓN EN LA JORNADA TERCERA DE *LA FINGIDA ARCADIA*

La obra, que ha merecido una valiosa atención en los últimos tiempos¹⁵, se ha conservado en nueve impresos: ocho a nombre de Moreto: *Parte veinticinco de Nuevas Escogidas* (1666), *Segunda parte* de Moreto (1676) y seis sueltas; y una suelta a nombre de Antonio Coello (conservada en Múnich).

Como se ha apuntado ya, es Vera Tassis quien propone a Calderón como autor de la tercera

jornada de una pieza así titulada. Una propuesta que llega *in extremis*, en la lista de la *Octava parte*. Lo que da pie para que lo repita Fajardo, que atribuye otra con igual denominación a Moreto. Lo mismo ocurre en el Índice de Medel. Hartzenbusch no contaba con ella en el plan primero de edición de las comedias de Calderón, y la incorporó al tomo IV, con esta advertencia: «*La fingida Arcadia* no estaba ofrecida en el prólogo, por no hallarse en la lista de los dramas en que escribió Calderón un acto, publicada por Vera Tassis en la parte quinta; pero, habiendo advertido que añadió Vera ese título en los tomos siguientes, y que en efecto la jornada última de la comedia tiene trazas de obra de nuestro autor, me he tenido por obligado a reimprimirla»¹⁶. La Barrera, como en otras ocasiones, hace una componenda sobre lo que Fajardo y Medel ofrecen, más la noticia de Vera Tassis de que es una obra en colaboración: «*Fingida Arcadia*.—Tres ingenios: Calderón, Moreto y...». La propuesta es asumida por Cotarelo¹⁷ y González Cañal¹⁸, mientras que Urzáiz solo la incluye entre las de Moreto¹⁹.

Otra es la opinión de Ruth Lee Kennedy, que en su monografía sobre la obra dramática de More-

¹⁵ Cf. Elvezio Canonica de Rochemonteix, «*La fingida Arcadia*: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina: actas del II Congreso Internacional Pamplona, Universidad de Navarra, 24-29 de abril de 1998*, Madrid, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1998, pp. 33-46; Enrique Rull Fernández, «Procedimientos de construcción triautorial en *La fingida Arcadia*», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 85-7 (2008), pp. 139-152; Marcella Trambaioli (2008), «*La fingida Arcadia* de 1666: autoría y escritura de consuno», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2008, pp. 185-208; Erik Coenen, «Las atribuciones de Vera Tassis», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0 (2009), pp. 128-129.

¹⁶ *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, IV, 1850 (BAE XIV), p. 653.

¹⁷ *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1924. Ed. facsímil de I. Arellano y J. M. Escudero, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2001, p. 315.

¹⁸ «Calderón y sus colaboradores», *op. cit.*, p. 550.

¹⁹ *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, II, p. 469.

to identificó la mano de Calderón en la primera jornada²⁰. En sus respectivos trabajos, Enrique Rull y Marcella Trambaioli han tratado con detenimiento el problema de la composición colectiva y han reafirmado la responsabilidad calderoniana de la jornada tercera²¹. Los argumentos utilizados son de carácter métrico y compositivo, sin entrar a una valoración más detallada de los recursos expresivos. Sí lo hace Erik Coenen, aunque limitándolo a un par de pinceladas²².

Mis indagaciones muestran que, efectivamente, es esa jornada tercera, y no las otras, la que tiene más ecos expresivos calderonianos: sintagmas, imágenes, versos enteros, incluso conjuntos de versos. Veamos algunos, para dar de nuevo la razón a Vera Tassis.

Las bromas conceptistas del gracioso Guarín coinciden con las de otros graciosos de Calde-

rón en más ocasiones que en el juego contrastivo de «caballero andante» y «pastor parante» (vv. 2148-2149), que consigna E. Coenen. Le oímos decir en otro momento:

CHILINDRÓN ¿Y por cuál ha de quedar
esa menuda belleza?

JULIA ¿Cómo belleza menuda?

CHILINDRÓN Pues, ¿no es una cosa mesma
ser menuda que mondonga?
(vv. 2507-2511)²³

Lo que nos lleva a un uso semejante en *La puente de Mantible*:

GUARÍN ¿Tú, Guarín, menudos trozos?
Ya fuera dicha algún tanto,
algún tinto, o algún tonto,
sí como dijo menudos,
hubiera dicho mondongos.
(II, p. 1860b)²⁴

²⁰ *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Smith College (*Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4), 1932, p. 11.

²¹ Apunta Trambaioli en las conclusiones: «los datos intra- y extra-textuales relativos a la múltiple autoría de *La fingida Arcadia* y a la práctica de escritura de consuno, recopilados y sistematizados en estas páginas, inducen a avalar la colaboración palaciega de Moreto, Calderón y un dramaturgo menor, destinado a quedar desconocido, para la escritura a tres manos de la comedia» (*op. cit.*, pp. 202-203). Según E. Rull, «Moreto es el autor fundamental de las dos primeras jornadas, y Calderón de la última. Se nos escapa el alcance de la colaboración de Jerónimo de Cáncer y Velasco, y, si es que la hubo, posiblemente tuvo lugar en la segunda jornada si hacemos caso de las observaciones al respecto de Hartzenbusch y Morley. La extraordinaria coherencia dramática de la comedia nos habla de una obra en la que nada ha quedado al azar, sino que todo ha sido proyectado según un plan perfecto, pues pocas comedias escritas en colaboración, resultan tan interesantes, frescas e intensas como ésta» (*op. cit.*, p. 152).

²² Ofrece el testimonio de un chiste atenuado únicamente en Calderón: la presencia en dicha jornada de la palabra «parante» («es caballero andante / y pastor parante a un tiempo»), la cual «como antónimo burlesco de “andante” sólo está registrado en Calderón»; asimismo, consigna su tendencia a «repartir, a menudo con precisión matemática, las partes de las figuras retóricas entre los interlocutores» (*op. cit.*, pp. 128-129). Vuelve a pronunciarse sobre ello en un artículo posterior: «Dicha jornada [la tercera] reviste ciertos rasgos estilísticos suyos, y consta en ella un neologismo (“parante”, como antónimo burlesco de “[caballero] andante”) que Calderón emplea también en *Cada uno para sí*, *Basta callar* y *El escondido y la tapada* («En los entresijos de una lista de comedias de Calderón», *Revista de Filología Española*, 89-1 [2009], p. 42).

²³ Cito por el texto digital fijado por Marcella Trambaioli para la edición de las comedias de la *Parte segunda* de Moreto, consultable en el portal de Moretianos.com: <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/Clb-FingidaArcadia.pdf>.

²⁴ P. Calderón de la Barca, *Obras completas*, I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959; II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973; III, *Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena

Y hay más intervenciones de otros personajes que también remiten a palabras e ideas que Calderón ha utilizado antes o después. Es lo que ocurre con esta canción:

CELIA Ruiseñor, que volando vas
cantando finezas, cantando favores,
¡oh, cuánta pena y envidia me das!
Pero no, que si hoy cantas amores,
tú tendrás celos, y tú llorarás.
(vv. 2340-2344)

que se encuentra también en *Fieras afemina amor* (1671) y en *Los dos amantes del cielo* (d. 1640), como ha notado Don W. Cruickshank²⁵.

