

Las credenciales calderonianas de otra comedia rechazada por Calderón: *El perdón castiga más*

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

El perdón castiga más figura entre la cuarentena de títulos de comedias que en la dedicatoria de la *Cuarta parte* (1672) Calderón dice que circulaban a su nombre sin ser suyas¹. Tan contundente rechazo bastará para muchos: con tantas piezas áureas con atribución problemática, ¿por qué cuestionar la información concedida por un dramaturgo cuyo repertorio parece gozar de una cierta estabilidad autorial, bien rara entre sus colegas?

No obstante, en una serie de trabajos recientes me he permitido dudar de la exactitud de la refutación de cuatro de esos títulos ante los indicios más o menos sólidos que los relacionan con Calderón: *El prodigio de Alemania*², *La batalla de Sopenetrán*³, *El mejor padre de pobres*⁴ (en realidad, el título que aparece es *San Juan de Dios*) y *El perdón castiga más*, de la que se ocupan estas páginas. Una quinta comedia para la que

¹ También está incluida entre las «comedias supuestas» que Vera Tassis enumera en los preliminares de la *Verdadera quinta parte* (1682) y al final de la *Séptima parte* (1683). Ya en nuestros días, se registra en el apartado de «obras dudosas» del *Manual bibliográfico calderoniano* de K. y R. Reichenberger I, 1979, p. 797. Además de la lista de comedias supuestamente mal atribuidas de la *Cuarta parte*, se han conservado dos de obras «auténticas», que habría elaborado el propio escritor: *Memoria de las comedias que escribió D. Pedro Calderón de la Barca la cual hizo por mandado del Rey Nuestro Señor D. Carlos II y la llevó D. Francisco Marañón a su Majestad* y *Memoria de comedias de D. Pedro Calderón enviada al Excelentísimo señor duque de Veragua* (ver K. y R. Reichenberger III, 1981, pp. 23-31).

² Vega, 2001a.

³ Vega, 2005.

⁴ Vega, 2003.

propongo el replanteamiento de su autoría es *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, tradicionalmente considerada como una de las supuestamente rechazadas de la *Quinta parte* de 1677, e incluida entre las espurias en las dos listas de Vera Tassis⁵. Sintetizaré de nuevo las razones, no disyuntivas, por las que considero que el escritor pudo desmentir la paternidad de comedias que en algún momento salieron de su pluma. Está en primer lugar la posibilidad de que tuviera en cuenta sólo los títulos, sin ver los textos, y no reconociera los cambios que habrían experimentado los de algunas comedias suyas en esa azarosa transmisión que caracteriza al teatro español; hacia aquí apuntan algunos indicios más o menos claros: es la explicación, por ejemplo, que encuentra Cotarelo a que impugne hasta cuatro comedias en la tenida por falsa *Quinta parte*, de 1677. Otra razón posible es la del olvido: los años que separan las listas susodichas de las fechas de escritura de las cinco comedias que cuestiono son alrededor de cuarenta (la más reciente —y la que menos dudas plantea sobre la intervención de Calderón— sería *El prodigio de Alemania*, datable en 1634), demasiados años como para que no pudieran desdibujársele de la memoria algunas piezas surgidas al calor de compromisos muy concretos, quizá ya ajenos a sus intereses finales. Y un tercer razonamiento contemplaría el que conscientemente no hubiera querido asumir como suyas obras a las que la transmisión habría maltratado severamente. Hacia ahí apuntan con insistencia diversas declaraciones de esos años finales de revisión: «Ya no eran más las que lo fueron» —dice en el prólogo de la *Cuarta parte*—; «No ser las cuatro más, ni aun ninguna pudiera decir, según están no cabales, adulteradas, y defectuosas» —son las palabras con que alude a la *Quinta parte* en los preliminares del tomo de *Autos sacramentales, alegóricos y historiales* (1677)—; «Pues algunas que acaso han llegado a mi noticia, concediendo el que fueron más, niego el que lo sean, según lo desemejadas que las han puesto los hurtados traslados...» —se lamenta en la carta que en 1680 dirige al duque de Veragua⁶. Unas obras que no vería posible reconducir o, sencillamente, no le interesaban ya. El septuagenario Calderón tendría problemas para recordar y, sobre todo, estímulos diferentes a los que obedecer. El primordial, y que sin duda es el impulsor de los recuentos de autenticación, es delimitar el legado dramático que podía controlar y al que quería que se asociase su memoria.

Nada se sabe de las circunstancias de escritura y representación de *El perdón castiga más*: ni se ha conservado documentación específica al respecto ni el contenido de sus versos permite entreverlas. Por lo tanto, y a diferencia de lo que ocurre con las otras comedias *sub iudice*, no podemos especular con la adecuación de los factores externos a nuestro dramaturgo. Incluso cabe apuntar la inconveniencia de alguno de ellos: así ocurre con las características de la única copia antigua que la ha transmitido, una edición suelta temprana recuperada hace unos pocos años⁷, cuya tipografía se ajusta a la que hacia 1635 era propia del taller sevillano de Francisco de Lyra⁸, uno de los más contumaces emisores de calderones falsos a mediados de los años treinta⁹. Y, sin embargo, las características internas, las que se derivan del análisis de sus temas,

⁵ Vega, 2006.

⁶ En Cotarelo, 2001, pp. 345-347.

⁷ Vega, 1994, p. 68.

⁸ Ver Cruickshank, 1989, p. 251.

