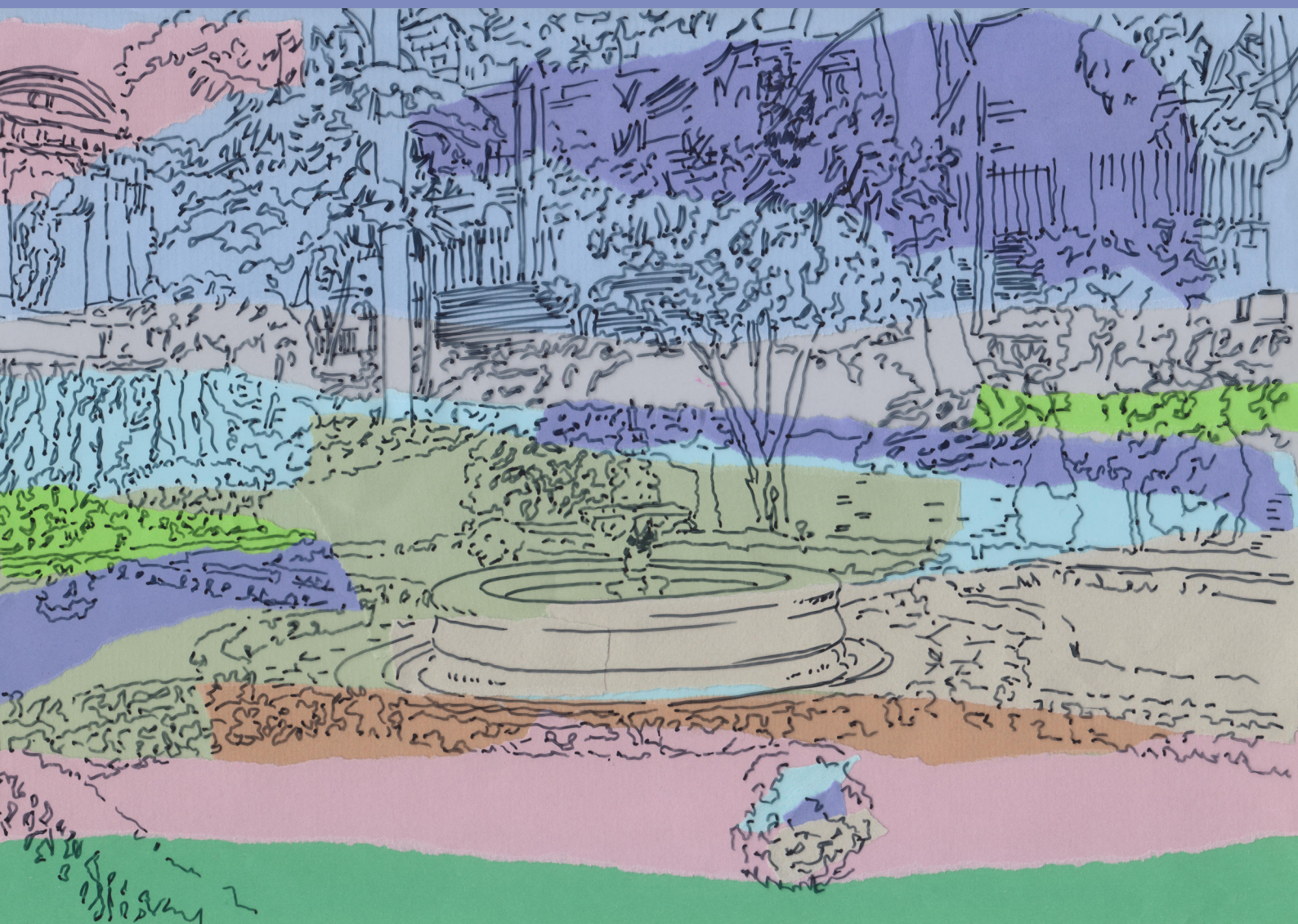


ENTRESIGLOS: DE LA EDAD MEDIA AL SIGLO DE ORO (II)

Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza



JOSEFA BADÍA Y LUZ C. SOUTO (eds.)



BADÍA, JOSEFA, Y LUZ C. SOUTO (eds.). *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*. València: Anejos de Diablotexto Digital, 5, 2020, 571 pp.

ISBN: 978-84-697-8817-2. DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-5.

Cubierta: Casa de Cervantes en Salamanca, de Dolores Fernández Martínez.

Diablotexto Digital

Universitat de València
Departamento de Filología Española
Av. Blasco Ibáñez, 32
46010 Valencia Tel. +34 - 963864862
diablotextodigital@uv.es
URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto>

Director Honorífico

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

Directoras

Josefa Badía Herrera (Universitat de València)
Xelo Candel Vila (Universitat de València)

Secretaría

Luz C. Souto (Universitat de València)

Editor de colección Anejos

Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

Editora de sección Sobretextos

Gemma Burgos Segarra (Universitat de València)

Consejo de redacción

Alejandro García Reidy (EMYRhd - USAL)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)

Traductor asesor

Anthony Nuckols (Universitat de València)

Comité Científico

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)
Pura Fernández (CSIC)
Luis García Montero (Universidad de Granada)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Jo Labanyi (New York University)
Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Marco Presotto (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Jonathan Thacker (Merton College, University of Oxford)
Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