Otro pasaje con paralelismos es el de la muerte por veneno del traidor Filiberto:

FILIBERTO ¿Qué carta es aquesta? ¡Cielos!
Turbado no acierto a leerla.
La cólera me ha quitado
la vista; confusa y ciega
la letra apenas distingo,
pero no forma las letras.
La voz se yela en el pecho,
y entre los labios la lengua,
balbuciente y tartamuda,
mal a articular acierta
razón alguna, y, pasando
al corazón la violencia,
siento abrasarme. ¡Ay de mí!
(vv. 2615-2627)

Aparte de que el v. 2621, «la voz se yela en el pecho», es exacto a otro del auto sacramental

de *El laberinto del mundo* (III, p. 1566b), hay más obras donde los personajes se expresan de esa forma ante trances parejos. Ocurre en el auto *El jardín de Falerina*:

A mi brindis, Sentidos, venid,
venid, volad. ¿Quién destempla
el órgano de mi voz?
Venid, que la sed, la lengua
muda, balbuciente el labio,
tartamudeando, me hielan
voz y pecho... (III, p.1521a)

Y en el de *El socorro general*:

¡Ay infeliz! Que al decirlo,
la voz balbuciente, el pecho
alterado, estremecido
el corazón, tartamuda
la lengua, el aliento frío,
no hablo, sino padezco,
no pronuncio, sino gimo! (III, p. 318a)

Así como en la loa de la comedia de *Los tres mayores prodigios*:

Deyanira... al pronunciarla,
o se hiela o enmudece
el labio, falta la voz,
duda el alma, el pecho teme
y la lengua titubea,
tartamuda o balbuciente. (p. 1001)²⁶

Es muy calderoniano el juego con «dudar» y «saber» en el que incurre Federico:

Prat, Madrid, Aguilar, 1952. Si no se dice lo contrario, las citas de las obras de Calderón se harán por estas ediciones.

²⁵ *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 220. Se apunta aquí también que se ha conservado la música de Juan Vado.

²⁶ Cito por P. Calderón de la Barca, *Comedias*, II. *Tercera parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, p. 1001.

Mas no lo digas: más quiero
el alivio de dudarlo
que la pena de saberlo. (vv. 2291-2293)

Así se formula en *Los empeños de un acaso*:

porque en efecto, no hay cosa
que esté bien a un sentimiento
si lo sabe, por dudarlo,
si lo duda, por saberlo.
Y así dudar ni saber
quiero ya; que solo quiero
huir de ti. (II, p. 1050b)

o en *El hombre pobre todo es trazas*:

Si a mí el dudar o el saber
dos muertes me pueden dar,
quiero al saber y al dudar
por enemigos tener. (II, p. 222a)

Tampoco faltan ecos a estas palabras de Porcia:

No es sino un justo castigo
del cielo, porque se vea
que así muere el que así mata. (vv. 2631-2633)

Lo hay en *La cisma de Ingalaterra*:

¡Plegue a Dios que, pues ingrata
mi infame muerte deseas,
que como me veo, te veas:
muera así quien así mata! (I, p. 581b)

Verso este último que se repite tal cual un poco más adelante (I, p. 582b). Y de nuevo lo encontramos en *Saber del mal y del bien*: «Muera así quien así mata» (I, p. 126b).

Calderón lleva la primacía sobre otros muchos autores áureos rastreados en el uso de sintagmas o expresiones como «cielos divinos» (v. 2066), «espacio ameno» (v. 2173), «tened el acento» (2213), «súbito accidente» (v. 2629), «morir rabiando» (v. 2643), «¿Qué desdicha es ésta? ¡Cielos!» (v. 2645). E incluso alcanza, a veces, la exclusividad: «deshechas fortunas» (v. 2282), «Beldad bella» (v. 2357), «La letra apenas distingo» (v. 2619).

CALDERÓN ENTRE LOS TRES COLABORADORES
DE *LOS PRIVILEGIOS DE LAS MUJERES*

A la vista de lo averiguado hasta la fecha, este título —y no *El privilegio de las mujeres*, con el que tradicionalmente se la ha conocido— sería el de la comedia cuya tercera jornada Vera Tassis terminó atribuyendo a Calderón, después de haberle asignado la primera²⁷. Este titubeo no carece de lógica, si tenemos en cuenta que el trabajo del entusiasta editor se debió de llevar a cabo en bastantes ocasiones valiéndose únicamente de su conocimiento del estilo del autor, y este, sin duda, está presente en ambas jornadas. El apunte inicial de Vera y la constatación personal de que el escritor tenía que estar detrás de algunos pasajes del primer acto me llevaron a asignárselo en una propuesta inicial, respaldada con citas de expresiones paralelas en distintas obras suyas, sobre las que volveremos luego.

Pero la última propuesta de Vera Tassis con respecto a *El privilegio de las mujeres* —la llama

²⁷ Cf. Germán Vega, «Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*», en Álvaro Alonso y J. Ignacio Díez (eds.), «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, Anejo 65), pp. 317-322.

así, porque seguramente manejó una edición de la familia de las encabezadas por el nombre de Pérez de Montalbán— fue imputarle la tercera jornada. Y, en efecto, un análisis riguroso de esta

arroja como resultado que su tejido expresivo, su léxico, sus motivos, sus recursos retóricos, sus imágenes son aún más calderonianos que los de la primera. Ofrezco algunas muestras:

Los privilegios de las mujeres:

*Ingrata patria mía,
llegó el fatal, llegó el funesto día,
que ha sido en mi esperanza
línea de tu castigo y mi venganza.
Hoy la esfera eminente
que al sol empina su elevada frente,
y sobre siete montes
cada sol dividió en siete horizontes,
por fin de glorias tantas
siete cervices rendirá a mis plantas.
Hoy ¡oh, rebelde muro,
bárbaro Atlante de zafir más puro!
un hijo despechado,
de su paterno amor desheredado,
hoy severo te aflige,
siendo su agravio quien su espada rige.
Piedad de mí no esperes:
sepa mi ofensa que a mi ofensa mueres*
(p. 408)²⁸

Dame, dame los brazos,
Cuyos valientes ñudos, cuyos lazos
podrá del golpe fuerte
romperlos, desatarlos no, la muerte. (p. 408)

...que donde *la industria vence*
es todo *el valor* inútil. (p. 409)

Pasajes de obras de Calderón:

*Ingrata beldad mía,
llegó el feliz, llegó el dichoso día,
línea de mi esperanza,
término de mi amor y tu mudanza,
pues hoy será el postrero
en que triunfar de tu desdén espero.
Este monte elevado
en sí mismo al alcázar estrellado²⁹...*

Esta quinta *eminente*,
*que al sol empina la elevada frente*³⁰...

...penetraba los *montes*
que *dividen al sol en horizontes*³¹...

Todo el reino de cristal,
monstruo de vidrio, gigante
de *zafir*, es nuevo *Atlante*
de la esfera celestial³².

Y los míos, dulces *lazos*,
cuyo gran *nudo fuerte*
*romper podrá, no desatar, la muerte*³³...

