

LA LEYENDA DE SOPETRÁN EN UNA COMEDIA QUE COMPROMETE A CALDERÓN

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

A Teófanés Egido

LA COMEDIA

La batalla de Sopetrán, *La historia de Sopetrán*, *Nuestra Señora de Sopetrán*, *La Virgen de Sopetrán* son los títulos alternativos que ofrecen las tres copias antiguas conservadas de una comedia que ha pasado prácticamente desapercibida¹, y que, sin embargo, presenta muy interesantes concomitancias con otras obras sobre los mismos protagonistas, además de con un entorno de escritura en el que se entrecruzan móviles bien concretos, no sólo religiosos. Pero la consecuencia más atractiva, y sorprendente, de su estudio ha sido la probable responsabilidad calderoniana, cuestión que hasta ahora no se había insinuado siquiera. Antes al contrario, se ha dado por seguro que no era suya, habida cuenta de que el propio dramaturgo incluyó el primer título citado en la larga lista de piezas rechazadas del prólogo de la *Cuarta parte* (1672).

La comedia, a la que desde ahora llamaremos *La Virgen de Sopetrán*, dramatiza la conversión del moro Alimaimón, hermano de Santa Casilda. Al comienzo se nos muestra en su condición de rey de Toledo, por ausencia de su padre Almenón, y de enemigo feroz de los cristianos. En cambio, ella, a la que se llama Casida, manifiesta un gran amor hacia ellos, que le viene del adoctrinamiento de los cautivos, especialmente de Juan Fortún, a los que socorre con piedad desobede-

¹ Con excepción de las menciones de pasada de Restori (1893, p. 63) y Cotarelo (1907, p. xxv).

ciendo a su hermano. Está enferma y para su curación deberá recibir unos baños en Castilla; lo que piensa aprovechar para bautizarse. Alimaimón ha tenido un sueño presagio en el que ha visto cómo la Virgen ayuda a los cristianos. Llega a la corte toledana Íñigo López de Mendoza, embajador del rey Fernando de Castilla, para proponer un intercambio de prisioneros. Casida marcha a tierras castellanas con los liberados. El rey se ha despeñado con su caballo al lado de la casa de Leonor, la amada de Íñigo López de Mendoza. La pareja de enamorados se enreda en confusiones de celos: él cree que ella le engaña con el rey, y ella que él hace lo propio con Casida.

En la jornada segunda el moro presenta batalla al rey Fernando, tras enterarse de que su hermana está con él y se ha bautizado. Se suceden réplicas de los tres personajes. Íñigo y Colchón, su criado, parten a rescatar a Leonor y a su criada Aldonza, que están cerca del frente enemigo. Alimaimón, de espía, ha averiguado cuál es la habitación de su hermana, y la encuentra hablando con un cuadro del Salvador. Tras recriminarla, va a acometerla y ella «vuela».

Se enfrentan moros y cristianos al comenzar la jornada tercera. Alimaimón está cada vez más arrogante. Entran y salen personajes que se interpelean con agresividad creciente. En una de las escenas aparece otra vez el rey Fernando cayéndose y perdiendo el caballo. Cuando los cristianos han sido hechos prisioneros por los moros, reclaman junto con Casida el socorro de María, que se aparece. Alimaimón queda ciego y se convierte. La propia Virgen desciende a bautizarlo. Se llamará Pedro y deberá peregrinar a Roma. Se explica al final que la degeneración de su nombre ha dado lugar al de Sopenetrán y que los acontecimientos dramatizados ocurrieron unos quinientos años antes.

EL TEXTO

Son tres los testimonios críticos conservados, todos ellos del xvii: dos manuscritos y una suelta. En ésta es donde consta el título de *La batalla de Sopenetrán* y la autoría de Pedro Calderón. He localizado dos ejemplares: uno en la Biblioteca Nacional (T-55309-2) y otro en la British Library (11728.a.72). Un primer cotejo delata la existencia de algunas variantes, lo que da pie a hablar de dos estados diferentes. Los manuscritos se custodian en la Nacional de Madrid (Ms. 16.863) y en la Palatina de Parma (CC* IV. 28033, vol. LXXVII).

Al final de la copia parmense consta: «Sacada en san lucar de barrameda a treyna (*sic*) de marzo de 1635 años —Por man de Alonso hortiz de Velasco—»². El texto ocupa 42 hojas y presenta dos títulos: *Nuestra Señora de Sopetrán*, en la primera jornada; *La Virgen de Sopetrán*, en la segunda y la tercera, que es el que recibe en el manuscrito de Madrid. El cotejo minucioso con la suelta nos dice que son copias de un texto perdido, que ya acusaba la falta y alteración de bastantes versos. Ambos testimonios copiarían independientemente de un mismo modelo o de sendos manuscritos relacionados entre sí. Con posterioridad, otra mano intentó mejorar el texto de Parma. Tachó, corrigió, añadió. Su labor más ostensible fue colocar versos entre líneas o al margen para solucionar problemas métricos. La falta de complicaciones, la banalidad, incluso, de algunas de las propuestas, son indicios de que éstas surgieron de la vena del corrector sin tener en cuenta otras copias que pudieran haber transmitido lecturas auténticas del original perdido. Pienso que esta labor es la que incita a su responsable a afirmar al comienzo que la comedia es «nueva deste año de 1635».

Pero el original sería anterior, con toda probabilidad. Así lo apuntarían el estado textual y la tipografía de la suelta. Ésta, que transmite un texto muy cercano al del manuscrito, lleva al final la misma xilografía que cinco de las piezas que conforman el volumen de *Las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio. Parte veinte y siete*, salido del taller sevillano de Manuel de Sande en 1633 o poco antes, aunque en la portada figure el barcelonés Sebastián de Cormellas³.