ÍNDICE

Nota editorial.....	6
Joan Oleza: perfil de un compromiso	7
Un idilio de adolescentes en la <i>Égloga de Virgine Deipara</i> (Monterrey, Galicia, 1581), JULIO ALONSO ASENJO.....	22
Teatro bíblico tras la <i>Restauração Portuguesa: La verdad punida y la lisonja premiada</i> de Manuel Coelho de Carvalho, ROSA ÁLVAREZ SELLERS	35
Algunos aspectos de la recepción crítica de Lope en los últimos 50 años (con la BD Artelope como aguja de marear), FAUSTA ANTONUCCI	49
Los argumentos musicales de <i>El bobo del colegio</i> , ROSA AVILÉS CASTILLO	63
Un drama genealógico de finales del XVI: <i>Don Alonso Pérez de Guzmán, progenitor de los excelentísimos Duques de Medina</i> , JOSEFA BADÍA HERRERA	76
Estudio y edición digital: <i>Más pueden celos que amor</i> de Lope de Vega, CRISTINA BARREDA VILLAFRANCA	92
Voces con doblez, persona interpuesta: La bi-alienación en la traducción teatral diacrónica, JUAN JOSÉ CALVO GARCÍA DE LEONARDO	101
La reinención de la figura en el teatro del Siglo de Oro: dos ejemplos portugueses, JOSÉ CAMÕES.....	112
Sobre la temprana recepción de Lope de Vega en Francia, CHRISTOPHE COUDERC	128
El compromiso del escritor en la España del siglo XVII: los casos de Quevedo y Calderón, SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA	144
Lope de Vega y el género bizantino (novela y teatro): público, autopromoción y mercado editorial, DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ.....	155

La estrategias de un escritor en busca de mecenas: el caso de Luis Vélez de Guevara, TERESA FERRER VALLS.....	167
El ingenioso hidalgo Antonio García de Prado, ALEJANDRO GARCÍA-REIDY	192
Colecciones de teatro breve. Acerca de algunas intervenciones fraudulentas en su transmisión, CELSA CARMEN GARCÍA VALDÉS	205
Moros y moriscos en la primera etapa de escritura dramática de Lope de Vega (1562-1635), LOLA GONZÁLEZ	225
Bocados de oro: testimonios, compilación y transmisión, MARTA HARO CORTÉS.....	243
Una nueva fuente de la <i>Filosofía secreta</i> de Pérez de Moya: las anotaciones de Horologgi a <i>Le metamorfosi di Ovidio</i> de Anguillara, ISABEL HERNANDO MORATA.....	254
La <i>Expostulatio Spongiae</i> : estudio bibliográfico, LUIS IGLESIAS FEIJOO.....	267
Proverbios y cantares en un villancico del maestro Antonio Teodoro Ortells (1647-1706), LOLA JOSA y MARIANO LAMBEA	282
Escritura y entorno: de Antonio Enríquez Gómez a Fernando de Zárate, TERESA JULIO.....	295
Del texto al hipertexto: el rescate digital del <i>Cristiano desagravio</i> , de Guillén Lombardo, GONZALO LIZARDO MÉNDEZ.....	306
Sobre la fecha de <i>El hijo de los leones</i> y <i>El valiente Céspedes</i> de Lope de Vega, JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ.....	313
<i>El alcalde mayor</i> , de Lope de Vega. Entre comedia y novela, ABRAHAM MADROÑAL	325
Análisis de la puesta en escena contemporánea del teatro clásico español: una propuesta de cuestionario para espectáculos, PURIFICACIÓ MASCARELL..	349
Amazonas en libros de caballerías: fascinación, subversiones y distorsiones, SILVIA C. MILLÁN GONZÁLEZ	360
El son de la firmeza: música y ruido en <i>El príncipe constante</i> de Calderón de la Barca, CLARA MONZÓ.....	371
Apuntes sobre <i>La entretenida</i> , de Cervantes, JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ.....	380

Lope, <i>Artelope</i> y las traducciones, MARCO PRESOTTO	394
El <i>Orlando Furioso</i> como hipotexto: <i>El alcázar del secreto</i> , de Antonio de Solís, MARÍA DEL MAR PUCHAU DE LECEA	410
Los clásicos en un tuit: difundir, divulgar, comunicar el teatro del Siglo de Oro, EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS	421
Para una sociografía literaria: a propósito de Góngora y su vida y escritos, PEDRO RUIZ PÉREZ.....	448
El lego Clemente en la tradición dramática de Caudete, FRANCISCO SÁEZ RAPOSO	463
Lucas Fernández digital, JAVIER SAN JOSÉ LERA	476
De segunda dama a dama suelta: variaciones sobre un tipo teatral en la comedia cómica de Lope de Vega, MARCELLA TRAMBAIOLI	491
Para una historia de la censura teatral en España: la base de datos <i>Clemit</i> , HÉCTOR URZÁIZ.....	505
“En ondas de escarlata”. Presencias de la guerra en las comedias del primer Calderón, GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS	513
<i>Dialogyca BDDH</i> : estructura, metodología y avances de un proyecto de humanidades digitales, GERMÁN REDONDO PÉREZ y ANA VIAN HERRERO.....	530
Continuidades y discontinuidades en <i>Los amantes</i> de Andrés Rey de Artieda, MARC VITSE	543
Construyendo una poética para el relato de viaje en la Edad Media: entre la <i>Embajada a Tamorlán</i> y <i>Andanças y viajes de Pero Tafur</i> , KAROLINA ZYGMUNT	556
Tabula gratulatoria	568

NOTA EDITORIAL

Entre el 19 y el 21 de octubre de 2016, en Valencia se celebró el *Congreso Internacional Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad*, que, con el patrocinio de la Generalitat Valenciana y la Universitat de València, reunió a numerosos participantes de universidades y centros de investigación españoles y extranjeros. Por entonces, de este modo el Departamento de Filología Española rindió un homenaje al profesor Joan Oleza en días de intenso trabajo y no pocas emociones. Colegas, amigos y tantos de sus discípulos quisieron unirse a la celebración y en el Congreso se abordaron y debatieron temas que, como muestra su perfil en páginas siguientes, han ocupado un lugar en la vasta producción de Oleza como investigador: desde la novela del siglo XIX a la literatura contemporánea o la teoría de la literatura, desde el teatro de los Siglos de Oro a las nuevas tecnologías y la reflexión sobre el papel que estas han de jugar en el nuevo humanismo.