...luego *vence* en ti,
no *el valor*, sino *la industria*³⁴.

²⁸ Las citas de *Los privilegios de las mujeres* se hacen por la edición de J. E. Hartzzenbusch, *op. cit.*, IV, pp. 397-412. No se han mantenido las letras versales de inicio de cada verso. Las cursivas de este texto y de los demás son mías y pretenden facilitar la localización de paralelismos.

²⁹ *El mágico prodigioso* (I, p. 833a).

³⁰ *Los tres mayores prodigios* (I, p. 1657a).

³¹ *Las cadenas del demonio* (I, p. 754a).

³² *Lances de amor y fortuna* (II, p. 181a).

³³ *El socorro general* (III, p. 330a). Hay más casos en Calderón.

³⁴ *Las cadenas del demonio* (I, p. 761a).

¿Ves ese soberbio muro
que intrépido y arrogante
con la frente abolla el cielo,
con el bulto estrecha el aire?
¿Ves ese Olimpo de piedras,
ese monte de pilares,
esa columna de acero,
ese Cáucaso³⁵ de jaspe?
Pues no muro, pues no Olimpo,
no columna ni gigante
es ya; monumento sí,
que entre sus cenizas yace,
pues son de los hijos suyos
sepulcro todas las calles. (p. 411)

... ¿Ves ese monte
de bronce, aquese arrogante
promontorio de madera?
¿Ese Cáucaso de jaspe?
[...]
¿Ves esa fábrica altiva,
cuyo soberbio homenaje
con la frente abolla el cielo,
con el bulto estrecha el aire?
Pues ni es monte, ni edificio,
ni columna, ni gigante;
sepulcro sí, y monumento,
urna sí, y túmulo infame,
donde enterrados en vida
cuatro paladines yacen,
al cuchillo de madera
de la sed y de la hambre³⁶.

Más adelante, en un apartado específico, me ocuparé de la explicación que cabe dar a la presencia de la mano de Calderón en dos jornadas distintas de una comedia elaborada por tres ingenios, número que aparece consignado en unos versos de *El escondido y la tapada*, obra del propio escritor: «Bien hayan los tres poetas / que piadosos y corteses / sacaron a luz *Los Privi / legios de las mujeres*» (vv. 1863-1866)³⁷. También como labor de tres autores —Coello, Rojas y Luis Vélez son concretamente los nombrados— se ofrece su texto en una suelta sin pie de imprenta custodiada en la BNE, desconocida hasta hace unos años; frente a las otras dos ediciones de la pieza, la incluida en la *Parte treinta* (1636) de la co-

lección de *Diferentes Autores* y una suelta sin datos de imprenta, las únicas que se conocían desde antiguo, donde se presenta como obra exclusiva de Pérez de Montalbán³⁸. El impreso recuperado tardíamente en la BNE, aparte de apoyar la autoría compartida, permite remediar algo el deterioro textual de los otros dos testimonios conocidos, que ya fue denunciado por Hartzenbusch, quien se las vio y se las deseó para hacer legible la comedia, poniendo en juego toda su proverbial capacidad de hacer conjeturas (y de acertar con bastantes de ellas, a pesar de las quejas de muchos estudiosos). Por otro lado, él parece ser también el responsable de su atribución a Calderón, Pérez de Montalbán y Coello, que es la más asentada

³⁵ Hartzenbusch lee «Encélado». Sin embargo, en las tres copias conservadas consta «Caucaso».

³⁶ La puente de Mantible (II, p. 1871b). Hay otras ocurrencias en obras de Calderón.

³⁷ Se cita por P. Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, ed. M. Larrañaga Donézar, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.

³⁸ Autoría en solitario que apoya M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976, pp. 499-501.

en los trabajos sobre teatro aurisecular³⁹, y que debió de deducirla —con ingenio, si no con acierto— de combinar la primera mención de Vera Tassis y la existencia de sendos títulos a nombre de Montalbán y Coello en exclusiva en el *Índice* de Medel (1735)⁴⁰.

La confirmación de que Rojas Zorrilla es el autor de la segunda jornada, tal como señala la suelta localizada más recientemente, vino después del oportuniísimo hallazgo en el Archivo de Protocolos de Madrid de un documento donde consta que el dramaturgo había vendido al librero Diego Logroño una comedia denominada *Los privilegios de las mujeres*, junto con otras siete, en marzo de 1635⁴¹. Puestos en la pista, no ha sido difícil comprobar la existencia en esa jornada, y no en otras, de sólidos engarces expresivos con diferentes obras del escritor. Especialmente marcados son los que establece con las partes que le corresponden a Rojas de una compuesta a medias con Coello titulada *Los tres blasones de España*⁴².

Si los poetas «piadosos y cortesés» fueron tres, queda por averiguar quién es el tercero al que adjudicarle la responsabilidad principal de la primera jornada. De salida, el candidato con más posibilidades es Antonio Coello. A falta de poder confirmarlo con la identificación de pasajes paralelos, como en los otros dos casos, cuya dificultad es mayor debido a que el corpus con el que cotejar es bastante más reducido, cabe apoyarse en indicios externos, como la atribución en su favor de la suelta de la BNE; aunque debemos ser conscientes de que las garantías que esta ofrece no sean plenas, ya que, si acierta con la autoría de la segunda jornada en favor de Rojas, falla al asignar a Vélez la tercera. También apoya la candidatura de Coello el que ese año de 1634 sea especialmente fértil en colaboraciones con ambos dramaturgos, como ningún otro de los registrados: con Calderón escribió a medias una comedia sobre las hazañas de Wallenstein hoy perdida y muy posiblemente *El prodigio de Alemania*, obra que habría sustituido a la anterior en el escenario del Buen Retiro, de la que en seguida hablaremos; también en ese año am-

³⁹ Cf. C. A. de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860. Ed facsímil: Madrid, Gredos, 1969, pp. 575 y 685; E. Cotarelo, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1924. Ed. facsímil de I. Arellano y J. M. Escudero, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2001, p. 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. Sloman, *The dramatic craftsmanship of Calderón: his use of earlier plays*, Oxford, The Dolphin Book, 1969, pp. 61 y ss.; J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, VII, Madrid, CSIC, 1967, pp. 189-190; K. y R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung /Manual bibliográfico calderoniano*. I, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1979, p. 428; II-1, Kassel, Edition Reichenberger, 1999, pp. 486-487.

⁴⁰ Cf. G. Vega, «Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*», *op. cit.*, pp. 318-319.

⁴¹ Alejandro Rubio San Román y Elena Martínez Carro, «Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 24 (2006), pp. 219-234.

⁴² Cf. G. Vega, «Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla», en Alberto Bleuca, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 480-483.

bos abordan la escritura de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*. Y con Rojas colabora en al menos dos comedias que pueden fecharse en 1634: *El Catalán Serrallonga* y *La Baltasara*; en ambas el tercer autor es Luis Vélez, lo que pudo inducir a la confusión que presenta la suelta de la BNE⁴³. De enero de 1636 es el estreno de *El jardín de Falerina*, atribuida a los tres poetas que probablemente intervinieron en *Los privilegios*: Rojas, Coello y Calderón.