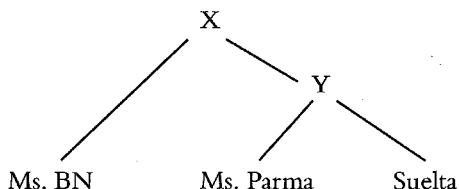
El manuscrito de la Nacional procede de los fondos del duque de Osuna. Está compuesto por 43 hojas de letra del xvii⁴. Sus peculiaridades lo definen como una copia apresurada para uso de alguna compañía. Son muchos los errores más o menos evidentes que comparte con las otras dos; lo que nos asegura que proceden de un texto perdido donde ya se encontraban, y que no puede identificarse con el original o un traslado más o menos cercano, por la abundancia e iden-

² Restori, 1893, p. 63.

³ Cruickshank, 1981, pp. 461-67. En respuesta a una petición personal, que le agradezco, el propio D. W. Cruickshank, uno de los máximos expertos en la materia, ha apuntado que ésta y otras características tipográficas de la suelta podrían indicar, con dudas, que fue obra del susodicho impresor sevillano entre 1627 y 1633.

⁴ Paz y Melia, 1934, n1 3804.

tividad de esos errores. Por otra parte, las diferencias con la suelta y el manuscrito de Parma en lugares donde éstas coinciden apuntan una relación del tipo:



Así pues, la edición crítica de la comedia debe tener en cuenta las tres copias⁵, y asumir en bastantes momentos la imposibilidad de recuperar el original *ope codicum*.

EXPLOTACIÓN DE UNA LEYENDA HAGIOGRÁFICA

La vida de los hijos de Almenón, rey moro de Toledo, en tiempos del rey Fernando de Castilla (s. xi) y de los personajes e instituciones asociados fue materia de distintos escritos a lo largo del siglo xvii, obedientes a intereses devotos y materiales de diverso tipo. Es llamativa la frondosidad en esta historia hagiográfica que no parece mayor, y de la que Santa Casilda es la protagonista más destacada⁶. Sin duda, la tenacidad de los promotores tuvo mucho que ver. Las piezas conocidas no parecen productos espontáneos de escritores seducidos por su potencial artístico, sino trabajos de encargo destinados a reivindicar tradiciones y derechos. En cada caso, los énfasis, los silencios o las desviaciones permiten hacerse una idea sobre los responsables y sus objetivos.

Las obras dedicadas en exclusiva a esta materia alcanzan la decena. Cinco son en prosa o en verso, con un carácter hagio-historiográfico⁷, y nada menos que otras cinco son comedias:

⁵ Así lo he hecho, con los resultados que se podrán apreciar en la próxima publicación de la obra, convenientemente introducida y anotada.

⁶ Un acertado panorama sobre su leyenda puede consultarse en el trabajo de Vincent-Cassy, 2000. Ver en especial las pp. 114-17.

⁷ Diego de Velandía, *La vida y muerte de Santa Casilda, virgen, cuyo santo cuerpo está en la diócesis de Burgos* (Burgos, Juan Baptist Varesio, 1605). Basilio de Arce,

—*Los lagos de San Vicente* de Tirso de Molina: la más conocida y difundida de la serie, fue incluida en la *Parte quinta* de las comedias del Mercedario (Madrid, 1636). Hay otra media docena de ediciones de los siglos XVII y XVIII.

— *Santa Casilda*: Conservada en un manuscrito de la Nacional de Madrid (Ms. 17.324), donde el nombre de Lope sustituye al tachado de un desconocido Felipe de Medina Porres, se ha editado modernamente en el t. II de las *Obras de Lope de Vega* de la Nueva Edición de la Academia. A pesar del apoyo entusiasta de Cotarelo, el editor, no parece que el análisis métrico de Morley y Bruerton le favorezca al Fénix⁸, tampoco su valoración artística. De ser suya se situaría, con ciertas contradicciones, entre 1614 y 1618.

— *La Princesa de Toledo y Estrella de la Bureba, Santa Casilda* de José González Venero: La comedia y el autor son desconocidos de La Barrera, Cotarelo y otros bibliógrafos del teatro áureo. En el encabezamiento del único testimonio que he localizado, una suelta sin datos de imprenta pero con características que apuntan al XVII (Biblioteca Nacional, T-55324-19), consta que fue «prebendado y contador de la Santa Iglesia Metropolitana» de Burgos, institución estrechamente ligada a la santa.

— *Los valles de Sopetrán* de Diego de Aguayo y Terones: Se ha conservado en dos manuscritos (Biblioteca Municipal de Madrid, Tea 1-10-6; y Palatina de Parma, CC IV 2803. vol. 77) con escasas variaciones textuales. Sin un cotejo exhaustivo, me inclino por la prioridad del madrileño. Lo que no quiere decir que haya servido de modelo al de Parma, donde no consta ni autoría ni fecha⁹. En el de la Municipal

Historia del origen, fundación, progreso y milagros de la casa y monasterio de N. S. de Sopetrán de la orden de San Benito (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615). Juan Hidalgo Repetidor, *Poema heroico castellano de la vida, muerte y translación de la gloriosa virgen santa Casilda, reina de la imperial Toledo* (Toledo, Juan Ruiz de Pereda, 1642). Luis Velasco de Villarín, *Laudatoria de la esclarecida y gloriosa reina y virgen santa Casilda trasladada desde la ciudad de Burgos a la ciudad de Toledo, su patria* (Toledo, Juan Ruiz de Pereda, 1642). Basilio de Arce y Antonio de Heredia, *Historia del ilustrísimo monasterio de N. S. de Sopetrán de la Orden de N. P. S. Benito, de su santuario y sagrada imagen, compuesto antes por ... Fr. Basilio de Arçe ... ; y ahora nuevamente añadido por ... Fr. Antonio de Heredia ... de la misma orden...* (Madrid, Bernardo de Hervada, 1676).