Ahora, en formato digital se publican algunas de aquellas contribuciones. Otras ya vieron la luz en los números 2, 3 y 4 de esta colección (2017, 2018 y 2019), así como en el número 2 (2017) de *Diablotexto Digital*, revista de crítica literaria que nació en formato papel bajo el impulso de Oleza en 1994, y que se ha visto refundada en su nueva etapa como publicación en red (OJS), en un deseo por parte de sus discípulos de retomar aquel proyecto como muestra de reconocimiento a su labor. En este volumen, n.º 5 de la Colección Anejos de *Diablotexto Digital*, se publican trabajos especialmente vinculados con la Edad Media y el Siglo de Oro, mediante los cuales sus autores han querido sumarse generosamente a este homenaje. Todos ellos aúnan temas muy queridos por Oleza y fundamentales en su trayectoria investigadora.

Muchas gracias por su contribución.

Josefa Badía Herrera
Consuelo Candel Vila
Teresa Ferrer Valls
Javier Lluch-Prats
Luz C. Souto Larios

“EN ONDAS DE ESCARLATA”. PRESENCIAS DE LA GUERRA EN LAS COMEDIAS DEL PRIMER CALDERÓN*

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

Universidad de Valladolid

Verás tu reino en ondas de escarlata
nadar, entre la púrpura teñido
de su sangre; que ya, con triste modo,
todo es desdichas y tragedias todo.

(Calderón, 2001: vv. 2460-2467)

Las palabras elegidas para encabezar este trabajo, como cifra de la expresión de la violencia bélica en la dramaturgia de Calderón, pertenecen, efectivamente, a *La vida es sueño*, para muchos su obra culminante; en concreto, al momento en que Estrella insta a Basilio a que intervenga contra las tropas rebeldes capitaneadas por un Segismundo recién liberado de la torre, y evite el terrible panorama que expresan los versos. “Ondas de escarlata”, “púrpura”, “sangre” o “tragedias” son motivos recurrentes, entre bastantes otros, en la exhibición de horror de los pasajes bélicos en los dramaturgos barrocos, y especialmente en el autor al que se dedican estas páginas.

* 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.

Lances bélicos en las comedias calderonianas del periodo 1622-1644

He sondeado la presencia de enfrentamientos guerreros en las comedias de autoría exclusiva de la primera fase del escritor: desde 1622, en que puede fecharse la más antigua, *La selva confusa*, hasta 1644, en que se inician las prohibiciones con la muerte de Isabel de Borbón¹. Estos veinte años largos constituyen, sin duda, su etapa más prolífica, en la que debió de escribir 68 de las 111 que se conservan y aceptan dentro del repertorio calderoniano, tal como aparece delimitado por Kurt y Roswitha Reichenberger (1999)². Esta cifra supondría casi dos terceras partes de las que hoy se pueden leer; las 43 restantes las habría escrito en un período bastante más largo de 37 años.

De esas 68 comedias canónicas de la primera etapa son 14 las que presentan episodios bélicos, algunas con más de un caso³. Todas son obras serias. Es lógico que ocurra así: no son esperables tales lances en las de enredo y humor; mientras que sí que aumentan las posibilidades entre las de carácter histórico⁴, habida cuenta de que, lamentablemente, las guerras han formado parte esencial de la historia. Estos son sus títulos: *Judas Macabeo* (1623), *El sitio de Bredá* (1625), *El jardín de Falerina* (1628-1629), *La vida es sueño* (1628-1630), *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (1629), *El príncipe constante* (1629), *La puente de Mantible* (1630), *Para vencer amor, querer vencerle* (1631-1635), *Amar después de la muerte* (1633), *Argenis*

¹ Somos conscientes de los problemas para una datación precisa de bastantes de las obras, habida cuenta de la escasez de referencias documentales y de que la aplicación métrica de Hilborn (1938) es bastante menos fiable que la de Morley y Bruerton para Lope. No obstante, para nuestro intento es suficiente contar con fechas aproximadas. Hemos procurado acompañar cada título en su mención primera con el año de su segura o probable escritura entre paréntesis; salvo que se diga otra cosa, estas propuestas cronológicas proceden de K. y R. Reichenberger (1999), quienes, si no cuentan con respaldos documentales o de otro tipo para asignarlas, suelen recurrir a las deducciones métricas de Hilborn.

² En esos 22 años están datadas ocho de las doce comedias colaboradas con participación de Calderón que registra este mismo catálogo, y que no se han tenido en cuenta en el presente ensayo.

³ La guerra es una presencia que se hace sentir en bastantes otras obras de Calderón. Sobre esto es lectura imprescindible el trabajo de Arellano, especialmente el apartado "La guerra omnipresente" (2009: 16-19). Nuestro estudio se extiende a las piezas en que se ofrecen al espectador los lances bélicos.

⁴ Sobre la guerra en los dramas históricos del dramaturgo, veáse Fortuño (2006).

y *Poliarco* (1634), *La sibila del Oriente* y *gran reina de Sabá* (1634-1636), *Las cadenas del demonio* (1635-1636), *La exaltación de la cruz* (1635-1648) y *Los cabellos de Absalón* (1637-1640). Como en su momento se apuntará, también se incluye este tipo de sucesos en algunas de las comedias que están llamando a incorporarse al corpus reconocido del autor. La presencia de los hechos guerreros en el conjunto de comedias obedece a dos modalidades básicas:

1) Los hechos se transmiten al público una vez sucedidos, y con mayor o menor cercanía temporal, a través del relato de uno de los participantes. Seis son las obras que obedecen a este tipo. La forma preferida es el romance – “las relaciones piden los romances”, se dice en el v. 309 del *Arte nuevo* de Lope–, pero no faltan las octavas reales –lo que también contempla el verso siguiente del poema: “aunque en octavas lucen en extremo”–:

<i>Judas Macabeo</i> (1623)	Jornada I. Jonatás refiere en romance cómo ha derribado un elefante (I, 41-42) ⁵ .
<i>El sitio de Bredá</i> (1625)	Jornada I. El hermano menor de los Benavente cuenta en octavas reales ante Espínola las muertes en combate de sus hermanos García, Alonso y Diego, con relación sucinta de los sucesos (I, 74).
<i>Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario</i> (1629)	Jornada II. Tarif, que asedia Toledo, narra la derrota causada al rey Rodrigo (II, 261-262).
<i>Argenis y Poliarco</i> (1634)	Jornada II. Poliarco refiere en octavas reales un enfrentamiento naval (II, 1935). Jornada III. Poliarco y Arcombrotto, alternadamente, cuentan en romance a los reyes cómo han derrotado al enemigo (II, 1943-1944).
<i>La sibila del Oriente</i> (1634-1636)	Jornada II. Joab relata en romance a Sabá la batalla del ejército de David, que él comandaba, contra las tropas de Absalón (I, 717-719).
<i>Las cadenas del demonio</i> (1635-1636)	Jornada III. San Bartolomé describe cómo se han enfrentado los dos bandos formados tras la destrucción del ídolo de Astarot (I, 756-757).

⁵ A pesar de la existencia de ediciones críticas de esta y otras comedias que se utilizarán a lo largo del trabajo, su abundancia y la escasez de espacio disponible en esta ocasión han aconsejado unificar las referencias, que se harán por las *Obras completas* (I, 1959 y II, 1973), salvo contadas excepciones, que se señalarán en su momento. Asimismo por razones de economía, se harán constar únicamente el tomo y la página donde se localiza cada pasaje citado.

2) Los enfrentamientos suceden ante los ojos y oídos del espectador, por medio de distintos recursos escénicos entradas y salidas de personajes, sonido de clarines y cajas, ruido dentro, y el apoyo de los parlamentos, muy especialmente del ticoscópico, es decir, del relato de lo más aparatoso del conflicto por una o varias de las *dramatis personae*, que ven lo que ni los espectadores ni los demás personajes pueden. Son ocho las comedias afectadas:

<i>El jardín de Falerina</i> (1628-1629)	Jornada II. Enfrentamiento entre franceses y moros resuelto con voces de “¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!”, entradas y salidas de personajes y combates individuales más de palabras que de armas (II, 1902-1905).
<i>La vida es sueño</i> (1628-1630)	Jornada III. Los hechos guerreros que enfrentan a las tropas rebeldes con las leales al rey Basilio se extienden prácticamente a lo largo de todo el acto, en el que se suceden entradas y salidas de personajes, y parlamentos que refieren lances del conflicto (Calderón, 2001: vv. 2228-3145).
<i>El príncipe constante</i> (1629)	Jornada I. Fernando cautiva a Muley Jeque en la batalla entre cristianos y moros (I, 222-224). Jornada III. Alfonso y Enrique han desembarcado para liberar a Fernando, que se les aparece (I, 242-243).
<i>La puente de Mantible</i> (1630)	Jornada I. Los personajes aluden a la batalla, se oyen vivas a África y Francia, sale herido Guido, y Fierabrás tras él (II, 1860-1863). Jornada III. La batalla se da ante el público en el corredor superior, que simula ser la puente. Se lee en las acotaciones: “ <i>Suben por la parte del Emperador, y pelean en la puente</i> ”; “ <i>Suben unos por una parte y otros por otra; dase la batalla muy reñida en lo alto, y éntanse todos por arriba</i> ” (II, 1884-1885).
<i>Para vencer amor, querer vencerle</i> (1631-1635)	Jornada I. La batalla se da dentro. En ella es herida Matilde, a la que socorre César, que vuelve al combate. La dama describe al emperador Federico III las acciones del galán con un discurso ticoscópico que finaliza cuando este aparece en escena como despeñándose (II, 540-542).
<i>Amar después de la muerte</i> (1633)	Jornada III. Asalto a la ciudad de Galera tras explosionar una mina. Dicen las acotaciones: “ <i>Salen</i>

	<p>con armas todos los soldados que puedan..." (Calderón, 2008: v. 2068)⁶; "Dentro suena todo el ruido que se pueda" (v. 2094); "Retirando a los moriscos, pelean todos" (v. 2147); "Después de haberse dado batalla lo más reñida que pueda..." (v. 2152).</p>
<p>La exaltación de la cruz (1635-1648)</p>	<p>Jornada I. Desarrollo complejo en el escenario de una visión del mago persa Anastasio que revive la toma de Jerusalén por su padre Cosdroas: "Tocan cajas y trompetas, y ábrese la montaña, y queda el teatro de muralla todo"; "Dase la batalla en el tablado, saliendo unos retirándose y otros tras ellos"; "De cuando en cuando tocan cajas, y suena batalla dentro" (I, 927).</p> <p>Jornada II. Nuevo enfrentamiento de tropas, esta vez "real": "Salen Cosdroas, Anastasio, Menardes, Síroes, y otros. Hácense Heraclio y los demás a una parte y trábese la batalla, y habiéndose entrado peleando, sale Menardes solo, mirando a todas partes" (I, 940-941).</p>
<p>Los cabellos de Absalón (1637-1640)</p>	<p>Jornada III. Enfrentamiento entre las tropas de David, que comanda Joab, contra las de Absalón —"Tocan clarines y cajas, y se da la batalla, entrando y saliendo algunos peleando"—, que culmina con la muerte de este: "Descúbrese Absalón, pendiente de un árbol por los cabellos, con tres lanzas atravesadas" (I, 700).</p>

Es evidente la mayor teatralidad de este segundo tipo, cuyo caso más conocido es el de *La vida es sueño*, y quizá también el más extenso: buena parte del acto tercero transcurre entre acciones de guerra de Segismundo y los sublevados contra Basilio y sus tropas. No obstante, quisiera llamar la atención sobre el tratamiento que el conflicto bélico recibe en *Para vencer amor, querer vencerle*, la obra menos "seria" de las trece. En primer lugar, el episodio supone un momento importante para la acción, ya que en él actúa de forma destacada el protagonista, César Colona, que consigue así ascender socialmente. En segundo lugar, su formalización es un buen testimonio de la explotación de las bazas de la comedia nueva, con una combinación ejemplar de movimientos y palabras, de acción representada y referida por medio de la ticoscopia: Matilde describe cómo César actúa heroicamente contra los