LA COLABORACIÓN DE CALDERÓN EN COMEDIAS QUE NO REGISTRÓ VERA TASSIS

A las ocho asignadas a don Pedro por su entregado editor —con acierto pleno, como se acaba de argumentar para dos de los casos menos claros—, hay que añadir otras cuatro para completar el repertorio de comedias en colaboración del poeta que hoy pueden leerse y que generalmente reconocen los calderonistas. Pocas dudas sobre su autoría caben para *La más hidalga hermosura* (Zabaleta, Rojas y Calderón), *Troya abrasada* (¿Juan de Zabaleta, primera jornada?; Calderón, segunda y tercera) y *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* (Coello, primera; Calderón, segunda; a medias, tercera), porque han sobrevivido sus autógrafos parciales o totales —el de la primera en la Biblioteca del Institut del Teatre, los de las otras dos en la BNE—, que en su día no llegó a ver Vera Tassis. También se ha conservado en un manuscrito no

autógrafo, custodiado hoy en la BNE, *El jardín de Falerina* (Rojas, Coello y Calderón)⁴⁴.

La última en postularse para su incorporación a la lista de colaboradas es *El prodigio de Alemania*, cuyo texto es accesible desde hace unos años merced a la aparición también en la BNE de una suelta sin datos de imprenta.

CALDERÓN Y *EL PRODIGIO DE ALEMANIA*

Su protagonista es Albrecht Wenzel Eusebius von Wallenstein, duque de Friesland (Frísland, para los españoles), mando supremo del ejército de los Austrias durante uno de los periodos más activos de la Guerra de los Treinta Años, un personaje histórico de rabiosa actualidad en el momento de escribirse la obra, pues acababa de conocerse que algunos componentes de su tropa lo habían muerto obedeciendo órdenes superiores para abortar su supuesto plan de entendimiento con Francia en contra del bando hispano-austriaco. La lectura de la obra hace inevitable acordarse de las noticias proporcionadas en sendos escritos por el italiano Serrano y el alemán Wellsch, dos visitantes extranjeros en la corte madrileña, que hablan de una comedia hoy perdida, atribuida a Calderón y Coello, que se habría representado en el Buen Retiro a principios de 1634 y que exaltaba las hazañas de Wallenstein en el momento de su máximo esplendor tras la

⁴³ Están registradas otras dos comedias en que colaboran Rojas y Coello, aunque no pueda precisarse el año: *También la afrenta es veneno* y *Los tres blasones de España*. La primera tiene a Vélez de nuevo como tercer autor. La fecha de escritura de la segunda, con ellos dos como únicos colaboradores, podría no distar mucho de 1634, a juzgar por los paralelismos expresivos que tiene con *Los privilegios de las mujeres*.

⁴⁴ Bien editada recientemente por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (Barcelona, Octaedro, 2010).

batalla de Lützen, en la que había muerto el rey de Suecia⁴⁵. Sin duda, la información más sorprendente es la relativa a su prohibición en marzo de 1634, cuando llegaron de Viena los correos que comunicaban que había sido ejecutado, tras averiguarse su pretendida alevosía. De inmediato, la exaltación se convirtió en reprobación, como consta en las relaciones, romances y textos teatrales conservados, entre los que antes de aparecer *El prodigio de Alemania* destacaba el auto sacramental de *La muerte de Frislán* de Cubillo de Aragón, donde Wallenstein se presenta como el demonio en el juego alegórico propio de este tipo de piezas.

En un trabajo anterior ya señalé una serie de indicios consistentes que apoyan la participación de Calderón en la comedia⁴⁶. Entre los de carácter externo cuenta el que pueda considerarse un producto perfectamente ajustado a la política de celebración y propaganda que promovía el conde-duque de Olivares en la corte de Felipe IV y en la que el dramaturgo intervino más que ningún otro. Precisamente, en este servicio palatino consta de forma fehaciente su colaboración con Coello en la pieza perdida que trataba sobre la exaltación del personaje de Wallenstein, y que, según las noticias proporcionadas por Serrano y Welch, tenía mucho en común con *El prodigio de Alemania*. De acuerdo con estos datos y lo que podemos leer en los versos de la obra, pa-

rece claro que su misión fue desmontar la glorificación del personaje y ponerlo en su sitio una vez que se había hecho pública su traición. Se trataba, pues, de asimilar el revés con la misma herramienta teatral de propaganda política que había intentado sacar rédito a su condición de héroe. Y se habría hecho de forma inmediata, casi con toda seguridad antes de que mediara ese año de gracia de 1634 y Cubillo escribiera para el Corpus *La muerte de Frislán*.

Y si entramos en el interior del texto, ya aporté en dicho trabajo rasgos de afinidad calderoniana en aspectos ideológicos —el *lipsismo*, por ejemplo— y en recursos dramáticos —así, el uso de sueños y signos premonitorios—. Y descendí más en el análisis hasta determinar un número importante de expresiones con eco claro en diferentes obras del escritor. Sobre la peculiaridad de que esos paralelismos aparezcan en las tres jornadas —y no en una sola o en una y media como cabría esperar de una comedia en colaboración de tres o dos autores, respectivamente— hablaremos en el apartado siguiente.

Que no es obra un solo autor se dice explícitamente en los versos finales:

Y aquí la mano levantan,
senado, toscos buriles,
que entre láminas retratan
al vivo este suceso... (vv. 2676-2679)⁴⁷

⁴⁵ Cf. V. Cerny, «Une question à reprendre: Wallenstein, héros d'un drame de Calderón», *Revue de Littérature Comparée*, 36 (1962), pp. 177-90; y H. W. Sullivan, «The Wallenstein Play of Calderón and Coello, *Las proezas de Frislán, y muerte del rey de Suecia* [?] (1634): Conjectural Reconstruction», *Bulletin of the Comediantes*, LII-2 (2000), pp. 93111.

⁴⁶ Cf. G. Vega, «Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein», en José Alcalá Zamora y Ernest Belenguer (eds.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 817-827.

⁴⁷ Cito por el único ejemplar conservado, la suelta con signatura T-55360/59 de la BNE. La edición no tiene datos de imprenta ni numeración de hojas ni páginas, y presenta además la peculiaridad de haber trastocado

¿A quién pertenece el otro o los otros buriles? Parte de los indicios externos que apuntan hacia Calderón lo hacen también hacia Coello, entre los que tiene especial relevancia el haber participado en la comedia que se quiere corregir; asimismo, y como se destacó en el apartado anterior, está demostrada la escritura mano a mano de al menos otras dos en ese año. Lo que va a resultar difícil, como apuntábamos para *Los privilegios de las mujeres*, es apoyar la propuesta con la identificación de expresiones que puedan ponerse en relación con otras registradas en sus obras. No es sencillo determinar el *usus scribendi* de Coello con tantas garantías como el de Calderón, porque es escasa su obra conservada, y una parte de ella, además, corresponde precisamente a colaboraciones, en las que no siempre se delimitan de forma clara las distintas responsabilidades.