⁹ Ver Vega, 2001b.

motivos, personajes, métrica, léxico, me parecen suficientes para este replanteamiento de autoría. El que hasta la fecha, y en lo que alcanzo, nadie lo haya hecho, podría deberse no sólo a la notoriedad del rechazo de Calderón sino también al carácter tardío de la única copia que la transmitía hasta la localización de la suelta del siglo XVII: un manuscrito del XIX que se custodia en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 16036).

La obra podría etiquetarse como drama palatino, en el que no faltan identidades ocultas, hombres salvajes, violaciones, traiciones, validos, intentos de suicidio y más perdones que castigos. Es notable su traza y brillantes bastantes de sus versos. Rápidamente se aprecia que quien lo escribió sabía lo que se traía entre manos.

La acción empieza en los montes de Calabria, donde Leonido, de campesino, entona su *beatus ille* particular. Ve a Albano, con aspecto de salvaje y quejoso de grandes males que no puede confesarle. Leonido se encuentra con su enamorada Laura e intercambian requiebros amorosos. Rosimunda, también de salvaje, se quiere suicidar tirándose del monte, pero lo impide su padre Albano. Ambos sufren por un problema enorme, que de momento no se descubre. Los duques de Calabria y el valido Clotaldo han venido de caza al monte. Paran en casa del hidalgo campesino Alberto, supuesto padre de Leonido. El Duque lo quiere llevar a la corte, a donde le acompañarán Laura y el gracioso Pito, que dice ser poeta culto.

El inicio de la jornada segunda se sitúa en la corte, donde Leonido medra, logrando incluso el puesto que pretendía Clotaldo. La adversidad le sobreviene cuando el Duque, su generoso protector, pretende que sea tercero de sus intentos amorosos con Laura. Le confiesa que no puede hacerlo porque siente amor por ella, pero está dispuesto a renunciar en su favor. La Duquesa sospecha del encaprichamiento del Duque y para cortar la posible relación le pide a Leonido que se case con Laura. Cuando éste se niega, la dama se enfada y prorrumpe en vituperios que al oírlos su marido dan pie para que interprete que Leonido ha querido sobrepasarse con su esposa. Encarga a Clotaldo que lo mate. Cuando éste junto con otros creen haberlo conseguido en el monte, Rosimunda y Albano lo recogen medio muerto y lo llevan a la aldea.

En la jornada tercera el Duque encomienda a Clotaldo que le consiga a Laura, a quien ha dejado ir a la aldea con la esperanza de que temple sus desdenes. El valido también la pretende. Leonido está allí convaleciendo y escucha de Albano y Rosimunda su historia. Él es su padre y en tiempos llegó a ser privado del Duque, pero Clotaldo pretendía a su hija Rosimunda y la forzó. Para evitar que le denunciase, le acusó de traición, de estar conspirando con el rey de Sicilia. Fue encarcelado, pero escapó al monte con su hija. Desde entonces viven como salvajes esperando que Leonido les pueda vengar. Él está decidido a hacerlo. Al partir, se encuentra con Laura e intercambian sus historias y celos. Cuando ella queda sola viene Clotaldo, que está decidido a conseguirla para sí a las buenas o a las malas. Los observan el Duque y Leonido cada uno por su lado y salen en su ayuda ante la inminencia del intento de violentarla. Leonido cuenta la historia y pide que, en lugar de castigar a Clotaldo, que reconoce sus culpas, se case con Rosimunda para restablecer su honor. Ella aparece junto con Albano, quien descubre que Laura es hermana del duque y que su padre se la dio para que se la encomendase al campesino Alberto. Con el compromiso de boda con Leonido acaba la obra.

El acercamiento de *El perdón castiga más* a Calderón se inició ya en un trabajo reciente, donde pretendía mostrar su estrecha relación con una de sus comedias señeras, *La vida es sueño*¹⁰. Pocas están tan próximas, no tanto a su núcleo semántico (evidentemente las pretensiones de nuestra obra son menores) como a sus situaciones, imágenes y expresiones. Me remito a los testimonios que allí aduzco en torno a una serie de motivos, que ahora sólo enumero: el encuentro en el monte con el hombre salvaje; el desdichado contrasta su situación con la naturaleza; la prudencia y el hado; el áspid de veneno penetrante; hermosa, luego desdichada; la luz dudosa que deja entrever.

Pero la comedia establece relaciones, de muy distinto tipo, con muchas otras obras del escritor. La fuerza argumentativa principal estriba precisamente en que esas conexiones no se circunscriben a un texto único, sino que abarcan al repertorio, con especial incidencia en los que se sitúan en años cercanos; también en el número, la distribución, la pertenencia a diferentes niveles de esas conexiones. Interesa advertir, asimismo, que los más de esos paralelismos no consisten en reproducciones textuales exactas: lo que reflejan no son mimetismos simples sino procesos más complejos de creación a partir de constelaciones de conceptos y términos dispuestos a surgir para dar cuenta de ideas o situaciones semejantes. «Este tipo de relaciones —apuntaba en el susodicho estudio previo— asegura más las posibilidades de una misma autoría que la escritura idéntica, a la que se ha podido llegar por copia deliberada de otro escritor».

No me ocuparé ahora de aspectos varios de la construcción teatral, como son las confluencias de los nombres y características de los personajes o de las situaciones dramáticas (que en parte asomaron en el trabajo antes citado) con otros de obras de Calderón; el espacio disponible en esta ocasión lo utilizaré para insistir en los paralelismos evidentes de su tejido expresivo, de sus imágenes, de su léxico, de su métrica; paralelismos que deben añadirse a los ya aducidos con respecto a *La vida es sueño*, y que se completarán, sin tantas restricciones de extensión y con mayor sistematicidad, en la anotación del texto que he preparado¹¹.