⁸ Morley-Bruerton, 1968, pp. 552-53.

⁹ Restori (1893, pp. 153-54) lo cree de finales del XVII o principios del XVIII.

figuran el nombre de Diego de Aguayo y Terones y el año 1682¹⁰, así como la compañía para la que se escribiría el texto, la de Francisca Correa¹¹.

– *La Virgen de Sopetrán*: Es la obra de problemas más complejos en cuanto a texto y autoría, y la que ahora fundamentalmente nos interesa.

Aunque son cinco comedias independientes, en las que no se repiten versos, se pueden considerar dos bandos en la trayectoria teatral de los hijos del rey Almenón en el siglo XVII: mientras las tres primeras se decantan por la protagonista femenina, su origen toledano y su fundación burgalesa, las dos restantes focalizan sus dramatizaciones en la figura de Alimaimón.

De las tres del primer grupo se ha ocupado Vincent-Cassy en el trabajo mencionado. Una de sus teorías centrales, bien razonada, se sintetiza en el siguiente párrafo:

Deux des trois pièces de théâtre qui nous intéressent ici sont ainsi le reflet de l'antagonisme entre Burgos et Tolède, luttant pour s'approprier la sainte. Elles en sont aussi l'émanation. Tandis que Burgos, à travers *La Princesa de Toledo y Estrella de la Bureba*, exalte la chrétienté de son diocèse en arborant son lien privilégié avec sainte Casilde, Tolède fête la sainte toledane à travers *Santa Casilda*. Le propos de Tirso de Molina dans *Los lagos de San Vicente*, la plus ancienne des trois pièces, est moins univoque que celui des deux autres dramaturges qui se sont intéressés à la légende casildienne. Il se situe en marge de la lutte entre les deux villes.

¹⁰ La Barrera (1969, p. 6) incluye el nombre de Diego de Aguayo, del que sólo aduce el título de dos comedias. Urzáiz Tortajada (2002, pp. 45-46) añade algún dato biográfico (fue veinticuatro de Córdoba, ciudad donde nació) y esta obra sobre Sopetrán, que además permite aducir el segundo apellido del escritor: Terones.

¹¹ Tras la redacción del presente trabajo en lo fundamental, he tenido noticia de un manuscrito de la Biblioteca del Institut del Teatre (82.659), cuya descripción por C. Simón Palmer (1977, p. 28) plantea cuestiones un tanto peculiares. Su título y su *incipit* hacen pensar que se trata de la misma comedia. Sin embargo, la atribución a Pedro Francisco Lanini Sagredo y su supuesta condición de autógrafa entran en conflicto con la propuesta del manuscrito de la Municipal. La fecha del ejemplar barcelonés, 1696 (lleva, asimismo, aprobaciones de Madrid en enero de 1697), y la conocida actividad refundidora de Lanini no apoyarían, en principio, su candidatura. Pero, naturalmente, las pruebas principales las proporcionará el cotejo de los diferentes testimonios.

Cette pièce témoigne de plus de liberté et d'un plus haut degré de complexité...¹²

Las dos comedias del segundo grupo obedecen a otros intereses materiales en relación con los personajes de esta historia. Se ve claro en la elección de las fuentes.

LOS OBJETIVOS DE *LA VIRGEN DE SOPETRÁN*

Existe una evidente relación filial de la comedia con la *Historia del origen, fundación, progreso y milagros de la casa y monasterio de N. S. de Sopetrán de la orden de San Benito por el Padre Basilio de Arce* (Madrid, 1615). No sólo utiliza sus datos sino que también obedece a los mismos estímulos: reivindicar la tradición sobre el origen del monasterio, para mayor gloria de la orden benedictina y de los duques del Infantado. Parece claro que Arce fue comisionado para reunir cuanto pudiera localizar en pro de la dignificación del lugar; sin renunciar al material legendario, que, desde luego, es el preponderante. Consciente de esta limitación, dedica un prolijo capítulo a apoyar la solvencia de la tradición oral: «De la autoridad y verdad de la historia de la descendencia de nuestra señora de este santuario a convertir y bautizar al moro Petrán» (ff. 29-34). En él viene a decir que si no hay fuentes documentales de los orígenes, existe una persistente tradición oral, de la que se ocupa. Que el libro formó parte de una campaña «literaria» para ensalzar Sopetrán se entrevé en el prólogo, donde la historia se denomina «comedia apacible y de gran recreación»; lo que parece haber servido de incitación a la obra que ahora se considera, instrumento muy superior al del tratado historiográfico para promocionar un lugar entre todo tipo de públicos¹³. La dedicatoria también es significativa respecto a los intereses subyacentes. En una esgrima sagaz dice vacilar el autor sobre dedicárselo a los marqueses de Santillana y duques

¹² Vincent-Cassy, 2000, p. 119.

¹³ Recuérdense, entre otras citas que se pudieran aducir, las palabras de Lope de Vega en la dedicatoria de *La campana de Aragón*, incluida en la *Decimoctava parte* de sus comedias (Madrid, 1622, f. 298r): «La fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato».

del Infantado (y concretamente a Luisa de Mendoza, condesa de Saldaña) o a su orden religiosa (y menciona al general de la misma, Alonso Barrantes). Ante la duda, decide hacerlo a la Virgen.

La comedia se centra en la conversión de Alimaimón y en la fundación de Sopetrán, sin renunciar para mayor gloria del lugar a las conexiones con su hermana Casilda. Aprovecha los datos que la obra de Arce proporciona, con las manipulaciones y aderezos que exige la transfiguración teatral. Imbrica las historias de los dos hermanos, que la fuente trata en dos capítulos distintos y con cierta independencia. Para dosificar mejor la tensión, presenta las conversiones y acciones de ambos entrelazadas y no sucesivas (en el libro primero se produce la cristianización del varón, que, posteriormente, conseguiría la de su hermana). Alimaimón es un fiero enemigo de los cristianos, frente a la compasiva Casilda, que los socorre. Así se obtiene una plusvalía con su conversión final. En él se concentra la inquina anticristiana que la fuente otorga a su padre. Él, y no éste como en la fuente, es el co-protagonista del milagro estelar que se atribuye a santa Casilda: la conversión en flores de los panes que llevaba a los cautivos cristianos cuando el receloso Almenón le pide que enseñe lo que lleva en la falda.

Además de los cambios realizados en aras del ritmo y de un mayor dramatismo, hay otros marcados por las exigencias propagandísticas de lo que con seguridad fue un encargo. Así, el papel importante que se confiere a algunos personajes cristianos está motivado por el interés en asociar la historia con la familia de los actuales mandatarios. Lo más llamativo es la presencia de Íñigo López de Mendoza como brazo derecho del rey Fernando.

LA IMPRONTA CALDERONIANA

La propuesta adelantada desde el título de que Calderón tuvo que estar implicado en su elaboración no descansa, desde luego, en que uno de los testimonios, la suelta concretamente, lo proponga como autor. Al contrario, esta circunstancia es un escollo incómodo, dada su posible adscripción a un taller sevillano propenso a los productos espurios¹⁴. Pero aún lo es mayor *a priori* el que la repudie el propio Calderón.

¹⁴ Ver Vega García-Luengos, 2001a, p. 376.

Sin embargo, la fuerza de los paralelismos que la maltrecha pieza guarda con obras del escritor no puede por menos que ser tenida en cuenta. A pesar de los desperfectos ocurridos en la transmisión, *La Virgen de Sopetrán* abunda en recursos, temas, motivos, expresiones que encuentran correspondencias estrechas en ellas¹⁵. Veamos una selección.

El sueño es un persistente motivo dispuesto a surgir en épocas y territorios distintos, con una incidencia especial en el barroco español. La relación con Calderón no debe hacerse sólo porque consiguiera su formulación dramática más deslumbrante en *La vida es sueño* —cuya fecha de escritura no debe de distar de la que apunta la comedia sobre Sopetrán (sea o no él su autor)—, sino también por el número de ocurrencias. Su explotación fue de carácter poético y conceptual, como imagen elocuente de problemas existenciales y teológicos, pero también dramática, como recurso eficaz para configurar la acción.

¹⁵ Las investigaciones de autoría, tan necesarias en un repertorio como el español donde son muchos los textos que adolecen de problemas de este tipo, ha ido pertrechándose de instrumentos cada vez más precisos. Los análisis ya tradicionales (alusiones, métrica, tipografía, etc.) se potencian ahora con otros mucho más minuciosos sobre el *usus scribendi*, gracias a la ayuda imprescindible de los textos digitalizados y de las poderosas opciones de búsqueda que proporcionan los programas informáticos adecuados. Hay que mencionar, en primer lugar, el *Teatro Español del Siglo de Oro*, coordinado por C. Simón Palmer, compuesto por 848 piezas de dieciséis escritores de los siglos XVI y XVII. Es, además, el que dispone de mejores herramientas para realizar búsquedas avanzadas; asimismo, es ágil el acceso a los pasajes implicados. Un número creciente de textos puede encontrarse en *Cervantes Virtual* (<http://cervantes-virtual.com/>), sustentada por la Universidad de Alicante. También dispone de un volumen notable de obras la titulada *Comedia*, auspiciada por la Association for Hispanic Classical Theater e impulsada por V. Williamsen (<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/>). Para estos cometidos es de interés la base de datos CORDE (*Corpus del español diacrónico*) de la Real Academia Española, que permite búsquedas avanzadas (<http://www.rae.es/>). En el análisis de la comedia que nos ocupa he dispuesto, además, de otros textos que he ido digitalizando en los últimos años. En total, he contado con más de un millar de obras (más de dos millones de versos) que facilitan el comprobar si es verdad que algo suena a algo, si lo hace en condiciones para no pensar que uno es copia de otro, o ambos son expresión de materiales tópicos. Con tales instrumentos, es factible averiguar con relativa rapidez qué poetas expresan una idea y cómo; quiénes son los más proclives a utilizar determinados términos, o quiénes no lo hacen nunca; etc.

Efectivamente, el sueño es un importante factor en la estructuración de nuestra pieza, que comienza con el de Alimaimón donde se adelanta el final: la aparición de la Virgen y la liberación de los cautivos cristianos. Cabe subrayar que se trata de uno de los elementos añadidos por el responsable de esta versión dramática de la historia. Las fuentes no hablan de esta circunstancia. Pues bien, la utilización de sueños, así como de presagios u otras formas de adelantar acontecimientos, es una constante en el teatro de Calderón; lo que no quiere decir que no esté presente en otros dramaturgos.

El que ahora consideramos se produce en circunstancias paralelas a algunos trances oníricos calderonianos, como el que la música acompañe los preámbulos y lo provoque¹⁶:

ALIMAIMÓN Volved a cantar y hacer
 nueva lisonja al oído
 mientras me tiene *rendido*
 el cansancio del *vencer*. (vv. 105-08)¹⁷

También el juego conceptista de que el «sueño» «vence» al guerrero victorioso recuerda el momento en que Nabuco se duerme en *Mística y Real Babilonia*:

Oh, ladrón de sentidos,
 tirano de potencias,
 alábate, pues solo
 tú ha habido que me *venzas*. (547-50)

¹⁶ Así sucede en los dos autos que estudia F. Gilbert (2002), con interesantes apuntes sobre la función del sueño en el dramaturgo: *La cena del rey Baltasar* (1634), de fecha cercana a nuestro texto, y *Mística y real Babilonia* (1662). Sobre su presencia en el teatro español, véase también el trabajo reciente de Granja, 2002.

¹⁷ Las citas de la comedia se hacen de acuerdo con el texto fijado tras las operaciones ecdóticas de las que se habló, y que espero publicar en breve. Las de obras de Calderón proceden de *Teatro español del Siglo de Oro*, 1998. Para facilitar la lectura he modernizado la ortografía de los impresos que TESO intenta transcribir: las primeras ediciones de las partes correspondientes para las comedias; las de Pando y Mier para los autos. Suyo es también el sistema de localización: la primera cifra corresponde a la jornada en el caso de las comedias y la segunda, tras la coma, al número de líneas (no de versos).

En efecto, además del uso dramático del sueño, en el nivel poético recibe distintas consideraciones que fraguan en imágenes que deben remitirnos al universo calderoniano:

CASIDA Que vengas presto te encargo;
sueño, vuélvete *letargo*,
no le dejes que dispierte. (vv. 130-32)

Hasta en cinco comedias de Calderón aparecen relacionados «sueño» y «letargo»¹⁸. Algo más adelante exclama Alimaimón:

Válgame Alá,
qué *grave y terrible sueño*. (vv. 171-72)

La expresión no está lejos de:

El espíritu vencido
de un *grave profundo sueño*...
(*Los hijos de la Fortuna Teágenes y Cariclea* 1, 230-31).

Pero es un poco después cuando él mismo califica el sueño por extenso:

En esta breve distancia
que *entregado al sueño* estuve,
crepúsculo que en la *vida*
de amago mortal presume,
en este vivir mentido,
que imperioso constituye
que los *sentidos* más nobles
tengan pensiones comunes,
estaba... (vv. 201-09)

¹⁸ *Fieras afemina Amor*, *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (comedia), *El purgatorio de San Patricio*, *Saber del mal y del bien* y *Sueños hay que verdad son*. Fuera de Calderón, la relación se da en tres comedias de Diamante y en dos de Rojas Zorrilla.

«Entregarse» al «sueño» (v. 202) es expresión bien atestiguada en Calderón¹⁹. Respecto a que sea «crepúsculo» de la «vida» (v. 203), puede citarse:

Y en aquel pequeño espacio,
que iba acechando resquicios,
crepúsculo de la *vida*,
ni bien sombra, ni bien sueño...
(*En esta vida todo es verdad y todo mentira* 3, 385-88)

La asociación del «sueño» con la «mentira» (v. 205) esta implícita en el título y tema de *Sueños hay que verdad son*²⁰. Que se apodera de los sentidos (v. 207) es idea frecuente en él²¹. Veámoslo en combinación con «letargo»:

De algún cansado
sueño despertarle es bien,
no sus *sentidos* estén
en *letargo* tan pesado.
(*Los cabellos de Absalón* 3, 750-53)

O con «crepúsculo»:

Ni bien sueño,
sino letal pesadumbre
de los *sentidos*, que, torpes,
ni descansan ni discurren,
crepúsculos son del alma.
(*El mayor encanto amor* 3, 771-75).

En esta selección de paralelismos en motivos y expresiones, merece la pena que se tomen en consideración, entre los primeros, las dos caídas del caballo que sufre el monarca y que, como ocurría con la premonición onírica de Alimaimón, son ajenas a las fuentes.

¹⁹ Son siete las obras en que aparece. También se encuentra muy esporádicamente en otros dramaturgos.

²⁰ Esta expresión se encuentra también en *El pleito matrimonial*.

²¹ Hasta en quince piezas puede localizarse. Hay testimonios también, pero que dejan entrever una propensión menor a su uso, en Cervantes, Tirso y Lope.

Respecto a expresiones, apuntaré unos cuantos casos elocuentes más, y remito a las notas de la edición para contemplar las restantes localizadas. Ya dentro del sueño de Alimaimón la Virgen se aparece ante las súplicas de los cristianos que lleva cautivos, según le cuenta a su hermana en un largo romance:

Ésta, que sus quejas oye,
rompiendo *esferas azules*,
[...]
que las *estrellas bajaban*
a depósito de nubes
[...]
haciendo coro en los vientos
con *voces* claras y *dulces*
la celebraban conformes
(vv. 313-14; 328-29; 333-35)

Tales portentos nos remiten decididamente a la breve descripción que de otra aparición mariana se hace en una obra de Calderón de esos años, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Rosario*:

Pues yo he visto —no es decir
patrañas— de las *azules*
esferas bajar estrellas,
subir llamas, *voces dulces*,
y en procesión a la Virgen... (3, 503-07)

El hecho de que los ingredientes no aparezcan tal cual, sino diluidos con mayor morosidad es más un apoyo de la posible autoría compartida de los dos textos que un inconveniente. La comedia que nos ocupa prosigue así la descripción:

Aquí todos los sentidos
de mi ser se sostituyen,
viendo un prodigio tan raro,
prevertida la costumbre
de la *máquina* del cielo,
pues de su *fábrica* ilustre
no hay globo que no se tuerza,
estrella que no *caduque*,
astro que no se *desmaye*,

atención que no se turbe,
 planeta que no delire,
 firmeza que no se mude.
 Porque a la sombra que miran
 y a la admiración que sufren,
los polos del mundo gimen,
los ejes del cielo crujen. (vv. 337-52)

Apenas merece la pena notar que la secuencia «caducar», «desmayar» (vv. 344-45) tiene eco calderoniano en

Ya esta llama se desata,
 ya *caduca* este edificio,
 ya se *desmaya* esta flor...
 (*Saber del mal y del bien* 2, 915-18),

para fijar sobre todo la atención en el «crujir» y «gemir» de «polos» y «ejes» de la «máquina» y «fábrica» del mundo. J. Aparicio Maydeu ha dedicado unas sustanciosas explicaciones a los testimonios clásicos (Virgilio, Lucrecio) y españoles (Pérez de Oliva, Sánchez Ciruelo, Aniano, Garcilaso, Góngora) de esta metáfora tan calderoniana, a propósito de un pasaje de *El José de las mujeres* de evidentes paralelismos con el aducido²²:

AURELIO	De los cielos se rasgan todos los <i>ejes</i> .
CESARINO	La <i>máquina</i> de los <i>polos</i> sobre nosotros se viene. (vv. 2574-77)

En este caso tales fenómenos forman parte de una tempestad²³, que junto con terremotos y eclipses, de claras remembranzas bíblicas, pueden ser manifestaciones del poder divino, capaz de alterar la naturale-

²² Aparicio Maydeu, 1999, pp. 257-58. Los versos que siguen se citan por esta edición.

²³ Signos y expresiones parejas se señalan en las descripciones de otras tempestades, cuya frecuente presencia en el teatro de nuestro poeta, así como su tradición literaria (Virgilio, Lucano), significación y concreción escénica, ha estudiado certeramente S. Fernández Mosquera en su trabajo en prensa «La tempestad en Calderón: del texto a las tablas», cuya lectura e indicaciones le agradezco.

za. Suponen, pues, una hierofanía al igual que los que acompañan la aparición de la Virgen en Sopetrán.

Fijémonos a continuación en algunos puntos de la concreción expresiva de estos prodigios en nuestra comedia: «los polos del mundo gimen, / los ejes del cielo crujen...» (vv. 351-52). Son casi los mismos términos que encontramos en *Apolo y Climene*:

Pero ¿qué mucho, qué mucho,
si estremecida confunde
toda su *fábrica* hermosa
ese celestial volumen?
Pues más desencuadrada
de su dorada techumbre,
los polos del cielo gimen,
los ejes del orbe crujen. (3, 736-83)

o en *Andrómeda y Perseo*:

Por más que a las iras tuyas
los polos del cielo giman,
los ejes del orbe crujan,
[...]
no has de ponerme pavor.
(3, 888-90 y 895)

Nadie más utiliza el «crujir» y «gemir» de «polos» y «ejes» en el millar de textos cotejados²⁴, con una excepción que bien podría reforzar la carga probatoria de lo que ahora contemplamos. Se encuentra en la *Loa que representó Antonio de Prado* de Quiñones de Benavente, escrita y estrenada en 1635²⁵. «Tres comedias tengo nuevas de don Pedro Calderón» se dice en primer lugar al referir el repertorio para esa temporada, apuntando que sus obras eran ya las más celebradas. Y con ellas sus modos de decir. Así parece acusarlo también la loa, con tintes de chanza. Prado duerme y Frutos le despierta de esta guisa:

Sacude dormitaciones,
y con lo que representas

²⁴ Tampoco en la base de datos CORDE de la RAE.

²⁵ Bergman, 1965, pp. 332 y ss.

*crujan los ejes coluros,
gima esa máquina arteria.* (vv. 21-24)²⁶

Benavente habría querido explotar el nuevo estilo triunfante consagrado por Calderón, cifrado en esa mención de «crujidos», «gemidos», «coluros», que el público de entonces identificaría con lo oído en distintas obras suyas, entre las que están los autos de *El gran teatro del mundo* o *La cena de Baltasar*. Veámoslo en ésta:

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*.
Crece la *máquina*, y crece
la admiración que la ayuda
a ser dos veces mayor... (504-12)

Los horóscopos son otra querencia calderoniana. Las que siguen son palabras de Íñigo de Mendoza:

Casida, que es hermana del infante,
que mediante el autor de las estrellas,
su *horóscopo felice* y vigilante
la previene lugar... (vv. 821-24)

En ocurrencias de «horóscopo-s» está claro que Calderón domina sobre cualquier otro dramaturgo. Suyas son doce de las quince totales localizadas en el corpus analizado²⁷. Pero es que, además, también le pertenece el único caso de «horóscopo felice»:

Dichoso quien ha nacido
en su *horóscopo felice*,
pues siempre amor ha rendido...
(*Cómo se comunican dos estrellas contrarias* 2, 405-07).

²⁶ Arellano, Escudero y Madroñal, 2001, p. 230.

²⁷ Las otras tres son de Tirso, Lope y Zamora.

Los cuatro versos siguientes del parlamento en que Alimaimón amenaza a su hermana estarían también colmados de referencias calderonianas, alguna de ellas exclusiva, en lo que alcanzo:

Ya que el *sol* al mar del día
despeñado se *trasmonta*
 y con su *ceño* la *noche*
 previene *horrores* y *sombras*... (vv. 1302-05)

«Soles» que se «despeñan» (vv. 1302-3) se encuentran en cuatro comedias de Calderón; que se «trasmontan», en dos; el «ceño de la noche» (v. 304), en otras cuatro. Y hay más: Calderón es el único constatado que asocia «noche», «sombras» y «horrores»:

Ya que la *noche* ha bajado
 llena de *sombras* y *horror*...
 (*Gustos y disgustos son no más que imaginación* 3,
 1179-80)
 La *noche* anticipe fría
 sus *sombras*, todo sea *horror*...
 (*Ñi Amor se libra de Amor* 1, 634-35)
 En el *horror* de la *noche*,
 pisando *sombras* llegué...
 (*El origen, pérdida ... de la Virgen del Sagrario* 2, 708-09)

Pero la estrechez de las relaciones es extrema y única en esta otra cita:

Aunque tan oscura viene
 la *noche*, que el *ceño* tiene
 lleno de *sombras* y *horror*...
 (*La señora y la criada* 2, 389-91)

En la edición del texto se podrán consultar cerca de cuarenta notas al pie donde se señalan otras tantas expresiones de la comedia para las que sólo he encontrado referencias en obras de Calderón. Pero, asimismo, deberán considerarse las restantes en las que se aducen expresiones paralelas de las que también se han localizado testimonios en otros dramaturgos. Y siempre teniendo en cuenta que la fuerza probatoria no estriba en la contundencia de uno o dos casos (que po-

drían tener explicarse por interpolación posterior, imitación...), sino en el conjunto. Una visión del mismo permite apreciar que los ecos están esparcidos por toda la obra y que normalmente no consisten en calcos de lo más exterior de las expresiones, como ocurre en un proceso de copia literal, sino que serían productos de modos de ideación y expresión comunes.

Por otra parte, los usos estróficos de la comedia no contravienen su alineación con las del repertorio calderoniano correspondientes al periodo 1620-1624 y, menos aún, al de 1625-1628²⁸.

Las afinidades del texto no rozan con los datos externos. Como se apuntó, el contenido de la pieza, tan definido y explícito, permite deducir unas circunstancias de composición bastante nítidas, a las que también convienen algunos aspectos más o menos conocidos de la biografía de Calderón.

Parece claro que se trataba de un trabajo de compromiso muy ligado a un tiempo y a un espacio. ¿Quién podía estar interesado en patrocinar esta *Historia de Sopetrán* (que es como dice llamarse la comedia en los versos finales)? Las primeras décadas del siglo XVII muestran el interés de los duques del Infantado por promocionar el monasterio benedictino y ligarlo a su casa. Se escriben libros, como el de Ambrosio de Arce, se construye el claustro (costeado por los duques, a imagen del de la casa madre de San Benito de Valladolid, erróneamente atribuido a Juan de Herrera) entre 1610 y 1648. El 21 de febrero de este año tanto empuje culminaría con el reconocimiento del patronato de los Mendoza sobre la institución. Esto ocurría en tiempos del séptimo duque del Infantado don Rodrigo. Todo parece indicar que la comedia formó parte de las actividades de promoción. El deseo de ligar los orígenes de Sopetrán a la familia Mendoza queda bien patente en el papel destacado que se concede a don Íñigo López de Mendoza. Pues bien, la relación de don Pedro Calderón con el duque del Infantado es evidente, y cuaja para la historia literaria en la dedicatoria en 1637 de la *Segunda parte* de sus comedias²⁹.

²⁸ Hilborn, 1938, pp. 3-12.

²⁹ También en *La aurora de Copacabana* hay versos en alabanza de otro miembro de la casa del Infantado.

UNA CODA SOBRE EL REPUDIO DE CALDERÓN

Todos estos argumentos positivos de adscripción calderoniana chocan con la inclusión del título de *La batalla de Sopetrán* en la lista de comedias que el propio escritor dice que no son suyas en la *Cuarta parte* (1672), y repite Vera Tassis (1682 y 1683). En trabajos recientes he formulado los problemas en el control del repertorio que el escritor y el primer editor tuvieron³⁰. Los que ahora principalmente nos interesan saltan a la vista en las inexactitudes deslizadas en las listas de obras auténticas y falsas que elaborara el dramaturgo en el tramo final de su vida³¹.

Si las relaciones de obras verdaderas dejan fuera algunas que también lo son, como las escritas en colaboración, las de falsas incluyen piezas cuya autenticidad está fuera de toda duda, como *Los empeños que se ofrecen* o *Las tres edades de España*, denominaciones alternativas de *Los empeños de un acaso* y *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*. Lo más lógico es pensar que Calderón y Vera Tassis (éste además tendía a repetir lo apuntado por su admirado amigo) no tuvieron delante todos los textos de las obras que repudiaban, sino que en algunos casos se guiaron sólo por las referencias de los títulos, sin considerar su frecuente mutación en manos de comediantes y librerros.

Por lo que respecta al dramaturgo, no debió de ser la única vez que procedió así. Otro tanto parece que le ocurrió al repudiar la falsa y enfadosa *Quinta parte* (1677) en el prólogo de *Autos sacramentales, alegóricos e historiales* (1677): «Y finalmente de diez comedias que contiene, no ser las cuatro más...». Sospecha con razón Cotarelo que Calderón no vio personalmente el volumen y se dejó llevar en su rechazo por las noticias que sobre los títulos contenidos alguien le dio³². Porque lo cierto es que sólo dos son falsas. Las otras que muy posi-

³⁰ Vega García-Luengos, 2002a y 2002b. Y sigo sobre ellos en algunos trabajos en curso.

³¹ Ver K. y R. Reichenberger, 1981, p. 23. Otros problemas conciernen a la provisión de las copias apropiadas cuando Joseph Calderón —con el beneplácito de su hermano, a buen seguro— se decidió a publicar las comedias, como han dejado ver diferentes estudios sobre las incorporadas en la *Primera parte* (1636) y en la *Segunda* (1637).

³² Cotarelo, 2001, p. 338.

blemente tomó por tales serían *El Tuzaní de la Alpujarra* (en realidad *Amar después de la muerte*) y *La crítica del amor* (*No hay burlas con el amor*). Bien pudiera ser éste el caso de la comedia que ahora nos ocupa y que, de acuerdo con los indicios de carácter textual que he barajado, debía de llamarse *La Virgen de Sopenetrán* y no *La batalla de Sopenetrán*, que es evidentemente el menos apropiado de los cuatro títulos alternativos con que se la denomina.

Tampoco hay que descartar, en éste y en otros casos, el olvido involuntario de obras de circunstancias escritas alrededor de cuarenta años antes³³; e, incluso, voluntario, dada la imposibilidad de reconducir unos textos tan alterados en las copias disponibles o tan ajenos a los intereses del poeta septuagenario al elaborar las susodichas listas, cuya idea subyacente debió de ser la configuración de un repertorio canónico para la posteridad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- APARICIO MAYDEU, J., *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.
- ARELLANO, I., J. M. ESCUDERO y A. MADROÑAL, eds., Luis Quiñones de Benavente, *Entremeses completos I. Jocoseria*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- BARRERA Y LEIRADO, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira, 1860. Ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969.
- BERGMAN H. E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.
- COTARELO, E., «Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina», en *Comedias de Tirso de Molina*, t. II, Madrid, Bailly-Baillièere e Hijos, 1907 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles), pp. I-XLVI.
- *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.

³³ Son más las comedias que estarían en una situación parecida. De la titulada *El prodigio de Alemania* creo haber dado suficientes argumentos como para ponerla en relación con el repertorio calderoniano (Vega García-Luengos, 2001b). C. Pinillos también ha apuntado el olvido de algunos autos en la lista que Calderón elaboró para el duque de Veragua (2001, p. 313).

- CRUICKSHANK, D. W., «The first edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 443-67.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., «La tempestad en Calderón: del texto a las tablas», *Actas del XIII Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Florenia, 2002)* [en prensa].
- GILBERT, F., «Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón: *La cena del rey Baltasar* (1634) y *Mística y Real Babilonia* (1662)», *Criticón*, 86, 2002, pp. 159-96.
- GRANJA, A. de la, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. F. Cazal, Ch. González y M. Vitse, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 259-311.
- HILBORN, H. W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, The University of Toronto Press, 1938.
- MORLEY, M. S. y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- PAZ Y MELIA, A., *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Tomo I, 2ª ed., Madrid, Blass s. a. Tipográfica, 1934.
- PINILLOS, C., «Escritura y reescritura en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», en *Calderón: innovación y legado. Actas del IX Congreso de la AITENSO. En colaboración con el GRISO de la Universidad de Navarra. Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000*, eds. I. Arellano y G. Vega, New York, Peter Lang, 2001, pp. 309-23.
- REICHENBERGER, K. y R., *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung /Manual bibliográfico calderoniano*. III, Kassel, Thiele und Schwarz, 1981.
- RESTORI, A., «La Collezione CC*IV.28033 della Biblioteca Palatina Parmense. Comedias de diferentes autores», *Studi di Filologia Romanza*, 6, 1893, pp. 1-156.
- SIMÓN PALMER, C., *Manuscritos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, C.S.I.C., 1977 (*Cuadernos Bibliográficos*, 34).
- Teatro Español del Siglo de Oro*, C. Simón Palmer, coord. CD-ROM, Chadwyck-Healey España, Madrid, 1998. Internet: <http://bdserver.cica.es:8280/>.
- URZÁIZ TORTAJADA, H., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «Cómo Calderón desplazó a Lope de los apóstentos: un episodio temprano de ediciones espurias», en *Calderón: innovación y legado. Actas del IX Congreso de la AITENSO. En colaboración con el GRISO de la Universidad de Navarra. Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000*, eds. I. Arellano y G. Vega, New York, Peter Lang, 2001a, pp. 367-84.

- «Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, coords. J. Alcalá Zamora y E. Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001b, II, pp. 793-827.
 - «El predominio de Calderón también en las librerías: consideraciones sobre la difusión impresa de sus comedias», en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, ed. A. González, México, D. F., El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: Fondo Eulalio Ferrer, 2002a, pp. 15-33.
 - «El Calderón apócrifo», en *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*, ed. I. Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002b, I, pp. 887-904.
- VINCENT-CASSY, C., «Le théâtre sanctificateur: sainte Casilde, patronne de Burgos dans trois "Comedias de Santos" au xvii^e siècle», en *Mélanges offerts à Josette Hervé. Défense des Langues, Les Langues Néo-Latines*, Paris, 312, 2000, pp. 113-31.