USOS COLABORATIVOS CALDERONIANOS
EN *EL PRODIGIO DE ALEMANIA*
Y *EL PRIVILEGIO DE LAS MUJERES*

En los análisis anteriores de ambas obras hemos dejado sin atender un aspecto al que ha llegado el momento de acercarse: la huella de

Calderón en más partes de las esperables si el reparto entre colaboradores se hubiera hecho de forma nítida; es decir, una jornada por barba, si son tres, lo más frecuente; o de jornada y media, si fueran solo dos.

Pues bien, estos supuestos no parecen cumplirse en los casos que ahora nos ocupan, ya que su mano se detectaría en al menos dos de las jornadas de *Los privilegios*, aunque son tres los autores, y en las tres de *El prodigio*, cuando son dos o tres.

En el trabajo previo dedicado al estudio de la comedia sobre Wallenstein, que tenía como objetivo destacado mostrar la presencia de Calderón, incluía como apéndice fragmentos del romance en el que el capitán De Bros refería la batalla de Lützen, al final de la primera jornada (vv. 872-1103), y al hilo de los versos hacía notar lo cerca que estaban bastantes de sus expresiones de otras localizadas en diversas obras suyas. Haré lo propio ahora con fragmentos de otros dos romances, presentes en las otras dos jornadas.

El de la segunda está puesto en boca de Wallenstein (vv. 1457-1672)⁴⁸:

el orden entre la primera y la segunda jornadas. Para aclarar la lectura he puntuado y modernizado las gráficas, siempre que no comporten diferencias fonemáticas. También he numerado los versos a fin de facilitar las referencias.

⁴⁸ Se extiende de f. A2v a A3v en la suelta por la que citamos. Por ahorrar espacio no se han incluido las relaciones completas sino solo los fragmentos con expresiones que remiten a diferentes obras de Calderón, cuyos términos más significativos he puesto en cursiva. Asimismo, cuando las ocurrencias son abundantes se ha prescindido de las referencias exactas de los pasajes donde se encuentran, en la confianza de que los apuntes que se dan bastan para mostrar lo que ahora se pretende, y de que los interesados tendrán fácil su localización valiéndose de la disponibilidad de ediciones digitales de la práctica totalidad de las obras del dramaturgo.

- [...]
Esta *selva inculta*, pues,
de *prodigios y horrores*,
1475 v. 1475 ¿No te viste / de horror esta *selva inculta*?
(*La Puente de Mantible*, p. 1863b).
- [...]
segunda vez concibieme
en las robustas *entrañas*
de sus espantosos *montes*.
1480 v. 1476 Combinación de Horror - prodigio: *La cisma de Ingalaterra*; *El cubo de la Almodena*; *La lepra de Constantino*; *El médico de su honra*; *El monstruo de los jardines*; *Ni Amor se libra de Amor*; *La segunda esposa*, y *triunfar muriendo*; *Los tres mayores prodigios*; *La vacante general*; *La viña del Señor*.
- [...]
Ya peregrino del mundo,
por *breves pasos* informe,
1490 v. 1481 *Entrañas de los montes*: *A Maria el corazón*; *A tu prójimo como a ti*; *Amado y aborrecido*; *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo*; *Apolo y Climene*; *Los cabellos de Absalón*; *Darlo todo y no dar nada*; *El divino Orfeo*; *Fieras afemina amor*; *Los hijos de la Fortuna*, *Teágenes* y *Cariclea*; *El Joseph de las mujeres*; *La lepra de Constantino*; *Lo que va del hombre a Dios*; *El mayor monstruo del mundo*; *Mística y real Babilonia*; *El pastor Fido*; *Psiquis y Cupido (Toledo)*; *La redención de cautivos*; *La torre de Babilonia*; *Celos aun del aire matan*.
- [...]
en mortal *imán el alma*
o los bebe o los recoge.
1495
- [...]
Mas la envidia, que al abrigo
del *ocio infame* se acoge
a fraguar viles defetos,
y en las más puras acciones
su *diente* armó *venenoso*
contra mi fama.
1540
- [...]
Desde entonces, desde entonces
un *áspid* mora en mi *pecho*,
que las *entrañas* me *rompe*,
una *víbora* alimenta,
cuya *ponzoña* se esconde
en el *corazón*, que apenas
de *inficionada* responde
1560 v. 1495 «...rémora de la vida, *imán del alma*...» (*Celos aun del aire matan*, I, p. 2234a); «...para ser *imán del alma*, / el artificio del cuerpo... (*Las armas de la hermosura*, I, p. 1284a); ...por más / que *imán del alma*, lo lindo... (*Las órdenes militares*, III, p. 1027b).
- [...]
y hasta el *confín del imperio*
1573
- [...]
para *atajalle los pasos*,
que ya sus campañas corren
en descompasadas huellas,
que *talán, quemán y rompen*.
1580 v. 1538 Estas son fábulas viles / que el *ocio infame* inventó (*El Joseph de las mujeres*, I, p. 891a).
- [...]
Hasta el gran Filipe Cuarto,
bello Marte, fuerte Adonis,
1615 v. 1541 ...con prolijas porfías del / *venenoso diente* de los días... (*La banda y la flor*, II, p. 438b).
- [...]
que agora me pone
en más vanidad que cuantos
mi *invicta frente coronen*.
1620 v. 1557 *Áspid - pecho*: *A secreto agravio, secreta venganza*; *Afectos de odio y amor*; *Amigo amante y leal*; *Auristela y Lisidante*; *De un castigo tres venganzas*; *Fuego de Dios en el querer bien*; *Guárdate de la agua mansa*; *La hidalga del valle*; *La inmunidad del sagrado*; *La lepra de Constantino*; *Luis Pérez el Gallego*; *Mañanas de abril y mayo*; *Mujer, llora y vencerás*; *La nave del mercader*; *No siempre lo peor es cierto*; *El nuevo hospicio de pobres*; *El nuevo palacio del retiro*; *El pintor de su deshonra*; *La púrpura de la rosa*;
- [...]
Pues ¿cómo, fortuna ingrata,
permites tú que se agobie
a *humana planta* la espalda
que es polo a tanto horizonte?...
- 1625

El sacro Parnaso; El santo rey don Fernando, primera parte; El secreto a voces; La segunda esposa, y triunfar muriendo; La serpiente de metal; La siembra del señor; El socorro general; El veneno y la triaca.

v. 1558 ¡Llena estoy de furia y rabia! / Si yo soy víbora, ¿cómo / no me rompo las entrañas? / Si soy áspid, ¿cómo hoy / mi veneno no me mata? (*Los encantos de la Culpa*, III, p. 421a-b).

v. 1559 ...que alimentada víbora del pecho / me arranca el corazón... (*El día mayor de los días* III, p. 1645b).

v. 1560 Víbora - ponzoña: *El cordero de Isaías; El médico de su honra; Mujer, llora y vencerás; Saber del mal y el bien; El valle de la zarzuela.*

v. 1562 ...que no hay ponzoña que pueda / inficionar granos de oro (*Andrómeda y Perseo* [Auto], III, p. 1701b).