Ya el arranque de la comedia anuncia esta presencia constante de resonancias calderonianas. De su proximidad a la situación dramática que plantea *La vida es sueño* ya he hablado: «Sale en lo alto de un monte Leonido en hábito de labrador y en diciendo los primeros versos va bajando»¹² («Sale en lo alto de un monte Rosaura, en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos, va bajando»)¹³; ahora me ocuparé de señalar las relaciones que con muchas otras obras establecen sus versos iniciales, por lo que tienen de síntoma de lo que cabe esperar de los restantes:

LEONIDO Soberbio monte, poblado
de fieras, aves y flores,
que sin sustos ni temores
dais dulce halago al cuidado:

¹⁰ Vega, 2006.

¹¹ Adelanto que son casi un centenar las notas al texto de *El perdón castiga más* donde se dice que tal o cual expresión se ha encontrado única o muy predominantemente en Calderón.

¹² *El perdón castiga más* se cita de acuerdo con la edición que he preparado, a partir del texto del único testimonio antiguo localizado, la suelta (s.l., s.i., s.a.) de la Biblioteca Nacional de Madrid (T-55360/53).

¹³ Las citas de *La vida es sueño* se hacen por la edición de Rodríguez Cáceres.

parto tuyo, me he criado
en tu apacible desierto...

A ninguno de estos versos le van a faltar ecos, con mayor o menor grado de preferencia calderoniana, en las obras del escritor¹⁴:

- v. 1 «Ah del soberbio monte...» (*La exaltación de la cruz* 1, 1)¹⁵. «Ah de ese soberbio monte...» (Ídem 2, 845). «El monte soberbio / estremecido parece...» (*El monstruo de los jardines* 1, 431). «Moradores del Oeta, / monte que altivo y soberbio...» (*Los tres mayores prodigios* 3, 24). «Vuelve a ese monte soberbio / los ojos...» (*La vida es sueño* [Comedia] v. 2345). «Para saludar mañana / los altos montes soberbios...» (*El gran príncipe de Fez* 1, 18). «Ah de los soberbios montes...» (*Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* 1,512, 564 y 786). «Incultos valles, soberbios / montes y profundos mares...» (*No hay instante sin milagro* 110). Existen más ejemplos, que nos dicen que en Calderón hay un cierto automatismo en la asociación de «soberbio» con «monte». No obstante, el ejemplo más cercano al caso que nos ocupa, porque también incorpora «poblado» es: «Este altivo, este eminente / poblado monte soberbio, / que coronado de nubes...» (*La vacante general* 17).
- v. 2 «Troncos míos, plantas, flores, / brutos, aves, peces, fieras...» (*Darlo todo y no dar nada* 2, 436). «Decidme, aves, fieras, plantas, / flores, troncos, riscos, peñas...» (Ídem 2, 704). «A las aves más sonoras, / a las fieras más amigas, / a las flores más lozanas...» (*El primer refugio del hombre* 285). «No solo al sol, luna, estrellas, / aves, fieras, flores, días...» (Ídem 297). «Árboles, flores, plantas, / aves, peces y fieras, / compadeceos de mí...» (*Celos aun del aire matan* 1, 94). «Venid, y trayendo de rosas y flores, / de fieras y aves los dones comunes...» (*Celos aun del aire matan* 2, 6). En Calderón hay muchas enumeraciones de elementos naturales en los que no faltan estos tres.
- v. 3 «Y en la tierra me voy por donde quiero, / sin sustos, sin vaivenes, ni desmayos...» (*El príncipe constante* 1, 531). Hay otro caso en *No hay más fortuna que Dios*. También he encontrado una expresión cercana en Rojas Zorrilla.
- v. 4 «Donde a sus dulces cuidados / mayor aplauso previene...» (*La Sibila del Oriente* 3, 263).
- v. 5 «Ya del mar aborto fuesen, / ya fuesen parto del monte...» (*Los hijos de la Fortuna Teágenes y Cariclea* 3, 486).
- v. 6 «Dame paso a aquesos montes, / en cuyo áspero desierto / hallaré entre brutas fieras / quizá más acogimiento...» (*Fieras afemina amor* 3, 168).

Un poco más adelante, Leonido se encuentra con Albano, que se le representa como «una fiera con asomos de hombre / o hombre con visos de fiera» (vv. 67-68). La situación, lógicamente, nos trae a la memoria el célebre encuentro de Rosaura con Segismundo también al comienzo de *La vida es sueño*. Pero lo que en esos momentos se dicen los personajes no nos remite sólo a ese punto del universo calderoniano, sino

¹⁴ Para las búsquedas me he ayudado de los textos informatizados en *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO), *Corpus del Español Diacrónico* (CORDE), *Comedia* de la Association for Hispanic Classical Theater, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (BVMC) y mi propia biblioteca digital.

¹⁵ Por economía (dado el volumen de obras de Calderón que se citan y los objetivos que en este caso se persiguen), las citas de textos se harán por la edición digital de *Teatro Español del Siglo de Oro*, 1998 (TESO, a partir de ahora), salvo que se advierta lo contrario. Dicha edición, que tiene la ventaja de proporcionar la gran mayoría de las comedias y los autos, pretende ser transcripción palcográfica de las primeras ediciones de las partes del poeta. He modernizado las grafías y la puntuación para facilitar la comprensión. Las localizaciones se hacen aduciendo el número de acto y de línea, no de verso.

también a otros distintos, para mostrarnos que el escritor de ese pasaje no era alguien que imitaba otro de Calderón, sino que escribía como Calderón:

LEONIDO	¡Válgame el cielo, qué voz	35
	tan lastimosa y funesta,	
	toda asombros al oído	
	a la piedad toda quejas!	
	
	No lejos, pues, deste sitio	
	los tristes acentos suenan.	
	Oh, si descubrir la vista	45
	el dueño dellos pudiera.	<i>Mira al vestuario.</i>
	Pero ¿no es un hombre anciano	
	—monstruoso bruto se obstenta	
	con más propiedad— aquel	
	que al margen de aquella inquieta	50
	crespa corriente sentado,	
	en la falda de una peña,	
	remite a un membrudo brazo	
	el peso de la cabeza?	
	Quiero llegarme a saber	55
	la causa de su tristeza.	
	
	Feroz, prodigioso monstruo,	
	bien este nombre concuerda	
	con tu traje, pues de modo	
	llego a mirarte, que apenas	
	acierta a determinarse	65
	el juicio o a que te crea	
	fiera con asomos de hombre,	
	o hombre con visos de fiera,	
	¿por qué con tanto recato	
	tan poco humano te niegas	70
	a mi afecto, tan piadoso	
	a las penas que te alteran,	
	que las siente como propias,	
	no las mira como ajenas?	

vv. 35-37 «¡Válgame el cielo! — Qué voz / tan lastimosa discurre / el viento...» (*A secreto agravio... secreta venganza* 3, 701). «¡Ay de mí! — De mi albedrío / es esta voz lastimosa...» (*El pintor de su deshonra* [Auto] 1201). «Nunca se oyó en sus espacios / voz tan horrible y funesta...» (*Las cadenas del demonio* 1, 761). «¡Qué triste funesta voz / interrumpe mis festejos...!» (*No hay más fortuna que Dios* 1145). En TESO solo Calderón califica la «voz» de «funesta»; en CORDE se registran solo dos casos: en un poema anónimo de 1605 y en *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara (h. 1630). La relación es muy clara en este testimonio: «— ¡Qué voz tan temerosa / los vientos ha cortado lastimosa. / — En ese monte ha sido. / Ya no solo es asombro del oído, / pues ya también los ojos / se meten a la parte en los enojos...» (*La señora y la criada* 2, 769).

- v. 37 «Todo es estruendos la tierra, / y todo asombros el mar...» (*Auristela y Lisidante* 1, 599). «Toda es prodigios mi casa, / toda es asombros notables...» (*Los dos amantes del cielo* 3, 2). «Siendo cielo, tierra y viento / asombros todo, prodigios / todo, y todo portentos...» (*No hay más fortuna que Dios* 122). «Todo horrores cuanto miro, / todo asombros cuanto veo...» (*La siembra del señor* 1331).
- v. 44 Entre los dramaturgos acogidos en CORDE, TESO, *Comedia* y BVMC, sólo Calderón califica en dos ocasiones los «acentos» como «tristes»: «Roncos si tristes acentos / esta vitoria publiquen...» (*Los cabellos de Absalón* 3, 1398). «Y pues los tristes acentos / de ese pueblo arrepentido...» (*El viático cordero* 1962).
- v. 48 Calderón es el dramaturgo que más asocia los términos «monstruo» y «bruto». Así, en *Amar y ser amado*, *Basta callar*, *Los cabellos de Absalón*, *El castillo de Lindabridis*, *La niña de Gómez Arias*, *Los tres mayores prodigios*. Mientras que sólo he localizado sendos casos en *Diamante* y *Lope*.
- v. 49 «Con más propiedad» se atestigua en *El conde Lucanor*.
- v. 50 «Al margen me senté de su corriente...» (*Agradecer y no amar* 1, 307).
- v. 51 La asociación de «crespo» a «corriente», «río», «agua», etc. es rara en las bases de datos consultadas. CORDE encuentra casos en un poema anónimo de 1605, en Luis Belmonte y en el Conde de Rebolledo. TESO sólo localiza ocurrencias en Calderón: *El mágico prodigioso*, *El purgatorio de san Patricio*, *El socorro general*.
- v. 52 La «falda» de una «peña» se nombra en *El hombre pobre todo es trazas*.
- v. 53 Entre los dramaturgos rastreados Calderón y Alarcón son los únicos que remedan a Góngora con el sintagma «membrudos brazos»: «Solo porque me has oído, / entre mis membrudos brazos / te tengo de hacer pedazos...» (*La vida es sueño* [Comedia] v. 184).
- v. 61 «Prodigioso monstruo» aparece en *La hija del ayre, primera parte*. «Monstruo feroz», tres veces en *¿Quién hallará mujer fuerte?* y una en *La torre de Babilonia*.
- v. 62 «Bien con cuerda» se encuentra en *La aurora en Copacabana*, *La exaltación de la cruz*, *La humildad coronada de las plantas*, *La niña de Gómez Arias*.
- v. 65 «No pudo la vista absorta / determinarse a decir / si eran naos o si eran rocas...» (*El príncipe constante* 1, 244).
- vv. 67-68 «Fiera» - «hombre»: «Parto de aquesas montañas, / que, equivocando las señas, / para ser fiera eres hombre, / para ser hombre eres fiera...» (*Las cadenas del demonio* 1, 836). «Hombre en forma de fiera; / o una fiera, que es más cierto, / en forma de hombre...» (*El diablo mudo* 1560). «El monte arrojó de sí, / embrión de su pereza, / una fiera en forma de hombre, / un hombre en forma de fiera» (*En esta vida todo es verdad...* 1, 493). La cercanía en los tres casos es, de nuevo, evidente. Y cómo no traer a colación: «Aquí, porque más te asombres, / y monstruo humano me nombres, / entre asombros y quimeras, / soy un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres» (*La vida es sueño* vv. 208-12).
- v. 69 «Y pues su hermano la esconde / con tanto recato...» (*El maestro de danzar* 2, 882).
- v. 71 «Piadoso afecto»: *Amar y ser amado*, *Fortunas de Andrómeda y Perseo* [Comedia], *La aurora en Copacabana*, *Duelos de amor y lealtad*, *El mayor encanto amor*.
- v. 73 «...son tus ahogos, / que los oigo como ajenos / y los siento como propios...» (*Andrómeda y Perseo* [Auto] 511). «Que como ajenas las oigas / y como propias las sientas...» (*Amigo, amante y leal* 2, 73). «Mal en tratarlas hicieras / como ajenas siendo propias...» (*El galán fantasma* 2, 140). «Pero ¿quién a un infeliz / desventuras que padece / como propias como ajenas / las pregunta?» (*El pintor de su deshonra* [Comedia] 1, 1012). «En fin, hombre, dejas / tus prisiones en mis manos, / bien que con la diferencia / de estar en ti como propias / y estar en mí como ajenas...» (*La vida es sueño* [Auto] 1779). Sólo he localizado en Calderón este juego con las adversidades «propias» y «ajenas».

A partir del v. 558 nos encontramos con otro de esos pasajes cuyo eco resuena por diferentes rincones del repertorio calderoniano. Albano ha impedido que su hija Rosimunda se despeñe desesperada por la imposibilidad de limpiar su deshonra. El anciano la exhorta a que tenga paciencia, que su satisfacción llegará con el tiempo. La naturaleza da buen testimonio de los cambios propiciados por él:

¿No viste aquel elevado,
soberbio monte atrevido,
caducando encanecido
en el diciembre enojado?
¿Y no ves ya los verdores
que en su juventud aumenta
y cuán lucido se obstenta
purpúreo, labor de flores? (vv. 558-565)

El efecto de las estaciones en el monte como emblema de la mudanza es un motivo recurrente en el teatro de Calderón, dispuesto a aflorar en momentos y obras bien diferentes. Sobre algunos de los pasajes se ha fijado ya la crítica. Lo han hecho recientemente Susana Hernández Araico (2001) y José Alcalá Zamora (2002) como tema fundamental de las ponencias presentadas en sendos congresos del centenario calderoniano. La estudiosa cita los casos de los sonetos de la tercera jornada de *Los tres mayores prodigios* (1636) y de la segunda de *Eco y Narciso* (1661); así como el de un pasaje cantado de la segunda jornada de *El laurel de Apolo* (1658):

NESO Apenas el invierno helado y cano
este monte con nieblas desvanece,
cuando la primavera le florece,
y el que helado se vio, se mira ufano.
Pasa la primavera, y el verano
los desprecios del sol sufre y padece.
Llega alegre el otoño y enriquece
el monte de verdor, de fruta el llano.
Todo vive sujeto a la mudanza:
de un día y otro día los engaños
cumplen un año, y éste al otro alcanza.
Con esperanza sufre desengaños
un monte, que, a faltarle la esperanza,
ya se rindiera al peso de los años.
(*Los tres mayores prodigios* 3, 405)

FEBO Apenas el invierno helado y cano
este monte con nieves encanece,
cuando la primavera le florece,
y el que helado se vio, se mira ufano.
Pasa la primavera, y el verano
los rigores del sol sufre y padece.
Llega el fértil otoño, y enriquece
el monte de verdor, de fruta el llano.

Todo vive sujeto a la mundanza.
 De un día y otro día los engaños
 cumplen un año, y este al otro alcanza.
 Con esperanza sufre desengaños
 un monte, que a faltarle la esperanza,
 ya se rindiera al peso de los años.
 (*Eco y Narciso 2, 442*)

APOLO Bellísima hermosa Dafne,
 ¿ves ese monte eminente
 que expuesto al rigor del hielo
 y a la saña de la nieve,
 humilde, postrado y rendido padece
 helados rigores del cano diciembre?
 Pues apenas el abril
 bordará su esfera verde,
 cuando le verás ceñido
 de rosas y claveles,
 ufano gozando, contento y alegre
 matiz en las flores, cristal en las fuentes.
 Pasará la primavera
 y en joven edad ardiente
 el estío su esmeralda
 verás que en oro guarnece,
 brotando la falda del rústico albergue
 en vez de otras rosas, espigas y mieses.
 Llegará el otoño, y no
 habrá yerto árbol que, fértil,
 de varios frutos no veas
 todas sus ramas pendientes,
 brindando a la vista y al gusto igualmente
 hermoso el agrado y goloso el deleite.
 De este, pues, círculo entero
 del año soy rey, y de este
 compuesto triunfo de horas,
 días, semanas y meses,
 el dueño serás, bella Dafne, si quieres
 feriarne a tan solo un favor tus desdenes.
 (*El laurel de Apolo 1, 1817*)

Pero hay más casos que estos apuntados por Hernández Araico. Me permito adjuntar el de la *Loa para el auto sacramental intitulado El gran teatro del mundo*. Es clara su cercanía a los otros tres y al que acabamos de apuntar de la nueva comedia:

NUEVO TESTAMENTO Los celestes luminaires
 de sol y luna, y las leves
 centellas con que tachona
 todo el óvalo sus ejes,
 son luces deste teatro,

y en su esfera refulgente
 el ingeniero es el tiempo,
 que como al acto conviene,
 ya con fulgores le aclara,
 ya con truenos le oscurece,
 ya las tempestades forma,
 ya hace que el golfo serene
 sus ondas, ya que bramando
 al cielo su espuma eleven,
 y forma las mutaciones,
 pues donde estaba la verde
 confusión de unos jardines,
 en la primavera fértil,
 apenas empieza cano
 a hacer su papel diciembre,
 cuando se muda el teatro
 en la pálida y estéril
 hoja seca que a los troncos
 el cierzo a soplos repele.
 El monte que se ostentaba
 en cándidas caduqueces
 yerto y cano con la blanca
 ancianidad de la nieve,
 papel de mozo [a]l estío
 hace, porque el sol ardiente,
 a las canas le derrite,
 o la edad le desvanece.
 Y él, en fin, lo muda todo:
 imperios, cortes, poderes,
 palacios, islas, montañas;
 porque su inventiva ostente
 en la comedia del siglo,
 donde sólo puede verse
 lo aparatoso en lo vario,
 lo hermoso en lo diferente. (199)

Pero no se trata sólo de que el motivo esté presente, debe atenderse también a su formalización en la escritura poética. En este sentido, relaciónese la primera redondilla de las dos de *El perdón castiga más* transcritas arriba:

¿No viste aquel elevado,
 soberbio monte atrevido,
 caducando encanecido
 en el diciembre enojado?

con estos versos del pasaje señalado de *El laurel de Apolo*:

¿ves ese monte eminente
 que expuesto al rigor del hielo

y a la saña de la nieve,
humilde, postrado y rendido padece
helados rigores del cano diciembre?

o estos otros de *La loa de El gran teatro del mundo*:

El monte que se ostentaba
en cándidas caduqueces
yerto y cano con la blanca
ancianidad de la nieve...

Ninguno de los tres supone una réplica exacta. Sin embargo, no cabe duda de que estamos ante una idea, unas imágenes y unos términos iguales combinados de diferentes formas: «monte», «invierno», «nieve», «cana», «blancura», «caducidad». La explicación más verosímil para estas coincidencias es pensar que un mismo autor tiene las mismas imágenes, con el mismo léxico asociado, en la cabeza, aunque las formalice con variaciones en cada ocasión.

Continuemos los cotejos. Dice así la redondilla que sigue a la antedicha en *El perdón castiga más*.

¿Y no ves ya los verdores
que en su juventud aumenta
y cuán lucido se obstenta
purpúreo, labor de flores?

Comparémosla con estos versos de *El laurel de Apolo*:

Pues apenas el abril
bordará su esfera verde,
cuando le verás ceñido
de rosas y claveles,

La idea vuelve a ser la misma —la primavera cubrirá el monte de verde y de flores—, aunque en este caso los términos presentan mayores variaciones: verdores/verde, labor/bordará, flores/rosas y claveles.

Prosigue Albano su exhortación a Rosimunda en *El perdón castiga más*:

¿No viste dese arroyuelo
el argentado raudal,
inmóvil denso cristal
a la inclemencia del yelo,
y ya en la verde estación
del galán florido mes
cómo se venga no ves
de la pasada prisión? (vv. 566-573)

Respecto al arroyo como sujeto y testimonio de mudanza, no he encontrado en Calderón un paralelismo rotundo semejante al del monte, pero sí uno donde se expresa

la dirección contraria del cambio: del agua al hielo. Así ocurre en sendos pasajes casi idénticos de los autos *El jardín de Falerina* y *El valle de la Zarzuela*. Veamos el del primero:

Y pasando de la esfera
de la tierra al agua, mira
cuando más sus ondas hiela,
que no ufanas con ser vidrios,
se van elevando a perlas.
¿Sierpecilla de cristal
aquel arroyo no era?
¿Pues cómo al pie de un jazmín,
haciendo remanso, deja
de ser sierpe, y no manchado
espejo se representa? (1445)

También en las características métricas la comedia se aviene con los usos constatados en Calderón. Las cifras absolutas y los porcentajes de los distintos tipos estróficos pueden asumirse por los ya conocidos, y concretamente casarían con los correspondientes al periodo 1633-1636, según H. W. Hilborn:

<i>Estrofas</i>	<i>Tiradas</i>	<i>Núm. versos</i>	<i>Porcentajes</i>
Romance	11	2.217	80'09
Redondillas	5	296	10'69
Silva	3	183	6'61
Sonetos	3	42	1'52
Décimas	1	30	1'08
Totales	23	2.768	

Pero no se trata sólo de porcentajes, sino de otros aspectos métricos más singulares. En la primera jornada nos encontramos con un diálogo de sonetos. Laura y Leonido conversan amorosamente valiéndose de uno cada uno. De acuerdo con Rafael Osuna y Susana Hernández Araico, esta circunstancia ya debería hacernos pensar en Calderón. Dice el primero: «Uno de los hechos que más llaman la atención al estudiar los sonetos de Calderón es encontrarlos en dípticos»; y señala 18 casos. «No nos es posible indagar —continúa— hasta qué punto el autor es original en este respecto pero semeja serlo mucho. La insistencia calderoniana, al menos, no la recordamos en otro autor»¹⁶. Por su parte, Hernández Araico comenta a propósito del uso que se hace en *Los tres mayores prodigios* (cuya fecha de escritura no debe distar de la de *El perdón castiga más*): «un diálogo de sonetos [...] demuestra una práctica teatral no común, pero tampoco nueva [...] El intercambio de sonetos en *El príncipe constante* sería el ejemplo anterior más notable; también se da en *La dama duende*, ambas comedias geniales del joven Calderón»¹⁷.

¹⁶ Osuna, 1974, p. 20.

¹⁷ Hernández Araico, 2001, p. 214.

Pero aún más allá de la circunstancia material de este diálogo sonetista para apuntar la relación calderoniana, está su contenido. El tema y los motivos desarrollados en los poemas de la nueva comedia, sobre todo en el primero de ellos, constituyen hoy por hoy la baza más fuerte en su favor, habida cuenta del apretado parentesco que tienen con los incluidos en la segunda jornada de *La dama duende* (vv. 1889-1916).

Ambos pares de sonetos están inducidos de una manera semejante en sus respectivas comedias. Asistimos a una situación de debate sobre el amor que se profesa la pareja. El parecido material de la fórmula elegida para introducirlos en ambas piezas también es notable:

En *La dama duende*¹⁸:

DON JUAN	Los quilates pruebo de mi fe —porque es mucha— en un discurso.
DOÑA BEATRIZ	Dile.
DON JUAN	Atiende, escucha. (vv. 1886-1888)

En *El perdón castiga más*:

LAURA	Pues escucha, porque de mi afecto entiendas que puede exceder al tuyo un breve discurso.
LEONIDO	Empieza. (vv. 270-274)

Estos son los dos sonetos de *La dama duende*:

DON JUAN	Bella Beatriz, mi fe es tan verdadera, mi amor tan firme, mi afición tan rara que, aunque yo no quererte deseara, contra mi mismo afecto te quisiera. Estímate mi vida de manera que, a poder olvidarte, te olvidara, porque después por elección te amara; fuera gusto mi amor, y no ley fuera. Quien quiere a una mujer porque no puede olvidalla, no obliga con querella, pues nada el albedrío la concede. Yo no puedo olvidarte, Beatriz bella, y siento el ver que tan ufana quede con la vitoria de tu amor, mi estrella.
DOÑA BEATRIZ	Si la elección se debe al albedrío, y la fuerza al impulso de una estrella, voluntad más segura será aquella que no viva sujeta a un desvarío.

¹⁸ Cito por Calderón, *La dama duende*, pp. 85-86.

Y así de tus finezas desconfío,
 pues mi fe, que imposibles atropella,
 si viera a mi albedrío andar sin ella,
 negara, ¡vive el cielo!, que era mío.
 Pues aquel breve instante que gastara
 en olvidar, para volver a amarte,
 sintiera que mi afecto me faltara.
 Y huélgome de ver que no soy parte
 para olvidarte, pues que no te amara
 el rato que tratara de olvidarte. (vv. 1889-1916)

En la nueva comedia es ella, Laura, la que toma la palabra y en sus catorce versos viene a sintetizar los dos sonetos de don Juan y de Beatriz en *La dama duende*:

LAURA Contigo está mi voluntad quejosa,
 que la postraste a tu valor rendida:
 más que elección del alma prevenida
 es impulso de estrella poderosa.
 Ya mi amor es acción poco gloriosa,
 siendo ley de los astros constituida,
 que la desmiente mucho de lucida
 el obrar con pensiones de forzosa.
 Mas si mi amor se hallara dependiente
 de la ley de mi gusto, el olvidarte,
 aunque difícil, fuera contingente.
 Segura, pues, procedo en adorarte,
 que ni puede estorbarlo un accidente
 ni estará en mi elección dejar de amarte. (vv. 274-287)

En los dos cuartetos se acoge el pensamiento del soneto de Juan: sus quejas porque el amar por «impulso de estrella poderosa» hace de menos el amor dada su obligatoriedad. La victoria en el amor se la lleva la estrella, la obligación, y no la libertad del amante. En los tercetos, Laura se replica a sí misma, satisfecha porque la obligatoriedad le impida que le deje de amar; que es el pensamiento que había desarrollado Beatriz en el segundo soneto de *La dama duende*. No solo las ideas son muy semejantes, también lo es su desarrollo conceptual, visible en su formalización en términos concretos: «voluntad», «elección», «ley», «gusto», «estrella», «olvidar», etc.

El soneto de Leonido se sitúa a mayor distancia de los de *La dama duende*, aunque como el de don Juan nos muestra a un galán enredado en antinomias conceptuosas en las que rechaza las imposiciones de la obligación para inclinarse por una mayor protagonismo de la libertad y el mérito del amante:

LEONIDO Debes tanto decoro a mi cuidado,
 oh, dichosa prisión de mi sentido,
 que trocara la suerte de valido
 por la grave pensión de despreciado.
 De un favor que se ofrece adelantado
 queda deudor el más reconocido,

que es forzada la acción de agradecido,
 en el estrecho empeño de obligado.
 No es fineza en mi fe sacrificarte,
 mi bien, la libertad, porque es forzoso
 pagar la obligación de declararte.
 Pero háceme el amor tan animoso,
 que por lograr las dichas de obligarte,
 me negara a las glorias de dichoso. (vv. 292-305)

Creo que la explicación más verosímil para las relaciones de intertextualidad de los cuatro sonetos es que comparten una autoría común. Lo que nos ofrecería una nueva perspectiva de la vinculación de estos poemas endecasilábicos en la obra del primer Calderón: los sonetos dialogarían más allá de la obra en la que se inscriben.

La irrefutable relación entre estos cuatro sonetos permite discurrir también sobre la secuencia cronológica de ambas piezas. Desde una valoración interna parece adecuado pensar que los de *La dama duende* (recuérdese que nos consta que fue representada ya en 1629)¹⁹ anteceden a los de *El perdón castiga más*. Como se ha visto, el primero de los de esta pieza recoge lo desarrollado en los de *La dama duende*, mientras que el segundo añade una nueva perspectiva sobre la potencia del amor. También la incardinación de los pasajes en las obras respectivas parece dar prioridad a esta comedia: en ella su engarce es más natural. Mientras que en *El perdón castiga más* la situación se fuerza un tanto para dar cabida al tema desarrollado. En todo caso, la relación se explica mejor desde una estrecha proximidad temporal.

La fecha derivada de este nexos conviene al que también establece con *La vida es sueño*, como ya se apuntó, o con la titulada *Con quien vengo, vengo*, de hacia 1630²⁰. La probable fecha de composición del impreso a la que apuntan sus características tipográficas, hacia 1635, pone un límite cronológico, al que, de acuerdo con las pautas de la época, habría que restar los años en que la obra fue explotada en los tablados. Es decir, hay suficientes indicios para pensar que fue escrita en torno a 1630²¹.

Si el autor de *El perdón castiga más* no fuera Calderón, lo que no admite dudas es que se trataría de alguien que profesaba una fervorosa devoción por su teatro y una asombrosa asimilación de su forma de hacer. Y aquí las fechas ponen trabas bastante serias: se trataría de un caso demasiado temprano, muy difícil de explicar antes de dar tiempo y medios para que exista ese grado de calderonmanía. Hacia 1630, aunque el escritor gozaba de buena acogida en la corte, aún no se había alzado con la monarquía cómica ni era el maestro indiscutible que podía suscitar adhesiones como la que contemplamos (y que, por cierto, no he encontrado en ningún otro autor en los decenios de calderonismo que siguen). Y hay otro factor que considerar en relación con la precocidad de este hipotético caso de mimesis: no es fácil explicar cómo ese supuesto imitador (no de una obra —insisto— sino de todo un repertorio) pudo empaparse de su

¹⁹ Calderón, *La dama duende*, pp. xxxi-xxxiv.

²⁰ La edición anotada de la obra mostrará el número apreciable de conexiones que se establecen en distintos pasajes con estas dos obras.

²¹ Como se apuntó más arriba, las tablas métricas de Hilborn señalarían hacia la franja 1633-1636 (1938, pp. 20-34); pero no creo que esta ligera desviación sea un inconveniente serio para la datación que propongo.

modelo sin disponer de suficientes textos publicados. Aún estaría a bastantes años de que la *Primera parte* (1636) hubiera visto las librerías. De todo lo que el público aficionado disponía era de unos cuantos textos dispersos, que, además, en su mayoría, estaban atribuidos a Lope. Muy restringida también la posibilidad de manejar manuscritos —pues no es poco el celo por preservarlos de los profesionales que los poseían—, sólo le quedaba la salida de los oídos de los teatros.

El perdón castiga más es una comedia que debe tenerse en cuenta, por su indiscutible marchamo calderoniano tanto como por sus méritos propios. Confío en que los lectores de estas páginas así lo hayan entrevisto y lo puedan confirmar cuando se acerquen directamente a sus versos. Incluso los más desanimados por el rechazo de Calderón.

Referencias bibliográficas

- ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José, «El soneto a la esperanza de *Eco* y *Narciso*», 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. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, I, pp. 47-61.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, con estudio preliminar de Marc Vitse, Barcelona, Crítica, 1999.
- , *La vida es sueño*, ed. M. Rodríguez Cáceres, introducción de R. Navarro, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2001.
- Comedia. Association for Hispanic Classical Theater. <http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia> (03/2002).
- Corpus del Español Diacrónico (CORDE). Real Academia Española, <http://www.rae.es> (03/2002).
- COTARELO, Emilio, *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, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001.
- CRUICKSHANK, Don W., «Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville», *The Library. The Transactions of the Bibliographical Society*, Oxford, University Press, s. 60, 11, 3, 1989, pp. 231-252.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «“Todo vive sujeto a la mudanza”. Calderón entre centenarios y comedias mitológicas de 1636 y 1661, ¿con sonetos idénticos?», en *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang (Ibérica), 2001, pp. 205-225.
- HILBORN, H. W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, The University of Toronto Press, 1938.
- OSUNA, Rafael, *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, N. 148, 1974.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswita, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, t. I y t. III, Kassel, Thiele und Schwarz, 1979-1981.
- Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*, coord. C. Simón Palmer, CD-ROM, Madrid, Chadwyck-Healley España, 1998.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Criticón*, 62, 1994, pp. 57-78.

- , «Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, eds. J. Alcalá Zamora y E. Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001a, t. II, pp. 793-827.
- , «Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espurias», en *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang (Ibérica), 2001b, pp. 367-384.
- , «Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)», en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 887-898.
- , «La leyenda de Sopetrán en una comedia que compromete a Calderón», en *La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro: Homenaje a Henri Guérreiro*, ed. M. Vitse, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 1113-1134.
- , «Nuevos aspectos intertextuales de *La vida es sueño* (con indicios del Calderón extracanónico)», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 587-607.