⁶ La edición de Calderón, I, 1959, que seguimos en las citas, no presenta estas acotaciones tan significativas, que sí están en las copias de la falsa *Quinta parte* y en la *Novena*, por lo que hemos decidido citar a través de Calderón (2008), que sí las reproduce.

enemigos hasta que es derribado en lo alto de un monte y cae justo a los pies de ella y del emperador. Muy propio también de la fórmula española es la mixtura de lo serio y lo cómico. La expresión verbal de esta polarización alcanza un testimonio feliz en los parlamentos de César y de su criado Espolín. En el primero, se ensalzan los méritos de la milicia sobre los de la nobleza heredada, lo que conecta con más obras de Calderón y de otros escritores coetáneos (II, 540):

Ese ejército que ves
bajo el yelo y el calor,
la república mejor
y más política es
del mundo, en que nadie espere
que ser preferido pueda
por la nobleza que hereda,
sino por la que él adquiere;
porque aquí a la sangre excede
el lugar que uno se hace,
y sin mirar cómo nace,
se mira cómo procede.
Aquí la necesidad
no es infamia; y si es honrado,
pobre y desnudo un soldado
tiene mayor calidad
que el más galán y lucido;
porque aquí, a lo que sospecho,
no adorna el vestido al pecho,
que el pecho adorna al vestido:

y así, de modestia llenos
a los más viejos verás,
tratando de serlo más,
y de parecerlo menos.
Aquí la más principal
hazaña es obedecer,
y el modo como ha de ser,
es ni pedir ni rehusar.
Aquí, en fin, la cortesía,
el buen trato, la verdad,
la fineza, la lealtad,
el honor, la bizarría,
el crédito, la opinión,
la constancia, la paciencia,
la humildad y la obediencia,
fama, honor y vida son,
caudal de pobres soldados,
que en buena o mala fortuna,
la milicia no es más que una
religión de hombres honrados.

Espolín, por su parte, fiel a su tipología de figura del donaire, se encarga de ofrecer su visión crítica y cómica, que no se detiene ni aún ante realidades tan serias como la guerra (II, 541):

¡Cuerpo de tal! ¡Qué sangrienta
la batalla empieza! Si esto
se viera desde un terrado
de la plaza, ¿hubiera juego
de cañas de tanto gusto?
Mas yo ¿por qué me detengo,
que no voy a pelear?

a recibir parabienes
de lo bien que le habían muerto,
yo me muriera al instante;
mas si le pasa lo mismo
que al que muere de almorranas,
que es decir "Dios te dé el
Cielo",

¡Ah, sí! Ahora caigo en ello:
porque tengo poca gana,
cuando tengo mucho miedo,
y porque tengo también
todo el valor que no tengo.
Si quien muere con honor
hubiera de volver luego

¿quién me mete a mí en morirme
por honor, que es el más necio
amigo del mundo, pues
no hace en todo el año entero
más que pudrir al amigo,
si habló bajo, si habló recio,
si sufrió, si no sufrió?... *Tocan.*
Pero muy largo va esto,
para estarse otros matando,
y estarme yo discurriendo.
Hacia el bagaje me acojo,
que es el cuartel de los cuerdos;
y sabré si el embestir
fue bien hecho o fue mal hecho,
esperando cauteloso
de la batalla el suceso,
para decir, si se pierde,
que los soldados tuvieron
la culpa; mas si se gana:
¡lindamente lo hemos hecho!
Porque ellos no saben más
que ganamos y perdieron.

La sangre en la formalización literaria de los conflictos armados

Entre los motivos recurrentes para expresar los horrores de la guerra en las comedias del primer Calderón ocupa una posición destacada la sangre, a la que alude el lema elegido para titular estas páginas, "ondas de escarlata". Como suele ocurrir con los aciertos expresivos de Calderón, su presencia no se reduce a una sola ocasión; este sintagma de *La vida es sueño*, en concreto, reaparece en *Duelos de amor y lealtad* (h. 1678), una de sus últimas creaciones, puesta en boca de un Alejandro Magno ávido de atacar Tiro, a la que su cólera convertirá en "bajel de piedra en ondas de escarlata" (I, 1534). La "escarlata" como imagen de la sangre aparece en otros dos pasajes bélicos estrechamente enlazados pertenecientes a obras situadas a mitad de camino de las dos mencionadas: el auto sacramental *La piel de Gedeón* y la comedia *El conde Lucanor*. La primera fue representada en el Corpus de 1650 (Calderón, 1998: 9-13), y no mucho después debió de componerse la segunda (Reichenberger, 1999: 268). La relación entre ambos pasajes con parlamentos

alternos en silva de endecasílabos pareados es una muestra más de la omnímoda reescritura calderoniana, al tiempo que un indicio para proponer la primavera de 1650 como término *post quem* de la composición de la comedia, ya que parece evidente la prioridad de los versos del auto⁷. No tengo noticia de que se haya señalado este paralelismo, por lo que creo interesante reproducirlo:

La piel de Gedeón (Calderón, 1998: vv. 618-643)

AMALEC

A los dulces compases de la trompa
de Jezrael mi gente el campo rompa.

MADIÁN

La vuelta del Jordán mi gente marche,
a las templadas cláusulas del parche...

AMALEC

...y sus hermosas márgenes amenas,
en granates conviertan las arenas...

MADIÁN

...y rápido el caudal de sus cristales,
sus espejos guarnezcan de corales...

AMALEC

...bebiendo, en vez de aljófares, horrores
el asustado vulgo de las flores...

MADIÁN

...hallando, en vez de fugitiva plata,
lunas el sol de líquida escarlata...

AMALEC

...¡tanta la derramada sangre sea,
de esta injusta cruel canalla hebrea!...

MADIÁN

...¡tanta sea la sangre derramada,
de esta ingrata nación prevaricada!...

AMALEC

...que de la primavera los pinces,
ignoren que hay más flores que claveles...

El conde Lucanor (II, 1996)

CASIMIRO

Y a los dulces compases de la trompa,
mi gente los gitanos campos rompa.

ASTOLFO

Y riberas del Nilo el campo marche
a las templadas cláusulas del parche.

CASIMIRO

Sus apacibles márgenes amenas
en granates conviertan las arenas...

ASTOLFO

El rápido raudal de sus cristales
sus espejos guarnezca de corales...

CASIMIRO

Bebiendo en vez de aljófares horrores
el asustado vulgo desas flores.

ASTOLFO

Hollando en vez de fugitiva plata
campos el sol de líquida escarlata...

⁷ En un documento dado a conocer por Pérez Pastor, consta su existencia el 18 de diciembre de 1656: en esa fecha el autor de comedias Pedro de la Rosa la debería haber representado, pero no lo hizo porque "estuvo estudiando y ensayando la fiesta de los años de la reina" (citado por Cruickshank, 2011: 431).

MADIÁN	
...que del agua las crespas olas sumas, no se acuerden jamás de que hubo espumas...	
AMALEC	
...que del aire los cóncavos serenos, duden que haya más música que truenos,...	
MADIÁN	
...que no sepan del fuego los desmayos, que hay más luz que relámpagos y rayos,...	
AMALEC	CASIMIRO
...siendo la tierra horror,	Siendo la tierra horror...
MADIÁN	ASTOLFO
...el mar portento,	El mar portento...
AMALEC	CASIMIRO
...iras el fuego,...	Iras el fuego...
MADIÁN	ASTOLFO
...escándalos el viento...	Escándalos el viento.

No se ahorran hipérboles en relación con la sangre para comunicar al espectador las dimensiones del horror. Tampoco el conceptismo triunfante en el arte barroco escatima asociaciones con los elementos más diversos.

“Diluvios de sangre” es otra de las formulaciones célebres, utilizada por el rey Pedro de *El médico de su honra* (1629) cuando contempla apesadumbrado la herida que de manera tan fortuita como admonitoria le ha provocado la daga de su hermanastro Enrique: “Ruego a Dios que estos principios / no lleguen a tales fines, / que con diluvios de sangre / el mundo se escandalice” (I, 652). Sus palabras deben considerarse como anuncio de las violencias que se desatarán: la doméstica, de la que resultará la muerte de doña Mencía, desangrada por encargo de don Gutierre; y la guerrera, que enfrentará a los hermanos y culminará con la muerte del propio monarca a manos de Enrique en Montiel y la instauración de la dinastía de los Trastámara en Castilla.

Como se apuntó, Calderón es proclive a reutilizar sus expresiones felices. Muy cercana en el tiempo debió de ser la escritura de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (1629). Aquí “diluvios de sangre” no se emplea para anunciar un conflicto sino para describirlo. Lo hace Tarif, al frente de las tropas musulmanas que conquistan España: “...en diluvios de sangre

llora el mundo / con tanto horror que el sol entre sus rayos / eclipses padeció,
temió desmayos" (I, 264)⁸.

La sobreabundancia del rojo elemento también se refleja a través de su asociación con las grandes masas de agua. La sangre derramada forma mares, se apunta en el parlamento de Estrella en *La vida es sueño* citado al comienzo del trabajo (vv. 2464-2466). Hasta en dos ocasiones lo encontramos en *La puente de Mantible* (1630): "Pues la campaña cubierta / de sangre ser mar concierto" (II, 1872); "A vengarlos viene Carlos, / y por mi sacra corona, / que un mar de sangre africana / ha de costar cada gota" (II, 1882). En *Amar después de la muerte* (1633), la homonimia de la localidad granadina de Galera atacada por los "cristianos" no podía desperdiciarse y se convierte en "barco" en boca de un Tuzaní desconsolado por la muerte de su amada en ella (I, 346):

Hago juramento, hago
firme amoroso homenaje
de vengar su muerte; y puesto
que Galera, a quien no en balde
dieron este nombre, ya
zozobrando sobre mares
de púrpura que la anegan,
de llamas que la combaten,
se va a pique despeñada
desde esta cumbre a ese valle...

En *Argenis y Poliarco* (1634) la imagen adquiere fuerza inusitada (II, 1943):

El sol, mirando su faz
en espejos de escarlata,
dudó cómo hallaba mar

⁸ "Diluvios de Sangre" también está presente en *La Cisma de Ingalaterra* (1627); aunque aquí su uso no es guerrero, sino astrológico, lo que es también característico del escritor, la propensión a variar la aplicación de sus expresiones brillantes. En singular, y asociado a los humores que vierte un caballo exigido en la carrera, se presenta en *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, comedia también de los años veinte, cuya inclusión en el repertorio de Calderón parece asumida —entre otros factores porque está plagada de locuciones que, como la presente, remiten a su universo—. Sobre ella volveremos más adelante. Usos diferentes se le dan también en *La sibila del Oriente* (1634-1636) y *El árbol del mejor fruto* (hacia 1665-1669).

la que dejó tierra: tanta
era la vertida sangre,
que los cuerpos navegaban
siendo bajeles de hueso
sobre las ondas de nácar.

“Piélagos de sangre” es expresión alternativa para referirse a la opulencia de muertes: “Por entre montes de llamas, / entre piélagos de sangre, / tropezando en cuerpos muertos, / quiso mi amor que llegase / a la casa de Maleca” —dice el Tuzaní unos versos antes de los citados de *Amar después de la muerte* (I, 345). En otras ocasiones, no forma mares pero sí los mancha, como ocurre en *El sitio de Bredá*: “Cuando el mar, envidioso de la tierra, / del viento y fuego, por grandezas sumas / quiso en azul campaña, en naval guerra, / manchar con nuestra sangre sus espumas” (I, 74).

Vertida a raudales también cambia el color de los campos. Es como si se hubiera sembrado toda de claveles, dice don Fernando en *El príncipe constante* (I, 222):

Yo ufano con tal vitoria,
que me ilustra y desvanece
más que el ver esta campaña
coronada de claveles;
pues es tanta la vertida
sangre con que se guarnece,
que la piedad de los ojos
fue tan grande, tan vehemente
de no ver siempre desdichas,
de no mirar ruinas siempre,
que por el campo buscaban
entre lo rojo lo verde.

La sangre cambia el color de las flores en *La puente de Mantible*: “que con la púrpura humana / se olvidan de que nacieron, / azules, verdes, y blancas” (II, 1862). En *Argenis y Poliarco*, Arcombroto refiere que “De la lid sangrienta fue, / señor, la tragedia tanta, / que el sol tuvo por claveles / las hojas de la campaña, / porque murieron corales / si nacieron esmeraldas” (II, 1943). Ella, en fin, empapa el campo con una pasta cerúlea en *La sibila del*

Oriente: “Tan sangrienta, tan cruel / fue la lid, que el valle estuvo / hecho de púrpura humana / un pavimento cerúleo” (I, 718).

Su condición de líquido la relaciona con la tinta en *El sitio de Bredá*: “cuando en la tierra y mar, para memorias, / se escriben con su sangre sus vitorias” (I, 74). Esa misma condición hace que se tenga por una bebida que calma la sed e intensificar así el efectismo que busca el arte barroco: “De humana sangre vuestro rey sediento” —se dice de Don Rodrigo en *Origen, pérdida y restauración...* (I, 262)—. Una vuelta de tuerca más en este mismo sentido se da en el final de *La puente de Mantible*, cuando Fierbrás, malherido, pretende que su hermana Floripés beba su sangre. La escena es de un patetismo sumo, porque no queda solo en palabras, sino que una didascalía explícita prescribe la acción que debe acompañarlas (II, 1885):

No, no te escondas;
que quiero, ingrata, que veas
cómo con mi muerte logras
ruinas de tu propia patria,
muerte de tu sangre propia.
De los cielos blasfemaba,
tirando con furia loca
pedazos del corazón...
Pues fuiste mi cielo, toma: *Arrójala la sangre.*
bebe de mi sangre, harta
della la sed que te enoja.

También como líquido, puede apagar el fuego en la terrorífica escena de *Amar después de la muerte* que refiere el Tuzaní: “A las luces que confusas / ya cebado el fuego hace, / miro una mujer que está / apagándolas con sangre... / ¡Y es Maleca! ¡Oh, santos cielos!” (I, 345).

El preciosismo en la asociación con otros elementos puede alcanzar mayores cotas, ya que al arte barroco le mueve el afán de superar las propuestas propias y ajenas. En *La vida es sueño*, a la vista del cadáver de Clarín, al que ha alcanzado una bala perdida, Basilio asocia herida a boca y sangre a lengua, “lengua que enseña” (Calderón, 2001: vv. 3101-3107):

...este cadáver que habla
por la boca de una herida,
siendo el humor que desata

sangrienta lengua que enseña
que son diligencias vanas
del hombre cuantas dispone
contra mayor fuerza y causa.

Las características especiales de dos metáforas de sangre

Se han dejado para el final dos explotaciones metafóricas con varios aspectos en común: si, por un lado, ambas participan de esa pretensión de llevar a lo insólito los juegos conceptistas que se acaba de apuntar, por otro, se encuentran en tres comedias que no han figurado en el repertorio calderoniano "oficial", pero sobre las que en tiempos recientes se han publicado diferentes trabajos que muestran sus inequívocos rasgos calderonianos⁹. A los que deberá sumarse la presencia de los pasajes que aquí se van a apuntar.

La primera de las imágenes se encuentra en *El prodigio de Alemania*, escrita muy probablemente en 1634, cerca de los hechos históricos de los que da cuenta: la muerte de Albrecht von Wallenstein, generalísimo de las tropas austriacas en una de las fases de la Guerra de los Treinta Años, tras ser considerado traidor por los servicios de inteligencia hispano-austriacos. Todo apunta a que fue escrita por Calderón y Coello, los mismos que compusieron una comedia perdida en exaltación de las hazañas del militar, representada en el Buen Retiro en marzo de 1634 (Vega, 2001). Al final de la primera jornada, hay una relación que cuenta la participación del caudillo militar y otros personajes en la batalla de Lützen, donde muere el temido rey sueco Gustavo Adolfo; en ella se dedican unos versos a mostrar cómo algunos combatientes moribundos cobran nueva vida al beber su propia sangre (vv. 989-996)¹⁰:

... siendo de púrpura humana
los raudales tan copiosos,
que caliente la bebían
los ya desangrados troncos,

⁹ Una relación sintética de las propuestas puede verse en Vega (2011: 133-139).

¹⁰ Cito por el único ejemplar conservado, correspondiente a una suelta sin datos de imprenta con signatura T-55360/59 de la BNE. Se han modernizado la puntuación y las grafías y se han numerado los versos para facilitar las referencias. La relación completa puede verse en Vega (2001: 823-827).

y cobrando nuevo aliento
con el purpúreo socorro,
a la batalla volvieron
más activos y briosos.

No menos insólita es la segunda imagen que consideraremos, presente en una relación del comienzo de la comedia *La Virgen de Sopetrán* (h. 1625-1628), también titulada *La batalla de Sopetrán* en algunas de las copias, de cuyas afinidades con Calderón ya se ha tratado en otro lugar (Vega, 2005). Su argumento gira en torno a la conversión al cristianismo de Alimaimón, hermano de santa Casilda e hijo del rey moro de Toledo Almenón, en el siglo XI. Obrará ese milagro la aparición de la Virgen, que lo bautizará en el lugar donde se asienta el monasterio de Sopetrán, del que es postulado como fundador legendario. La susodicha relación está puesta en boca del protagonista, quien refiere un sueño profético en el que sus tropas entran en batalla con los cristianos¹¹, y entre las imágenes utilizadas para dar cuenta del fragor del combate hay una en la que se dice que la vida duda por qué puerta salir de un cuerpo con varias heridas mortales (vv. 261-268)¹²:

Cual de dos astas herido,
dentro de su pecho encubre

¹¹ Al comienzo de esta relación se dice: "Trabose al fin la batalla, / cuya mortal certidumbre / fuera mayor si la muerte / de la tragedia lúgubre / no se retirara entonces" (vv. 249-253). La presencia de los términos "tragedia" y "muerte" merecen también un comentario. Los episodios bélicos de Calderón son vistos en diferentes ocasiones como un teatro en el que se representan tragedias, en que representan tragedias la fortuna o la muerte: "teatro", "tragedia", "fortuna", "muerte" son los términos asociados con mayor frecuencia. Veíamos la presencia de "tragedias" en la primera cita del trabajo, correspondiente a *La vida es sueño* (v. 2467). A ella también pertenecen estos versos: "Dígalo en bandos el rumor partido, / pues se oye resonar en lo profundo / de los montes el eco repetido, / (...) / teatro funesto es, donde importuna / representa tragedias la fortuna" (vv. 2436-2443). Más casos: "¿Yo ver puestos frente a frente / dos campos que se amenazan, / representando a los cielos / en teatros de esmeraldas / mil tragedias la fortuna...?" (*La puente de Mantible*. II, 1862); "...siendo aquesta montaña / (...) / teatro de la fortuna, / condicional imagen de la luna" (*Para vencer amor querer vencerle*. II, 538); "En la desierta campaña, / que tumba común parece / de cuerpos muertos, si ya / no es teatro de la muerte..." (*El príncipe constante*. I, 222); "¡Oh montaña inexpugnable / de la Alpujarra, oh teatro / de la hazaña más cobarde..." (*Amar después de la muerte*. I, 346); "¡...cuán pavoroso ha sido, / cuán terrible, cuán fuerte / este cruel teatro de la muerte!" (*La exaltación de la cruz*. I, 940).

¹² Las citas, con grafías, puntuación y numeración modernas, se hacen por el ejemplar T-55309/2 de la BNE.

dos hierros que allá se juntan,
para obligar a que dude
su puerta la vida, y ella,
porque dudas no le ocupen,
vuelta en líquidos cristales,
a entrambas partes acude.

No he encontrado en el Calderón “oficial” lugares paralelos a estos dos, pero sí en *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, donde ambas imágenes se utilizan admirablemente combinadas para referir la lucha por la supervivencia del protagonista, al que han intentado asesinar (vv. 141-156)¹³:

Estaba medio muriendo
un hombre aquí, agonizando,
peregrino, derramando
su misma sangre y bebiendo.
Y como el alma salía
envuelta en la que arrojaba,
y él a bebellla tornaba,
con ella otra vez vivía;
o como le llegó a abrir
tantas bocas el cruel
homicida, el alma fiel
por cuál había de salir
ignoraba, y desta suerte
el alma al dolor rendida,
estaba muerta en la vida
y estaba viva en la muerte.

Cómo se comunican dos estrellas contrarias es comedia de amor y enredo, elaborada a partir de un manejo libérrimo de *Las almenas de Toro* de Lope de Vega, cuya incorporación al repertorio de Calderón cuenta ya con importantes apoyos¹⁴.

¹³ Cito por el ejemplar de la BNE R-12589, correspondiente a una edición de la falsa *Quinta parte* de comedias de Calderón (Barcelona, Antonio Lacavallería, 1677), con la ortografía y la puntuación acorde a los usos actuales.

¹⁴ Véase Cruickshank (2011: 122); Coenen (2016).

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (2009). "Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón", *Anuario calderoniano*, n.º 2, pp. 15-49.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1959). *Obras completas*, tomo I, *Dramas*, Ángel Valbuena Briones (ed.). Madrid: Aguilar.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1956] (1973). *Obras completas*, tomo II, *Comedias*. En Ángel Valbuena Briones (ed.). Madrid: Aguilar.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1998). *La piel de Gedeón*. En Ana Armendáriz (ed.). Kassel/Pamplona: Edition Reichenberger/Universidad de Navarra (Autos sacramentales completos de Calderón 21).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2001). *La vida es sueño*. En Milagros García Cáceres (ed.) y Rosa Navarro (Introducción). Barcelona: Ediciones Octaedro.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2008). *Amar después de la muerte*. En Erik Coenen (ed.). Madrid: Cátedra.
- COENEN, Erik (2016). "La selva confusa y Cómo se comunican dos estrellas contrarias: comedias gemelas", *Revista de Filología Española*, tomo 96, n.º 1, pp. 61-80.
- CRUICKSHANK, Don W. (2011). *Calderón de la Barca*. Madrid: Editorial Gredos.
- FORTUÑO GÓMEZ, Vanessa (2006). "La guerra en los dramas históricos calderonianos". En Anthony Close (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005*, Cambridge: Asociación Internacional del Siglo de Oro, pp. 255-261.
- HILBORN, Harry W. (1938). *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: The University of Toronto Press.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswita (1999). *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*. II, 1. Kassel: Ed. Reichenberger.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2001). "Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein". En José Alcalá Zamora y Ernest Belenguer (ed.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*.

Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 793-827.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2005). "La leyenda de Sopetrán en una comedia que compromete a Calderón". En Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, pp. 1113-1134.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2013). "El Calderón que olvidó o repudió Calderón". En Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón* 19), pp. 111-142.