v. 1568 Amenazar – ruina/s: *Amado y aborrecido; Amar y ser amado, y divina Philotea; Auristela y Lisidante; El cordero de Isaías; Eco y Narciso; Guárdate del agua mansa; El mágico prodigioso; El nuevo hospicio de pobres; Primero soy yo; El príncipe constante; El santo rey don Fernando, primera parte; El segundo blasón del Austria; El segundo Escipión; El valle de la Zarzuela; El verdadero dios Pan.*

v. 1573 ...que en ecos te oiga el confín del Imperio (*La lepra de Constantino*, III, p. 1809a).

v. 1577 Atajar los pasos: *La gran Cenobia; El médico de su honra; El monstruo de los jardines; El secreto a voces.*

v. 1580 ...y me volví / sin que tale, abrase y queme / todo ese imperio... (*El Conde Lucanor*, II, p. 1999b); ... de la ira en que me abraso, / del furor en que me quemó, / talando montes y mares... (*El gran príncipe de Fez*, I, p. 1444a); ...que con pretexto de amigos / destruyen, quemán, y talan / su confín país (*Los hijos de la Fortuna Teágenes y Cariclea*, I, p. 1151b); Entra, asuela, destruye, quema, tala... (*El origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, I, p. 263a);

...tale y rompa furioso / los ejércitos míos... (*Judas Macabeo*, I, p. 61b); ¿Por qué no / la rompiste o la quemaste? (*El alcaide de sí mismo*, II, p. 811b); Harasme que todo junto / lo arroje, lo rompa y queme (*El escondido y la tapada*, II, p. 693a).

v. 1616 ...bello Adonis, Marte altivo (*Amor_ honor y poder*, II, p. 76b); ... bello Adonis, Marte fiero (*El castillo de Lindabridis*, II, p. 273a); ... valiente Adonis y gallardo Marte (*Peor está que estaba*, II, p. 328a); ... que con la rodela sobre / las armas, bello y valiente / era Marte siendo Adonis... (*El sitio de Bredá*, I, p. 99a).

v. 1622 ...porque pretendo / coronar mi frente invicta... (*Loa del auto El valle de la zarzuela*, v. 13).

v. 1625 Humana planta: *El Conde Lucanor; Los dos amantes del cielo; La estatua de Prometeo; El Faetonte; El Laurel de Apolo; El monstruo de los jardines; Ni Amor se libra de Amor; El purgatorio de San Patricio; Las tres justicias en una.*

El romance de la tercera jornada le corresponde a Isabela, la dama del capitán De Bros (vv. 2218-2320; f. D3v-D4r), y también tiene resonancias calderonianas, si bien menores en número y entidad a las localizadas en los dos romances anteriores:

| | |
|--|----------------------------------|
| Antes que atrevido [...] | |
| te arrojes a que una duda haga un empeño preciso, [...] | 2221 |
| Quedará el uno eximido de una obligación, y el otro podrá salir deste abismo de la sospecha, [...] | 2225 |
| un grave sobresalto a las puertas de mi oído dio golpes. Y yo le oí despierta tan de improviso, que en un abrir de ojos sólo volví a cobrar los sentidos, | 2235 2240 |

- restituyéndome un *susto*
lo que me usurpó un *alivio*.
[...]
- Pero esto
con un *afecto* tan *tibio*
lo pronunciaba, *que apenas*
fue voz lo que era delito. 2250
No *me dejó tan sin mí*
el suceso
[...]
- Y, así, quise
esperar a mi enemigo
con estas armas que a oscuras
mi advertencia me *previno*, 2260
[...]
- no distingo
cuál desta ofensa es la causa,
pues hallo que el que imagino 2270
que me *solicita* el *daño*
me socorre en el conflicto.
[...]
- fue necio disinio,
que es la *prueba peligrosa*,
pues suele el que deste *estilo*
se vale aclarar agravios 2285
[...]
- Y, así, a ti también te libro 2300
de una *sospecha villana*,
que estos días te ha tenido
tan sin causa *muy de parte*
de los descréditos míos.
[...]
- para ser con grave oficio 2310
de la *majestad del sol*
cándido sitial de armiño.
Que soy Isabela, honor
de Bohemia y del *antiguo*
blasón que me califica... 2315
- v. 2222 *Empeño/s preciso/s: Auristela y Lisidante; La desdicha de la voz; Dicha y desdicha del nombre; Los empeños de un acaso; El gran príncipe de Fez; La hija del aire, segunda parte; No hay cosa como callar; Para vencer a Amor, querer vencerle; El postrer duelo de España.*
- v. 2224 ¿Por qué *eximido* / tú *quedas* de ellos? (*El Arca de Dios cautiva*, III, p. 1378a).
- v. 2226 *Salir del abismo: Amigo amante y leal; En esta vida todo es verdad y todo mentira; El socorro general.*
- v. 2236 ... no me cierre te pido / las siempre francas
puertas de tu oído... (*El lirio y la azucena*, III, p. 917a).
- v. 2238 *Tan de improviso: De una causa dos efectos; Hado y divisa de Leonido y de Marfisa; El hombre sobre todo es trazas.*
- v. 2241 Viva la piedad, que sabe / hacer *alivio* del
susto... (*Loa del auto El diablo mudo*).
- v. 2248 ...y ponga lazos mi amor / al más *tibio afecto...* (*El gran teatro del mundo*, III, p. 212a).
- v. 2249 ...fácilmente las cenizas / de la *que apenas fue brasa...* (*La banda y la flor*, II, p. 441a).
- v. 2251 ¿...este traidor motín / de Sentidos *me deja / tan sin mí* mismo a mí? (*El jardín de Falerina* [Auto], III, p. 1517b); ...y finalmente, / *me deja a mí tan sin mí...* (*La primer flor del Carmelo*, III, p. 640b); ...ese escándalo, ese estruendo, / *me ha dejado tan sin mí...* (*Celos aun del aire matan*, I, p. 2234a).
- Tan sin mí: Los alimentos del hombre; Fortunas de Andrómeda y Perseo; El árbol del mejor fruto; Hado y divisa de Leonido y de Marfisa; El jardín de Falerina; El indulto general; El jardín de Falerina* [Auto]; *El laurel de Apolo; Lo que va del hombre a Dios; El monstruo de los jardines; La primer flor de el Carmelo; La segunda esposa, y triunfar muriendo; Celos aun del aire matan.*
- v. 2260 ...*previno mi advertencia* / guardarlas ambas... (*Fuego de Dios en el querer bien*, II, p. 1264a).
- v. 2270 *Pues hallo que: El lirio y la azucena* (III, p. 918a); *El mágico prodigioso* (I, p. 831b).
- v. 2271 ...mariposa *solicita* del *daño...* (*El Joseph de las mujeres*, I, p. 897a).
- v. 2272 ...por llegar a *socorrerme* / en el pasado *conflicto* / murió... (*Afectos de odio y amor*, II, p. 1769b).

v. 2283 Pruebas de honor son *peligrosas pruebas* (*El médico de su honra*, I, p. 653a).

v. 2284 ...ya de otro *estilo me valgo*... (*El pintor de su deshonra*, I, p. 991b).

v. 2301 ...a tan descortés malicia / y sospecha tan villana... (*Mejor está que estaba*, II, p. 410a).

v. 2303 ...que están / en vos *muy de parte mía* / gala, ingenio, bizarría... (*Fuego de Dios en el querer bien*, II, p. 1278b).

v. 2311 ...porque abrasadas virreinas / de la *majestad del sol* / son la luna y las estrellas... (*El galán fantasma*, II, p. 647b).

v. 2314 ...el *antiguo blasón* destes umbrales (*Mañanas de abril y mayo*, II, p. 588a).

La presencia de ecos calderonianos en las tres jornadas de *El prodigio de Alemania* podría tener distintas causas, no del todo excluyentes entre sí, relacionadas con la manera en que se hubiera distribuido el trabajo entre los poetas:

a) Calderón se habría encargado del resultado último del producto y en el ejercicio de dicha responsabilidad habría retocado la parte del otro o de los otros ingenios.

b) Los colaboradores habrían tenido en cuenta la maestría reconocida de cada uno. El hecho de que los ecos de Calderón se aprecien especialmente en los romances largos de cada jornada podría hacernos pensar que tuvo encomendada su composición desde el plan primero; aunque también podría haber sido una decisión tomada sobre la marcha.

Me planteaba en el estudio primero sobre la pieza hasta qué punto eso podía ser normal o había que imputárselo a las circunstancias especiales que debieron de rodear el encargo y la escritura de *El prodigio de Alemania*. No es difícil imaginar las presiones del poder político y las prisas con las que se intentó reconducir la obra en exaltación de Wallenstein tras prohibirla fulminantemente. Esto pudo provocar un cambio importante en la forma habitual de colaborar.

Sin embargo, y sin salir del repertorio del escritor, parece que algo semejante habría ocurrido en *Los privilegios de las mujeres*, compuesta muy probablemente el mismo año de *El prodigio de Alemania*⁴⁹. Si observamos con detalle, comprobaremos que las marcas calderonianas de esa primera jornada donde habría trabajado principalmente el dramaturgo del que no podemos asegurar su identidad, se concentran en dos relaciones, una en el romance habitual y la otra en silva de pareados.

Se encuentra la primera en el comienzo, cuando el rey Sabino alude a la ciudad de Roma en un parlamento en el que refiere su sed de venganza de la afrenta que los romanos infligieron a su pueblo:

Esta ciudad que se asienta
sobre las *cervices* duras
de siete *montes*, que en ella
sufren no poca *coyunda*.... (p. 397)

Es indudable su cercanía con otros versos del auto sacramental *La cena del rey Baltasar*, que

⁴⁹ Cf. G. Vega, «Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*», *op. cit.*, pp. 319 y 323.

tiene constatada su representación en Sevilla en la primavera de 1634 —el mismo año que conviene a la constelación de piezas que estamos considerando⁵⁰—. En ellos se habla de la torre 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. (vv. 488-495)⁵¹

Las imágenes y los términos que las construyen están muy cerca e impiden pensar en una relación casual: «monte/s», «cerviz/ces», «sufren/a» y, especialmente, por su rareza, «coyunda».

Aún más arropado dentro del universo imaginativo calderoniano se encuentran unos versos de un pasaje algo posterior, en el que Coriolano cuenta cómo vencieron a los sabinos en el río Tíber:

Ciegos perdiendo el vado,
 pretenden esguazar el Tibre 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 si el Tíber crespo se enarbola,
 áncoras breves siendo los estribos,
 pasó terrestre flota en leños vivos. (p. 400)

Pasando por alto los posibles errores de copia del pasaje, que se dan la mano con otros que presentan los testimonios que han transmitido la pieza, el fragmento ofrece una de las construcciones metafóricas más repetidas por Calderón en comedias anteriores y posteriores a la que consideramos, la del hombre o, más frecuentemente, la del caballo contemplado como un navío al nadar en el agua. De ella hay testimonios anteriores en *Lances de amor y fortuna* (1625), *El príncipe constante* (1629) y *La puente de Mantible* (1630); pero también, de una de fecha muy próxima, en *Argenis y Poliarco* (1634):

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. (II, p. 1925b)

El elemento referido cambia según avanza la trayectoria calderoniana: en *El mayor encanto amor* (1635) es una garza la que se ve como

⁵⁰ Sentaurens hace constar su representación en Sevilla por la compañía de Pedro de Ortegón (*Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Burdeos-Lille, Université de Bordeaux-Atelier, 1984, p. 1115).

⁵¹ Se cita por P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, I. Prólogo, edición y notas de Á. Vallbuena Prat, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

un bajel; en *Los tres mayores prodigios* (1636) se trata del centauro Neso; de un castillo, en *El castillo de Lindabridis* (1661); en *Fieras afemina amor* (1670) es un caballo alado; y en el auto de *Andrómeda y Perseo* (1680), el dragón sobre el que cabalga el demonio.

Lo visto apunta de nuevo hacia una pauta colaborativa que tendría en cuenta la facilidad o especialización de cada uno de los poetas para determinados cometidos. En ambos casos, la maestría de Calderón en los relatos le habría avalado para asumir su escritura.

SOBRE LAS RELACIONES ENTRE OBRAS COLABORADAS Y DE AUTORÍA ÚNICA

Para finalizar, dedicaré unos breves comentarios a una vieja cuestión que ha solido plantearse al tratar sobre esta parte del repertorio calderoniano: los posibles reaprovechamientos de las comedias de colaboración en obras de autoría en exclusiva.

De esta consideración debe excluirse definitivamente *Yerros de naturaleza*, que durante mucho tiempo se consideró como precedente de *La vida es sueño*. No solo las fechas, aunque desde luego estas lo hacen de forma contundente, imposibilitan que el texto compuesto entre Coello y Calderón, cuyo autógrafo está fechado en 1634, fuera la base para que el dramaturgo escribiera al año siguiente su

obra maestra: hoy caben pocas dudas acerca de que ya estaba escrita con seguridad antes de 1630⁵², por lo que solo en relación inversa puede entenderse que ambas obras compartan aspectos varios como la ambientación en Polonia o personajes que se llaman Segismundo, Rosaura o Clorilene⁵³.

Otras obras colaboradas, en cambio, sí que fueron previas a las comedias o autos de autoría única. *El jardín de Falerina*, de Rojas, Coello y Calderón, fue estrenada el 13 de enero de 1636, mientras que la zarzuela en dos actos del mismo título y autoría única es de 1648, y el auto, también con igual denominación, fue estrenado en el Corpus de 1675. No obstante, es muy poco lo que comparten las tres piezas, a juzgar por sus estudiosos y editores contemporáneos. La base principal de relación entre ellas son sus fuentes últimas, los poemas épicos *Orlando enamorado* de Boiardo y *Orlando furioso* de Ariosto. Respecto a la zarzuela, Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, sus editores recientes, concluyen que «apenas conserva más que algunos elementos de los poemas de Boiardo y Ariosto, y nada o casi nada de la obra [en colaboración]»⁵⁴. Y por lo que a las fuentes del auto se refiere, también sus editores modernos Luis Galbán y Carlos Mata señalan:

En resumen, Calderón utiliza distintos materiales, casi todos suyos propios, con diversos fines; no se trata de mera copia o desarrollo de una obra preexistente. Toma el sentido doctrinal de un auto (*Los encantos de la Culpa*) [...] Revis-

⁵² Cf. Germán Vega, «Calderón, Vélez de Guevara y la vida como sueño: la incierta dirección de un paso perdido», en M. L. Lobato y et als. (eds.), *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro*, Burgos, Universidad de Burgos- Ayuntamiento de Burgos, 1995, pp. 117-130.

⁵³ Cf. Cruickshank, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 54.

te esa doctrina con el argumento de dos piezas profanas sobre un mismo tema, el de Falerina. Y sazona el resultado con algunos pasajes de otro auto, *El valle de la Zarzuela* [...]. Se trata de un trabajo complejo y riguroso, que da lugar a una nueva obra enteramente cabal⁵⁵.

Otro de los casos es el de *El pastor Fido*, colaboración entre Solís, Coello y Calderón, que debió de escribirse poco antes de 1652, año de la muerte de Coello, a partir del drama pastoril de Guarini, que también está en la base argumental del auto calderoniano del mismo título estrenado para el Corpus de 1678. Muy poco es lo que le llegaría desde la comedia, según Fernando Plata, su editor moderno, para quien esta no tendría «mayor relación con el auto homónimo que la argumental, salvo algún pasaje, como la acotación del sacrificio de Amarilí en el tercer acto, calcado después en la escena del auto en la que llevan a morir a la Naturaleza Humana»⁵⁶.

Hemos dejado para el final *Los privilegios de las mujeres*, que es la que sin duda ofrece un testimonio más claro de explotación posterior. El escritor volvería sobre esta historia de romanos en *Las armas de la hermosura*, compuesta bastantes años después, sin que podamos precisar con seguridad cuántos⁵⁷, para la que se habría de aprovechar con bastante cercanía de su argumento, de sus personajes y, en conside-

rables ocasiones, de sus mismas palabras, tal cual o ligeramente cambiadas.

Ofrecemos un resumen sumarásimos de los versos que pasan de la primera comedia a la segunda, sin discriminar si son calcos parciales o totales: en la primera jornada, 97 de los 1.343 de *Las armas* proceden de *Los privilegios* (28 en un parlamento de Pasquín y 67 en otro de Veturia); en la segunda, 16 de los 1.344 (14 en una intervención de Aureliano); y en la tercera, 251 de los 1.200 (repartidos entre los parlamentos de Aureliano, Lelio, Veturia, Enio, Coriolano, Astrea, Sabino y Pasquín). Estas cifras apoyan de alguna manera la identificación de cuáles fueron las áreas de responsabilidad calderoniana al escribir en comandita *Los privilegios de las mujeres*: si reutiliza casi un centenar de versos de la primera, en la que alguna participación parece claro que tuvo, apenas toca la segunda y se siente especialmente libre con la tercera, como refleja el número y la distribución de los versos heredados. El análisis también hace evidente que no siempre los versos reutilizados fueron compuestos por él, sin que parezca que tal circunstancia le sonroje; como no le sonrojó a Rojas Zorrilla vender la pieza como suya al librero Diego Logroño al año siguiente de su escritura. Nos queda mucho por sa-

⁵⁵ P. Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, ed. Luis Galván y Carlos Mata Induráin, Kassel-Pamplona, Edition Reichenberger-Universidad de Navarra, 2007 (Col. Autos sacramentales completos, 58), p. 12.

⁵⁶ P. Calderón de la Barca, *El pastor Fido*, ed. Fernando Plata Parga, Kassel-Pamplona, Edition Reichenberger-Universidad de Navarra, 2003 (Col. Autos sacramentales completos, 40), p. 14.

⁵⁷ Las distintas propuestas van desde después de octubre de 1652, fecha en que se produce la rendición de Barcelona, que según Hartzenbusch se refleja en el final de la obra, hasta noviembre de 1678 en que se registra su representación para celebrar el cumpleaños de Carlos II, que para Susana Fernández Araico sería la del estreno («Coriolanus and Calderón's Royal Matronalia», en José A. Madrigal (ed.), *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1997, pp. 149-66).

ber sobre las condiciones en que se permiten comportamientos así, cuando, por otra parte, puede haber tanta sensibilidad contra los que se visten de plumas ajenas. A fin y a cuentas, lo que el autor de *La vida es sueño* hace aquí es *peccata minuta* para lo que sucede en la jornada segunda de *Los cabellos de Absalón* con respecto a la tercera de *La venganza de Tamar*.

APUNTES FINALES SOBRE USOS Y USUFRUCTOS

De lo visto hasta aquí pueden extraerse algunas impresiones o ideas sobre la práctica de la colaboración en general y sobre los casos en que intervino Calderón en particular.

Una impresión, ya que no hay recuentos concretos y es difícil que los haya en un breve plazo, es que los participantes en estas comedias tendieron a reutilizar situaciones, expresiones e imágenes de otras obras suyas previas con mayor frecuencia que cuando escribían en solitario. La explicación podría estar en el apresuramiento con que debieron de afrontar muchas de estas tareas, lo que dificultaría que los dramaturgos afinaran su arte como en otras ocasiones, y favorecía, por el contrario, el afloramiento de clichés y tics. También podría deberse a que en la colaboración la responsabilidad artística quedaba más difuminada. Autores y público asumirían que se trataba de una actividad de circunstancias. Consideraciones de este tipo podrían contribuir a explicar por qué Calderón no mencionó los títulos de

estas obras en las dos listas que elaboró en 1680.

No una sensación sino una evidencia es la elasticidad que muestran algunas en la distribución del trabajo de los poetas. Aunque es claro que cada uno tenía asignada una parte (una jornada, es lo más normal, porque las colaboraciones suelen ser tres; pero también una y media o incluso dos, cuando solo son dos los autores), se comprueba que no estaba blindada a la intervención de otros, y así la mano de Calderón puede apreciarse en parcelas diferentes a las de su encargo primordial, como queda patente en los casos analizados de *Los privilegios de las mujeres* y *El prodigio de Alemania*.

Respecto a los usufructos que posteriormente haya podido obtener de las comedias colaboradas, solo para *Los privilegios* cabría pensar que el escritor dispuso de una copia de la pieza previa en la mesa al elaborar su versión de la historia bastantes años después; en las demás, solo debieron de influir a través del recuerdo que guardaba de ellas.

Es claro que se necesitan más estudios que sigan el camino abierto especialmente por Roberta Alviti con su oportuno análisis de las que cuentan con autógrafos⁵⁸. Efectivamente, estos suponen una buena base para obtener pruebas sobre la ejecución de su escritura, para determinar si fue simultánea o sucesiva, si unos intervinieron en los terrenos de otros o quién actuó como corrector o coordinador

⁵⁸ Roberta Alviti, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea Editrice, 2006.

del proyecto. Más aspectos podrán determinarse sobre los usos colaborativos en estas comedias y, especialmente, en las que no disponen de autógrafos, valiéndonos de las nue-

vas tecnologías, de día en día más capacitadas para detectar los casos de intertextualidad y de ayudar a identificar el *usus scribendi* de cada ingenio.

ISBN: 978-84-8448-926-9



9 788484 148926 9

OLMEDO CLÁSICO



EDICIONES
Universidad
Valladolid



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO