



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Departamento de Filología Hispánica y Clásica

LA TÉCNICA DE LAS OBRAS EN
COLABORACIÓN DE CALDERÓN DE
LA BARCA

TESIS DOCOTRAL

AKIHIRO YANO

DIRECTOR: JUAN MATAS CABALLERO

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. CALDERÓN COMO AUTOR DE LA PRIMERA	
2.1. <i>El monstruo de la fortuna</i>	15
2.1.1. Estructura.....	16
2.1.2. Personajes.....	19
2.1.3. Agüero.....	30
2.2. <i>El privilegio de las mujeres</i>	32
2.2.1. Estructura.....	33
2.2.2. Personajes.....	36
2.3. <i>Enfermar con el remedio</i>	46
2.3.1. Estructura.....	48
2.3.2. Personajes.....	51
2.3.3. Versos.....	54
3. CALDERÓN COMO AUTOR DE LA SEGUNDA JORNADA	
3.1. <i>Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna</i>	57
3.1.1. Personajes.....	60
4. CALDERÓN COMO AUTOR DE LA SEGUNDA Y LA TERCERA	
JORNADA	
4.1. <i>Troya abrasada</i>	80

4.1.1. Personajes.....	80
4.1.2. Incongruencias dramáticas.....	83
4.1.3. La acción de abrazar.....	84
5. CALDERÓN COMO AUTOR DE LA ÚLTIMA JORNADA	
5.1. <i>El jardín de Falerina</i>	86
5.1.1. Personajes.....	87
5.1.2. El tema del amor.....	91
5.1.3. El vaivén de la vida.....	92
5.1.4. Escenografía.....	95
5.1.5. La comedia en colaboración y la zarzuela.....	99
5.2. <i>El pastor fido</i>	102
5.2.1. Estructura.....	103
5.2.2. Personajes.....	104
5.2.3. El teatro dentro del teatro.....	109.
5.2.4. Espacio.....	111
5.2.5. La función de los oráculos.....	113
5.3. <i>La fingida Arcadia</i>	117
5.3.1. Estructura.....	117
5.3.2. Personajes.....	120
5.3.3. Engaño y desengaño.....	123
5.4. <i>Polifemo y Circe</i>	130
5.4.1. Estructura: dos amores.....	132
5.4.2. Personajes.....	149
5.4.3. Las incoherencias dentro de la obra.....	151
5.4.4. Fuego.....	157
5.5. <i>El mejor amigo el muerto</i>	167

5.5.1. <i>El mejor A y El mejor B</i>	169
5.5.2. Personajes.....	171
5.5.3. La libertad.....	178
5.6. <i>La Margarita preciosa</i>	184
5.6.1. Estructura.....	185
5.6.2. Personajes.....	191
5.7. <i>La más hidalga hermosura</i>	203
5.7.1. La comedia lopesca y la comedia en colaboración.....	204
5.7.2. Estructura.....	207
5.7.3. Personajes.....	209
5.7.4. El amor y la prisión.....	213
5.7.5. Dos retratos.....	219
6. CONCLUSIONES.....	221
7. BIBLIOGRAFÍA	229

1. INTRODUCCIÓN

Hasta ahora, muchos importantes investigadores del teatro del Siglo de Oro se han dedicado a estudiar las comedias de Calderón y han descubierto las técnicas dramáticas del gran autor. Gracias a las múltiples y valiosas aportaciones críticas al teatro de Calderón de la Barca, hoy en día podemos ver sus obras de manera ingeniosa desde varios puntos de vista. Sin embargo, aún quedan algunas comedias interesantes que todavía necesitan la atención de la crítica; nos referimos concretamente a un corpus de comedias que apenas ha sido objeto de estudio, como es el caso de las comedias escritas en colaboración con otros poetas dramáticos de su tiempo. De ahí que nuestro principal objetivo sea el de estudiar esta, casi desconocida, faceta del teatro de Calderón de la Barca.

Aparte de Calderón, Lope de Vega también escribió con Montalbán una obra en colaboración, *La tercera orden de San Francisco*, pero esta manera de escribir no era corriente en la época de Lope. Fue a partir de 1630 cuando las obras escritas en colaboración comenzaron a surgir con mucha frecuencia.¹ Normalmente un dramaturgo colaboraba con uno o dos poetas más, pero también hubo algunas obras escritas en colaboración de seis autores; incluso llegó a escribirse alguna pieza en colaboración de ocho poetas, y una obra compuesta por nueve colaboradores.² El mismo Calderón escribió hasta un

¹ Mackenzie, A. L., *La escuela de Calderón estudio e investigación*, Liverpool, University Press, 1992. p. 31. Mackenzie dice: “Desde 1630 en adelante ya no se trataba de un par de comedias de esta especie sino de numerosas obras escritas en colaboración.”

² Según la lista de La Barrera, la obra en colaboración con ocho ingenios es *Conquista de Toledo y Rey don Alfonso el VI*. Sin embargo, no se sabe los nombres de los colaboradores. Por otra parte, la obra fruto de la colaboración de nueve ingenios es *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete. (Arauco domado)*. Los autores son Mira de Amescua, Belmonte, Ruiz de Alarcón, Don Luis Vélez de Guevara, Fernando de Ludeña, Don Jacinto de Herrera, Don Diego de Villegas, Don Guillem de Castro, y Don Francisco de Tapia y Leyva, Conde del Basto. Véase Barrera y Leirado, Cayetano

total de catorce obras en colaboración: doce o trece obras más dos piezas hoy pérdidas.

Y además, lo que nos llama la atención es que después de que Calderón colaborase en una obra con otros autores, llegase a escribir en solitario otra pieza de idéntico título o una obra de temática y estructura semejante, con los mismos personajes protagonistas y, a veces, empleando los mismos versos. De ahí que resulte absolutamente necesario la comparación de las obras de Calderón escritas en colaboración con aquellas piezas que compuso en solitario, con el fin de conocer la inclinación, el gusto, las características y la técnica del gran autor. Así pues, el estudio de las comedias de Calderón escritas en colaboración con otros ingenios resulta imprescindible para conocer más y mejor, por un lado, el teatro de Calderón, y, por otro, para conocer bien las claves de esta técnica teatral que estuvo tan de moda en los tiempos de Calderón.

Según la lista de La Barrera, las obras en colaboración de Calderón son «*Polifemo y Circe*», «*Privilegio de las mujeres*», «*Enfermar con el remedio*», «*Pastor Fido*», «*Mejor amigo el muerto*», «*Margarita preciosa*», «*Monstruo de la fortuna: la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*», «*Arcadia fingida*» (*La fingida Arcadia*), «*Mejor luna africana y Rey Chico de Granada*». Además de éstas, hay una obra sin título compuesta en colaboración con Solís Rivadeneyra y Rojas Zorrilla.³ La autoría calderoniana de algunas obras en colaboración ha sido cuestionada o no está suficientemente demostrada. Así, por ejemplo, hay controversia sobre la autoría calderoniana de «*La mejor luna africana, y Rey Chico de Granada*», pues Fajardo⁴ y Medel del Castillo⁵ la citan a nombre de Calderón con el título *Mejor luna africana*, pero Vera Tassis

Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 525, p. 538; Medel del Castillo, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos* (Madrid: Imp. Alfonso de Mora, 1735), ed. J. M. Hill, RH, LXXV, 1929, p. 156, p. 168.

³ Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *op. cit.*, pp. 55-56.

⁴ Fajardo, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716* (Madrid, 1717, Biblioteca Nacional, Ms. 14.706), p. 35.

⁵ Medel del Castillo, Francisco, *op. cit.*, p. 210.

la rechaza cuando publica la Sexta Parte.⁶ De manera que todavía no se conoce claramente la autoría de esta obra. Y, aparte de dichas piezas, González Cañal añade cuatro obras: «*El Jardín de Falerina*», «*Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*», «*Troya abrasada*», «*La más hidalga hermosura*», y una obra perdida.⁷

Obviaremos el estudio de las dos obras perdidas y, particularmente, de la pieza «*Mejor luna africana y Rey Chico de Granada*», por ser muy dudosa la autoría calderoniana. Entre el corpus de las doce obras, «*Yerros de Naturaleza*» y «*Troya abrasada*» son las comedias que escribió con un solo colaborador. En la primera pieza, según González Cañal, el acto segundo y buena parte del tercero son de Calderón.⁸ Con respecto a la segunda obra, Northup indica que Calderón se encargó de la segunda y la tercera jornadas y Zabaleta, de la primera.⁹ En siete comedias Calderón se encargó de la tercera jornada, en una obra, de la segunda y la tercera jornadas; en otra, de la segunda jornada, y en las tres piezas restantes compuso la primera jornada. Entonces podemos deducir que Calderón prefería componer la última parte de la pieza teatral.

En paralelo a la gestación de la Escuela de Calderón de la Barca durante la primera mitad del siglo XVII —los dramaturgos de la época empiezan a emular el exitoso estilo de Calderón de la Barca— florece la época del auge del teatro de comedia, iniciándose la moda en el Madrid de los Austrias. Felipe IV ayudó a este desarrollo gracias al éxito de las representaciones en Palacio para nobles y cortesanos. Madrid era en esos momentos el lugar de encuentro de dramaturgos y actores y es ahí, en la capital y alrededor del palacio, donde los espectáculos teatrales se trasladan de las iglesias y las plazas a los

⁶ González Cañal, R., “Calderón y sus colaboradores”, en *Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000, p. 551.

⁷ *Ibíd.*, pp. 541-554. Según La Barrera, *Jardín de Falerina* es de Calderón (en este caso puede ser que se refiera a la zarzuela del mismo título), *Yerros de naturaleza* es de Don Antonio Coello y Don Juan Coello Arias y *La más hidalga hermosura* es de Rojas Zorrilla. En cuanto a *Troya abrasada*, no viene en la lista. Véase Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *op. cit.*, p. 557, p. 562, p. 592.

⁸ *Ibíd.*, p. 547.

⁹ Véase Northup, G. T., “Troya abrasada de Pedro Calderón de la Barca y Juan Zabaleta”, en *Revue Hispanique*, 29 (1913), p. 195-346.

corrales de comedias como el Teatro de la Cruz y el Corral del Príncipe. Recordemos que en la primavera de 1931 se fundó la Cofradía de autores y representantes bajo el patronazgo de Nuestra Señora de la Novena. Con el aumento de la calidad en la producción los corrales de comedias vivieron sus mejores días y recurrieron a los autores más celebres de la época para amenizar a su público ávido de risas y distracción. Probablemente en este contexto es donde podemos englobar la mayor parte de las obras en colaboración de Calderón de la Barca debido al éxito y la necesidad del público de comedias desarrolladas con su técnica.

Sabemos que en las carteleras de estos concurridos corrales de comedias por nobles y comerciantes de la época figuraban asiduamente los nombres de Pedro Calderón de la Barca, Antonio Hurtado de Mendoza, Juan Pérez de Montalbán, Francisco de Quevedo, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Juan Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Luis Vélez de Guevara y Lope de Vega, entre los más distinguidos. Entre estos nombres encontramos a algunos discípulos y/o colaboradores de Calderón de la Barca: Francisco de Rojas Zorrilla, Juan Pérez de Montalbán, Agustín Moreto, y Luis Vélez de Guevara, todos ellos coetáneos y pertenecientes a esta escuela de Calderón que seguía unas reglas no escritas y que imitaban el aplaudido estilo del maestro. Entre estos autores de la primera mitad del siglo XVII seguidores de Calderón encontramos a los más emblemáticos seguidores de Calderón:

Agustín Moreto (1618-1669)¹⁰: En el primer periodo de su producción dramática comprendido entre 1937 y 1654 colaboró con varios dramaturgos en unas dieciséis comedias. Y con Calderón de la Barca en *La fingida Arcadia*.

Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648)¹¹: Uno de los mayores seguidores de la escuela dramática creada en torno a la figura de Pedro Calderón de la Barca. Tiene varias obras en colaboración con varios autores: Calderón, Juan Pérez de Montalbán, Juan de Zabaleta, Antonio Coello. Con Calderón de la

¹⁰ Véase http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/autor_biografia/

¹¹ Véase

Barca trabajó en cuatro obras en colaboración que analizaremos más adelante: *El monstruo de la Fortuna*, *La más hidalga hermosura*, *El jardín de Falerina* y *El mejor amigo el muerto*.

Juan Pérez de Montalbán (1602-1638): Hijo del editor de Lope de Vega, desde muy pequeño estuvo en contacto con muchos escritores de la época, entre ellos Francisco de Medrano, Francisco de Rojas, Tirso de Molina y Calderón de la Barca con el que colaboró en *El monstruo de la Fortuna* y *El privilegio de las mujeres*.

Luis Vélez de Guevara (1611-1675): Escribió bastantes obras en colaboración con muchos dramaturgos de la época, entre ellos Juan de Zabaleta y Antonio de la Huerta. Conocido por su inclinación a la comedia, colaboró con Calderón de la Barca y Jerónimo de Cáncer en *Enfermar con el remedio*.

Otros dramaturgos y colaboradores en las obras de nuestro estudio son Antonio Coello, Juan de Zabaleta, Luis de Belmonte, Jerónimo de Cáncer, Mira de Amescua y Antonio Solís y Ribadeneira, la mayoría de ellos también seguidores de la escuela de Calderón de la Barca.

Antonio Coello (1611-1652): Escribió con varios autores de la época: cuatro con Francisco Rojas Zorrilla, tres con Juan Pérez de Montalbán, varias con su hermano Juan Coello y cinco con Calderón de la Barca, entre ellas las que analizamos más adelante: *El pastor Fido*, *Yerros de naturaleza*, *El jardín de Falerina*, *El privilegio de las mujeres*.

Juan de Zabaleta (1610-1670): Cronista de Felipe IV. Zabaleta compuso comedias de varios ingenios con Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto, Juan Vélez de Guevara, Martínez de Meneses, entre otros, y Calderón de la Barca con el que colaboró en varias de las obras de nuestro estudio: *La Margarita preciosa*, *La más hidalga hermosura* y *Troya abrasada*.

Luis de Belmonte (1587-1650): Cronista y dramaturgo que vivió en México, Perú y España. Colaboró con Pedro Calderón de la Barca y con Francisco de Rojas en la obra de tres ingenios *El mejor amigo el muerto*.

Jerónimo de Cáncer (1599-1655): Célebre por sus comedias burlescas y frecuente autor de comedias en colaboración. Colaboró con Agustín Moreto, Luis Vélez de Guevara, Juan de Matos Fragoso, Juan de Zabaleta y Pedro Calderón de la Barca en las obras que más adelante vamos a analizar: *La Margarita preciosa* y *Enfermar con el remedio*.

Mira de Amescua (1577-1644): Autor de la escuela de Lope de Vega. Colaboró con Calderón de la Barca en la obra *Polifemo y Circe* e influyó bastante en alguna de sus obras al igual que en las obras de los jóvenes dramaturgos de su tiempo: Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer, Juan de Matos Fragoso.

Antonio Solís y Rivadeneira (1610-1686): Cronista mayor de Indias, historiador y dramaturgo de la escuela de Calderón de la Barca, con el que escribió la obra en colaboración *El pastor Fido*.

Ahora, profundizando en nuestro objeto de estudio, podemos ver que los dramaturgos que colaboraron con Calderón más asiduamente fueron Antonio Coello y Rojas Zorrilla. Con estos dos autores llegó a trabajar cuatro veces entre el corpus de las doce obras que vamos a estudiar. Y además, como hemos mencionado antes, después de que escribiera una obra con otros dramaturgos, compuso otra pieza del mismo título o una obra muy similar atendiendo a la temática. Por ejemplo, «*Privilegio de las mujeres*» y después «*Las armas de la hermosura*», «*Polifemo y Circe*» que posteriormente fue «*El mayor encanto, amor*» y «*El Jardín de Falerina*» para luego componer una zarzuela y un auto sacramental del mismo título. Y en el caso de «*Yerros de naturaleza y aciertos*»

de la fortuna» todavía no se sabe el año en que se escribió, sin embargo, la obra está relacionada obviamente con *La vida es sueño*.

¿Por qué o para qué los dramaturgos del Siglo de Oro colaboraban para escribir una obra? Esa respuesta es muy simple. Es porque esos autores podían componer con mayor rapidez y eficacia una comedia para los empresarios de las compañías, a pesar de que hubo algunas excepciones en la época posterior, como señaló Ann L. Mackenzie.¹² Esa respuesta es bastante lógica si tenemos en cuenta que en aquella época se montaban las obras una tras otra y el público exigía nuevas obras constantemente. Y, Cotalero y Mori dice:

Calderón, como todos los autores de aquel tiempo, escribía a veces con prisa, ya por exigencias de Palacio o ya por compromisos con los autores o empresarios de los teatros, y entonces echaba mano a obras ajenas, ya olvidadas, o acudía a la colaboración de los poetas cómicos más propincuos o más desocupados.¹³

Por otra parte, podemos deducir que los dramaturgos tenían ganas de probar la nueva fórmula de composición — escribir en colaboración — para crear algo nuevo.

El caso de Calderón no es excepcional tampoco; se sabe que recurría a otros dramaturgos para componer comedias con la mayor celeridad posible, al igual que hacían otros autores de aquella época. Sin embargo, los dramaturgos del Siglo de Oro colaboraban con otros autores, no sólo para abastecer de obras teatrales cuanto antes, sino también para crear una obra que tuviera buena calidad artística. Pese a eso, las obras en colaboración que los dramaturgos compusieron con tal deseo fueron mediocres, como Mackenzie comenta:

¹² Ann L. Mackenzie, *op. cit.*, p. 32.

¹³ Cotarelo y Mori, E., *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924, pp. 120-121.

A pesar de la intención profunda y admirable con que se juntaban para escribir comedias, y pese a la técnica meticulosa que empleaban, Calderón y sus seguidores no lograron componer en colaboración ninguna comedia de calidad excepcional.¹⁴

Las comedias en colaboración no supusieron obras de primera calidad. Por lo cual, si se confronta una comedia en colaboración con una obra que Calderón escribió en solitario, es evidente que ésta es superior a aquélla

Probablemente, el mismo Calderón pensaba que las comedias en colaboración no eran de buena calidad o, por lo menos, no estaba contento con las suyas propias; porque no citó estas obras en la lista que mandó al duque de Veragua.¹⁵ Así finalmente el dramaturgo redactaba otra pieza del mismo tema y título que la obras en colaboración que había compuesto.

El proceso de escribir una obra en colaboración muestra grandes diferencias en el caso de Lope y Montalbán *La tercera orden de San Francisco* y en las obras coescritas de Calderón. Lope había escrito ya las últimas escenas de la comedia, mientras Montalbán iba escribiendo la primera parte del tercer acto. Por el contrario, los colaboradores calderonianos escribieron la obra por orden de jornada¹⁶ y los dramaturgos compusieron su propia parte para “llegar a un relativo acuerdo de fondo”.¹⁷ La materia de las obras en colaboración son asuntos históricos y legendarios, vidas de santos o comedias antiguas, sucesos recientes y sensacionales.¹⁸

Para terminar, cabe recordar que pese a la inferioridad y la imperfección de la obra en colaboración y la insatisfacción de los dramaturgos, curiosamente el público acogía bien las obras en colaboración y demandaba más. Algunas obras en colaboración se representaron repetidas veces en

¹⁴ Ann L. Mackenzie, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵ González Cañal, R., “Calderón: reescritura e imprenta”, en *Montearabi* 31 (2000), p. 19.

¹⁶ Ann L. Mackenzie, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷ López Estrada, F., “La recreación española de *IL Pastor Fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca”, en *Varia Bibliografía. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, p. 419.

¹⁸ González Cañal, R., “Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración”, en *XVI Jornada de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, p. 31.

España el siglo XVII e incluso hasta el siglo XIX.¹⁹ Este fenómeno inexplicable nos indica que las obras en colaboración ocupan un lugar trascendente en el teatro español del Siglo de Oro.

¹⁹ Ann L. Mackenzie, *op. cit.*, pp. 49-51.

2. CALDERÓN COMO AUTOR DE LA PRIMERA JORNADA

2.1 *EL MONSTRUO DE LA FORTUNA*

Calderón compuso la primera jornada de esta obra con Juan Pérez de Montalbán (segunda jornada) y Francisco de Rojas Zorrilla (tercera jornada). Esta pieza se publicó en la parte XXIV de las *Comedias Escogidas* (1666). La obra es una comedia trágica, y se trata de la historia de Felipa Catanea.

Barrera indica que la primera jornada está escrita por Calderón, la segunda, por Montalbán y la tercera por Rojas.²⁰ Según la lista de Medel del Castillo, vienen dos obras sin nombrar autores: primero “Monstruo de la Fortuna” y segundo “Monstruo de la Fortuna, la Reyna Juana”.²¹ De todas maneras, todavía caben dudas sobre la autoría de esta obra.²²

Según el resumen del catálogo de Hartzenbusch, dice que la obra fue escrita ya en el 13 de septiembre de 1633,²³ porque en la Tercera parte de comedias del Maestro Tirso de Molina, que tiene una aprobación dada en Tortosa a 13 de septiembre de 1633, está la comedia *Del enemigo el primer consejo* y esta obra alude a *El monstruo de la fortuna*.²⁴ Según Varey y Shergold, la compañía de Pedro de la Rosa representó una obra teatral titulada *El monstruo de la fortuna* en Madrid en noviembre 1636 y julio 1637.²⁵

²⁰ Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *op. cit.*, p. 696

²¹ Medel del Castillo, Francisco, *op. cit.*, p. 212.

²² Ann L. Mackenzie, “Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón(I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorrilla (III)”, en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano Londres 1973*, Berilín/Nueva York, Gualter de Gruyter, 1976, pp. 110-112.

²³ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, tomo IV*, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeyra, 1850, p. 683.

²⁴ *Ibíd.*, p. 669

²⁵ Shergold, N. D. y J. E. Varey, “Some early Calderón Dates”, *Bulletin of Hispanic studies* 38 (1961), pp. 282-283, p. 286.

Ann L. Mackenzie indica dos obras como fuente de la obra en colaboración.²⁶ Primero, es la Historia de la prosperidad infeliz de Felipa de Catanea escrita en francés por Pedro Mateo y en castellano por Juan Pablo Mártir Rizo. Otra es una comedia de Lope, que se titula *La reina Juana de Nápoles*, la cual puede ser fuente, sobre todo, para Montalbán y Rojas. Según Rafael González Cañal, esta obra procede de la historia de Pierre Mathieu, la cual había sido traducida por Juan Pablo Mártir Rizo en 1625²⁷.

2.1.1 ESTRUCTURA

La comedia consiste en dos tramas: la primera es la trama principal, construida por la reina Juana, Carlos y Andrés, y la segunda es la secundaria entre Lirón y Calabrés, dos graciosos, y la lavandera Beatriz. La segunda se desarrolla paralelamente a la primera. Ahora analizamos la relación entre las dos tramas.

Aparentemente los dos graciosos son amigos, pero en realidad la relación de los dos es jerárquica, como se ve en el siguiente dialogo entre ellos:

Liron Pues
 ¿Qué se hace el buen Calabrés?
Calabrés Servir al señor Liron. (450,a)²⁸

Parece que Liron, que toma actitud prepotente contra Calabrés, es superior a Calabrés. Sin embargo, Calabrés dice aparte:

²⁶ Ann L. Mackenzie, "Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón(I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorilla (III)", en *hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano Londres 1973*", *op. cit.*, pp. 113-114.

²⁷ González Cañal, R., "Calderón y sus colaboradores", *op. cit.*, p 546.

²⁸ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, tomo IV*, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeya, 1850.

.....Cruel
Fortuna, si verdad digo,
me consuelo en tu ignorancia;
que soy hombre de importancia,
pues tan mal estás conmigo. (450,a)

Calabrés comenta lo dicho sobre su fortuna, pensando a sí mismo importante. Liron desafía a Calabrés a fin de que Beatriz sea suya y dice como sigue:

Aquí hemos de desnudarnos
para matarnos los dos. (450,c)

Los graciosos deben desnudarse para pelear. Calabrés asiente su desafío y le dice:

Que yo bien puedo ofrecer
palabra de no mirar;
pero yo no puedo dar
palabra de no comer.
Que aunque haya oído decir
que al hombre honrado en su vida
por el dinero o comida
no se le ha de ver reñir,
yo al revés lo considero;
porque el hombre honrado no
hay por qué riña, sino
por comida o por dinero. (451,a)

La comida y el dinero son los que motivan a Calabrés a luchar.

Por otra parte, Felipa, lavandera, se reconoce como “una mujer pobre” por fuera, sin embargo, piensa que su persona se iguala a la hidalga, a la señora y a la reina si se mira por dentro, como sigue:

Piénsome una mujer pobre,
y tanto, que me sustenta
este repetido afán,
esta continua tarea
de enturbiar estos cristales;
si bien tal vez mi soberbia
presume que porque es dar
luz, candidez y pureza
a lo tal, ejercita
este oficio mi miseria.
Esto me pienso, si miro
mis desdichas por defuera;
pero si me miro al alma
por de dentro de mi mesma,
igual me pienso a la hidalga,
a la señora, a la reina; (452,a)

La lavandera recita el monólogo, en el que se lamenta del ser humano, que debe buscar el vestido y la comida. Nos damos cuenta de la similitud de Calabrés y Felipa. El gracioso se considera importante y riñe desnudo con Lirón por comida o dinero. La lavandera, pensándose hidalga, señora y reina, se lamenta del ser humano destinado a buscar el vestido y la comida y luego se enfrenta contra el pueblo por ser leal y valiente. Sin embargo, cuando el pueblo napolitano pide a la reina que se rinda contra Andrés, estos dos personajes parecidos en el pensamiento actúan de manera diferente. La mujer leal y valiente se enfrenta con el pueblo descontento para convencerle de que obedezca a la reina. Por otra parte, el gracioso busca el amparo sin mostrar ninguna voluntad de apoyar a la reina. Las dos tramas de los personajes

análogos terminan en distintos finales. De hecho, cuando la reina decide casarse con Andrés dice como sigue:

Ya casados, no haya más
comedia. (455,b)

El gracioso, seguramente de broma, avisa al público del falso y abrupto final de la obra.

Las dos tramas similares de Felipa y Calabrés, construidas por Calderón, se desarrollan en las siguientes jornadas de la misma manera que en la primera jornada. Probablemente los dos dramaturgos respetaban el paralelismo de las dos tramas inventado por Calderón. En la segunda jornada Felipa asciende a duquesa y hace a Calabrés alcaide y en la tercera jornada la aprisionan por el asesinato del rey húngaro, al mismo tiempo que al gracioso. Solamente en el último momento la reina perdona al gracioso; por otra parte, la mujer se queda en la cárcel y la degüellan. Las dos tramas llegan a desenlaces distintos, como el final de la primera jornada.

2.1.2 PERSONAJES

En esta obra, que trata de una lavandera, Felipa, nuestro dramaturgo logra caracterizar bien a la protagonista. Felipa habla con Calabrés —como hemos visto arriba (452,a). Obviamente la lavandera pertenece a la clase baja y la mujer debería comportarse adecuadamente como la mujer de clase baja, sin reconocerse hidalga, señora ni reina. Por otro lado, esta lavandera ama a Carlos, príncipe de Salerno, como dice aparte:

Solo aquesto
le faltaba a mi soberbia,
cuando un Carlos de Salerno
no he querido yo que entienda

que hay inclinación en mí,
porque no se desvanezca. (452,a)

Una lavandera ama a un príncipe; obviamente el amor entre estos dos personajes de tan dispar clase social es prácticamente imposible de consumarse en esa época. Después de que Calabrés se haya ido, Felipa habla consigo misma. Cuando vemos este monólogo, que nos viene a la memoria el monólogo tan conocido del personaje Segismundo. Los dos monólogos son los siguientes:

El monstruo de la Fortuna

¡Cielos! en la confusión
que aflige mi pensamiento,
o dadme otro sufrimiento
o dadme otro corazón.
Mirad que no es proporción,
ya que tan pobre nací,
darme la altivez así,
queriendo que en dura calma
dentro de mi viva un alma,
sin caber dentro de mí.
Nace con belleza suma
el ave, al hielo temblando,
y apenas mira al sol, cuando
se halla vestida de pluma:
antes que el hambre presuma,
sustento llega a tener
criado; y el hombre, al ver
alma en sí más singular,
nace desnudo a buscar
que vestir y que comer.

La vida es sueño

¡Ay mísero de mí, y ay infelice!
Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
¿qué delito cometí
contra vosotros naciendo?
Aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.
Sólo quisiera saber,
para apurar mis desvelos,
dejando a una parte, cielos,
el delito del nacer,
¿qué más os pude ofender
para castigarme más?
¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron

Nace el bruto más airado,
y apenas se ve nacido,
cuando de una piel vestido,
de balde le ofrece el prado
sustento que no ha buscado,
sin pensar ni discurrir,
sin afanar ni adquirir;
y el hombre (¡triste pesar!)
nace desnudo a buscar
que comer y que vestir.
Nace el pez de ovas y lamas,
tan mudo que aun no respira,
y en un instante se mira
cubierto de alas y escamas:
juncos y marinas ramas
le alimentan, sin tener
que desear; y con mas ser
el hombre (¡duro pesar!)
desnudo nace a buscar
que vestir y que comer.
¿Cómo, una vez y otra vez,
¡Cielos! en discurso igual
no excede lo racional?
A la fiera, al ave, al pez!
Mas ¡ay Dios, divino juez!
No ha sido una obra tan grave
acaso; tu deidad sabe
cuánto al hombre preferiste,
pues mayor razón le diste
que a la fiera, al pez y al ave.
Con razón, no falta nada
al hombre hallarlo presuma

que yo no gocé jamás?
Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma,
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que dejan en calma;
¿y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?
Nace el bruto, y con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas,
gracias al docto pincel,
cuando, atrevida y cruel,
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,
monstruo de su laberinto;
¿y yo, con mejor instinto,
tengo menos libertad?
Nace el pez, que no respira,
aborto de ovas y lamas,
y apenas bajel de escamas,
sobre las ondas se mira
cuando a todas partes gira,
midiendo la inmensidad
de tanta capacidad
como le da el centro frío;
¿y yo, con más albedrío,
tengo menos libertad?
Nace el arroyo, culebra

o ya en la paz con la pluma,
o en la guerra con la espada
mas la mujer desdichada,
a quien ni la espada honra
ni la pluma la da honra,
¿qué ha de vestir y comer,
si el buscarlo ella ha de ser
con fatiga o con deshonra?
Yo en mi ejercicio lo diga,
¡Misera! pues por no dar
a mi deshonra lugar,
se le doy a mi fatiga.
Y pues mi suerte me obliga
a abatir nobles alientos,
lleven mis voces los vientos
y mis lágrimas el mar.
¡Corazón! ¿no has de lograr
tan altivos pensamientos? (452,b)

que entre flores se desata,
y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra
cuando músico celebra
de los cielos la piedad,
que le dan con majestad
el campo abierto a su huida;
¿y teniendo yo más vida
tengo menos libertad?
En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera sacar del pecho
pedazos del corazón.
¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave? (102-
172)²⁹

Ambos textos están contruidos en decimas (*abbaaccddc*). Segismundo considera que el nacer es el mayor delito del hombre, pero nació. El protagonista mira el ave, el bruto, el pez y el arroyo, que tienen más libertad, se siente carente de libertad en su situación miserable, diciendo “¿y teniendo yo más alma / tengo menos libertad?” (131-132): “¿y yo, con mejor instinto, / tengo menos libertad?” (141-142) “¿y yo, con más albedrío, / tengo menos libertad?” (151-152) “¿y teniendo yo más vida / tengo menos libertad?” (161-162). El protagonista, encerrado en la prisión, desea con vehemencia la libertad al mirar el ave, el bruto, el pez y el arroyo, que son inferiores al ser

²⁹ Utilizo la edición de Ruano de la Haza: Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.

humano para él, a la vez que sufre por la situación totalmente contraria a su deseo. Por otro lado, Felipa se queja de que le han otorgado la altiveza que no debería tener como lavandera y, por el contrario, haber nacido pobre. La mujer mira el ave, el bruto y el pez, que tienen su propio vestido natural al nacer y no necesitan buscar su sustento, y finalmente se lamenta del ser humano diciendo "... y el hombre, al ver / alma en sí más singular, / nace desnudo a buscar / que vestir y que comer.", "y el hombre (¡triste pesar!) / nace desnudo a buscar / que comer y que vestir.", "... y con más ser / el hombre (¡duro pesar!) / desnudo nace a buscar / que vestir y que comer." La lavandera está en pleno conflicto: la mujer no es más que pobre y lavandera, a pesar de eso tiene ganas de "lograr tan altivos pensamientos", es decir, ambición de ascender. La lavandera busca el poder, igual que Segismundo aspira a la libertad.

Además de ser una mujer ambiciosa que quiere al señor de clase social más alta que ella, la lavandera es leal y valiente. En la última escena de la primera jornada, los soldados húngaros luchan contra los napolitanos y la gente napolitana exige a la reina de Nápoles que entregue la ciudad a Andrés, rey de Hungría. Entonces, Felipa aparece y se resiste sola al pueblo napolitano, como describe la dama Julia:

Una mujer
desesperada y valiente
es sola quien resistir
en vano el motín pretende,
y las puertas de palacio
con una espada defiende,
cuando hasta al palacio mismo
ya los soldados se atreven. (454, b)

No parece que esta acción heroica de la lavandera se atribuya a ningún interés personal sino a su propia naturaleza: fiel y valiente. Y al final de la primera jornada la reina le dica a Felipa sobre su comportamiento:

que has de ser, mujer valiente,
en Nápoles otra yo. (455, b)

De hecho, en las siguientes jornadas Felipa se comporta como la reina. La reina confiesa de nuevo a Felipa cuánto aborrece al rey de Hungría. Andrés, por casualidad, lo oye y disimula no haberlo oído. Sin embargo, Felipa y la reina le confiesan todo. Pese a que obviamente no cambia nada en realidad, el rey de Hungría aparentemente decide corregirse y abraza a la reina, como menciona Felipa:

El rey muda ya de intento,
Juana me ha favorecido,
duquesa de Almafí soy:
fortuna, mucho has crecido.
Súbeme a esposa de Carlos,
pues tanto con Juana privo,
o si no, vuelve tu rueda;
que sin amor no hay bien fijo. (459,a)

La lavandera cree con inocencia que ha conseguido convencer al rey de Hungría, a la vez que sigue amando a Carlos. Después, cuando el viejo Octavio quiere hablar con la reina, ésta cede a Felipa “los oficios” y “las rentas”. Y la reina comenta, como para recordar al público la afirmación de la primera jornada: “que Felipa es otra yo.” (460,c) Y luego, la lavandera confiesa a la reina el amor hacia el príncipe de Salerno. La reina le manifiesta que quiso a Carlos. Más tarde la reina manipula a la lavandera leal para que mate al rey húngaro, contándole que su marido iba a matarla.

En la tercera jornada, de repente Felipa confiesa toda la verdad del asesinato a Octavio, pese a que le insultó llamándole lavandera en la segunda jornada. La reina, al leer la carta que escribió Felipa para confesar quién dio muerte a Andrés, se enoja con ella. Después Luis, hermano de Andrés, aparece con la carta que envió Felipa. Ésta ya no es tan leal ni valiente como

en otras jornadas, sino que se convierte en una mujer cobarde y débil. La reina le exige la muerte y la lavandera se resiste a la pena de la muerte. Sin embargo, al final Felipa dice:

Pues ya que estoy advertida
de lo que tu celo advierte,
quiero consentir mi muerte
para restaurar tu vida. (469,c)

Felipe se volvió tan valiente que asume la muerte. Al final le degollaron y se descubre su cabeza en una parte y su cuerpo en otra.

Al principio de la primera jornada, la reina habla con Carlos, hombre querido, y el viejo Octavio, y comentándoles su desdén por Andrés. Luego ya no aparece hasta el final de la jornada. La reina, rendida, ofrece su mano al rey de Hungría en señal de aceptación del casamiento, mencionándole:

Que pues el cielo a mi padre
que obedezca muerto quiere,
esta, señor, es mi mano. (455,b)

El padre ejerce una gran influencia sobre la reina incluso después de su muerte. Sin embargo, como las escenas de la reina son bastante limitadas, el carácter de la reina sigue siendo ambiguo y tenemos que pasar a la segunda jornada para captarlo bien.

En la segunda jornada, según la reina, Andrés, rey de Hungría, cercó a Nápoles y venció a la reina. Se queja otra vez del rey Andrés, que ya es su esposo, y se lo echa en cara. Andrés aparentemente decide corregirse y abraza a la reina, de esa guisa conversan amablemente pero en el fondo piensan, como sigue:

Andrés Los brazos de vuestra Alteza
podrán, como lazos dignos,

reina, resulta en que el carácter de la reina no parece fragmentarse, como se fragmenta en efecto la personalidad de Felipa Catanea en el curso del drama.³⁰

La estudiosa considera que la personalidad de Felipa sí que se fragmenta entretanto la de la reina no. Sin embargo, primero, me parece más razonable llamarlo la complejidad del ser humano, como menciona Germana Volpe.³¹ Segundo, el carácter de la reina es tan complejo como el de Felipa; hasta el momento de la ejecución de la lavandera la reina está completamente convencida de su muerte, pero en la siguiente escena la reina dice que suspendan la ejecución. Este cambio radical de idea es precisamente la prueba de la complejidad del carácter. Ann L. Mackenzie comenta sobre este cambio como sigue:

Juana confiesa, pues, cuando ya no queda más que la mínima posibilidad de impedir la ejecución; y degollada Felipa como víctima propiciatoria la confesión en sí no le pone a la reina en peligro.³²

Esta explicación es bastante dudosa. Primero, no entiendo por qué la estudiosa puede afirmar que no hay mínima posibilidad de impedir la ejecución. Después de que la reina dijera adiós a la lavandera, Carlos y Beatriz dialogan:

Carlos	Ya ha salido de la torre la reina.
Beatriz	Y a un tiempo mismo por esotra puerta sale

³⁰ Ann L. Mackenzie, “Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón(I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorilla (III)”, *op. cit.*, p. 123.

³¹ Germana Volpe, “La escritura en colaboración entre Calderón, Montalbán y Rojas Zorilla en *El monstruo de la fortuna*”, en *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid. (en prensa)

³² Ann L. Mackenzie, “Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón(I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorilla (III)”, *op. cit.*, p. 123.

Felipa la mortal suplicio. (470, b)

En este momento no la han ejecutado todavía, de modo que queda una mínima posibilidad de salvarla. Segundo, la confesión de la reina es como sigue:

Suspende, ministro infame,
La ejecución al cuchillo,
o quítame a mi la vida. (470, b)

Ya he dicho
que no ha de morir Felipa.
Yo soy quien ha hecho el delito.
Viva Felipa; en mi amor
esto es lo que determino. (470, c)

Según la estudiosa, estas confesiones de la reina Juana no le ponen en peligro pero, a mi juicio, Juana revela la verdad corriendo bastante riesgo de perder la vida.

Lo curioso es que Luis dice aparte:

Yo presumo que aunque fue
el brazo deste delito
Felipa, no fue la causa;
pero si vengo al castigo,
basta por satisfacción
que piensen que lo he creído. (470,b)

Luis, sabiendo más o menos quién fue el verdadero autor del delito, está contento con que la gente juzgue que él lo ha creído. A consecuencia de su satisfacción fuera de lugar, la reina sobrevive, entretanto la lavandera muere. Deduzco que esta rara satisfacción se debe a la autocensura de Francisco de

Rojas o la censura de la autoridad, es decir, el dramaturgo compuso de manera forzada considerando que la autoridad no perdonaría la muerte de la reina aunque acontece dentro de la pieza dramática, o bien fue la autoridad quien le mandó a corregirla.

En el caso del personaje de Carlos, príncipe de Salerno, en la primera jornada ambiciona el poder:

Anhele mi ambición osadamente;
que aunque pese a mi estrella,
rey he de ser de Nápoles la bella. (450, a)

Carlos lucha contra el ejército húngaro y pierde. Sin embargo, Andrés, rey de Hungría, no le mata sino que le suelta. Carlos menciona aparte:

Fama, honor, corona y dama
he perdido en una suerte. (454,a)

El príncipe de Salerno perdió todos por la salvación del rey de Hungría.

En la segunda jornada, como la reina se casó con Andrés, Carlos sufre más por el desamor como sigue:

Es verdad; que no pudiera
sin morir haber perdido
un hombre tan alta empresa.
Muerto estoy de mi desdicha;
y la vida que me queda
fue hasta oír de vuestra boca
pronunciada la sentencia.
Ya la escuché : y así os pido,
por huir la contingencia
de darme vida esos ojos,
quizá por postrer fineza... (462,a)

En la tercera jornada su papel dramático tiene menor importancia. Simplemente sirve de mensajero de la reina. La pieza teatral llega al final sin que su amor por la reina se resuelva, como él mismo menciona aparte:

Y mi amor
se quede oculto en mí mismo. (470,c)

El autor consigue fijar bien el carácter de la lavandera, mientras que la caracterización de la reina Juana de la primera jornada, otro personaje importante, y el Carlos de la tercera jornada es relativamente floja, mejor dicho, entra pocas veces en escena.

2.1.3 AGÜERO

Aparte de fijar al personaje, nuestro dramaturgo prepara también un agüero. Carlos, príncipe de Salerno, que ama a la reina Juana, oye a Felipa hablando sola: «¡No has de lograr / tan altivos pensamientos!» (452,c). Carlos confunde su monologo con un agüero que le avisa el desamor. De hecho, al final de la primera jornada, el amor de Carlos no se realiza como este príncipe menciona:

Tu agüero dijo verdad
para mí, y para ti mente,
pues el cielo mis altivos
pensamientos desvanece,
viendo acabar mi fortuna
para que la tuya empiece,
¡mujer prodigiosa! (455,b)

Pese a que en realidad el agüero «¡No has de lograr / tan altivos pensamientos!» se refiere a la lavandera, al final de la obra el amor de Carlos no se cumple tampoco. Por otra parte, Felipa muere sin llegar a tener una posición social alta, como indica el presagio. Y también el dramaturgo prepara otro presagio. Al final de la primera jornada, Juana ofrece su mano a Andrés como aceptación del matrimonio y el rey de Hungría grita: “¡Bañada en sangre la ofreces!” (455,b). Se supone que esta acción del presagio es avisar de la futura muerte de Andrés, de hecho al final de la segunda jornada la reina instiga a Felipa a asesinar al rey de Hungría y le mata. Nuestro dramaturgo prepara los agüeros para su propia jornada y también para determinar de antemano cómo se acaba la obra, y la acción del último agüero decide el final de la segunda jornada.

2. 2 *EL PRIVILEGIO DE LAS MUJERES*

Calderón compuso esta obra en colaboración con Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), discípulo de Lope, y Antonio Coello (1611-1652), que pertenece al ciclo de Calderón. Calderón se ocupa de la primera jornada, Juan Pérez de Montalbán, de la segunda, y Antonio Coello, de la tercera y última. Hartzenbusch dice que fue escrita en 1623,³³ el año en que se publicaron los artículos de la reforma que prohibían los gastos suntuarios.³⁴ Sin embargo, según Cotarelo y Mori, el año de la composición es 1636, porque el 12 de octubre de ese año también se publicaron las pragmáticas que prohibían el uso del guardainfante y otros adornos. Y si hubiera sido escrita esta obra en 1623, Antonio Coello participaría en la colaboración con once o doce años,³⁵ con lo cual la fecha de la composición no puede ser el 1623. Aparte de esto, en 1636 esta comedia se publicó en la *Parte treinta de Comedias de varios autores*, y no cabe ninguna duda de que los tres grandes poetas la compusieron antes de 1636. Quizás la fecha sea 1636 o alrededor de 1636. Tras la obra en colaboración, Calderón compuso a solas la obra similar *Las armas de la hermosura* cerca del año 1652. Entre las dos comedias hay algunas diferencias obviamente, sin embargo en general son muy semejantes, por lo tanto podemos considerar que la obra en colaboración es fuente de *Las armas de la hermosura*.³⁶

La obra en colaboración trata de la historia romana de Coriolano. Según A. A. Parker, esta historia tiene tres fuentes principales: *Décadas* de Tito Livio, *Antigüedades romanas* de Dionisio de Halicarnaso y *Vidas paralelas* de

³³ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, tomo IV, ed. J. E. Hartzenbusch, *op. cit.*, p. 683.

³⁴ *Ibid.*, p. 667.

³⁵ Cotarelo y Mori, E., *op. cit.* p. 177.

³⁶ Laura Hernández González analiza *El robo de las sabinas* como otra fuente de *Las armas de la hermosura*. Véase Laura Hernández González, "Comedias en colaboración entre las fuentes de *Las armas de la hermosura* de Calderón de la Barca" en *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid. (en prensa)

Plutarco.³⁷ En cuanto a *Las armas de la hermosura*, Parker dice que la mayor fuente es *Décadas* de Tito Livio.

2.2.1 ESTRUCTURA

El resumen de la primera jornada refiere lo siguiente:

En la primera jornada, el Rey Sabino, enemigo de Roma, sale con su mujer, Astrea, y le cuenta lo que ha acontecido en Roma hasta ese momento. Un soldado sale y les avisa de que el ejército de Roma ha partido y se encuentra situado frente al río. Sabino y Astrea se van para combatir al ejército romano. En Roma, Aurelio, senador de Roma, sale junto a Enio, que le pide socorro, porque el ejército romano no está trabajando nada, dándose a las mujeres. Aurelio se va y aparece Morfodio, gracioso, con Tisbe. El gracioso habla de una pragmática que prohíbe adornos femeninos y de lo que está pasando con las mujeres a causa de ella. Después de que vuelve Aurelio con Flavio, sale Coriolano, capitán de Roma, y relata la batalla que acaba de ganar contra el Rey Sabino. Posteriormente, sale Veturia, esposa de Coriolano, y se queja a éste de la pragmática y le pide que la revoque. Veturia obliga a Coriolano a elegir entre revocar la ley por amor y mantenerla por su honor. Coriolano, vacilando entre las dos opciones, elige la primera.”³⁸

En esta jornada hay pocas acciones o sucesos; es decir, en el escenario no ocurre casi nada, a pesar de que fuera del escenario transcurren sucesos como que Morfodio narra lo que está pasando por la pragmática o que Coriolano cuenta acerca de la guerra. En lugar de acciones o sucesos, hay unos

³⁷ Parker, A. A., *The Mind and Art of Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 57.

³⁸ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, tomo III, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeya, 1856, pp. 397-402

parlamentos largos. El Rey Sabino cuenta lo que ha pasado en Roma, Morfodio habla de la pragmática y de cómo las mujeres se ven afectadas por ella, Coriolano relata la guerra contra el Rey Sabino, y Veturia se queja de la pragmática y pide su derogación. Estos cuatro parlamentos ocupan gran parte de la primera jornada.

Al compararla con la de *Las armas*, nos damos cuenta de la escasez de acciones o sucesos que, sobre las tablas, ocurren en *El privilegio*. El principio de *Las armas* empieza con la siguiente indicación:

Romanos y romanas, sentados a la mesa, y en su principal asiento Coriolano y Veturia; los músicos detrás, en dos coros, arrimados al foro, y Pasquin y otros criados, sirviendo; después, Romanos, dentro.³⁹

Coriolano y Veturia salen con los músicos, disfrutan del amor, la dicha y la paz y la gente de Roma celebra el amor entre Coriolano y Veturia con música y cánticos. En este momento, todavía no ha empezado la guerra. Aurelio y Enio salen y les avisan de que los militares sabinos van de camino hacia Roma, y así empieza la guerra contra los sabinos. Enio cuenta la historia hasta ese momento. La gente de Roma aclama a Coriolano como general. Coriolano lo acepta y manda que tremolen las banderas con las iniciales S. P. Q. R. (Senado y Pueblo Romano es Quien Resistirle Piensa) de la misma manera que las sabinas (Al Sabino Pueblo, ¿Quién Resistirá?). Y, durante la guerra Astrea se cae de su caballo y se encuentra perdida. Al encontrar las banderas de Coriolano, las confunde con las suyas. Acude a la campaña de Coriolano y a ella la aprehenden. Sin embargo, Coriolano manda a Enio que se vaya con ella a Sabinia como vigilante. Coriolano vuelve a Roma bajo los aplausos del pueblo romano, como la siguiente indicación:

Tocan las chirimías y atabalillos, y salen por un lado CORIOLANO y SOLDADOS, con las banderas; y por otro el ACOMPAÑAMIENTO, UN

³⁹ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, tomo III, ed. de J. E. Hartzenbusch, *op.cit.*, p. 187.

ROMANO con un laurel en una fuente, OTRO con bastoncillo en otra, OTRO con un estoque desnudo al hombro, y detrás AURERIO y FLAVIO. (193,c)

No cabe ninguna duda de que en *Las armas* hay más acciones o sucesos : la ceremonia y la aclamación de los romanos, las banderas de S. P. Q. R., la caída, la confusión y la huida de Astrea en la guerra, y la ceremonia llamativa para la victoria.

Dichas acciones o sucesos son lo que *El privilegio* no contiene, sin embargo, podemos encontrar un elemento que *El privilegio* sí contiene y que *Las armas* no. En *El privilegio*, Veturia aparece por primera vez y se queja de la pragmática, y Coriolano se ve obligado a elegir entre derogarla y mantenerla. Vacilando entre los dos, elige el primero. Este conflicto interno de Coriolano no se presenta en *Las armas*, puesto que Coriolano es favorable a las mujeres desde el principio. En *Las armas* Coriolano defiende a las mujeres contra Aurelio, quien se queja de las mujeres, como sigue:

La culpa fue del primero
que robadas las violenta,
no de los que, ya robadas,
procuran que estén contentas,
que para tenerlas tristes
mejor fuera no tenerlas.
Si nacerlas nuestras quisimos,
¿Cómo habían de ser nuestras,
si en nuestro poder quejosas,
siempre quedaban ajenas? (188,c)

Coriolano quiere que las mujeres estén contentas en Roma y no tristes, para que se sientan a gusto con los hombres romanos. Es muy favorable a las mujeres; por lo tanto, al final de la jornada, cuando Veturia le pide que derogue la pragmática, Coriolano decide hacerlo sin reparo ni conflicto

interior. En *El privilegio*, él está en un conflicto interno entre el amor y el honor, mientras que en *Las armas*, no se encuentra en ningún conflicto, sino que en cambio del conflicto interior de Coriolano, es Roma la que está en una lucha exterior de dos bandos divididos a causa de su decisión. En la siguiente jornada de la obra en colaboración el conflicto interior le toca a Aurelio, padre de Coriolano, que siente la piedad por su hijo, a la vez que se siente obligado a castigar a su hijo como juez. En la escena del juicio, Aurelio escribe “libertad”, y eso que pensaba escribir “muera”. Al final se comporta como padre y muestra piedad a su hijo como padre. En la última jornada Coriolano vuelve a ser víctima del conflicto interior. El romano abandonado, quien ya tiene el mando del ejército del Rey Sabino, desea vengarse en Roma, y rechaza la proposición anterior de paz que hacen Aurelio y Enio. Sin embargo, al oír la proposición de paz presentada por Veturia, quien le pide perdón con llanto, Coriolano se encuentra en una situación bastante complicada, porque él, como cabeza del militar de Sabinia, debería rehusar cualquier propuesta de paz. Finalmente, el romano se rinde al amor por Veturia y además recupera el privilegio de las mujeres.

Podemos deducir que en *Las armas* el dramaturgo madrileño caracterizó a Coriolano como persona favorable a las mujeres desde principio, ya que él no tenía intención de describir el conflicto interior del personaje; a decir de otro modo, en *El privilegio* Calderón necesitaba caracterizar a Coriolano como persona neutral sobre el asunto del privilegio de las mujeres para describir su conflicto interior.

2.2.2 PERSONAJES

Veturia, esposa de Coriolano, es de Sabinia (409,c). En la primera jornada, se queja de la pragmática que prohíbe adornos a las mujeres e insiste en derogarla. En la escena de la elección de Coriolano, ella representa el amor o la seducción femenina, mientras que Aurelio el honor. En la segunda jornada, cuando destierran a su marido, ella acude a verlo y se lamenta de que se vaya.

En la tercera jornada, Veturia, que lleva un vestido de luto, propone a los romanos que traten la paz con los sabinos. Al final, gracias a ella, Roma puede disfrutar de la paz con Sabinia.

En la primera jornada de *Las armas* notamos que Veturia tiene inclinación belicosa y atrevida, como dice:

Ninguna habrá
tan livianamente necia,
que ya no desee que Roma
contra los sabinos venza;
que las materias de honor
son tan vidriosas materias,
que con el mas leve soplo
se empañan, si no se quiebran.
Y siendo así que estuvimos
todas a morir resueltas
antes de admitir a quien
con fe y palabra no fuera
de esposo; con todo eso,
el empacho y la vergüenza
de no volver a ser propias
de quien ya fuimos ajenas,
nos obligara a que todas,
si nos diérades licencia,
saliéramos a campaña.
Y yo fuera la primera
que, el arnés trenzado, el fresno
blandido en la mano diestra.
En la siniestra el escudo,
y con el tiento en la rienda,
la noticia en el estribo,
y en la rodilla la fuerza,

montando el corcel bridon,
la diera a entender a Astrea
cómo ya de su venganza
no necesita la nuestra. (189, b)

Veturia, considerando su honor manchado, no cree que los sabinos deban vengarse de los romanos; por el contrario, piensa luchar contra los sabinos encabezando las tropas romanas. Y encima, posteriormente, con su carácter belicoso y atrevido se arriesga a sacar de la cárcel a Coriolano, traicionando así a los romanos.

La caracterización de Veturia es distinta: la de *El privilegio* es pasiva, pacífica y, por decirlo así, femenina y la de *Las armas* es activa, ofensiva y masculina, con una fuerte conciencia del honor. Obviamente, el carácter de la mujer de *Las armas* es el que el dramaturgo madrileño suele fijar en muchas de sus comedias.

Aurelio, padre de Coriolano, es senador. Piensa que la causa de la degradación de los romanos son las mujeres:

Cuando apenas mil soldados
saca de Roma, saliendo
a resistir los sabinos,
porque los romanos ciegos
tan rendidos yacen todos
a ese universal veneno
de las mujeres y el ocio,
muerte segunda del cuerpo,
que nadie las armas toma
por no apartarse un momento
de las mujeres, y todos
al animoso instrumento
de trompas y cajas yacen
sordos, desnudos y muertos; (398,c)

Tiene a las mujeres en tan baja estima que hasta nos da la impresión de que este señor es misógino. En la elección de Coriolano, Aurelio representa el honor contra Veturia, quien simboliza el amor. En la segunda jornada, tiene que juzgar a su hijo en nombre del senador y, por lo tanto, no sabe qué hacer. Luego, en la escena del juicio, Aurelio escribe “libertad” y eso que pensaba escribir “muera”. Es decir, al final se comporta como padre, no juez, y muestra piedad por su hijo. En la tercera jornada, sólo Aurelio insiste en que se siga luchando contra Sabinia, pero al final accede a la opinión de Veturia, que es someterse a Sabinia. Él mismo va como embajador a una tienda de Sabinia para negociar un tratado de paz con Coriolano, pero él no lo acepta, lo cual quiere decir que Coriolano rehúsa la paternidad de Aurelio.

El carácter de este personaje es parecido en *Las armas*. Tiene a las mujeres en baja estima, como reprocha a Veturia:

Mira con estas noticias
si ha sido prevención cuerda
que otras trompetas y cajas
despertador tuyo sean
y de cuantos hoy en Roma
divertidos, no se acuerdan
de aquellos primeros héroes
que de apagadas pavesas
fueron incendio de Europa
hasta coronarla reina
del orbe; y dejando aparte
abandonadas proezas
que en Africa y en España
Rómulo dejó dispuestas,
y hoy yacen en el infame
sepulcro de la pereza,
¿a qué mas puede llegar

el baldón de la honra nuestra,
que a pesar el enemigo
que ya Roma no es la que era,
pues se promete en sus timbres
que no ha de hallar resistencia?
Demas desto, ¿es bien que yo
a un noble ofendido tenga,
y no tenga mira a que
es desproporción muy ciega
que él desvelado maquine
y yo descuidado duerma,
mayormente al blando sueño
de tan contrarias sirenas,
que si otras cantando matan,
estas llorando deleitan? (188,c)

Aurelio opina que las mujeres han corrompido a los romanos y ahora éstos no son como antes. Está claro que el padre no les tiene mucha empatía. Posteriormente, lo interesante es que en la escena del juicio Aurelio actúa de manera diferente de *El privilegio*. En la obra en colaboración, su voto dice que Coriolano es inocente y libre; en *Las armas* el padre escribe “muera”, que es lo que ha pensado. Al fin se comporta como juez y padre duro atendiendo a su honor. Ahí no podemos menos de percibir la influencia del padre tan duro del dramaturgo. A. A. Parker, en un capítulo de su libro *The mind and art of Calderón*, se refiere a un testamento del padre de Calderón, en el cual él manda a Diego, hermano mayor de Calderón, que no se case sin permiso de los albaceas. Y a más Parker dice sobre el padre lo siguiente:

This clause of the will presents us with a clear picture of a strict, authoritarian father determined to control the life of his son even beyond his own death, and determined also to impose the harshest sanctions on

him that the law permitted. There could have been little affection, if any.⁴⁰

Cuando observamos las acciones distintas del personaje Aurelio de Juan Pérez de Montalbán y de Calderón, notamos en su obra solitaria que la figura del padre tan duro y autoritario está marcada en la mente del dramaturgo madrileño.

En la primera jornada de *El privilegio* Flavio es una figura intrascendente; solo tiene una frase. En la segunda jornada, como Coriolano mató al padre de Flavio, de noble linaje, éste ocupa un puesto de juez, en representación de la nobleza. Flavio juzga a Coriolano junto con Aurelio y Enio y, por unanimidad, le sentencian a destierro, el castigo más cruel. Más tarde, quita a Coriolano una insignia del rojo laurel cuando le destierra. En la tercera jornada vuelve a ser un personaje menor con apenas unas frases de texto.

En *Las armas* la figura de Lelio se corresponde con la de Flavio de *El Privilegiado*. En la primera jornada, cuando Coriolano ocupa un puesto de general, Lelio le celebra, pero en el fondo Lelio siente envidia por él:

El mérito es quien te adquiere
este honor...(¡Que también sea
hijo yo de senador,
y de mí!.... ¡Oh envidia, deja
de afligirme!) Y el primero
seré que irá a tu obediencia
por soldado tuyo. (189,b)

No; que otra habrá en que se vea
que las mujeres no son
tan dueños nuestros que puedan

⁴⁰ Parker, A. A., *op. cit.*, p. 71.

en descrédito poner
de Roma el valor. (189,b)

Y además,dice:

Fuerza es
acompañarle yo.... (Pues
aunque otra lid desigual
lucha en mí, no es tiempo ya
della, pues contrapesó
el socorro que me dió
a la envidia que me da:
con que en uno y otro nuestro
que ni uno ni otro permito.) (193,c)

Lelio tiene una opinión negativa de las mujeres igual que Aurelio. En la escena del juicio, vota por “viva” en nombre de la nobleza, pues quiere matar a Coriolano a su mano. En *las armas* el carácter de Lelio es más complicado y detallado que el de Flavio en *El privilegio*.

Enio, amigo del Coriolano, es fiel a Coriolano y a su patria como vasallo del imperio romano, como así reseña:

Y yo el primero
por su amistad y mi honor
he de morir defendiendo
mi patria y su vida. Vamos. (400,a)

Con lo cual, cuando debe juzgar a su amigo en representación de la plebe, sufre un conflicto interior como Aurelio. Escribe “un mes estar preso”, porque Enio prefiere ser amigo a ser juez, como dice:

que más quiero ser mal juez

que a su amistad mal amigo. (404,c)

Comparada con la sentencia de Aurelio y la de Flavio, su alegato resulta neutral, pero para Enio es favorable a Coriolano. Cuando le destierran, Enio siente piedad por su amigo. En la tercera jornada, visita a Coriolano para pedir la paz en nombre de la embajada de Roma, pero Coriolano lo rechaza.

En *Las armas* el carácter de Enio es semejante al de *El Privilegio*. Es muy fiel a Aurelio, como dice:

Fuerza,
como a primer senador,
es, señor, que te obedezca; (187,c)

Y es fiel a Coriolano y a Veturia también, de ahí que por la orden de Coriolano Enio da escolta a Astrea en el camino a Sabinia y por la petición de Veturia visite la cárcel, donde Coriolano está encerrado, a fin de informarle de un plan de salida. Luego, cuando tiene que juzgar a Coriolano, se encuentra en un conflicto interior y le sentencia destierro como juez y amigo, como sigue:

Pues si ausentarle consigo
con mi voto, es cierto que
como juez conseguiré
lo que intenté como amigo. (198,b)

A lo largo de la historia, Aurelio y Enio siguen un camino parecido; Enio tiene que castigar a su amigo y ejecutar su destierro como amigo, al igual que Aurelio, como padre, y más tarde Enio va a pedir la paz como embajador, al igual que Aurelio, a pesar de que Coriolano rechaza la proposición de Enio, lo cual significa negar la amistad.

Como Rómulo había raptado a las mujeres de Sabinia, el Rey Sabino declaró la guerra contra Rómulo en tres ocasiones para vengarse de Roma.

Mejor dicho, se venga de Roma por su honra, no para restituir a las mujeres robadas, como dice:

No pretendemos cobrar
las mujeres, que es locura: (398,b)

No a cobrar vine y llevar,
Coriolano, las mujeres: (412,b)

Pero no pudo vencerlo en ninguna de aquellas ocasiones. Esta vez intenta luchar más activamente contra Roma, porque Rómulo ha muerto. Por lo tanto, el rey Sabino intenta atacar Roma, aunque el ejército de Roma tiene guarnecido el puente. En la segunda jornada, sale disfrazado de romano con Astrea. Luego, salva a Coriolano, a quien acaban de desterrar y lo acoge con piedad, porque Coriolano dio al Rey Sabino libertad en la guerra pasada. En la tercera jornada, no consiente que Coriolano se retire para no ver a su padre. Esa actitud del Rey Sabino le hace sufrir por el conflicto entre la paternidad y la obligación. Cuando viene Enio, el Rey Sabino se va voluntariamente para dejar a Coriolano tomar la decisión. Al final, está satisfecho de que Roma se rinda a Sabinia.

En *Las armas* el carácter de Sabinio es muy parecido al de *El privilegio*; desea vengarse de Roma también. Cuando encuentra a Coriolano, a quien han desterrado, no tiene intención de salvarle como el Rey Sabino de *El privilegio*, sino que procura de matarle. Finalmente, por el consejo de Astrea, quien debe a Coriolano la vida, Sabinio lo salva.

Astrea, esposa del Rey Sabino, acaba de venir a Roma desde Chipre, por lo cual no sabe lo que ha pasado en Roma. Después de escucharlo, determina ayudar al Rey Sabino a vengarse. En la segunda jornada de *El privilegio*, se disfraza de varón romano. Cuando oye el sonido de cajas, dice:

Palpita el pecho, el pelo se espeluzna
de oír ese instrumento. (405, c)

En esta jornada nos muestran que Astrea tiene cierta inclinación belicosa. En la tercera jornada, su figura no tiene mucha importancia, dado que es, simplemente, un personaje que sigue la opinión del Rey Sabino.

En *Las armas*, es española y desde la primera jornada Astrea es una mujer muy valerosa al igual que Veturia, como dice:

¿Eso excusabas decirnos?
Pues toma en albricias deso
esta sortija; que yo
a tener que vencer vengo.
Manda, Sabinio, que al arma
toque el ejército nuestro,
antes que se fortifiquen. (190,b)

Y a mi otro; que tengo
de ser la primera yo
que, complacido mi esfuerzo,
vea la cara al enemigo,
la caballería rigiendo. (190,c)

Astrea toma iniciativa de luchar contra los romanos a la cabeza. Astrea es activa en la guerra, mientras que Sabinio es muy pasivo, como se ve en este diálogo:

Sabinio	La espera, Astrea, en muchas ocasiones Consiguió altos blasones
Astrea	También la espera los perdió otras tantas, y quizá más. (190,b)

El carácter de Astrea es análogo al de Veturia y contrasta con el de Sabinio. Ahora bien, por lo que respecta a la composición de la obra en colaboración, Albert E. Sloman comenta:

More experienced as a dramatist than either Montalba or Coello, Calderón wrote the first act of *El privilegio de las mujeres*; and it seems probable that the conception of the play was his. He may even have prepared a detailed plan from which his collaborators could work. As writer of the first act, in any case, his was the initiative: he presented the scene, set the action in motion and defined the main characters.⁴¹

Según el crítico, posiblemente Calderón tomó la iniciativa: presenta la escena, pone en marcha la acción y define los personajes principales. Parece que el autor madrileño, como encargado de la primera jornada, logra fijar el contexto y la situación de la escena teatral a través de los cuatro parlamentos largos, y caracterizar más o menos a los personajes principales como Coriolano, Aurelio y Veturia, pese a que al comparar la obra en colaboración con la solitaria en la primera jornada, nos damos cuenta, sin duda, que en *Las armas* Calderón consigue caracterizar mejor a todos los personajes que en la obra en colaboración.

⁴¹ Sloman, A. E. *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*, Oxford, The Dolphin Book, 1969, p. 61.

2.3 ENFERMAR CON EL REMEDIO

Calderón escribió esta obra en colaboración con Luis Vélez de Guevara y Jerónimo Cáncer antes de 1644, probablemente de fines de los años 30.⁴² Según Sonsoles Calle:

Sin embargo, *Enfermar con el remedio* es una pieza estratégica en un complejo entramado de comedias que desde *La vengadora de las mujeres* y *Los milagros del desprecio* de Lope de Vega, pasando por *El perro del hortelano* nos llevan a *Enfermar con el remedio* y *Hacer remedio el dolor* para desembocar en la obra clave del sistema: *El desdén, con el desdén*. Todas estas comedias presentan rasgos que delatan su consanguinidad: la sospechosa coincidencia en los nombres de muchos de los personajes, la reiterada aparición del tema de la mujer esquiva y las estrategias para vencer su obstinado y antinatural desdén, la figura del criado como médico del amor, la ubicación de la comedia en Italia u otras cortes extranjeras, su carácter de obras palatinas...⁴³

Enfermar con el remedio se ubica en una línea o una cadena de dichas comedias, la cual acaba en *El desdén, con el desdén*, obra escrita por Moreto. Y además Sonsoles Calle indica otro origen de la fábula: *El cortesano* por Castiglione.⁴⁴

⁴² González Cañal, R., “Calderón y sus colaboradores”, *op. cit.*, p. 550.

⁴³ Sonsoles Calle González, “Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula”, en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del congreso internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Tomo I, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 2002, p. 272.

⁴⁴ *Ibíd.*

2.3.1 ESTRUCTURA

Al principio de la obra el dramaturgo madrileño presenta el contexto de la obra dramática a través del parlamento de Roberto. Este viejo le avisa que Aurora debe casarse con Carlos por el precepto del padre difunto de ella. El problema es que la hija del rey difunto tiene un problema, que consiste en aborrecer a Carlos. La mujer está resuelta a no casarse con él hasta que le quiera. Para quitar esa obstinación, toma un remedio, como Aurora dice a Diana

Venza la razón al gusto
y el juicio a la resistencia.
Dirásme de Carlos bien
para templar el rigor. (431,a) ⁴⁵

Diana le dirá bien de Carlos cuando Aurora le desprecia. Sin embargo, al final de la primera jornada, le muestra la actitud rigurosa diciendo:

Nunca yo lo echara menos
para con vos y conmigo. (435, a)

El remedio no le sirve de nada, más bien, al contrario, lo empeora con ese remedio, como indica el título de esta obra. Por otra parte, Carlos, cuando se entera de que Aurora toma una actitud rigurosa como siempre, leyendo su carta, se resuelve a tomar un remedio: olvidarla. Sin embargo, al verla le expresa su amor inmediatamente:

Aurora, ya visteis
cuánto volcán encendido
en mi pecho y en el aire

⁴⁵ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, tomo IV*, ed. de J. E. Hartzenbusch, *op. cit.*

fue escándalo de sí mismo. (435,a)

Carlos no es capaz de olvidarla. Aurora le responde de manera rigurosa, con lo que Carlos vuelve a tratar de olvidarla. El autor de la primera jornada propone dos temas de la obra: cómo uno logra querer a otro y cómo uno consigue aborrecer a otro. Calderón indica la respuesta de las dos preguntas. Aurora debe oír buenas cosas de él y Carlos olvidarla.

En la segunda jornada, para abandonar el amor hacia ella encuentra otro remedio: festejar otra dama. Pero, este remedio no le sirve tampoco. Después, encuentra en el libro de Ovidio otro remedio: imaginarse los defectos de la dama. Sin embargo, no le funciona tampoco. Carlos se enoja con Julio porque critica a Aurora. Al final, Ludovico le aconseja que no haga nada porque no hay remedio.

En la tercera jornada, Carlos tiene un sentimiento diferente sobre el amor, como comenta:

Julio, muy temprano llego
a ver de Aurora los rayos;
que ya en su incendio amoroso
más me hielo que me abraso. (442,c)

y además dice:

Ya en mí van los desahogos
los desdenes olvidando,
trocando el morir de loco
al vivir de escarmentado. (442,c)

Carlos está olvidando el amor poco a poco. Luego el galán habla con Aurora de manera tranquila y prudente (443, c). Al oírlo, Aurora dice aparte:

Yo confieso que esta vez

sin violencia le he escuchado,
mezclándose en los sentidos
lo gustoso con lo ingrato. (444,a)

Desde este momento el sentimiento de Aurora cambia. Al ver a Carlos hablar con otra dama, Diana, en la penumbra, abrigando celos, dudas, inquietud, desasosiego y despecho. Sin embargo, el galán, sin enterarse de ese cambio, habla con Ludovico:

Hablé a Aurora, olvidado
de lo tierno y de lo amante,
dejándole a lo galante
los peligros del cuidado;
y, su desdén sin mudanza,
fiándose en su belleza,
pretendió de mi fineza
valerse su confianza.
Que el pueblo la asegurase
me mandó : yo lo ofrecí;
y cuando atento creí
que mi lealtad la obligase,
a no casarse resuelta,
con muchas severidad
respondió una sequedad
en mil rigorese envuelta,
dejándome sin sentido,
a nueva pena entregado. (444,b)

Carlos pierde el sentido y se aflige por la reacción de su querida persona. Ludovico le aconseja que busque a otra dama y, de hecho, el galán corteja a Diana, pero falla. Al verlos hablar, a Aurora le acometen los celos. Aurora empieza a sentir amor por él y al final se casa con Carlos.

Igual que Calderón, otros autores muestran otras respuestas. Los remedios que enseña Luis Vélez de Guevara es que Aurora ve a Carlos cortejar a otra dama, mientras Carlos imagina los defectos de Aurora para olvidarla. Las respuestas de Jerónimo de Cáncer es que Aurora ve la indiferencia y la prudencia de Carlos y éste se va con otra dama. Gracias a los últimos remedios Aurora se enamora de Carlos y llega al desenlace feliz.

2.3.2 PERSONAJES

Aparte de fijar el contexto y los temas de la obra dramática, Calderón caracteriza a Carlos y Aurora, como hemos visto arriba, y también Diana y dos caballeros: Ludovico, duque de Ferrara, y Alejandro, duque de Parma.

Diana, hermana menor de Aurora, está enamorada de Carlos. Aurora, que no sabe nada de eso, le pide para templar su rigor que diga bien de él, por lo cual Diana dice para sí misma:

¡Y habrá de enfermar mi amor
para curar tu desdén! (431,a)

La situación de Diana es muy complicada; tiene que ayudar a Aurora a amarlo, aunque la propia Diana ama a Carlos.

En las siguientes jornadas, sigue su situación complicada; Aurora debe escuchar el cortejo de Carlos, mientras que Aurora los vigila a escondidas. Después de que Carlos corteje a Diana, ella dice sola:

No desmaye mi cuidado;
que aunque su fineza apuro
y de su amor no mejora,
mientras le aborrece Aurora
tengo yo a Carlos seguro;
que si es tanta su violencia

que el tiempo deja pasar,
conmigo le harán casar
el pueblo y su conveniencia.
Y si de aqueste cuidado
Tiene queja el pundonor,
Diré yo que no es amor,
Sino materia de estado. (438,b)

Ella no abandona la intención de casarse con Carlos.

Carlos vuelve a cortejar a Aurora. Diana, quien está enamorada de Carlos, se esconde a oscuras en la sala de Aurora y habla con él para saber si el amor es verdadero, fingiendo ser una mensajera de Aurora. Sin embargo, al final Aurora se enamora de Carlos y se casa con él, por otra parte, Diana se casa con Alejandro obedeciendo al mandato de Aurora.

Lo que nos llama la atención es el carácter de los duques, como muestran su pensamiento sobre el amor:

Alejandro	Alabar a dos y amar, aun eso se puede hacer; que no es estorbo al querer la obligación de alabar; pues cumpliendo con lo justo a un tiempo y con la afición, se alaba con la razón, y se ama con el gusto. Fuera de que son tan una las dos, que bien se pudiera encarecer a cualquiera, sin ofender a ninguna. (Y es que a entrambas enamora mi fineza cortesana: por afición a Diana
-----------	--

y por conveniencia a Aurora.)
Ludovico Yo, del amor sin recelo,
celebro más descuidado;
que es amor en mí templado,
ni bien fuego ni bien hielo;
y neutral en la afición
no aflojo la voluntad,
temiendo en la libertad
el riesgo de ser prisión.
Pero aunque desconfiado,
de amor el fuego he temido,
no me niego a lo rendido;
resistome a lo abrasado. (433,b)

Sobre estos dos pensamientos diferentes, Roberto se muestra favorable al de Alejandro. (433,a) Por otro lado, el propio Ludovico opina sobre su pensamiento:

Es muy rara,
es muy extraña mi fe. (433,c)

El pensamiento de Alejandro es ortodoxo, por decirlo así, mientras el de Ludovico es heterodoxo. Nos parece que el dramaturgo madrileño enredaría más la obra utilizando estos dos personajes si hubiera seguido escribiendo las siguientes jornadas. Sin embargo, en las siguientes jornadas lo que hacen estos dos personajes es muy limitado. Ludovico da a Carlos el consejo de no hacer nada y pasarse a otra dama. Alejandro se casa con Diana y Ludovico se queda solo en el desenlace de la obra.

2.3.3 VERSOS

Ahora bien, sería interesante indicar aquí unos versos similares de las jornadas, en particular, la primera y la segunda jornadas.

En la primera jornada, Carlos habla de quien está enamorado, comparando con el pajarillo, como sigue:

Bien como el pajarillo
que de la jaula que a su pie fue grillo
la cárcel quebrantando,
quiere a la libertad salir volando,
y apenas surca el viento,
cuando se vuelve a la prisión hambriento,
rondando la cadena,
haciendo ya lisonja de la pena;
Así yo despechado,
en la cárcel de amor aprisionado,
volver quise al olvido
para volver a la prisión, rendido
de Aurora a la belleza. (433,a)

La estrofa que se utiliza es la silva de pareados, que consiste en la combinación de versos heptasílabos y endecasílabos que van rimando de dos en dos (aAbBcC). El pajarillo, llevando grilletes (“grillos”) en sus patas, se vuelve a la jaula por el peso de la cadena, aunque ha volado en busca de la ansiada libertad, así como el que intenta olvidar a un amante vuelve a amarlo por el hecho de pensar en él. Lo que los últimos cuatro versos quieren decir es lo mismo que los versos anteriores. Carlos está en la cárcel del amor e intenta salir de ella en busca de la libertad pero al final vuelve a la prisión del amor. En la segunda jornada hay versos parecidos de Ludovico:

El pájaro que se ve

en la red sin voluntad,
si aspira a la libertad,
le da que sentir al pie.
Y como acortar el plazo
pretende y quiere volar,
el mismo no da lugar
a que se descuide el lazo.
El delincuente que a ajena
cárcel se ve reducir,
hasta que se quiere huir
no conoce la cadena. (439,c)

La estrofa utilizada ahora es la redondilla. En la metáfora de Vélez de Guevara, cuando el pájaro que está en la red quiere salir de ella, siente la existencia de la atadura de las patas. Aunque intenta salir cuanto antes, no puede descuidarse del lazo. Es decir, cuando quien está enamorado quiere olvidar el amor, no puede hacer caso omiso de la presencia del mismo aunque intente olvidarlo con premura. Los últimos cuatro versos también calcan el significado de los versos que les preceden. Cuando el delincuente que está en la cárcel tiene ganas de escaparse de ella, se da cuenta de la presencia de la cadena que lo ata, la imposibilidad de escapar, la agonía.

Lo que ambos poetas tratan de describir con las metáforas del pájaro y de la cárcel es la dificultad de olvidar el amor y/o la persistencia del mismo. Sin embargo, es natural que haya pequeñas sutilizas en el significado que diferencian ambas metáforas. La metáfora de Calderón nos enseña que el amante quiere olvidar el amor pero vuelve al amor vencido por la constancia del mismo, mientras que la de Vélez de Guevara nos indica que el amante se da cuenta de la existencia del amor cuando intenta olvidarlo.

Aparte de las metáforas del pájaro y de la cárcel, hay versos parecidos entre las dos jornadas. En la primera, Carlos vuelve a amar a Aurora, aunque acaba de decidir olvidarla. El gracioso, Julio, comenta sobre Carlos: “Mas que te lleve el diablo. (433,a)” En la segunda, vuelve a brotar la llamada del amor

en Carlos, aunque después Julio trata de convencerlo diciéndole que ese sentimiento no es más que obra del diablo:

Esto es el demonio mismo,
que en el cuerpo se le ha entrado,
y ha menester exorcismos. (439,a)

Seguramente Luis Vélez de Guevara compuso dichos versos consultando con los versos de la primera jornada compuesta por el dramaturgo madrileño.

3. CALDERÓN, COMO AUTOR DE LA SEGUNDA JORNADA

3.1 YERROS DE NATURALEZA Y ACIERTOS DE LA FORTUNA

Barrera indica en su lista de las obras del Siglo de Oro que esta obra en colaboración es de Antonio Coello y su hermano Juan Coello Arias. Sin embargo, Paz y Meliá señala la autoría de la obra, diciendo que es de Coello y Calderón, al mismo tiempo que piensa que el autor de la primera jornada es Antonio Coello, el de la segunda es Calderón y los de la tercera son ambos autores.⁴⁶ G. T. Northup está de acuerdo con esta opinión.⁴⁷ En el primer folio de la segunda jornada de *Yerros* escribe más arriba «Jhesus María Joseph», lo cual es la fórmula típica de Calderón, como aparece en la segunda y tercera jornadas de *Troya Abrazada*, cuyo autor es Calderón. Por lo tanto, el autor de la segunda jornada de *Yerros* es, probablemente, Calderón, y eso que no hay ninguna firma en el manuscrito de *Yerros*. En cuanto a la tercera jornada, A. E. Sloman indica lo siguiente:

The first hand reappears at the beginning of Act III with forty-two lines of romance in I. Calderón then resumes and writes the next four folios, ending abruptly in the middle of a scene with Rosaura's line: 'Esto mi padre desea'. From this point the first hand continues to the end.⁴⁸

Es decir, la parte que Calderón escribió aparece en la segunda jornada y parte de la tercera.

⁴⁶ Paz y Meliá, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1899; 2ª. ed., 1934.*

⁴⁷ A través de comparar la jornada II de *Yerros* con el manuscrito de *El mágico prodigioso*, de *La selva confusa* y de *Troya abrasada*, el estudioso saca la conclusión de que las partes de esas obras son escritas por uno solo y la misma persona. Véase Northup, G. T., "Los yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna by D. Antonio Coello and Don Pedro Calderón de la Barca", en *Romanic Review* I (1910), P. 411.

⁴⁸ Albert E. Sloman, *op. cit.*, p. 250.

La diferencia entre la parte de Coello y la de Calderón es obvia: la primera no tiene tantas correcciones como la segunda. Como dice G. T. Northup, la de Coello se nos presenta como traslado y la de Calderón como borrador.⁴⁹

En el manuscrito de *Yerros*, hay un reparto de papeles antes de la segunda jornada, lo cual da a entender que Calderón se relaciona más con la representación de la obra que Coello.

Segismundo y Rosaura, dos personajes de *Yerros de naturaleza*, aparecen también en *La vida es sueño*, obra maestra de Calderón. El escenario de ambas obras es en Polonia. Aparte de esos detalles, algunas acciones y rasgos de los personajes de *Yerros de naturaleza* se asemejan a los de la obra maestra. Por lo tanto, no cabe ninguna duda de que «*Los yerros de naturaleza* is reminiscent of *La vida es sueño* or vice versa.»⁵⁰ Además de eso, Daniel Rogers indica la similitud entre *Yerros* y *La hija del aire*.⁵¹

Sin embargo, de momento no sabemos cuál de las dos obras se compuso antes, con lo cual *Yerros de naturaleza* puede ser fuente de *La vida es sueño*, o viceversa. Por ejemplo, G. T. Northup llega a la siguiente conclusión: “I see no positive proof that the Coello-Calderón play was written after *La vida es sueño*, although it is highly probable that such was the case”⁵² Este crítico supone que la fecha de composición de la obra maestra es anterior a la de la obra en colaboración. Y, a través de los datos de la compañía que representó *La vida es sueño* en Sevilla, Alfredo Rodríguez López-Vázquez ha demostrado recientemente que *Yerros de naturaleza* no puede ser fuente de *La vida es*

⁴⁹ Northup, G. T., *op. cit.*, p. 414.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 421.

⁵¹ Véase Rogers, D., “Dos notas sobre *Yerros de naturaleza* y *aciertos de la fortuna*”, en *El mundo del teatro español en Siglo de Oro: ensayos dedicados a John Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 361-372.

⁵² G. T. Northup, *op. cit.*, p. 425.

sueño.⁵³ Por otra parte, A. E. Sloman considera *Yerros de Naturaleza* como fuente de la obra maestra y ofrece un estudio comparativo entre ambas.⁵⁴

Al menos, la fecha de composición de *Yerros de naturaleza* es más o menos obvia, dado que al final del manuscrito, se lee: «vea esta comedia Don Germo de Villanueva. En Madrid a 4 de mayo de 1634»; y, después de ésta: «Esta comedia está escrita como de dos tan grandes ingenios. Puédesse representar. D. Germo de Villanueva». A partir de estas frases podemos conjeturar que la fecha de composición de la obra en colaboración es un poco antes del 4 de mayo de 1634.

Ahora bien, tenemos que enfrentarnos con el problema de la fecha de composición de *La vida es sueño*. Cotarelo supone que fue compuesta en el año 1635⁵⁵. Harry Hilborn deduce por análisis métrico que la obra fue compuesta entre 1631 y 1632.⁵⁶ Sin embargo, antes de esas suposiciones, debemos tener en cuenta que hay dos versiones de *La vida es sueño*.⁵⁷ Se conserva un ejemplar de la primera versión sin fecha ni lugar de impresión en la Biblioteca Sídney Jones, de la Universidad de Liverpool. Don Cruickshank demostró que la suelta fue compuesta en Sevilla, en la Imprenta de Francisco de Lyra, entre 1632 y 1634.⁵⁸ Al final, Ruano de la Haza, considerando la costumbre de aquella época, llega a la conclusión de que la suelta de la primera versión data entre 1627 y 1629.⁵⁹ Luego, en el año 1635, Calderón empezó a preparar la *Primera parte* de sus comedias, la cual incluye *La vida es sueño*.⁶⁰ Ruano de la Haza deduce que, al efecto de publicar la *Primera parte*, Calderón refundió o redactó de nuevo el texto de la primera

⁵³ Véase Rodríguez López Vázquez, Alfredo, “La fecha de *La vida es sueño* : composición y estreno de *La vida es sueño* y el entremés *La maestra de gracias*, atribuido a Belmonte:1630-31, por la compañía de Cristóbal de Avendaño”, en *Calderón Protagonista eminente del barroco europeo*, II, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 1-17.

⁵⁴ Sloman, A. E., *op. cit.*, pp. 250-277.

⁵⁵ Cotarelo y Mori, E., *op. cit.* p. 150.

⁵⁶ Hilborn, Harry W., “Calderón’s Quintillas”, en *Hispanic Review*, vol. XVI, Lancaster, 1948, pp. 301-310.

⁵⁷ Ruano de la Haza, “Introducción” a Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, *op.cit.*, p. 7.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 8

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ Don Joseph Calderón, hermano de Calderón de la barca, trabajó de editor para publicar este libro.

versión.⁶¹ Esa refundición o nueva redacción de la primera es la segunda versión. Y, además, el último estudio de Alfredo Rodríguez demuestra que *La vida es sueño* se compuso entre 10 de junio de 1629 y el 1 de agosto de 1631.⁶²

La fecha de composición de *Yerros de naturaleza* será un poco antes del 4 de mayo de 1634; la primera versión de *La vida es sueño* será anterior a 1634; la segunda versión de la obra es de 1636. Desde este resumen podemos sacar una hipótesis: primero, Calderón compuso la primera versión de *La vida es sueño*, después el autor colaboró con Coello para componer *Yerros de naturaleza* y, finalmente, escribió la segunda versión de *La vida es sueño*.

3.1.1 PERSONAJES

Observamos algunos personajes de la obra. Polidoro es el hermano gemelo de Matilde,⁶³ y heredero del reino por ser hombre. En la primera jornada Matilde lo califica como sigue:

y, al contrario, Polidoro,
tan humilde, tan modesto,
de valor tan abreviado,
de corazón tan estrecho,

⁶¹ Ruano de la Haza, “Introducción” a Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, *op.cit.*, p. 12.

⁶² Alfredo Rodríguez López Vázquez, “La fecha de *La vida es sueño* : composición y estreno de *La vida es sueño* y el entremés *La maestra de gracias*, atribuido a Belmonte: 1630-1631, por la compañía de Cristóbal de Avendaño”, *op. cit.*, pp. 1-19.

⁶³ Juan Matas Caballero indica la semejanza de los dos hermanos, que Rosaura subraya con los siguientes versos:

Como son la infanta y él
un retrato tan fiel,
en ella, como si fuera
el príncipe a quien adoro
contemplando en pena tanta,
engañaba con la infanta
ausencias de Polidoro. (1346, a)

Véase Juan Matas Caballero, «El disfraz y el transformismo en tres comedias colaboradas de Calderón» en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coor. M^a Luisa Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 493-514.

de condición tan humilde,
que sólo fundó su intento
en dejarse hollar de todos,
en ser amado del pueblo,
tanto que, ya su llaneza,
sin diferenciar sujetos,
casi ya en indignidad
tocó peligroso extremo: (1341,b)⁶⁴

Y ella considera que Polidoro no es digno de ser tal rey:

Pues ¿cómo, cómo mi hermano
ha de reinar no teniendo
lo severo de la rosa
y del león lo severo,
pues no puede ser buen rey
si no le enseñan a serlo
las amenazas del bruto
y de la flor los despegos? (1342, a).

Matilde, creyendo que Polidoro tiene carácter pacífico y no es tan severo como para ser rey, lo observa con mucho desprecio; si bien en la obra no nos muestra claramente tal carácter como Matilde cuenta. Al contrario, observamos su descuido y su severidad en la siguiente escena. Polidoro entra al cuarto de Rosaura, a quien le ama, sin pedir permiso a la mujer ni a su padre Filippo. Sin embargo, Filippo viene al cuarto también y lo encuentra. El padre le reprocha su comportamiento descortés y descuido. Polidoro se enfada con él, porque el padre insiste en que sus hijos, Segismundo y Rosaura, nietos de Manfredo, ex-rey de Polonia, tienen mayor derecho a reinar que Polidoro. Al final Polidoro da un bofetón a Filippo sin poder controlar su cólera. .

⁶⁴ Utilizo la edición de Luis Astrana Marín. Don Pedro Calderón de la Barca. *Obras completas (Dramas)*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945.

En la jornada II, Polidoro se arrepiente de su comportamiento descortés, diciendo:

Temeroso de su enojo,
yo no la he visto desde esa
noche, y para disculparme
de una cólera tan necia,
la tengo escrito un papel. (1351,a)

Intenta dar un escrito a la amante para disculparse. Y encima reconoce que la mujer tiene razón:

Rosaura, de mí ofendida,
la razón no he de negarle, (1356,b)

Luego, Fisberto, a quien Matilde quiere, confiesa a Polidoro el deseo de casarse con Rosaura. Polidoro muestra aparte sus celos, a la vez que no puede templar su cólera. No obstante, la conversación entre Fisberto y Polidoro se interrumpe por la noticia de la muerte de Matilde.

La próxima vez Polidoro aparece en su habitación. Está deprimido con la muerte de su hermana, mientras que Segismundo está oculto en el balcón para matarle. Sin embargo, Federico va al balcón y lo encuentra. Segismundo se arroja del balcón y se escapa. Entonces Polidoro dice a Fisberto y Federico:

Deteneos:
Ya el seguirle será en balde.
(Cierra la ventana)
Ya está seguro ese hombre; (1357,a)

Curiosamente, Polidoro toma una decisión tolerante: les manda que no lo persigan cerrando la ventana, pese a que en realidad Segismundo acaba de arrojararse del balcón y no puede ser que el seguirle sea en balde.

Polidoro vuelve a salir muy pronto. La acotación dice: “Alza una cortina, y está en una silla, puesta la mano en la cara, el Rey arrimado a un bufete”. (1357,a) Después de que aparezca Polidoro, posiblemente cierre la cortina pese a que no hay ninguna acotación, para que luego desde el mismo sito salga Matilde, vestida de hombre, con la acción semejante a Polidoro, como dice la acotación: “Corre la cortina, y está otra mujer en la misma acción que estuvo Polidoro y con el mismo vestido”. (1357,b) Por otro lado, detienen a Polidoro y le encierran en una torre

En la tercera jornada, Polidoro no sale hasta la escena en la que Segismundo y Filipo le llevan al cuarto de Filipo. Después de que ellos lo desaten, Polidoro menciona:

¿Adónde estoy? ¡Qué mudanza!
El centro oscuro que fue
mi albergue, en aquestas salas
me trocó. ¿Si estoy soñando?
¿No es de mi cuarto esta cuadra?
¿No estoy en palacio yo?
Sí, que bien me desengañan
estas señas, si no es ya
que es de mi desdicha maña
o falsedad de mi pena
fingirme glorias pasadas.
¿Qué me ha sucedido? ¿Dónde
estuve? ¿Qué mano ingrata
me quita el reino? ¿Qué asombro
en una gruta me guarda?
¿Qué piedad allí me acude?
¿Qué lealtad de allí me saca? (1370,a)

En el discurso de Polidoro podemos encontrar la influencia del siguiente discurso de Segismundo de *La vida es sueño*:

¡Válgame el cielo, qué veo!
¡Válgame el cielo, qué miro!
¡Con poco espanto lo admiro!
¡Con mucha duda lo creo!
¿Yo en palacios suntuosos?
¿Yo entre telas y brocados?
¿Yo cercado de criados
tan lucidos y briosos?
¿Yo despertar de dormir
en lecho tan excelente?
¿Yo en medio de tanta gente
que me sirva de vestir?
Decir que sueño es engaño;
bien sé que despierto estoy.
¿Yo Segismundo no soy?
Dadme, cielos, desengaño.
Decideme: ¿qué pudo ser
esto que a mi fantasía
sucedió mientras dormía,
que aquí me he llegado a ver? (vv. 1224- 1243)

Es un momento en que la protagonista de la obra maestra empieza a dudar lo que está mirando y viendo, e incluso su propia identidad y existencia. Por otro lado, en la obra en colaboración Polidoro duda de la misma manera, pero la duda es bastante ligera y no alcanza a la incertidumbre de su propia identidad y existencia. En todo caso, Polidoro recobra el cetro de Polonia. Polidoro descubre el cadáver de Matilde junto a la carta escrita por Filipo que dice: “Ningún delito se huyó del castigo.” Por fin, la fortuna castigó a Matilde por el delito en lugar de Polidoro. Éste menciona a varios cómplices en esta trampa:

Ambición fue de Matilde,
que el Cielo dejó deshecha;
y, aunque es verdad que conozco
que ella sola no pudiera
ser todo en aquesta hazaña,
y que hay cómplices en ella,
nada desto se averigüe,
quédense en todos suspensas
estas cosas..... (1372,a)

Aunque no sabemos quién es exactamente el autor de esta parte de la tercera jornada, respeta la acción tolerante de Polidoro de la segunda jornada o su carácter pacífico (en realidad no lo es) que cuenta Matilde en la primera jornada. Aquí Polidoro, que se supone que tiene carácter pacífico, deja de investigar quién es cómplice, igual que deja de perseguir a Segismundo en la segunda jornada. No se debe perdonar a un hombre que intenta revocar al rey por cualquier causa. Se tiene que tomar una actitud severa: darle la muerte como al soldado revolucionario en *La vida es sueño*. Sin embargo, como el autor de la tercera jornada, respeta la peculiar acción de Polidoro de la segunda jornada, *Yerros de Naturaleza* llega al desenlace sin la muerte de Segismundo ni Filipo, y Polidoro se casa con Rosaura.⁶⁵

Matilde es hermana gemela de Polidoro. En la jornada I ella misma comenta sobre su carácter como sigue:

Criéme yo, aunque mujer,
con tan varonil esfuerzo,
con fama tan ambiciosa,
con natural tan sediento
de reinos, de monarquías,
de coronas y de imperios,

⁶⁵ A.E. Sloman comenta sobre este asunto: "This, I believe, was Calderón's point of departure for *La vida es sueño*..." Véase A.E. Sloman, *op. cit.*, p. 256.

que , a pesar de los adornos
mujeriles, al estruendo
de Marte me alborotaba,
bien como el heroico griego,
que, hipócrita del temor,
entre mujeres viviendo,
atormentado del parche,
confesó sus ardimientos; (1341,b)

Matilde es varonil, ambiciosa, guerrera y busca el poder. Por otro lado, Matilde ama a Fisberto con pasión. Es decir, ella tiene «ambición y amor» a la vez. Procura confesar su amor a Fisberto, pero no puede. Al final de la jornada, confiesa su artificio a Filippo de la siguiente manera:

Esta.

Yo tengo traza, Filippo,
para cosas tan diversas...
Yo he de reinar, sin que rompa
las leyes que lo reprueban,
y, al mismo tiempo, mi hermano
reinará sin ser quien reina.
Yo seré rey en Polonia
sin serlo yo, y aunque en ella
no puede reinar mujer
habrá rey que mujer sea.
Yo he de morir sin morir,
siendo mi hermano el que muera;
y mi hermano quien gobierne
será, sin ser quien gobierna;
y, en fin, morirá mi hermano
cuando más vivir parezca,
y, al contrario, tendré vida

yo cuando morir me vea. (1349,b)

En la segunda jornada, Matilde se disfraza de hombre para convertirse en Polidoro. Matilde monologa, con un esquema paralelo a Segismundo en *La vida es sueño*:

Matilde

Yo en su lugar quedo. Bien,
ha sucedido hasta aquí;
si todo sucede así,
mis ambiciones me den
de un imperio el parabién;
porque tengo de mandar
hoy en Polonia a pesar
de los hombres; que han de ver
sí, porque nació mujer,
nací incapaz de reinar.
Informada de igual vida
y de igual alma informada,
en un instante engendrada
y en un instante nacida,
¿es ley justa que me impida
ventura tan singular
ser mujer? No. Y hoy mostrar
tengo, usando del poder,
sí, porque nació mujer,
nací incapaz de reinar.
Siendo nuestra suerte una,
siendo una nuestra grandeza
perder por naturaleza
lo que gané por fortuna
es ley necia, es importuna

Segismundo

Nace el ave y, con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma
o ramillete con alas
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que deja en calma,
¿y teniendo yo más alma
tengo menos libertad?
Nace el bruto y, con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas,
gracias al docto pincel
cuando, atrevido y cruel,
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,
monstruo de su laberinto,
¿y yo, con mejor instinto,
tengo menos libertad?
Nace el pez, que no respira,
aborto de ovas y lamas,
y apenas bajel de escamas
sobre las ondas se mira
cuando a todas partes gira,

suerte; corran a la par
 las dos; que no ha de quedar
 atrás, por mí, nuestro ser,
 pues aunque nací mujer,
 nací capaz de reinar.
 Los hombres nuestros renombres
 deslucen con sus poderes;
 pues usemos las mujeres
 de ingenio contra los hombres.
 Vean que solos los nombres
 nos distinguen, con hallar
 una mujer en lugar
 del rey, que han de obedecer,
 y si, por nacer mujer,
 nací incapaz de reinar.
 (1357,b-1358,a)

midiendo la inmensidad
 de tanta capacidad
 como le da el centro frío,
 ¿y yo, con más albedrío,
 tengo menos libertad?
 Nace el arroyo, culebra
 que entre flores se desata,
 y apenas, sierpe de plata,
 entre las flores se quiebra
 cuando músico celebra
 de los cielos la piedad,
 que le dan con majestad
 el campo abierto a su huida
 ¿y teniendo yo más vida
 tengo menos libertad?
 (vv.123-162)⁶⁶

Los dos monólogos son décimas, que —como señaló Lope de Vega en *su Arte nuevo*— son buenas para las quejas. Son semejantes en cuanto a su estructura: dos versos parecidos después de cada ocho versos. Esos dos versos son:

Matilde (*Yerros*)

Segismundo (*La vida es sueño*)

si, porque nací mujer
 nací incapaz de reinar.

¿y teniendo yo más alma
 tengo menos libertad? (131-132),

si, porque nací mujer,
 nací incapaz de reinar.

¿y yo, con mejor instinto,
 tengo menos libertad? (141-142)

⁶⁶ Utilizo el texto de la edición de Ruano de la Haza: Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.

pues aunque nací mujer, ¿y yo, con más albedrío,
nací capaz de reinar. tengo menos libertad? (151-152),

si, por nacer mujer, ¿y teniendo yo más vida /
nací incapaz de reinar. tengo menos libertad? (161-162)

Probablemente el esquema del monólogo de Matilde es el modelo del de Segismundo en *La vida es sueño*. Y además de eso notamos que el carácter de Matilde, que ella misma cuenta en la primera jornada, es parecido al de Segismundo, quien se comporta violentamente y busca el poder.

Posteriormente, Matilde se entera de que Polidoro murió y dice aparte:

Ya soy Polidoro, ya
rey soy; ¡oh raros sucesos
de naturaleza! ¡oh raros
de la fortuna portentos! (1359,b)

Matilde ya se ha convertido en Polidoro totalmente y nadie se entera del cambio de persona ni es capaz de distinguir entre Matilde y Polidoro. Con lo cual, Matilde dice:

¡tan poca distancia hay
entre una viva y un muerto! (1359, b)

Desde aquí Matilde finge ser Polidoro. El gracioso le trae una carta de Rosaura. En ella Rosaura dice «.....me entregaré a Fisberto». Como Matilde quiere a Fisberto con pasión, la carta le turba mucho. Matilde golpea a Tabaco, igual que Polidoro pega a Filipino en la jornada I. Y ella dice aparte:

Polidoro amó a Rosaura,
y le dio celos Fisberto;

Matilde a Fisberto amó,
le dio Rosaura celos;
así que, ya Polidoro,
ya Matilde, nunca puedo,
por Polidoro o Matilde,
excusarme de tenerlos,
pues los tengo por quien soy
y por lo que represento. (1361,a-b)

Y la carta de Rosaura da celos a Matilde, como le daría celos a Polidoro si la leyera. Resulta que Matilde no sólo se ha travestido de Polidoro, sino que también es capaz de sentir como su hermano. En ese momento, Matilde ve sus exequias, en las que nadie se da cuenta del cambio de personaje, diciendo aparte:

Mis exequias son. ¡Oh raros
prodigios! ¡Oh altos portentos!
¡Qué fáciles de creer
sois! ¡Bien se ve en este ejemplo!
Pues hoy, cuando por Matilde
Polonia hace sentimientos,
es el muerto Polidoro;
y hoy, cuando rinde trofeos
a Polidoro, es Matilde
la que sólo goza de ellos.
Pavor me ha dado pensar
que entre mis exequias reino,
y que hay tan poca distancia
entre una viva y un muerto. (1361,b)

Al ver a la gente confundir el vivo con el muerto tan fácilmente, Matilde reconoce que no hay diferencia entre una viva y un muerto, Matilde y Polidoro.

En el caso de que esta obra en colaboración fuera compuesta antes de *La vida es sueño*, creo que este reconocimiento de Matilde es un punto de partida de la obra maestra. Segismundo, personaje principal de *La vida es sueño*, desdibuja la línea fronteriza entre la realidad y el sueño en su siguiente monólogo tan famoso:

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular
que el vivir sólo es soñar,
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.
Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe
y en cenizas le convierte
la muerte: ¡desdicha fuerte!
¡Que hay quien intente reinar
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte!
Sueña el reico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza;
sueña el que afana y pretende;

sueña el que agravia y ofende;
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí
de estas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida?: un frenesí.
¿Qué es la vida?: una ilusión,
una sombra, una ficción;
y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son. (2148-2187)

Después de disfrutar del cetro y encerrar en la prisión de nuevo, en el final de la segunda jornada (por casualidad el monólogo más corto de Matilde está al final de la segunda jornada también), Segismundo llega a este descubrimiento: no hay diferencia entre la realidad y el sueño. Posiblemente, el dramaturgo madrileño, inspirándose en la confusión de los dos personajes, Matilde y Polidoro, la aplicó a dos conceptos contrarios: la realidad y el sueño.

Por cierto, el reparto de los actores que viene antes de la segunda jornada,⁶⁷ parte escrita por Calderón, es como sigue:

Polidoro	Sa. Autora.
Matilde	
Tabaco	Vezon.
Federico	Liñan.
Fisberto	Autor.
Sigismundo	Salbador.

⁶⁷ Biblioteca Nacional, Ms14,778

Fulipo	Nauia.
Rosaura	Bernarda.
Policena	Ana Maria.
Criados	Marcos y Matias.

Una actriz <Sa. Autora> representa el papel de los dos personajes: Polidoro y Matilde, de modo que Polidoro y Matilde nunca salen juntos en el escenario. Y notamos que Calderón es quien se encarga de la escena importante y atractiva en la que Matilde se metamorfosea en Polidoro.

Filipo es un personaje clave en la obra. En la primera jornada, Polidoro le da un bofetón. Sus hijos, Rosaura y Segismundo, se sienten agraviados, mientras él mismo no piensa tal sino desprecio. Y dice a Segismundo:

Los reyes hijo, no agravian,
que, a semejanza de Dios,
son los absolutos dueños
de la vida y del honor. (1348,a)

El padre opina que los reyes nunca agravian, sin embargo, Segismundo se resuelve a hacer venganza contra el rey, de ahí que llame a los guardas gritando traición. Filipo elige la lealtad al rey, no el amor paternal, sin reparo. No por eso él es ejemplo de lealtad. Después, Matilde sale y confiesa su complot contra el rey, dado que ella confía en él. Al final, Filipo toma partido por Matilde, a pesar de que vacila un rato. Este personaje tiene dos caras.

En la segunda jornada, este personaje se queda solo en palacio y recita:

¡Qué mal hice, pues que ya
en mi confianza llega
a dar principio a una historia,
la más rara, la más nueva
que verá el mundo! ¿Qué puedo
hacer, pues, en tantas penas? (1354, b)

Empieza a arrepentirse de haber tomado parte por ella y traicionado al rey Polidoro. No por eso intenta parar la pretensión de Matilde como dice:

Pero yo, que ya no puedo
ni enmendarla ni vencerla,
y que sólo es hoy remedio
obedecer a la fuerza
del hado, logre Matilde
su ambición, sin que yo sea
traidor, ya que tengo el modo
de tantos yerros enmienda; (1355,a)

Luego Filippo detiene a Polidoro y lo lleva a un sitio para encerrarlo, sin matarle. Pero, por casualidad, Fisberto y Federico encuentran a Filippo y lo detienen. Lo llevan al palacio para que Filippo vea a Matilde, disfrazada de Polidoro. Matilde le pregunta si ha matado a su hermano gemelo y él le miente diciendo que sí. En realidad, él lo encierra en las ruinas de la torre, que serán un sitio parecido al lugar donde el personaje Segismundo de *La vida es sueño* se oculta.

En la última jornada, en la parte inicial Filippo comenta:

Pensando que el tiempo abriera
nuevo camino, ¡ay de mí! (1362,a)

Estos versos respentan los de la segunda jornada escrita por Calderón:

Mas esto a mi lealtad debo.
Contigo y conmigo cumplo,
pues no le mato, y le cierro,
por si a tantas confusiones
me abriese camino el tiempo. (1359,a)

Filipo, único personaje que sabe toda la verdad con referencia a la treta de Matilde y el sitio donde encierra a Polidoro, sufre por el remordimiento de conciencia. Y, en la escena donde Segismundo mata a Matilde confundiéndola con Polidoro, Filipino saca a Polidoro de la “gruta infausta” y lleva a Segismundo a algún sitio para que no sea traidor. A lo largo de la obra este personaje tiene dos aspectos totalmente opuestos: traidor y leal.

Segismundo es hijo de Filipino y hermano de Rosaura. En la jornada I, cuando advierte que Polidoro ha dado un bofetón a su padre, se la jura a Polidoro diciendo:

Aunque en ti no fuese agravio
por ser su vasallo, yo,
que no lo soy, pues al reino
tengo derecho mayor,
estoy agraviado, padre;
que, aunque en mí el golpe no dio,
en ti lo dio, que es lo mismo;
y pues que somos los dos
uno mismo, y, déste, el uno
es vasallo y otro no,
ya que agraviar no pudiese
su mano al que es inferior,
al que es su igual, por lo menos,
claro está que le agravió
y así, muera Polidoro,
pues en una misma acción
cuando a ti y a mí se atreve,
uno su igual y otro no,
no pudo escapar su agravio
hoy del uno de los dos,
pues ya que tú no lo estás,

estoy agraviado yo;
y así, ¡guárdate de mí,
Polidoro, porque voy
a hacer la mayor venganza! (1348,a-b)

Aunque Polidoro no le pegó, se enoja y se siente agraviado como miembro de la familia. Y al final queda en hacer venganza contra Polidoro. Y luego, se escapa por el balcón del palacio.

En la segunda jornada, Segismundo sale disfrazado a la habitación de Polidoro y monologa describiendo la torre, igual que Rosaura en *La vida es sueño*:

Segismundo (*Yerros de naturaleza*)

Rosaura (*La vida es sueño*)

De la prisión oscura,
que es de un vivo cadáver sepultura;
del temeroso seno,
de error, de confusión y espanto lleno,
donde preso me tiene mi fortuna,
salgo en el triste imperio de la luna,
porque la suerte mía
no se permite al resplandor del día,
hasta verme vengado,
y así, vivo entre sombras sepultado.
Yacen deste palacio unas ruinas,
memorias de una torre peregrinas,
en retirada parte,
adonde el tiempo, sin estudio ni arte,
brutamente olvidadas,
hoy conserva unas bóvedas cavadas
donde la luz no entra,
porque siempre la sombra al paso encuentra.

Rústico yace, entre desnudas peñas,
un palacio tan breve
que el sol apenas a mirar se atreve.
Con tan rudo artificio
la arquitectura está de su edificio,
que parece, a las plantas
de tantas rocas y de peñas tantas
que al sol tocan la lumbre,
peñasco que ha rodado de la cumbre.
(vv56-64)

¿No es breve luz aquella
caduca exhalación, pálida estrella,
que en trémulos desmayos,
pulsando ardores y latiendo rayos,
hace más tenebrosa
la obscura habitación con luz dudosa?
Sí, pues a sus reflejos

(1355, a-b)

puedo determinar —aunque de lejos—
una prisión oscura,
que es de un vivo cadáver sepultura.
(85-94)

La composición estrófica que se utiliza en las tres partes es la silva pareada. Observamos cierta similitud cuando comparamos los siguientes versos:

Yerros de naturaleza,

La vida es sueño

De la prisión oscura
que es de un vivo cadáver sepultura;

una prisión oscura,
que es de un vivo cadáver sepultura.

Yacen deste palacio unas ruinas,

hoy conserva unas bóvedas cavadas
donde la luz no entra,

Rústico yace, entre desnudas peñas,

la oscura habitación con luz dudosa?

Según la descripción, la prisión de la torre en *Yerros* no se rodea de peñas y rocas como la de *La vida es sueño*, sin embargo en ambas prisiones no entra la luz del sol y encima las dos tienen el mismo significado: sepultura de un vivo cadáver. Segismundo se esconde en una ventana del balcón para lograr la venganza. Pero, la presencia de Federico la impide. Esta escena debe de ser muy tensa: Segismundo está a punto de matarle, pero no puede. En fin, cuando Federico le encuentra se arroja del balcón y se escapa.

En la tercera jornada, después de que se escapó del palacio, volvió a las ruinas de la torre. Un día por la noche Segismundo parte de las ruinas de la torre y sube al cuarto de su padre, donde hay una puerta que sale al cuarto del rey. Así consigue entrar al cuarto del rey. Segismundo está motivado por su honor, como vemos:

¡Cielos, que de mi agravio sois jueces;
noche, que de mi pena eres testigo,
y honor, que eres fiscal de mi castigo, (1366, b)

Tras matar a Matilde, disfrazada de Polidoro, para cumplir su venganza y enterarse de que no es Polidoro sino Matilde a quien mata, Segismundo dice a su padre:

Ya cumplí para conmigo;
y esta ofensa imaginada
que obligaba por rencor,
si por honor no obligaba,
a ese mismo tiempo muera,
porque viviendo me agravía:
esto fue cuanto a mi honor,
mas cuanto a mi vida... (1368,a)

Segismundo se justifica como el asesino. Posteriormente, Filippo y él desatan a Polidoro y se van. Al final de la obra Polidoro, quien no sabe que el que mató a su hermana es Segismundo, proclama que Segismundo vuelve a gobernar las armas de Polidoro pese a su ausencia.

Tabaco es gracioso y vasallo de Polidoro, que tiene menos relación con la intriga de la obra que Clarín en *La vida es sueño*. En la primera jornada, este gracioso sale con Policena, criado de Rosaura. Tabaco le dice algunas tonterías y entra hasta el fondo para llevar un recado de Polidoro a Rosaura.

En la segunda jornada, sale con Polidoro. Este dice al gracioso que lleve su carta a Rosaura y que le dará mil escudos si vuelve con su respuesta. Posteriormente, después de que Matilde se convierta en Polidoro, el gracioso visita a Matilde para darle la carta de Rosaura, en la cual ella dice que se entrega a Fisberto. Matilde, al ver al gracioso, le dice:

¿Esto sufro? Si en tu vida
me entras aquí, ¡vive el cielo,
que te eche por un balcón! (1360,b)

Aquí nos acordamos de la escena de la obra maestra, donde Segismundo tira a un criado por el balcón. Sin embargo, en esta obra en colaboración, Matilde, convertido en Polidoro, no realiza la misma acción que Segismundo, por lo tanto el gracioso le pide con insistencia mil escudos por llevarle la carta. Cuando Matilde la lee siente tantos celos y rabia que golpea a Tabaco.

En la tercera jornada, Tabaco sale al jardín del palacio y dice: “Huir contiene el riesgo.” (1362,a) Esta frase de la parte de la tercera jornada puede ser compuesta por Coello. Aquí recordamos los versos de Clarín:

Soy un hombre desdichado
que, por quererme guardar
de la muerte, la busqué.
Huyendo della topé
con ella, pues no hay lugar
para la muerte secreto;
de donde claro se arguye
que quien más su efeto huye
es quien se llega a su efeto. (vv. 3075-3083)

En *La vida es sueño* Clarín muere porque intenta huir del peligro; en cambio, Tabaco presencia incluso el asesinato de Matilde. Resulta que el gracioso de la obra en colaboración sobrevive ya que se mete en el peligro sin querer.

4. CALDERÓN AUTOR DE LA SEGUNDA Y LA TERCERA JORNADA

4.1 TROYA ABRASADA

Troya abrasada es la obra dramática en la que colaboraron Juan de Zabaleta y Calderón de la Barca. La primera jornada se atribuye al primero y la segunda y tercera jornada a Calderón. Con respecto a la fecha de su escritura, posiblemente se compusiera un poco antes de 1640.⁶⁸

Esta obra se trata de la guerra troyana, en la que aparecen los personajes conocidos: Héctor, Paris, Agamenón, etc. La obra contiene alguna diferencia con la historia de Troya, dado que los autores tratan la materia de la guerra troyana muy libremente.⁶⁹

4.1.1 PERSONAJES

Paris es hijo de Priamo, rey de Troya, de naturaleza pacífica y discreta, y su hermano pequeño Héctor, que quiere a Elena al principio, es belicoso y valiente, como discurre su padre a solas hablando sobre sus hijos:

Éste habla como discreto
y éste habla como valiente. (vv. 233-234)⁷⁰

En la primera jornada, Paris ama a Casandra y tiene planes para casarse con ella. Cuando su padre se entera de que Agamenón, rey de Atenea, ha ofendido a su hija Ansiona, Paris le aconseja que decida lo que va a hacer

⁶⁸ Véase Northup, G. T., “Troya abrasada de Pedro Calderón de la Barca y Juan Zabaleta”, en *Revue Hispanique*, 29 (1913), pp. 195-198.

⁶⁹ Northup, G. T. indica como sigue: “whatever may have been the sources from which Calderón and Zabaleta drew in writing *Troya abrasada*, it is certain that they must have treated their material very freely.”, p. 221.

⁷⁰ He utilizado la edición de Northup, pero lo he modernizado de acuerdo con la normativa actual de la RAE. Véase Northup, G. T., “Troya abrasada de Pedro Calderón de la Barca y Juan Zabaleta”, en *Revue Hispanique*, 29 (1913).

después de escuchar la excusa del rey de Atenea. Priamo, a su vez, manda a Paris que vaya a Esparta y solicite a Menelao, rey de Esparta y hermano de Agamenón, que interceda por ella. Y el padre además no le permite que se case con Casandra. Cuando esta mujer le pide a Paris que no se vaya a Esparta. Paris le contesta:

No me voy. Por ti aventuro
vida y fama y aun la honra
del vulgo vario también
pongo a la opinión dudosa. (441-444)

Paris decide no obedecer las órdenes de su padre y concede mayor importancia al amor que al honor. Sin embargo, de repente, Casandra, a su vez, empieza a preocuparse por el honor de Paris diciéndole:

Eso no, Paris, que ahora
que veo que no hay alguna
dificultad que no rompas
por mi amor, yo también quiero
mirar por tí, que me importas. (446-449)

Finalmente, la mujer permite a Paris visitar Esparta, donde él se enamora de Elena, esposa de Agamenón.

En la segunda jornada Paris, que sigue enamorado de Elena, vuelve a Troya con Elena, escondiéndola. Y, en la última jornada, Paris escucha la profecía de Elena:

Un delirio, un pasmo.
Entre estas ramas jurara
que había visto a Menelao,
teñido el desnudo acero
en sangre mía. (vv. 3192- 3196)

No obstante, Paris no hace caso de ella. Luego los griegos atacan a los troyanos por la espalda. Elena le impide salir a salvar a Priamo. Paris decide morir con ella, sin ayudar a su padre; es decir, elige el amor de Elena, igual que decide quedarse en Troya para estar con Casandra en la primera jornada. Al final Menelao mata a los dos.

En comparación con Paris, el personaje de Héctor, que quiere a Elena al principio y tiene la naturaleza guerrera y valiente, controla bien el sentimiento amoroso. A Héctor le apetece visitar Esparta para ver a una mujer que conoció, pero dice:

pero mis pasiones locas
entre mis obligaciones
no es justo que se interpongan. (vv. 500-502)

Héctor va a Atenas para atacar a Agamenón, sin hacer caso de su sentimiento amoroso, obedeciendo a las órdenes de su padre. En la tercera jornada, Héctor escucha la predicción del fantasma de Ansjona como sigue:

Pero ¿qué mucho que Troya
sea ruina de sí misma,
muerto el valeroso Hector
que fue su mayor defensa? (vv. 2368-2371)

Sin embargo, el troyano la interpreta mal: es magia de griegos. Así embiste contra los griegos y fallece. En esta jornada, Paris y Héctor, que poseen una naturaleza distinta, actúan de manera paralela y llegan al mismo fin: la muerte.

Comparando el personaje de Casandra con el de Elena, podemos observar un contraste. Como hemos visto arriba, pese a que en la primera jornada Casandra dice a Paris que no se vaya a Esparta, después le permite irse allí haciendo caso de su honor. En la tercera jornada, Elena detiene a Paris

agarrándolo de los brazos cuando él intenta atacar a Menelao para vengarse de la muerte de Héctor. Elena frustra la ocasión de recuperar el honor de su familia. Y además, en la escena en la que los griegos traicionan a los troyanos, Paris quiere luchar contra ellos y salvar a su padre Priamo, sin embargo, Elena no lo deja irse. Parece que Elena se describe como una seductora que impide que Paris consiga sus objetivos. Las dos mujeres son distintas; Casandra respeta más el honor y Elena el amor. La primera sobrevive y la segunda fallece con Paris.

4.1.2 INCONGRUENCIAS DRAMÁTICAS

En general hay unidad en el carácter de los personajes, pero se puede observar algunas discordancias. En la primera jornada, parece que Héctor se enamora de una mujer:

Vi una hermosura en la playa
de Esparta; mas ¡ay, temor! (242,b)

No obstante, en las siguientes jornadas el autor madrileño ignora completamente el amor de Héctor por la mujer. Otra discordancia se ve en el parlamento de Menelao (280, a) de la segunda jornada, donde el rey de Esparta habla de Elena como si se tratara de su querida y amable mujer.⁷¹ Sin embargo, en la jornada primera sabemos que Elena es dura y fría con Menelao (273 a) y es bastante dudoso el amor de Menelao por Elena. A diferencia de la primera jornada, en las siguientes jornadas el rey de Esparta está completamente enamorado de la mujer. El motivo de estas discordancias es patente: primero, el autor madrileño no necesitaba el tema del amor de Héctor para avanzar la comedia y, segundo, quería que el personaje Menelao

⁷¹ Northup, G. T. también había señalado: "Throughout this passage Menelao refers to Elena as if she were a loving wife. This strangely contradicts the character of Elena as it was drawn in Act I and is another instance of the awkward way in which Calderon continued the work of the first author." Northup, G. T., «Troya abrasada de Pedro Calderón de la Barca y Juan Zabaleta», op. cit., p. 280.

ardiera de celos por Paris, quien robó a Elena y por celos organizó la guerra contra los troyanos. Así el rey de Esparta debe de ser una persona que quiere a su esposa de verdad, aunque resulta que el autor madrileño traiciona la unidad del carácter del personaje.

4.1.3 LA ACCIÓN DE ABRAZAR

En la obra nos resulta singular la acción de abrazar, puesto que los personajes realizan esa acción con frecuencia a lo largo de la obra. En la primera jornada, Paris y su hermano Héctor, y Paris y su querida Casandra se abrazan para despedirse. Y, más tarde, con el mismo pretexto Menelao abraza a su esposa Elena. Estos abrazos son acciones protocolarias que no tienen ninguna función importante, dramáticamente hablando, o sea no afectan al desarrollo de la comedia.

En la segunda jornada también existe este tipo de contacto. Paris abraza a Casandra, como indica la acotación. En esta escena Paris no quiere ya a Casandra y, delante de Priamo, Paris debe abrazarla por el mismo motivo que el de la primera jornada. A diferencia del abrazo anterior, la falsa acción de Paris provoca un cambio importante: Casandra empieza a “abrazar” una duda sobre el amor de Paris y, finalmente, vuelve la espalda a Troya colaborando con Sinon.

Además, el dramaturgo madrileño nos muestra otro tipo de abrazo, por decirlo así. Al principio de la segunda jornada, tenemos que fijarnos en lo que dice Menelao, rey de Esparta, como sigue:

Dame, señora, los brazos.
Mas ¿qué es esto? Yo deliro,
pues es lo que abrazo con un lienzo
y una sombra lo que sigo. (vv. 1396-1399)

Menelao está a punto de “abrazar” el lienzo con el retrato de Elena, desea la imagen que no es más que una sombra real. Aunque aquí no hay ninguna

acotación, probablemente Menelao abraza el lienzo de Elena. Luego, el rey de Esparta decide atacar a los troyanos pero pierde la guerra herido. Menelao, siguiendo la sombra viva de Elena, se hiere.

En la tercera jornada, Héctor abraza al fantasma de su hermana, esposa de Agamenón, Ansiona, a quien mataron los griegos. Después del abrazo con el fantasma, se resuelve a atacar a los griegos y, finalmente, muere. Héctor abraza al fantasma de la muerta Ansiona, lo cual quiere decir que Héctor “abraza” la sombra muerta. Más tarde, Paris se vuelve loco y abraza a Elena confundiénola con el muerto Héctor. Después del abrazo, a Paris le dan la muerte. Paris “abraza” la muerte, de igual manera que Héctor.

Hay otro tipo de abrazo en esta jornada. Cuando los griegos atacan a los troyanos por la espalda, Elena y Paris dialogan:

Paris	Espera, que a verlo salgo.
Elena	Eso no. No has de ir sin mi.
Paris	Suelta, Elena.
Elena	De mis brazos no has de faltar. (vv. 3254-3257)

Elena abraza a Paris para que no se vaya. Pese a que el amante quiere ayudar a su padre, al final decide morir junto a ella, sin salvar a su progenitor.

Aquí podemos observar la técnica de Calderón. En la jornada I de Juan de Zabaleta, varios personajes abrazan a otro personaje simplemente por el protocolo y no afecta aparentemente en nada al desarrollo de la obra. Igualmente, en la segunda jornada Paris abraza a Casandra con la misma excusa. Sin embargo, a través de este abrazo, esta comedia en colaboración llega a un momento trascendental: Casandra empieza a “abrazar” la duda sobre el amor de Paris. La acción de Paris no es solamente abrazo protocolario sino también sirve para desarrollar la comedia. En la última jornada Héctor abraza a la muerta Ansiona y Paris al muerto Héctor. Estos abrazos son agüero de la muerte de los dos hombres. Y el abrazo de Elena es la visualización de la tentación femenina.

5. CALDERÓN COMO AUTOR DE LA ÚLTIMA JORNADA

5.1 *EL JARDÍN DE FALERINA*

Esta comedia fue compuesta por Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Calderón de la Barca. Rojas compuso la primera jornada y Coello la segunda, mientras que Calderón se encargó de la tercera jornada. Se estrenó el 17 de enero de 1636 ó 1637.⁷² Después de la comedia en colaboración, Calderón compuso una zarzuela con el mismo título, pero con dos jornadas. Hartzenbusch deduce que esta zarzuela se representó antes del 17 de octubre de 1629, fecha de nacimiento del príncipe Don Baltasar Carlos.⁷³ Es decir, la zarzuela fue compuesta antes del 17 de octubre de 1629. Si la datación de la composición de la zarzuela es la que propone Hartzenbusch, la fecha en que Calderón compuso la comedia en colaboración sería probablemente aún anterior, puesto que en los casos de otras comedias en colaboración, éstas fueron compuestas previamente a la comedia escrita por el autor en solitario. Con respecto a la zarzuela, Cotarelo dice que la zarzuela fue representada ante Felipe IV en 1648 o 1649,⁷⁴ y Varey y Shergold indican que hubo cuatro

⁷² En cuanto a la fecha del estreno de esta comedia, hay varias opiniones. Cotarelo y Mori piensa que la fecha del estreno es el 17 de enero de 1636. Véase Cotarelo y Mori, E., *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, 1911. Facsímil, prologado por Abraham Madroñal, Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007, p.174. N. D. Shergold y J. E. Varey opina que es el 13 de enero de 1636 indicando que no hay evidencia de que esa función fue estreno. Véase Varey, J. E., y Shergold, N. D., con la colaboración de C. Davis, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989, p. 279. Maxime Chevalier fija la fecha del 17 de enero de 1637. Véase Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du Roland furieux*, Bordeaux, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, fasc. XXXIX, 1966, p. 433.

⁷³ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, tomo IV, ed. de J. E. Hartzenbusch, *op. cit.*, p. 668.

⁷⁴ Cotarelo y Mori, E., *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, *op. cit.*, pp. 173-174.

representaciones de la zarzuela entre 1686 y 1695.⁷⁵ En 1675, Calderón compuso un auto sacramental del mismo título; es decir, una zarzuela y un auto sacramental homónimas se atribuyen a nuestro dramaturgo.⁷⁶

Hay una comedia escrita por Lope con igual título, pero no se conserva. Según Robert Rudolf Bacalski, las fuentes principales de esta obra son dos poemas épicos italianos: el *Orlando enamorado* de Matteo Boiardo y el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto.⁷⁷

5.1.1. PERSONAJES

Selenisa, que sabe de magia y astrología, es una hechicera. Nació de humilde prosapia, en contraste con Falerina, quien es de progenie augusta. Hace tiempo encontró a Falerina en el mar y la crió. Selenisa quiere hacerla reina. En la primera jornada, Selenisa arma una trampa para encontrar un amante de Falerina. Después de saber la muerte de su hermano, Gradaso, la hechicera júrasela a Orlando. En la segunda jornada, Selenisa, que parece que se había olvidado del tema de la venganza, ejecuta hechizos de amor y olvido a Falerina y Lisidante. Hasta la segunda jornada Selenisa se comporta como buena tutora de Falerina. Sin embargo, el personaje de Selenisa de la última jornada se convierte en una hechicera mala, cruel y atroz. Ya no tiene ninguna intención de encontrar un amante para Falerina ni de hechizarla, sino que se entrega solamente a vengarse de la muerte de su hermano. Aparte de eso, Selenisa tienta a Lisidante y Brandimarte a cometer el pecado del fratricidio utilizando a sus amantes.

⁷⁵ Varey, J. E., y Shergold, N. D., con la colaboración de C. Davis, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, op. cit., p. 136

⁷⁶ Como estas piezas teatrales son del mismo título, se produjeron muchas confusiones. Véase Felipe B. Pedraza Jiménez, “El jardín de Falerina, de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias” en *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid (en prensa).

⁷⁷ Bacalski, Robert Rudolf, *A critical edition of "El jardín de Falerina" by Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa, and Pedro Calderón de la Barca with introduction and notes*, University Microfilms International, Ann Arbor (Michigan), 1972, p. 8

Falerina es una dama de gran progeñie augusta. A lo largo de la obra Falerina no tiene su propia voluntad y siempre está bajo el control de Selenisa. En la segunda jornada, Selenisa dice sobre ella:

Falerina, aunque esquiva
siempre ignora de amor la flecha altiva, (vv. 1593-1594)⁷⁸

Según ella, Falerina es esquiva y no sabe nada del amor. Sin embargo, gracias a la magia de Selenisa se enamora de Lisidante, y, un poco más tarde, olvida su amor a causa de otro hechizo de Selenisa. En la tercera jornada, curiosamente Falerina está menos presente en el escenario que en las jornadas anteriores. Hay dos entradas en escena. En ambos casos, sale con Flor de Lis y no habla más que unas frases. En el primero, aparece para convencer a Lisidante de que lidie con Brandimarte y, en el segundo, para rendirse ante Orlando. En la última jornada, Falerina simplemente existe como seductora antes que como amante.

Flor de Lis, prima de Orlando, también es una dama, que ama a Brandimarte. Tiene valor y su propia voluntad, comparada con Falerina. En la primera jornada, está preso de los bandoleros, pero con valor pide que le den muerte (v. 717), como Brandimarte. En la segunda jornada, convence a Brandimarte, quien no sabe qué hacer, para que acuda al jardín y salve a Lisidante. Al final de la jornada queda presa otra vez, porque Brandimarte pierde la batalla contra Astracán. En la tercera jornada, sale en los mismos momentos que Falerina y tiene solo unas líneas de diálogo. Flor de Lis, en la última jornada, se comporta como embaucadora, al igual que Falerina.

Orlando, conde de Anglante, está aspirando apasionadamente por ver a Angélica, reina del Catay. En la primera jornada, lo que ocupa la mente de Orlando es Angélica. Cuando él oye la voz que le llama, salva a Flor de Lis y a Brandimarte. Luego, se marcha para buscar a Angélica. En la segunda

⁷⁸ He utilizado la edición de F. B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Véase Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa y Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, ed. de Pedraza Jiménez, Felipe B., Rafael González Cañal, Octaedro, España, 2010.

jornada, Orlando está furioso por el desamor y quiere matar a Angélica y Medoro, porque se entera de que ella ahora está con él. Lo que nos llama la atención es que en la última jornada Orlando dice:

Si el furioso por mis celos
me llamó el mundo hasta ahora,
ya por mi honra el furioso
me llame, aunque es una propia
cosa, porque en un amante
también los celos son honra. (vv. 2646-2651)

En la jornada anterior Orlando estaba furioso por el desamor, pero aquí está furioso por oprobio de su honor. En el personaje francés podemos observar el personaje típico de Calderón, que está obsesionado por el honor y se mueve solo por no perderlo. Y luego, va al jardín para recuperar su honor. En la última jornada no se apega al amor de Angélica, sino a su propio honor.

Igualmente, podemos observar el carácter típico de Calderón en Brandimarte, hijo del rey Manodante, que vio a Flor de Lis en Lidia y se enamoró de ella. A lo largo de la primera jornada, se entrega al amor a Flor de Lis y en la segunda jornada sigue queriéndola. Sin embargo, como su padre le manda que aprese a Orlando para entregarlo a Selenisa y recuperar a Lisidante, Brandimarte se encuentra en una situación muy complicada; tiene obligaciones con Orlando, Lisidante, Flor de Lis y su padre y faltará a ellas, haga lo que haga. Flor de Lis le propone una solución (vv. 1115-1136). En la última jornada, pide batalla de nuevo e intenta vencer a Lisidante para rescatar a su amante. Pero, al enterarse de que su padre intenta entregar Orlando (en realidad Brunel) a Selenisa, impide la entrega concediendo importancia a su honor, tal como ellos dialogan:

Lisidante ¿Tú mi libertad impides?
Brandimarte Todo con mi honor es menos.
Rey ¿No es tu hermano Lisidante?

Brandimarte Ni lo ignoro ni lo niego.
Lisidante ¿No soy tu amigo también?
Brandimarte Sí, y el mayor que yo tengo. (vv. 2281-2286)

Para Brandimarte el honor es lo primero de todo y tiene más importancia que el amor y la fraternidad. Por consiguiente, Brandimarte intenta salvar a Orlando aunque su hermano sea apresado.

Incluso se ve la obsesión por el honor en el personaje Lisidante, hermano de Brandimarte, que ama a Falerina pese a que sólo ha visto su retrato, mientras que Brandimarte vio a Flor de Lis en persona y se enamoró de ella. Lisidante está buscando la fruta del árbol para lograr a Falerina. En las dos primeras jornadas, Lisidante se vuelca completamente al amor de Falerina. En la última jornada, cuando Selenisa dice a Lisidante que será libre si vence a un enemigo (Brandimarte), y que no será libre jamás si es vencido. Lisidante duda si luchar contra el enemigo, puesto que debe separarse de Falerina si lo vence y perder su honor si es vencido, pero al final dice a solas:

Mas ¿qué discurro? Primero
es mi honor, y yo sabré,
viéndome libre, librar
a Falerina después. (vv. 2005-2008)

Lisidante da precedencia al honor sobre el amor y se resuelve a luchar con el enemigo. En las dos primeras jornadas la ama con vehemencia sin ninguna oportunidad de hacer caso de su propio honor, sin embargo, en la última jornada Lisidante está en peligro de perder su honor. Calderón crea la escena en la que el personaje se ve obligado a elegir entre el amor o el honor y, al final el personaje se da cuenta de que el honor es más importante que el amor.

5.1.2. EL TEMA DEL AMOR

En la primera jornada, Selenisa hace una prueba para encontrar un amante que merezca a Falerina. Lisidante está enamorado de esta última, y Brandimarte quiere a Flor de Lis. Brandimarte comenta sobre la manera de amar:

yo la adoro natural
si tú la adoras pintura.(vv. 311-312)

Brandimarte vio a Flor de Lis en persona y se enamoró de ella, mientras que Lisidante solamente vio el retrato de Falerina y eso sirvió para que la amase. Ambos discuten sobre el tema del amor: ¿Qué diferencia hay entre los dos amores— el amor a la mujer real y el amor a la mujer del cuadro — y cuál de las dos mujeres — Flor de Lis de carne y hueso y Falerina como icono — es superior? Brandimarte llega a la conclusión de que el amor de Lisidante es amor imaginario y el suyo es amor verdadero.

En la segunda jornada, Orlando se ha enterado del amor entre Angélica y Medoro, y como consecuencia, se ha vuelto loco, está furioso y carcomido por los celos. Cuenta sobre los celos y el rencor (vv. 1243-1474). Aparte del desamor de Orlando, en la segunda parte de la jornada hay una escena que no tiene nada que ver con el desarrollo dramático y que trata de temas tópicos: el enamoramiento y el olvido. Falerina quiere ignorar al amor, sin embargo ha empezado a amar a Lisidante. Este conflicto interior de Falerina se traduce en sus versos antitéticos:

Yo soy de bronce. (¡Ay de mí!)
Yo soy mármol. (Mal he dicho.)
Yo soy roca... (mas soy blanda);
yo soy mar... (mas tengo oídos);
yo soy áspid... (mas ya escucho);
hielo soy... (mas ya encendido);

yo soy fuego... (mas no abraso); (vv. 1715-1721)

Aunque Falerina se enamora de él, Selenisa infunde olvido a Falerina y Lisidante. Y más tarde, Selenisa vuelve a encantar a Falerina y Lisidante para que se amen. Finalmente un coro alaba el amor y otro coro el olvido. En esta escena nos indica el conflicto del amor y el olvido, que es un tema reiterado en el teatro del siglo de Oro.

En la tercera jornada, Calderón nos muestra el amor como si fuera una tentación. Brandimarte pide otra batalla para recuperar a su amante. Al principio Brandimarte pretende rendirse a su hermano. Sin embargo, cuando Flor de Lis y Falerina aparecen, sus hermanos están a punto de luchar. Como consecuencia de la tentación de las damas, ellos iban a cometer fratricidio.

A pesar de eso, al final de la obra el amor entre Brandimarte y Flor de Lis y el amor entre Lisidante y Falerina llegan al fin dichoso. Nadie pondrá objeción a ese final venturoso del «amor verdadero» entre Flor de Lis y Brandimarte. Por otra parte, si tenemos en cuenta que Calderón valora el arte de la pintura, el desenlace feliz del amor icónico entre Falerina y Lisidante es muy lógico, por lo menos, para el autor madrileño.

5.1.3 EL VAIVÉN DE LA VIDA

En la tercera jornada, cuando Brandimarte vuelve a pedir una batalla contra Astracán, esta vez Astracán no recibe su desafío inmediatamente, sino que dice como sigue:

Aguarda, que es fuerza dar
cuenta a mi dueño, porque
aventurero que pide
prenda que perdió, saber
conviene cómo se ajusta
a las leyes del cartel. (vv. 1955-1960)

Astracán rechaza el desafío de Brandimarte, porque tiene que explicarlo a Selenisa. Después de que Astracán haya salido de escena, vuelve a aparecer en seguida con Lisidante y Selenisa. No obstante, Astracán no dice a Selenisa ni una palabra. En lugar de él, Selenisa empieza a hablar y manda a Lisidante que pelee con Brandimarte. Lisidante lo acepta por su honor y está a punto de batallar contra su hermano. Calderón ha construido esta escena antagónica entre los dos hermanos, no entre Brandimarte y Astracán como en la jornada anterior. Esta escena contrasta con la escena de la primera jornada, en la que Brandimarte y Lisidante hablan del amor, se llevan muy bien diciendo «Ayudémonos los dos » (439) y tienen fraternidad y amistad firmes.

Con respecto al contraste entre la primera jornada y la última jornada, podemos observarlo en la figura de Orlando. En la primera jornada, Orlando, que es imponente como caballero llevando las armas, acude a salvar a Brandimarte y Flor de Lis, cuando oye la voz de la mujer. En la segunda jornada, se enoja por el desamor de Angélica y se va arrojando a las armas (v.1477). En la última jornada, Orlando se convierte en una figura como dice él mismo:

Mas ¿dónde voy de esta suerte,
despedazadas las ropas,
desmelenado el cabello,
yerto el pecho y la voz ronca, (vv. 2534-2537)

Sus ropas están rotas, su pelo está despeinado, su pecho yerto y su voz ronca. Orlando, que es un personaje airoso en la primera jornada, se convirtió en una persona miserable. Además, más tarde, Orlando se entera de que ya ha perdido la fama a causa del remedo del gracioso y Orlando pide socorro a Brandimarte, al contrario de su acción de la primera jornada. Su figura miserable, igual que un vagabundo, contrasta con la figura airoso del caballero de la primera jornada.

También el autor madrileño crea contraste de la desgracia y la dicha en la última jornada. El rey, al presenciar la pelea de sus hijos, comenta:

Lisidante, Brandimarte,
¿cómo así, ¡suerte cruel!,
habiéndoos perdido hermanos
y amigos cuando os dejé
en este monte, enemigos
y opuestos os hallo en él? (vv. 2155-2160)

Encontramos la situación parecida en la primera jornada y eso que en el caso de esa escena los hermanos no pelean sino que se van. El rey lamenta diciendo:

Quítame el cielo la vida
pues en ese monte mismo
perdí una prenda del alma⁷⁹
y ahora dos hijos pierdo. (vv. 499-502)

Al rey le ocurrieron dos desgracias de sus hijos —huida y pelea— en el mismo espacio, el monte. No obstante, en el caso de la última jornada, después de la desgracia, la situación cambia por completo; el rey entrega el falso Orlando (Brunel) a Selenisa, que liberta a Lisidante y Brandimarte. El rey comenta:

Dos hijos perdí en un día
y en un día a hallarlos vuelvo.
¡Oh cómo mejora el hado
los días y los sucesos! (vv. 2416-2419)

⁷⁹ Probablemente la palabra “una prenda del alma” se refiere a Falerina, pero, como después ninguno de los comediógrafos la trata, no se puede asegurar.

El rey admira el cambio brusco: de la desdicha a la dicha. Calderón construyó unas escenas que contrastan con otras y con esos contrastes nos muestra el vaivén dinámico de la vida.

5.1.4 ESCENOGRAFÍA

En esta obra se enfatiza la tramoya. Por ejemplo, en la segunda jornada, hay una mutación de los decorados:

Tocan un clarín, levántese el paño y descúbrase el jardín y, habiéndose entrado los que estaban en el tablado, salen Flor de Lis y Brandimarte, Astracán en lo alto, y echan el puente desde arriba hasta el tablado.(v. 1822)

Con estos cambios de decorado, el espacio muta al momento. Y luego hay otra tramoya, como sigue:

Desaparezca Flor de Lis u convertida en fuente u volviéndose los nichos del jardín con un torno, y se desaparece también el jardín. Están Flor de Lis y Falerina y Selenisa en cada nicho.»(v. 1916)

De momento, no podemos saber exactamente cómo funcionó la tramoya, pero de todas maneras es seguro que se utilizó una tramoya de gran envergadura. Y aparte de las tramoyas, hay varios accesorios: mesa, tarasco, cohete, etc.

Ahora bien, aquí vamos a fijarnos, sobre todo, en dos decorados: el árbol y el puente. Con respecto al árbol, en la primera jornada Falerina menciona:

¿qué árbol allí, con líquido decoro,
consagra a tu deidad primicias de oro? (vv. 21-22)

Y luego, Selenisa se refiere también al árbol:

Oye: un árbol allí guardo,
allí un tesoro te encubro,
que mi magia te ha criado,
cuya flor y cuyo fruto
son granadas de metal
que el sol purifica rubio,
llevando para sazón
granos de rubís menudos.
Estas granadas de oro
tienen antídoto oculto
contra el hechicero encanto
contra el acero agudo. (vv. 155-166)

El árbol lleva granadas que son un antídoto contra el hechizo y contra el acero agudo. Y además, ella dice:

este árbol ha de ser cebo
con que atraerte procuro
al más galán y valiente
o al más bizarro y robusto. (vv. 175-178)

Tiene intención de utilizar ese árbol para hacer una trampa. De igual manera que Falerina y Selenisa, Lisidante también se refiere al árbol:

fruto de un árbol que, ameno,
produce granadas de oro
con granos de rubís bellos,
que está en el jardín hermoso
de Falerina suspenso, (vv. 368-372)

El árbol se coloca en el jardín de Falerina. Seguramente el público puede ver el árbol ya en este momento, pese a que no hay ninguna acotación que se refiera al árbol. En todo caso, Lisidante está buscando las granadas de este árbol para conseguir a Falerina. En la segunda jornada, no hay ninguna referencia al árbol ni escena en la que salga. En la tercera jornada, en efecto, el árbol sale, como por primera vez la acotación dice sobre el árbol: “Sale en un bofetón un dragón, y un árbol.” (v. 2436) Por la tramoya del bofetón, el dragón y el árbol salen en un abrir y cerrar de ojos. Selenisa cuelga las armas de Orlando en este árbol. Y se hunden el árbol y el dragón. Posteriormente, cuando sale el árbol con el dragón otra vez, Orlando dice:

Muere, fantástico bruto,
si puedes morir sin alma:
y tú, árbol, que, coronado,
fruto de tantas desgracias
produjiste, cae al suelo. (2742-2746)

Orlando derriba el árbol al suelo, al mismo tiempo que mata al dragón. Por ello, Orlando ha logrado desvanecer la magia de Selenisa.

En la primera jornada, no está claro que el árbol ya esté presente en el escenario. En todo caso, el árbol es tal como los personajes dicen. En la segunda jornada, los personajes ni siquiera lo mencionan. En la última jornada ese árbol sale por el bofetón. Es probable que Calderón deseara utilizar el decorado del árbol, del cual solo hablan los personajes en la primera jornada. Para cumplir ese deseo, al autor se le ocurrió un pretexto: Selenisa cuelga la espada en el árbol para encantarla. Finalmente, Orlando abate ese árbol en el suelo, y por ello desvanece el encanto de Selenisa; es decir, el árbol simboliza el encanto de Selenisa.

Ahora bien, con respecto al decorado del puente, la primera referencia es de Falerina:

¿qué inexpugnable puente levadiza

de este verde palacio es puerta riza? (25-26)

El puente es levadizo y constituye el acceso al palacio. Al final de la jornada, Astracán dice:

Yo guardaré valeroso
ese puente, por si Orlando
ganar intenta el tesoro
que, avariento, el árbol guarda. (970-973)

Astracán se hace guardia del puente. Probablemente, en este momento el puente ya esté en el escenario como decorado, o, por lo menos, los personajes se refieren al puente en la primera jornada, al igual que el caso del árbol.

En la segunda jornada, cuando el Capitán del rey Manodante detiene a Brunel confundiéndole con Orlando, el gracioso pregunta al Capitán qué tiene que hacer en prisiones. El capitán contesta:

Pelear
con el gigante disforme
que guarda el puente. (1563-1565)

El capitán se refiere al puente, sin embargo, en rigor, no es gigante disforme sino un dragón con el que pelea el gracioso en la tercera jornada, y encima el dragón no guarda el puente sino el árbol.

Más tarde, en la escena en la que Brandimarte reta a Astracán para recuperar a su hermano, la acotación dice: “....., y echan el puente desde arriba hasta el tablado.” (v. 1822) Por primera vez la acotación alude al puente y se pone en marcha la decoración correspondiente. Ahora el puente no está levantado y se puede pasar al jardín. De hecho, después Astracán baja por el puente para reñir con Brandimarte.

Al principio de la tercera jornada, se supone que el puente está levantado, porque Brandimarte dice: “¡Ah del elevado puente/ de ese bárbaro cruel (vv.

1939-1940)” Luego baja el puente levantado como señala la acotación: “Vase Astracán dejando el Puente abierto” (v. 1968). Más tarde, Selenisa manda a Astracán que ponga a Lisidante en medio del puente. Lisidante contesta: “Dueño eres de mi vida y mi albedrío.” (v. 2186) Lisidante se queda en el puente hasta que efectúan la entrega de Brunel a Selenisa. Lisidante, que sirve al rey Manodante y debe irse del jardín inmediatamente, está hechizado por la magia de Selenisa y no se va sino que permanece en el puente, ya que no quiere separarse de su amante Falerina.

Podemos observar el uso de dos accesorios grandes como símbolo del encanto. Al final de la jornada, Orlando corta el puente y derriba el árbol. Las caídas del puente y el árbol simbolizan el desvanecimiento del encanto de Selenisa. Y, además, Orlando narra:

Y ahora en pavesas arda
el jardín de Falerina. (vv. 2747-2748)

Para representar el desvanecimiento de la magia, el dramaturgo utiliza esta frase y las caídas de los dos accesorios, y así el público puede visualizar el desvanecimiento del encanto.

5.1.5 LA COMEDIA EN COLABORACIÓN Y LA ZARZUELA

Como hemos visto antes, después de la comedia en colaboración, Calderón compuso una zarzuela. Podemos cotejar unos elementos de la comedia con otros de la zarzuela para entender la técnica de Calderón en la comedia en colaboración.

Primero, la lista de los personajes es la siguiente:

Comedia en colaboración	zarzuela
- Falerina	
- Selenisa	- Falerina

- Brandimarte
- Lisidante
- Flor de Lis
- Rey Manodante
- Orlando
- Brunel
- Gradaso
- Astracan
- Lisidante
- Flor de Lis
- Roldan
- Jaques
- Zulemilla
- Rugero
- Carlomagno
- Oliveros
- Reinaldos
- Durandarte
- Argalia
- Marfisa
- Bradamante
- Carloto
- Marsilio

La Falerina de la zarzuela es mágica y más parecida a Selenisa que a la Falerina de la comedia en colaboración. La Falerina de la zarzuela sale vestida de pieles.⁸⁰ El final de ella es la muerte: echarse al mar y, al contrario, Selenisa está viva al final de la comedia. En ambas obras Lisidante es hijo del rey Menodante. En la zarzuela ama apasionadamente a Bradamante, hija de los duques de Arles, pero finalmente fracasa y se casa con Marfisa, hermana de Rugero. Flor de Lis es una dama valiente en ambas obras. En la zarzuela, Flor de Lis lucha contra Argalia, y eso que queda presa y luego no sale nunca. Orlando destaca menos en la zarzuela. En ésta lo único que hace es entrar a la cueva y abatir la magia de Falerina sacando una lámina metálica de las

⁸⁰ Debemos recordar que Selenisa es de “humilde prosapia”, en tanto que Falerina es de “la gran progenie augusta”

manos del cadáver de Merlín. Jaques y Zulemilla son graciosos. Los dos hacen el bobo igual que Brunel, pero de forma más independiente de la trama principal.

Al final de la comedia en colaboración, para desvanecer la magia de Selenisa Orlando derriba el puente y el árbol, que son símbolo del encanto de Selenisa. Por otra parte, en la zarzuela, el símbolo de la magia es el cadáver de Merlín. Cuando Roldan arranca la lámina metálica de ese cadáver, la magia de Falerina se desvanece. En ese momento la acotación indica: “Suena grande ruido de terremoto, y desaparecen los jardines.” (308,b) En la zarzuela, los jardines desaparecen, en lugar de las caídas del árbol y el puente, porque el jardín podría ser un símbolo más efectivo para representar el encanto que el árbol y el puente. Y encima, la dirección de la desaparición repentina de los jardines produciría el ambiente más prodigioso y provocaría al público más sorpresa que la caída del árbol y el puente. ¿Por qué Calderón no utilizó esta dirección en la comedia en colaboración? En la segunda jornada, Antonio Coello usa esa dirección antes que Calderón, como la acotación dice al final de la segunda jornada:

Desaparezca Flor de Lis u convertida en fuente u volviéndose los nichos del jardín con un torno, y se desaparece también el jardín. Están Flor de Lis y Falerina y Selenisa en cada nicho. (v.1916)

No hay duda de que la repetición de la misma tramoya no tiene mucho sentido para producir la sorpresa al público, por lo tanto quizás Calderón no se atreviera a aprovechar el mismo artificio que Coello e inventara otra puesta en escena: la caída del árbol y el puente. Este fenómeno se puede dar cuando un autor colabora con otros poetas, porque es lógico que un dramaturgo quiera inventar otra tramoya distinta que la de otros autores para generar el efecto dramático. El caso de Calderón es igual; Calderón tiene que haber inventado otra puesta en escena diferente a la de la desaparición de los jardines e inventó la dirección de la caída del árbol y el puente, después de leer el texto de las dos primeras jornadas

5.2 EL PASTOR FIDO

Antonio Solís y Rivadeneira, Antonio Coello y Calderón de la Barca escribieron esta obra. La fecha de la composición fue, según Rafael González Cañal, antes de 1639, porque en ese año Antonio Coello cesa su labor de escritor.⁸¹ Hilborn fecha la composición de la obra entre 1650 y 1652 basándose en la métrica.⁸² Hartzenbusch indica que la obra fue representada en Palacio real e impresa en la *Octava parte de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*,⁸³ que tiene dada la licencia con fecha de 21 de octubre de 1656, o sea, fue escrita antes del año 1656, por lo menos.⁸⁴ Y, aparte de eso, según Cotarelo, fue representada en el Carnaval de 1676.⁸⁵ Él valora esta obra como una “sosa pastoral”, considerando que la segunda jornada tiene mayor calidad.⁸⁶ Plata Parga dice que la tercera jornada es superior a las anteriores⁸⁷, igual que Valbuena Prat.⁸⁸ En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva cuatro testimonios de la obra de este título.⁸⁹

El autor italiano Giovanni Battista Guarini escribió la obra *IL Pastor Fido* antes del año 1585, fecha en que se celebraron las bodas reales.⁹⁰ Esta obra fue traducida por Cristóbal Suárez en 1602, 1609⁹¹y 1622.⁹² Luego, Solís, Coello y Calderón de la Barca compusieron en colaboración la obra *EL*

⁸¹ Véase González Cañal, R., “Calderón y sus colaboradores, *op. cit.*, p. 549

⁸² Véase Hilborn, H. W., *op. cit.* p. 303

⁸³ BNM, R/22661

⁸⁴ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, tomo IV, ed. J. E. Hartzenbusch, *op. cit.*, p. 678

⁸⁵ Véase Cotarelo y Mori, E., *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, *op. cit.*, p. 325.

⁸⁶ Cotarelo y Mori, E., “Don Antonio Coello y Ochoa”, en *Boletín de la Real Academia Española*, 5(1918), p. 590.

⁸⁷ Calderón de la Barca, *El Pastor Fido*, ed. Fernando Plata Parga, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2003, p. 13.

⁸⁸ Valbuena Prat, A., “Los autos sacramentales de Calderón (Clasificación y análisis)”, en *Revue Hispanique*, 61 (1924), p. 128.

⁸⁹ T/737, R/22661, MSS/18074 y MSS/15048.

⁹⁰ Véase López Estrada, F., “Del dramma pastorale a la *comedia española* de gran espectáculo: la versión española de “II pastor Fido” de Guarini, por los tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986, Berlín*, ed. S. Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. I, p. 535.

⁹¹ Calderón de la Barca, *El Pastor Fido*, ed. Fernando Plata Parga, *op. cit.*, p. 11.

⁹² Véase López Estrada, F., “Del *dramma pastorale...*”, *op. cit.*, p. 535.

Pastor Fido; al mismo tiempo que Calderón compuso un auto sacramental con igual título, que se representó en las fiestas del Corpus de 1678.⁹³ Francisco López Estrada explica la relación entre la obra italiana y la obra hecha en colaboración en la siguiente cita: «Adaptación queda corto, paráfrasis no lo es; propongo con reservas el de recreación pues requiere el mayor esfuerzo por lograr una originalidad sin que se pierda la relación con la obra fundamental.»⁹⁴ Es decir, los tres autores intentan crear su propia jornada obviando la obra italiana, dentro del esquema general que estriba en la obra italiana.

5.2.1 ESTRUCTURA

En la obra subyacen dos tramas. Primero, es el amor entre Mirtilo, pastor de Elide, y Amarili, quien tiene un compromiso con Silvio, descendiente de Alcides; que constituye la trama principal de la obra. La segunda es la trama que Sátiro, Corisca y Coridon construyen y que se entrelaza de vez en cuando con la trama principal, funcionando así como una obra burlesca y corta. La trama secundaria de la segunda jornada, comparada con las otras, ocupa mucho más dentro de la obra general.

Además, las jornadas tienen otro elemento común: en cada una hay un parlamento extenso. En el parlamento largo de la primera jornada, Amarili cuenta a Silvio lo que sucedió en Arcadia hace tiempo y le pide que la quiera de verdad y se case con ella. En el parlamento de la segunda jornada, Mirtilo relata a Amarili la historia del barco atracado donde se encontraba ésta. En el de la tercera jornada, Amarili, a su vez, explica a Dorinda la historia del barco atracado. Lo curioso es que los dos últimos parlamentos son similares en cuanto a su contenido, con lo que la mayor parte del suceso que cuenta Mirtilo está ya contenido en el parlamento de Amarili, de modo que este

⁹³ Calderón de la Barca, *El Pastor Fido*, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁴ López Estrada, F., “La recreación española de *IL Pastor Fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca”, en *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, p. 422.

parlamento de Amarili sobra, pese a que para el público algunos de sus fragmentos ofrecen nueva información, por ejemplo informan por qué Amarili estuvo en el barco y cómo se escapó de Mirtilo. Probablemente, el autor madrileño compuso el parlamento de Amarili consultando con el de Mirtilo de la segunda jornada y, obviamente su nueva explicación resulta superflua.

5.2.2 PERSONAJES

Amarili es prima de Dorinda. A causa de la predicción del oráculo debe casarse con Silvio, descendiente de Alcides y hermano de Mirtilo. No obstante, como Silvio posee una inclinación bélica y afición por la caza, él no tiene intención de casarse con Amarili. quien se queja del hombre bélico, como sigue:

Y ahora me iré a llorar
donde nadie reconozca
estas lágrimas infames
que ya a los ojos se asoman
cuando debieran quedarse
heladas donde se forman. (493, a)⁹⁵

Nos da la impresión de que Amarili es mujer débil y dependiente de los hombres. En la segunda jornada la mujer quiere a Mirtilo pero tiene un compromiso matrimonial con Silvio y no puede faltar a dicho compromiso nunca. Encima Mirtilo es un pescador, por lo tanto rechaza el amor de Mirtilo hasta saber su identidad verdadera: es un hombre noble. Amarili es mujer fiel y pasiva igual que numerosos personajes femeninos del teatro del Siglo de

⁹⁵ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, tomo IV*, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeyra, 1850.

Oro. En la última jornada, Dorinda le advierte que Silvio es infiel a Amarili, ésta se enfada diciendo:

La ofensa del alma, ya
que no del gusto la ofensa,
porque somos las mujeres
a nuestra altivez atentas
tanto, que ofendiendo, aun no
queremos que nos ofendan. (509,a)

El acto infiel de Silvio ofende el alma de Amarili, dado que el honor pertenece al alma. Esta rabia de Amarili nos recuerda el personaje conocido de la obra calderoniana, Pedro Crespo; ella está tan obsesionada por el honor como él.

Silvio, descendiente de Alcides y hermano de Mirtilo, posee una inclinación bélica y afición por la caza. Por eso, no tiene mucho interés en la belleza de Amarili y pretende escaparse de Amarili:

¿yo?
Antes el huir me importa
que quien llega a batallar
con una mujer que llora,
solamente con la fuga
conseguirá la victoria. (493,a)

En la última jornada, el autor añade otro aspecto: respetar el honor. Silvio es hombre noble, como Amarili. Al ver a Amarili entrar delante de la cueva, comenta:

No me digas nada.
Ya he visto a esa ingrata fiera
entrar delante, ya he visto

entrar. ¡Ay de mí! Tras ella
a un hombre a quien no vi el rostro.
En cuyas vidas sangrientas
verás que mi honor se lava. (510,c)

A fin de guardar su honor el hombre, que tiene inclinación belicosa y piensa en la caza, intenta matar a Amarili, aunque al final se somete al juicio de Nicandro.

Sátiro es un pastor satírico, como nos sugiere su nombre. Mira el amor, la mujer y el matrimonio con ojos severos. En la primera jornada, desprecia el amor diciendo: “Digo, señora, / que es un loco de atar quien se enamora.” (489,b) Y critica a Corisca hablando con Coridon:

Sí, señor,
dice bien: yo so el pastor,
y ella la oveja perdida.
Mas si dijere que es cosas
mias, sepa usted que miente,
y sepa que soldemente
es una de mis quejosas. (493, c)

El personaje de esta obra, Sátiro, no es lascivo, como otro Sátiro conocido, el personaje de la mitología griega. Él dice:

Que no hay humana ley que haya dispuesto
que el Sátiro sea siempre deshonesto.
Muesos señores padres han querido
casarnos; pero yo lo he resistido,
porque soy muy devoto de Diana,
y tengo mucha gana
de juntar de mi dote algunos reales
para entrarme en las vírgenes bestiales. (489,b)

Sátiro tiene devoción por Diana, diosa de la castidad.⁹⁶ No quiere casarse con Corisca. Sin embargo, cuando Sátiro ve a Corisca abrazar a Coridon, exclama:

Hélo aquí.
Por Dios, que se han abrazado.
No sé qué diablos es esto;
que yo no podía vella,
y ya me inclino a querella.
Pensamiento deshonesto,
detente; que ya te has ido
en casa de Bercebú. (493,c)

Ahora Sátiro tiene pensamientos deshonestos, que son el amor, y siente deseos de empezar a amarla. Además, por supuesto, este personaje se presenta en escena como burlesco y gracioso. Cuando Corisca le pregunta si es mejor casarse, Sátiro le contesta en tono burlesco como sigue:

Señora mía,
yo soy pastor, y cabras he guardado,
y muchísimas veces he notado
sus travesuras, sus disoluciones,
y lo que hacen sufrir a los cabrones.⁹⁷ (489,b)

En la segunda jornada, esta figura nos muestra los mismos rasgos que antes. Al explicar que no va a acudir a la fiesta refiere dos causas, y empieza a relatar la segunda causa directamente sin aludir a la primera. Cuando Corisca le pregunta la primera causa, Sátiro contesta que la desconoce. Más

⁹⁶ Véase López Estrada, F., “Del *dramma pastorale*...”, *op. cit.*, p. 537.

⁹⁷ Según el texto de BAE, la última frase es “cabrones”. Sin embargo, en el texto de *Octava parte de comedias nuevas escogidas* y MSS/18074 viene la palabra “varones”. No cabe ninguna duda de que la primera palabra tiene más ingenuidad y provoca más risas.

tarde, en el momento en que Coridon le advierte de que Amarili desciende de Pan, Sático confunde el dios Pan con la comida de mismo nombre: pan. En otra escena, Sático imita la voz del oráculo colaborando con Corisca para conseguir las ofrendas que entregan los villanos. Como dice López Estrada, esta escena es “enteramente un pasaje cómico que podría traspasarse a un sainete”,⁹⁸ y en ella se describe el carácter de Sático en tono pícaro.

Ahora bien, en la escena de la tercera jornada de nuestro autor, después de que se llevaran a Amarili por culpa de su adulterio para sacrificarla, Sático opina que esa ley es muy entendida, honrada y discreta (512,b). Y piensa sacrificar a Corisca mientras explica:

Y no es bien que por mí en nada
pierda la diosa sus bienes,
sabiendo de ti que tienes
gesto de sacrificada. (512,c)

Luego, Sático intenta casarse con Corisca, para que continúe culpada de adulterio y degollada por esa culpa, como dice:

Porque si culpada
procediere en este estado,
fuésemos, yo el buen casado,
y ella la mal degollada. (513,a)

En esta jornada, se describe el carácter de Sático en tono cruel. Y además, cuando el gracioso ve a Coridon llevarse a Corisca, escuchamos los siguientes versos:

Veamos ahora el honor mío,
entre alma y vida, qué dice.

⁹⁸ Véase López Estrada, F., “Del *dramma pastorale...*”, *op. cit.*, p. 540.

Habla, honor. (513,b)

Sátiro es también consciente del honor, igual que Amarili y Silvio, hablando seriamente. Sátiro es una figura burlesca y graciosa a lo largo de la obra, sin embargo, entre las jornadas hay una pequeña diferencia sobre su carácter. Especialmente, marca diferencia la última jornada en la conciencia del honor.

5.2.3 EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO

En esta obra, los sucesos de gran trascendencia siempre se han representado en la cueva de Ericina. Nicandro, padre de Mirtilo, abandonó a su niño en la cueva y, posteriormente, Carino lo encontró. Amarili, prometida de Silvio, se esconde en la cueva para que Silvio no la vea con Mirtilo y éste queda herido por un flechazo de Nicandro. A causa de la artimaña de Dorinda, Amarili decide ocultarse en la cueva para vigilar a Silvio, pero llegan Mirtilo y Silvio a la cueva y riñen.

Sería interesante observar cómo cada autor trata esta cueva, en la que frecuentemente acontecen graves sucesos. En la primera jornada, Nicandro comenta sobre esta cueva:

En la cueva portentosa
de Ericina,....(492,a)

Dicha frase es la única referencia a la cueva. Eso es natural porque, en la primera jornada, no transcurre ninguna acción allí.

En la segunda jornada, hay varios versos que se refieren a la cueva. Por ejemplo Carino dice como sigue:

Esta cueva profunda
que cuando crece Alfeo dél se inunda,

fue por donde arrojado
de la resaca, y de su boca echado,
te hallé, y con señas tales... (495,b)

Con estos versos se descubre el misterio del nacimiento de Mirtilo.
Posteriormente, Nicandro comenta sobre la cueva como sigue:

Espera.
No pises, no pises, hijo,
los horrores de esa cueva. (505,b)

¡Oh ciegas obscuridades!
Oh confusos laberintos!
Cueva infausta de Ericina,
Toda eres siempre prodigios. (505,c)

Estos versos nos destacan lo misterioso y lo horroroso de la cueva, en la que siempre sucede la desgracia.

En la tercera jornada escrita por nuestro dramaturgo también se perciben algunos versos sobre la mentada cueva cuando Dorinda exclama:

Ese antro de Ericina,
esa pavorosa cueva,
siempre a horrores destinada,
siempre a delitos expuesta, (509,b)

Pues el antro, según dicen,
tiene infinitas revueltas,
que a modo de laberinto
toda su bóveda cercan. (509,c)

A la vez que subraya el miedo y el misterio de la cueva con dichos versos, Calderón intenta provocarnos un temor aún mayor al acentuarnos el tiempo, como se ve a continuación:

.... (pues que va la noche
a lobreguear empieza) (509,c)

Después de esta frase, Amarili entra en la cueva para vigilar a Silvio. Los versos de la cueva y el tiempo nos hacen imaginar que va a pasar algo funesto dentro. Y, además, Calderón añade a la cueva de Ericina un nuevo punto de vista, como podemos entender en las palabras de Mirtilo:

¡En el antro de Ericina,
teatro de infames violencias, (510,b)

En la primera y la segunda jornadas, la cueva no es más que un lugar horrendo y misterioso, en el que acontecen muchas desdichas. Nuestro dramaturgo nos indica otro concepto de la cueva: el teatro.

5.2.4 ESPACIO

El espacio de esta obra es el siguiente:

Primera jornada

- Bosque de Elide, al lado del templo de Apolo
- Bosque de Arcadia

Segunda jornada

- Bosque y caserías de Arcadia
- Templo de Diana, en Arcadia
- Bosque de Arcadia

Tercera jornada

- bosque de Arcadia, al lado de pastoral albergue
- Cerca del río, en Arcadia
- Templo de Diana, en Arcadia

No se sabe exactamente el espacio del principio de la tercera jornada, porque no hay acotación concreta sobre ese aspecto, pero podemos especificarlo si observamos el texto con atención. En la segunda jornada, al ver a Mirtilo herido, Nicandro dice: “Llevalle al lugar vecino.”. (505,c) Por otra parte, en la tercera jornada, Amarili manda a Corisca sobre Mirtilo “... llegues /a saber dél a las ruinas / dese pastoral albergue”. (506,a) Por estos dos textos sabemos que Mirtilo y Sátiro están en «las ruinas dese pastoral albergue» de Arcadia.

Lo que nos interesa en esta escena de la tercera jornada es la manera de utilizar el espacio. Al principio de la última jornada hay una acotación como sigue: “Salen por una parte Amarili y Corisca; y por otra Mirtilo y Sátiro, y representan sin verse.” (506,a). Los dos personajes masculinos aparecen por una parte y los dos femeninos por otra. Después de mandar a Sátiro que se vaya a ver a Amarili, Mirtilo se retira y se queda “al paño” (506, b), y Amarili, a su vez, envía a Corisca para que eche un vistazo a Mirtilo y se va «al paño». Luego Sátiro y Corisca se encuentran en el escenario. Como hemos visto arriba, Mirtilo debería de estar en el pastoral albergue, que supuestamente se encuentra en el escenario, para curarse la herida y las dos mujeres están fuera del pastoral albergue. A pesar de eso, Mirtilo y Amarili se van al paño y otros dos personajes se ven en el escenario. La presencia del albergue no impide los movimientos de los personajes, y todos ellos se mueven por el escenario como si no existiera el albergue. En este sentido, en esta escena el dramaturgo no respeta la existencia del albergue, lugar que Coello planteó en la jornada anterior. Para Calderón ésa no es necesaria en esta escena porque lo más importante es destacar la simetría de la acción de Amarili y Mirtilo o Corisca y Sátiro. Por eso, al principio de la jornada, Amarili y Corisca salen por una parte, y Mirtilo y Sátiro salen por otra y, además, Mirtilo y Amarili se retiran y cada uno se quedará en un paño diferente para mostrarnos la

simetría de la acción de los personajes, aunque la acotación no dice nada al respecto.

5.2.5 LA FUNCIÓN DE LOS ORÁCULOS

En la primera jornada, en un templo, Mirtilo vio a una mujer, que es el fantasma de Amarili. Según Mirtilo ella le dijo que temiera el acero de su padre. Y luego se oye la música que le enseña un oráculo:

Conduciránte a la muerte
tu padre y tu voluntad. (490,b)

Sólo Mirtilo puede escuchar este oráculo divino pero otros personajes no lo pueden oír. Este oráculo enseña no sólo a Mirtilo sino también al público que Carino va a matarle en el futuro, ya que Mirtilo piensa todavía en este momento que su padre es Carino, aunque en realidad su padre es Nicandro. Y Mirtilo escucha otro oráculo:

No tendrá fin el daño que os ofende
hasta que junte amor dos semideos,
y de una infiel mujer los devaneos
la alta piedad de un pastor fido enmiende. (490,b)

Aunque este oráculo es imprescindible para esta obra, en este momento el público no podrá interpretar este oráculo, ni siquiera Mirtilo. De hecho, después Mirtilo no interpreta nada del oráculo. Este oráculo no tiene mucho sentido en este momento para adivinar el futuro, por eso Mirtilo no hace mucho caso del mismo y el público guardará este oráculo en un rincón de la memoria.

Mirtilo escucha el consejo de la fantasma Amarili y el primer oráculo, y resuelve escaparse de ellos a Arcadia. El motivo de la decisión de salir de Elide

no es el segundo oráculo sino el primer oráculo. El segundo oráculo no es muy importante para predecir el futuro, porque nadie puede interpretar; más bien es sólo para avisar al público la existencia del oráculo. Por otro lado, el primer oráculo tiene una función importante para llevar adelante la intriga, a la vez que da a entender al público lo que va a pasar en el futuro.

En la segunda jornada, también hay dos oráculos. Nicandro, Mirtilo, Amarili y otros personajes escuchan el primer oráculo:

Siempre y nunca homicida
serás de la que piensas que no es vida. (501,b)

En este momento Nicandro ya sabe más o menos que el niño a quien abandonó en la cueva está vivo, por eso interpreta el oráculo como sigue:

Claro mi daño entiendo.
Esto es decir que viviré muriendo,
sin remedio y cautivo
dentro de aquesta vida que no vivo. (501, b)

Y el segundo oráculo es el mismo que el segundo oráculo de la primera jornada. Después de escuchar partes del oráculo, cada personaje lo interpreta a su manera. Dorinda, al escuchar una parte del oráculo “No tendrá fin el daño que os ofende” (501,c), lo interpreta:

Esto es decir que solo medio fuera
de mi esperanza que Amarili muera. (501,c)

Amarili, al escuchar “Hasta que junte amor dos semideos”, cree lo siguiente:

Esto es decir que por ley severa
será de Silvio: mi esperanza muera. (501, c),

Nicandro lo interpreta así:

Esto es decir que Silvio, aunque mas huya,
ha de enlazar mi sangre con la suya. (501,c)

Mirtilo, al esuchar “Y de una infiel mujer los devaneos” (501,c), piensa esto:

Esto es decirme que esta infiel belleza
sin quererme, amenaza mi cabeza. (502,a),

Amarili lo interpreta:

Eso es decir que aunque hoy su amor le rinda,
padecerá en los celos de Dorinda. (502,a)

Luego Nicandro, aunque escucha “La alta piedad de un pastor fido enmiende”(502,a), no puede interpretarlo. Amarili, sin embargo, piensa así:

Lo fiel y lo pastor en él cabría;
Mas no sangre de un dios. (502,a)

Esta interpretación es más o menos acertada, mientras que las anteriores eran erróneas.

Los dos oráculos de la segunda jornada sirven literalmente para informar del futuro y, aparte de eso, son para llevar a los personajes a interpretarlos cada uno a su manera. Resulta que sus interpretaciones equivocadas hacen al público imaginar un final diferente.

En la tercera jornada, no obstante, Calderón nos muestra la interpretación correcta de los oráculos, sin referirse al primer oráculo de la primera jornada en ningún momento. Nicandro se entera del verdadero

sentido del oráculo “Siempre y nunca homicida / serás de la que piensas que no es vida”, como dice:

Ahora felicemente
a ver el sentido torno.
Siempre tu homicida he sido.
Yo te arrojé riguroso
a morir, yo con la flecha
te herí, yo te eché en el golfo,
y yo levanté este acero
contra tí: con que está todo
cumplido el hado, pues nunca
Te mato y siempre te lloro. (515,b)

El sentido del oráculo “No tendrá fin el daño que os ofende / hasta que junte amor dos semideos, / y de una infiel mujer los devaneos / la alta piedad de un pastor fido enmiende” se aclara todo también. Los “dos semideos”, que se refieren a Amarili y Mirtilo juntan el amor y “un Pastor Fido”, que se refiere a Mirtilo, permite con piedad los devaneos de «una infiel mujer», que se refiere a Dorinda.

En suma, en la primera jornada, el oráculo “No tendrá fin el daño que os ofende / hasta que junte amor dos semideos, / y de una infiel mujer los devaneos / la alta piedad de un pastor Fido enmiende” no funciona para el desarrollo de la trama, diferencia del otro oráculo que sí cumple esa función. En la tercera jornada, nuestro dramaturgo nos muestra el significado verdadero del oráculo.

5.3 LA FINGIDA ARCADIA

Agustín Moreto, un autor no identificado y Calderón de la Barca escribieron en colaboración esta obra en 1651.⁹⁹ Calderón se encargó de la tercera jornada. Según González Cañal, se representó en el Buen Retiro el 12 de julio de 1663 y se imprimió en la *Parte XXV* de *Comedias Escogidas* (Madrid, 1666) a nombre de Moreto.¹⁰⁰ Medel del Castillo indica en la lista que una obra titulada *Arcadia Fingida* es de Coello.¹⁰¹ Lope de Vega escribió una novela que se titula *La Arcadia* en 1598; luego Tirso de Molina escribió una comedia titulada *La fingida Arcadia* hacia 1622.¹⁰² Según Elvezio Canonica, la obra colaborada es original respecto a las dos versiones anteriores.¹⁰³

5.3.1 ESTRUCTURA

En esta obra no podemos encontrar mucha incongruencia argumental. En general la trama se desarrolla con coherencia. Elvezio Canonica dice: “De no conocer de antemano las circunstancias de su composición, no dudaríamos en atribuir esta obra a una sola pluma.”¹⁰⁴ Por ejemplo, cuando nos fijamos en el paso del final de una jornada al principio de la siguiente, comprendemos lo que Canonica opina. Al final de la primera jornada Porcia, reina de Chipre, se ve obligada a fingir estar loca por el papel venenoso para salvar su propia vida, por eso al principio de la segunda jornada la reina sigue fingiendo estar loca. Al final de la segunda jornada Porcia embiste contra todo el mundo y les da con un cayado u otra cosa, celosa y furiosa, y otros personajes intentan

⁹⁹ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, tomo IV, ed. J. E. Hartzenbusch, *op. cit.*, p. 683.

¹⁰⁰ González Cañal, R., “Calderón y sus colaboradores”, *op. cit.*, p. 550.

¹⁰¹ Medel del Castillo, Francisco, *op. cit.*, pp. 193-196.

¹⁰² En cuanto a la relación entre las dos obras, véase Elvezio Canonica, *la fingida Arcadia: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 43.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 44.

llevársela. Con lo cual, al principio de la tercera jornada, todos la detienen. Es bastante natural el paso de una jornada a la siguiente.

En la primera jornada, los personajes intentan alegrar a la reina, quien está triste. Ella se queda sola con Casandra, hija de Filiberto y prima de Porcia, y le cuenta lo que le ha sucedido. En la segunda, los personajes intentan seguir la locura de la reina. Ella se queda sola con Julia y hablar con ella sobre las conductas de Federico (valido de Filiberto), Carlos (príncipe de Sicilia), y Enrique (hijo del rey de Napoles). En la tercera los personajes detienen a Porcia y le sueltan. Ella se queda sola con Julia y habla con ella sobre el mismo tema que el de la segunda. Y además, después de que la reina dialoga con Casandra o Julia, lo que sucede es parecido; Enrique viene y corteja a Porcia en la primera jornada y hace lo mismo pero con Casandra en la segunda y la tercera jornadas. Luego, en el caso de la segunda y la tercera jornadas, lo que quiere hacer la reina en ambas jornadas es también igual: revelar la verdad a Enrique.

En cuanto al espacio en la segunda y la tercera jornadas, la primera parte de la segunda jornada transcurre en una “Arboleda y vista exterior de una quinta real” y la tercera jornada se sitúa en un “Bosque inmediato a una quinta real”. El espacio dramático de ambas partes es muy similar. Notamos que la estructura general de la parte inicial de las tres jornadas, sobre todo, de la segunda y la tercera, es parecida.

Ahora bien, nos fijamos en las riñas entre Federico y Enrique, de la tercera jornada, que ocurren después de haber escuchado lo que Filiberto va a hacer. A no ser por esta escena, es decir, supuesto que, justo después de que Federico se enterara del plan de Filiberto, lo confesara a Porcia, el desarrollo de la trama sería más natural. En efecto, en la escena parecida de la primera jornada, justo después de que Federico se enterase de las intenciones de Filiberto, la reina viene y él le revela todo. Sin embargo, en la tercera jornada, Calderón introdujo la escena de riña entre Federico y Enrique. Lo importante de esta escena es el hecho de que la reina está de parte de Federico. Debemos recordar que ésta no es la primera vez que Federico y Enrique riñen. Según Porcia cuenta en la primera jornada (538, a, b), ellos han reñido ya por ella

en una ocasión. Como entonces, la reina estaba totalmente enamorada de Enrique, en esa riña pasada le apoyó. El hombre querido se cayó sobre los brazos de Porcia y ella le dijo: “Vuelve a alentar, /Garzon, si quieres hallar / indicios de mi sentir/ que no es tiempo de morir, / cuando yo empiezo a llorar (538, c)»”. Esta vez ellos también riñen por la misma causa que antes, sin embargo Porcia ya no apoya a Enrique como antes, sino a Federico. Ella manda a Enrique que se retire. Su acción contraria nos indica que ya no está enamorada de Enrique y que ahora quiere estar con Federico. De hecho, al final la reina se casa con Federico.

Calderón utiliza una técnica muy efectiva para mostrarnos el cambio de los sentimientos de la reina. El autor introduce la escena de la riña, en la cual Porcia apoya a Federico, teniendo en cuenta la riña anterior que la reina relata en la primera jornada. Y encima, para que el público se acuerde de la imagen de la riña pasada, Calderón prepara los siguientes versos de Federico:

No queda mal puesto quien
sin sentido y casi muerto
perdió un guante, que también
llegó en vuestra sangre envuelto
a manos de Porcia bella: (553.a)¹⁰⁵

Por estos versos el público recordará que ellos riñeron antes y los dos se cayeron en el suelo con heridas sangrientas, y que Porcia apoyó a Enrique. Con introducir la escena de la riña parecida en la causa pero distinta en la acción de la reina e introducir dichos versos recordatorios para el público, la audiencia se dará cuenta del contraste entre las dos acciones de Porcia y ese contraste de la acción otorga al público la impresión intensa de que la reina ha cambiado de sentimiento.

¹⁰⁵ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, tomo IV*, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeya, 1850.

5.3.2 PERSONAJES

Porcia, protagonista de la obra, es una reina de Chipre. Tiene mucha afición a los libros pastoriles y ama a Enrique con ahínco. En la primera jornada, cuando Federico le confiesa la trampa del papel mortal que Filiberto ha preparado, ella le contesta:

Federico, agradeciendo
vuestro celo, os he escuchado:
pero ¿para qué queréis
que cuando persiguen tantos
inconvenientes mi vida,
excuse yo el duro plazo
de la muerte? Ese veneno
me dad, yo quiero apurarlo
con los ojos: no alarguéis
la vida de un desdichado.
Dadme el papel. (542,c)

Nos damos cuenta de que es un tipo débil y no tiene muchas esperanzas de vivir. Se muestra también su debilidad en la escena similar de la tercera jornada. Cuando Federico le confiesa que Filiberto se ha ido a la corte para avisar de su incapacidad, Porcia le corresponde:

No lo sé, si considero
que todas las plazas fuertes,
los cargos y los gobiernos
están dados de su mano.
Siendo así, yo me contento,
Federico, con vivir.
Goce un tirano mi imperio,

y viva yo en mi locura,
pues mas sagrado no tengo. (553,b)

A ella no le interesa el cetro tanto como a Filiberto, y se resigna a la traición de éste. Y al final piensa vivir en su locura; esta frase indica su debilidad. Por otro lado, en la segunda jornada nos muestra otro aspecto; es muy orgullosa:

Antes que mi vida, es
mi pundonor lo primero. (545,a)

Enrique, hijo del rey de Nápoles, la ama. Sin embargo, el rey de Nápoles es mudable, porque primero ama a Porcia, después se enamora de Casandra y al final vuelve a querer a Porcia. En la segunda jornada él explica a Casandra la mudanza de sus sentimientos:

El que es amante no aspira
solamente a la hermosura;
aspira con fe segura
a su entendimiento atento,
y a su belleza: y hoy siento
que amarla no me conviene;
que aunque su belleza tiene,
no tiene su entendimiento. (546,a)

Enrique desea no sólo la hermosura sino también el entendimiento, por eso no quiere a Porcia, que está loca, y sí a Casandra, que tiene entendimiento.

Igualmente Carlos, príncipe de Sicilia, que quiere a Porcia con ahínco aunque ve su locura, dice:

Mas quiero yo a su hermosura
que quiero a su entendimiento. (549,a)

Carlos desea la hermosura más que el entendimiento, al contrario que Enrique.

También Federico, valido de Filiberto, ama a la reina. Filiberto tiene mucha confianza en él, por eso le confiesa que ha tramado matar a Porcia y que va a ir a la corte para avisar de la incapacidad de la reina. Sin embargo, como el valido quiere mucho a Porcia, se lo confiesa todo y la salva mintiendo a Filiberto. Es decir, Federico es un valido traidor para Filiberto y un vasallo leal para la reina.

Al final de la obra, Carlos, Enrique y Federico le solicitan el casamiento:

Carlos	Según eso, a mi me estás en obligación mas cierta que a Enrique, pues quien te quiso loca, has de premiarle cuerda.
Enrique	De Porcia tuve esperanzas, y en nada el amor se muestra sino en perdonar, pues no ama quien del agravio se acuerda.
Federico	El reino y vida me debe, su deudo soy, y así es fuerza que de premio a mi lealtad. (556,b)

La respuesta de Porcia es como sigue:

Es verdad, porque se vea
en el *Arcadia fingida*
el premio de las finezas.
Carlos, no puedes quejarte
de que mi vida agradezca.
No puedes quejarte, Enrique,
pues por Casandra me dejas,

que te deje con Casandra. (556,b)

Porcia se casa con Federico por el premio de sus finezas, más bien por el amor. En este desenlace podemos ver la inclinación de nuestro dramaturgo hacia la lealtad, más que el amor hacia la hermosura y el entendimiento.

5.3.3 ENGAÑO Y DESENGAÑO

En *la Parte XXV de Comedias escogidas* (Madrid, 1666), que contiene esta obra, hay una “APROBACION DEL PADRE FE, JOSEPH de vitoria, Predicador de la Orden del gran Padre San Agustín”. En ella hay un comentario sobre las comedias: “(...) antes bien, están llenas de casos raros, que pueden servir de ejemplares al desengaño de los hombres.” Y aparte, como indica el título de la obra, su trama tiene mucho que ver con engaño y desengaño.

Filiberto, tío de Porcia, que aspira al cetro, intenta matar a la reina con un engaño: hacerle leer un papel venenoso para lograr el cetro. Si uno lee el papel, se muere. Filiberto pide a Federico que haga a Porcia leer, diciendo como sigue:

Pues, Federico, ya hice
confianza de mi engaño (541,c)

No obstante, Federico está enamorado de ella, y le cuenta toda la verdad a Porcia cuando ésta llega. Justo en ese momento, Filiberto aparece y Federico lo engaña diciendo que no se ha muerto pero ha perdido el juicio porque se ha quitado la venda de los ojos cuando lo estaba leyendo. La reina se ve obligada a fingir que está loca para salvarse de la trampa de Filiberto. Cuando Porcia se resuelve a seguir el plan de Federico, dice:

Que soy el sol, y mis rayos

te harán ceniza. ¿No miras
cómo militan los astros
a mi orden? (543, a)

Con esta frase empieza el fingimiento de la reina, y Filiberto también comienza a fingir diciendo: “Pues yo empiezo / a fingir (543, a)”. Es decir, Porcia y Filiberto comienzan a actuar para engañar a todos. Y al final de la jornada Porcia dice aparte:

¡Valedme, cielos, valedme!
Que está mi aliento templando
un volcán, y si esto dura,
será verdad lo imitado. (543, c)

Esta frase sugiere al público que el engaño compuesto por ella se convertirá más tarde en la verdad o la realidad.

En la segunda jornada, Porcia sigue actuando implicando a otros personajes en el engaño. Porcia se llama Belisarda a sí misma, y nombra Cardenio a Filiberto, Olimpo a Federico, Anfriso a Enrique, Salicio a Carlos, Anarda a Casandra, Chaparro a Chilindrón, Bato a Cascabel y Flora a Julia. Filiberto enseña a Porcia que su nombre no es Cardenio sino Filiberto, pero la reina no hace caso de él. Filiberto dice a Enrique:

Di que eres Anfriso, Enrique,
yo diré que soy Cardenio. (544,b)

Como en el caso de la primera jornada, Filiberto empieza a actuar como Cardenio con Porcia. Él funciona como colaborador en el engaño de la reina y actúa de Cardenio a gusto junto con ella para conseguir el cetro.

Luego, cuando la reina y Julia se quedan solas, Porcia deja de actuar de Belisarda y habla cuerdamente con ella. Y Porcia dice a Julia:

Si apunto a la vanidad,
es locura sin provecho;
que como yo soy tan vana,
la ficción y el tema arriesgo,
porque vendrá a ser cordura
fingir lo mismo que tengo. (545,a)

Dice que su fingimiento se convertirá en cordura, es decir, el engaño llegará a ser la realidad, igual que dijo en los versos de la primera jornada. Y además ella se propone:

Una Arcadia haré fingida
en este monte, en que puedo
en el traje pastoril,
de la honda al escarmiento,
regir en el monte y llano
de reses el vulgo incierto,
de quien el cayado sea
rústico, aunque firme cetro.(545,b)

La reina decide fingir estar loca, utilizando la historia pastoril de la Arcadia: “.....puedo /en el traje pastoril”. Con esta frase podemos suponer que el traje de Porcia de la segunda jornada es pastoril, aunque no hay ninguna acotación sobre su traje. De hecho, al final de la jornada, se nos revela que Porcia lleva un cayado u otra cosa para golpear a los personajes. Se supone que el cayado forma parte del traje pastoril. Es natural que Porcia se ponga el traje pastoril para actuar de Belisarda en el engaño pastoril, y además Enrique, Federico, Casandra, Filiberto y Carlos se disfrazan también de pastores, como Julia dice:

Disfrazados
en pastoril traje veo

a Enrique y a Federico
a Casandra y Filiberto
y a Carlos. (545,b)

Luego, cuando vienen Casandra y Enrique, Porcia y Julia les escuchan a escondidas. La reina se entera de que Enrique no la quiere, así que está a punto de perder la razón a pesar de que Julia intenta tranquilizarla diciendo:

Loca te fingiste ayer
y hoy parece que lo estás. (546,c)

Y Porcia dice como sigue:

En mi delirio evidente
el ejemplo puedes ver:
Loca estoy, y hoy vengo a ser
Ciego, dormido y doliente. (546,c)

Notamos que Porcia está volviéndose loca realmente por el dolor del desamor. Federico, Carlos, Filiberto, Casandra, Enrique, Cascabel, Chilindrón y Celia hacen un par de juegos con Porcia. A través del juego Porcia se entera de que a Casandra le gusta Enrique, aunque, en realidad, Casandra quiere a Federico. Porcia siente celos y rabia, y embiste contra todos y les da con un cayado como si estuviera realmente loca. Mientras todos se van, Porcia se queda con Enrique y le llama por su nombre real, es decir, actúa mal de Belisarda por un momento en el engaño pastoril. Enrique se percata de eso y empieza a dudar de su locura.

Ahora bien, en la tercera jornada, escrita por Calderón, la reina continúa actuando de Belisarda, y dice como si fuera monólogo como sigue:

¿Que he de advertir, si muero?
¿Qué he de esperar, si bien ninguno espero?

¿Qué he de ver, si estoy ciega?
¿Qué he de oír, si sorda a todo a verse llega
aquesta vida poca?
¿Y qué me he de tener, si estoy tan loca,
que el juicio pierdo de dos veces?
(¡Cielos, Primero de temor, y ahora de celos!) (550,c)

Al principio Porcia se vio obligada a fingir estar loca para salvar su propia vida de la trampa de Filiberto; no obstante, después de sentir celos está volviéndose loca realmente. Cuando Porcia y Enrique están solos, y la reina empieza a hablar con él actuando de Belisarda, sin embargo, al final lo llama por su nombre auténtico y le confiesa que no está loca y que sabe quién es ella misma y quién es él. Enrique queda así convencido de que Porcia finge su engaño.

Posteriormente, Filiberto sale con Federico y dice a Casandra:

Pues una cosa te ruego,
y es que la busques, y trates
mas de sus divertimientos
que hasta aquí:.....(552,b)

Filiberto pide más engaño porque va a ir a la corte para avisar de la incapacidad de Porcia y así privarla del puesto de rey. Esta acción de Filiberto contribuye a que se desarrolle el engaño de Porcia y, como resultado, Filiberto se hace colaborador en el engaño de ella.

Luego, Porcia vuelve a actuar de Belisarda con los otros personajes, que comienzan a hacer un juego— Julia lee un libro, y hay que hacer lo que ese libro manda. En ese juego, Salicio, o sea Carlos empieza a cortejar a Porcia. Cuando Enrique y Carlos están a punto de reñir, Porcia dice:

(Que yo sé cuándo me importa
estar loca y estar cuerda.)

¡Salicio, Anfriso! Pues ¿cómo
así alborotáis la selva?
¡Así, Carlos, así, Enrique,
mi decoro se respeta!
¿Tan entendidos pastores
hacen de las burlas veras?
¿Príncipes tan generosos
no atienden a mi presencia?
No me veréis en el valle
otra vez para contiendas;
y otra vez que me ofendáis,
sabré castigar mi ofensa. (554,c)

Porcia mezcla el engaño compuesto por ella — “Salicio y Anfriso” y “Pastores”— con la realidad — “Carlos y Enrique” y “Príncipes”. Sin embargo, Porcia vuelve a actuar de Belisarda en cuanto aparece Federico. Al final, Filiberto lee la carta venenosa y se muere. Porcia dice que su engaño ha sido fingido. Porcia se casa con Federico y Enrique con Casandra.

Desde el final de la primera jornada, Porcia empieza a actuar de Belisarda en el engaño. Por otra parte, Filiberto la ayuda a desarrollar esa ficción con la intención de conseguir el cetro. Hasta el final de la segunda jornada, Porcia maneja muy bien el engaño para salvarse de la trampa de Filiberto, actuando como Belisarda; no obstante, al final de la segunda jornada, por los celos parece que se ha vuelto loca realmente y comete un fallo: llamar por el nombre original, Enrique, a Anfriso. En la tercera jornada, también dan al público la impresión de que Porcia está volviéndose loca de verdad. Y en la escena Porcia llega a mezclar el engaño y la realidad. Sin embargo, al final el engaño acaba con la muerte de Filiberto y la realidad vuelve.

Notamos que hay dos mundos en la obra. El primer mundo es la realidad que crean los personajes originales como Porcia, Enrique, Carlos, etc. El segundo mundo es el engaño que Porcia o Belisarda crea con los personajes

ficticios (Belisarda, Anfriso, Salicio, etc.). La obra alterna el mundo engañoso con el mundo real en su transcurso. Sin embargo, en una escena de la tercera jornada Porcia mezcla los dos mundos y no sabe en qué mundo está. Podemos decir que Porcia pasa de la fase en la que se separa rotundamente el engaño de la realidad a una nueva fase en la que confunde ambos mundos. Nos acordaremos de un personaje conocido de una obra maestra. Segismundo va y viene entre el sueño y la realidad por la industria de Basilio, de modo que empieza a confundir los dos mundos, y llega a no saber en cuál está, al igual que Porcia. Sin embargo, en el caso de Segismundo su padre le forzó a ir y venir entre el sueño y la realidad y, además, después de eso, llega al pensamiento filosófico, la vida es sueño: no se puede distinguir entre el engaño y el desengaño. La reina no llega a ese pensamiento filosófico como el príncipe. De hecho, después de confundir los dos mundos, Porcia vuelve a estar en el engaño y finalmente vuelve a la realidad sin contemplar más esta dicotomía.

5.4 *POLIFEMO Y CIRCE*

Calderón de la Barca escribió esta obra en colaboración con Mira de Amescua y Pérez de Montalbán. Mira de Amescua compuso la primera jornada, Pérez de Montalbán la segunda y Calderón la tercera jornada. En la Biblioteca Nacional de España, hay tres manuscritos: Res/83, Mss/15052 y Mss/15053. Probablemente el original es el primero. El texto original, en cuyo folio inicial viene el título “El Polifemo” y “Comedia en 3 jornadas, de tres ingenios.” en tipografía moderna y más abajo los tres nombres de los autores; no obstante, en el siguiente folio curiosamente está escrito “El Polifemo y Circe de Calderón”. Las letras de “El Polifemo” son distintas a las de “y Circe de Calderón”; aquéllas son antiguas y éstas son modernas, con lo cual posiblemente alguien añadió la parte final posteriormente. En el siguiente folio hay nombres de los protagonistas. Luego, en otra página empieza la primera jornada, en la que no viene el nombre de Mira de Amescua. En cambio, al final de la segunda jornada está puesto “El Doctor Juna Pérez de Montalbán”, y al final de la tercera jornada “Don Pedro Calderón de la barca”.

Sobre la fecha de composición, la obra fue escrita, según Hartzenbusch, como muy tarde en 1634.¹⁰⁶ Sin embargo, a pie del último folio de la segunda jornada dice “alabado sea el Santísimo Sacramento y la Concepción Purísima de la Virgen Nuestra Señora. M^d y martes de abril de 1630. De manera que probablemente la obra fue escrita en torno del año 1630.

Más tarde, Montalbán escribió un auto con este mismo tema. Calderón reelaboró la obra como *El mayor encanto, amor*, la cual es más enredosa y espectacular que *Polifemo y Circe*. *El mayor* se representó en el Coliseo del Buen Retiro en 1635 para celebrar la apertura del Buen Retiro.¹⁰⁷

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 684.

¹⁰⁷ González Cañal expone sus dudas sobre el texto que se representó en 1635, y supone que hay otra versión anterior a la obra *El mayor encanto, amor*. Véase González Cañal, R., “Calderón y sus colaboradores”, *op. cit.*, p. 545.

Con respecto a las fuentes de la comedia podemos enumerar las siguientes obras: *Odisea* de Homero, *Metamorfosis* de Ovidio, *Polifemo* (1613) de Góngora y *La Circe* (1624) de Lope de Vega¹⁰⁸, etc.

En la obra en colaboración aparecen personajes de la mitología griega: Ulises, Circe, Acis, Galatea, Polifemo, Iris, etc. Se trata de la leyenda de Circe. Por lo tanto, la obra es una comedia mitológica sin duda. Menéndez Pelayo critica este género:

...como en toda especie de dramas de espectáculo, el poeta queda siempre en grado y en categoría inferior al maquinista y al pintor escenógrafo. Eran obras que se destinaban a solaz de los Reyes y de la Corte, ora en el Palacio, ora en el Buen Retiro, y [...] más se atendía al prestigio de los ojos que a la lucha de los afectos y los caracteres, ni a la verdad de la expresión.¹⁰⁹

El crítico menosprecia el papel del dramaturgo en la comedia mitológica y piensa que el autor compuso la comedia mitológica que fuera del agrado de los Reyes y la nobleza para ganar mayor fama y prestigio. Además de Menéndez Pelayo, hay críticos que tienen opiniones sobre este género.¹¹⁰

Sin embargo, G. Chapman refuta esas opiniones negativas sobre este género diciendo:

Es muy posible, y muy probable, en verdad, que estas obras puedan muy bien haber sido consideradas como un mero espectáculo por la Corte misma. Pero

¹⁰⁸ HOMERO, *Odisea*, ed. Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982. OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003. GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. A. Parker, Madrid, Cátedra, 2005. VEGA, Lope de, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989.

¹⁰⁹ Menéndez Pelayo, M., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, Santander, Aldus, p. 285

¹¹⁰ Véase Chapman, W. G. "Las comedias mitológicas de Calderón", en *Revista de Literatura*, 5(1954), p. 40. Chapman cita a Milá y Fontanals, H. M. Martín, Pierre Paris y Everett W. Hesse, que son los críticos quienes consideran que la comedia mitológica no tiene mucha importancia.

yo entiendo que no lo fueron para Calderón, y que su intención fue escribir una obra coherente dentro de los convencionalismos del género. Declarar que estas obras fueron, sencillamente, un espectáculo, y nada más que eso, es, a mi juicio, una clase de criticismo que revela una lectura superficial de dichas obras.¹¹¹

La comedia mitológica no es simplemente una comedia de espectáculo para divertir a la gente de clase alta, como dice Chapman. Es verdad que este género busca la espectacularidad que había encantado a la gente de aquella época, pero, este género, y en concreto las piezas *Polifemo y Circe* y *El mayor encanto, Amor* abarcan el pensamiento moral del autor y varios significados a nivel textual, como comprobaremos posteriormente. Por lo cual, merece la pena analizar estas dos obras mitológicas minuciosamente, al igual que otro género de comedia.

5.4.1 ESTRUCTURA: DOS AMORES

En *Polifemo y Circe* hay dos amores que se desarrollan paralelamente: el amor entre Ulises y Circe, el amor entre Acis y Galatea. Primero nos centramos en el amor entre Ulises y Circe.

En la primera jornada, Iris aparece en lo alto del escenario y entrega a Ulises las flores, que tienen poder “en encantos y en amores” y que sirven a Ulises como antídoto de la bebida venenosa de Circe. Luego, Ulises deshechiza la magia de Circe con las flores e intenta matarla. Pero Ulises la perdona, ya que ve sus lágrimas y se enamora de ella. El griego toca a Circe con las flores, por eso Circe empieza a enamorarse de Ulises y viceversa:

Ambos con mutua ternera
muriendo de amores:

¹¹¹ *Ibid.* pp. 41-42. Y además, el estudioso cita a Valbuena Prat y a Frutos Cortés, los cuales opinan que la comedia mitológica es no sólo para dar gusto al público, sino también tiene alguna significación.

ella en virtud de mis flores,
yo en virtud de su belleza.¹¹² (vv. 331-334)

Ulises ama a Circe por su belleza, mientras Circe se enamora de él por la magia de las flores.¹¹³ Sin embargo, Ulises está casado con Penélope:

amaba yo a Penélope mi esposa.
¿Amaba? Dije mal : sus ojos amo
a pesar de la ausencia rigurosa. (vv. 360-362)

Ulises no se olvida de su esposa Penélope y la quiere todavía. Es decir, Ulises ama a Circe, a la vez que a Penélope.

El compañero de Ulises, Turselino, tiene ganas de salir de la isla de la hechicera. En una escena en la que Turselino ve a Ulises y Circe juntos, Turselino dice:

Dices bien: sacarle es justo
deste infame pasatiempo (vv. 923-924)

Turselino acusa de agravio el amor entre los dos e intenta recordar a Ulises su inclinación bélica que ya ha olvidado por el amor. Ulises se ve obligado a elegir entre el amor y la inclinación bélica, y elige el primero para quedarse en la isla con Circe.

No obstante, parece que en la primera jornada el autor no trata el amor entre los dos como absoluto mal o algo negativo. Quedan posibilidades de que

¹¹² Utilizo siempre la edición de A. Ibáñez Chacón y F. J. Sánchez. Véase Mira de Amescua, *Teatro completo*, vol. VI, Universidad de Granada, Granada, 2006, pp. 543-656.

¹¹³ En *Odisea* parece que Ulises no se enamora de ella. Sin embargo, Ulises se queda en la isla un año y tiene dos hijos. En *La Circe* de Lope tampoco se enamora de Circe, como ella dice a Ulises:

... solo eres
quien no permite, en condición tan dura,
que pueda entrar mi amor ni mi hermosura (III vv310-312)

ese amor sea bueno o positivo. Al final de la jornada I, Ulises se duerme. Circe se convierte en estatua para probar si el amor de Ulises es verdadero:

Aquí tengo de saber
si su amor es verdadero;
si de mi muerte o ausencia
tendrá Ulises sentimiento. (vv. 989-992)

Si la muerte de Circe lo lleva a una tristeza profunda, su amor será verdadero. No cabe olvidar que en la *Odisea* Circe intenta acostarse con Ulises, o sea Circe busca el amor corporal desde el principio, pero en *Polifemo y Circe* la hechicera busca el amor verdadero, no corporal, por convertirse en estatua, puesto que la estatua no puede mantener relaciones físicas con Ulises y si, a pesar de ello, Ulises quiere a la estatua de Circe será amor verdadero.¹¹⁴ Ulises encuentra la estatua de Circe y sigue amándola, como la hechicera reconoce:

¡Viva estoy, mi forma tengo!
¡Oye Ulises! Él me adora,
si no lo mudan los tiempos. (vv. 1028-1030)

Según dice ella, Ulises sigue amándola aún, a pesar de que Circe sospecha que el tiempo le mude de sentimiento. De todas maneras, en este momento hay posibilidades de que el amor entre los dos sea verdadero.

En la segunda jornada, Circe sigue amando a Ulises ciegamente. Por otro lado, de repente, Ulises cambia de sentimiento y empieza a querer a Irene, puesto que Irene se parece a Penélope, esposa de Ulises, como muestra el siguiente diálogo:

¹¹⁴ Por ejemplo, Pigmalión en *La fiera, el rayo y la piedra*, obra de Calderón, quiere una estatua de una mujer. Finalmente la estatua se metamorfosea en una persona viva, y ellos se juntan. Véase *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989, vv. 3864-3873.

Ulises No hay cosa que me divierta
 la memoria de mi esposa.
 (Solamente Irene hermosa,
 por ser su retrato, acierta.)

Turselino ¿Y Circe?

Ulises Es amor injusto.

Turselino Mudado estás.

Ulises Dices bien:
 lo que fue amor es desdén,
 disgusto lo que fue gusto. (vv. 1509-1516)

Ahora el amor entre los dos es injusto y se ha cambiado en desdén y disgusto. Luego aparecen Irene y Tisbe, dama de Trinacria. Tisbe dice:

Ya yo sé que amar sin premio
es el verdadero amar;
que es la voluntad grosera,
si pasa de voluntad. (vv. 1582-1585)

Tisbe cree que el amor por interés es amor falso. Esta opinión llega a ser la crítica del amor entre el amor de Ulises, dado que, más tarde, Ulises dice cuando se resuelve a matar a Polifemo:

Yo a Circe pediré para esta empresa
licencia, con promesa
de volver a sus ojos obediente: (vv. 1881-1883)

Para cumplir su propia meta, o sea matar a Polifemo, Ulises piensa pedir un favor a Circe. Ulises no sólo ya no la ama, sino que también se aprovecha de Circe para su propio interés. El amor de Ulises ya se convierte en el amor

por interés.¹¹⁵ Es decir, en la segunda jornada, el amor entre los dos es totalmente negativo y despreciable.

En la última jornada Circe sigue queriendo a Ulises ciegamente como en las dos primeras, por otro lado, Ulises ama a Irene todavía al principio de la jornada. Pero, después de que Ulises se escapara de la cueva de Polifemo y se encuentrra con Circe, Ulises vuelve a enamorarse de Circe por ver su llanto. Ulises decide quedarse en la isla, y un griego comenta sobre el amor de Ulises y Circe:

Si vuelven a divertirle
esos lascivos amores,
tarde a Grecia volveremos. (vv. 2595-2597)

El amor lascivo impide a Ulises y los griegos salir de la isla. Ahí aparece el fantasma de Acis e intenta recordarle su inclinación bélica. Ulises, que se ha dejado convencer por el fantasma de Acis, se resuelve a salir de la isla y dice:

sagrado nuestro el ancho campo sea
del mar: de aquí salgamos
y deste ciego laberinto huyamos. (vv. 2689-2691)

Ulises dice las palabras “ciego laberinto” con dos sentidos: la isla de Circe y el amor entre los dos. Ulises se da cuenta de que el amor es lascivo y ciego, y tiene que vencerlo. La única manera que le queda para vencerlo es huir de la Trinacria al mar, que es “sagrado nuestro”. Por fin, el amor de Ulises a Circe es lascivo y ciego en la jornada III. Este tratamiento totalmente depravado sobre su amor es igual que la segunda jornada.

¹¹⁵ En la *Odisea*, Ulises responde al amor de Circe para que suelte a sus compañeros y acoja bien a ella, conforme Hermes le ha dicho. Esto es el amor por interés también. Véase Homero, *Odisea*, ed. Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982, p. 83.

En resumen, en la jornada I, nos muestra dos aspectos contrarios del amor entre los dos: es agravio, sobre todo para Ulises y los griegos, pero puede ser un amor verdadero. Es probable que el poeta hubiera dejado a los otros escritores juzgar el amor entre Ulises y Circe en las jornadas posteriores. En la jornada II Montalbán juzga que el amor entre Ulises y Circe es injusto, y se ha cambiado en desdén y disgusto, y encima ya es un amor por interés. Calderón de la Barca piensa que el amor entre Ulises y Circe es lascivo y ciego. Es decir, los dos poetas consideran el amor entre Ulises y Circe completamente negativo y detestable.

En la *Odisea* y en las *Metamorfosis* no se dice explícitamente nada sobre el amor entre los dos, pero Juan Pérez de Moya indica que el amor de Circe es “amor deshonesto”¹¹⁶ y en *La Circe* Lope dice sobre el amor de la hechicera:

Amaba Circe a Ulises; no tenía
correspondencia Amor, faltaba Anteros, (III, 129-130)¹¹⁷

Anteros es la personificación del amor correspondido. El amor de Circe no tiene correspondencia. Para Lope el amor entre los dos es también negativo y despreciable. Es decir, Calderón, Montalbán, Lope y Juan Pérez lo consideran de la misma manera.

Ahora bien, nos queda por analizar otro amor: el de Acis y Galatea. En la primera jornada Acis dice cuando la ve:

óyeme un rato; que vine
destinado a ser tu esclavo,
pues te adoran los horribles
monstruos, y tú eres prodigio
de hermosura. (vv. 660-664)

¹¹⁶ Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, ed. Carlos Clavería, Cátedra, Madrid, 1995, p. 547

¹¹⁷ Utilizo la edición de José Manuel Blecua. Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1989.

Acis se enamora de Galatea por su belleza; por otro lado al principio Galatea no ama a Acis. Acis también tiene las flores mágicas y toca a Galatea con ellas, por eso Galatea inicia su amor por Acis. El desarrollo del amor entre Acis y Galatea es igual que el de Ulises y Circe.¹¹⁸ Luego, hay un diálogo entre Galatea y Acis, como sigue:

Galatea	¿Es amor honesto?
Acis	Sí: los rayos del sol compiten en pureza
Galatea	¿Es grande?
Acis	Tanto, que con el cielo se mide.
Galatea	¿Serás firme?
Acis	Esas montañas no están al cierzo más firmes. (vv. 744-750)

El amor entre Acis y Galatea es honesto, grande y firme, como él mismo lo aprecia con hipérbolos en las respuestas que da a la pregunta de Galatea. El amor entre los dos es positivo y admirable en esta jornada.

En la segunda jornada, Galatea y Acis siguen amándose. En una escena, Galatea se encuentra con Polifemo, quien está enamorado de ella ciegamente. Cuando Polifemo intenta llevarla a la cueva por la fuerza, Acis viene a defenderla de Polifemo con coraje, pese a saber que no puede ganarle.¹¹⁹ Galatea y Acis hablan:

¹¹⁸ En las *Metamorfosis*, sin embargo, Gañatea quiere a Acis sin necesidad de las flores (XIII, 750-753) En *Polifemo* de Góngora y en *La Circe* Galatea se enamora de Acis también sin las flores. Véanse Ovidio, *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias, Cátedra, Madrid, 2003. Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. A. Parker, Cátedra, Madrid, 2005.

¹¹⁹ En *Metamorfosis* Acis escapa de Polifemo, pero Polifemo tira una peña a Acis y lo mata. Por otro lado, Galatea sobrevive (XIII 880-888). Ocurre lo mismo en el *Polifemo* de Góngora (vv481-496) y en *La Circe* (II, 329-344).

Acis Junte una muerte dos vidas.
 Galatea Junte una vida dos almas.
 Acis Yo te estimo
 Galatea Yo te adoro. (vv. 1317-1319)

Acis y Galatea están buscando la unión de la vida y el alma, y ahí podemos ver el amor sacrificado sin intereses, a diferencia del de Ulises y Circe. Finalmente, Polifemo los mata. Así Acis se muere, pero el amor entre ellos es auténtico y sublime.

Lo que nos llama mucho la atención es el amor entre Acis y Galatea en la última jornada. Cuando el fantasma de Acis habla con Ulises para que Ulises se acuerde de la inclinación bélica, menciona el amor entre ellos:

Y porque seas testigo
 cuánto un amor lascivo me ha costado; (vv. 2664-2665)

En la tercera jornada Acis considera lascivo el amor entre ellos, a pesar de que en la primera jornada el amor es admirable y en la segunda jornada su amor es sublime.

En las *Metamorfosis* aparece este amor por primera vez, pero no lo trata de manera negativa ni positiva. En el *Polifemo* Góngora compuso unas estrofas sobre el amor entre ellos sugiriéndonos el erotismo como belleza, no lascivia como vicio.¹²⁰ En *La Circe*, Galatea dice:

Acis, contigo se acabó mi vida,
 aunque soy inmortal, pues con tu muerte
 el alma, que en los dos estaba unida, (II, vv. 377-379)

¹²⁰ Por ejemplo, vv. 329-336, la estrofa sobre el beso de Acis y Galatea. Sobre este asunto véase Mercedes Blanco sobre el significado o la función mítica en el *Polifemo* de Góngora como triunfo del amor erótico. (“La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca” (1613-1624), 5 (2010), pp. 31-68. Anteriormente, Robert Jammes había señalado esta idea del triunfo del amor, y del amor erótico también, sobre la muerte; La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote, Madrid, Castalia, 1987.)

Para Lope el amor entre Acis y Galatea es positivo y sublime igualmente. Lope lo considera de la misma manera que Pérez de Montalbán.

El tratamiento negativo y despreciable sobre el amor entre Galatea y Acis en la tercera jornada es completamente diferente de las jornadas anteriores y además, de Lope y Góngora. Pues, ¿por qué solo Calderón lo considera negativo? Hay dos respuestas que podemos suponer. Primero, Calderón interpretó así el amor entre ellos. Segundo, es más probable que lo hiciera por su visión dramática. El fantasma de Acis sale para dar consejo a Ulises y le dice que ha muerto por su propio amor lascivo. En realidad, Acis no lo ha tenido en ningún momento de la primera y segunda jornadas, pero eso no le importa a Calderón. El autor da por lascivo el amor entre ellos. Por ello, la causalidad queda clara: Acis cometió el error, es decir, su amor era lascivo, por eso se murió como castigo. Y ahora, como el amor entre Ulises y Circe es lascivo y ciego, como hemos visto antes, si Ulises sigue el mismo camino que Acis, le tocará el mismo final trágico: la muerte. Aunque a lo mejor Circe no lo matará, Acis lo matará como dice a Ulises:

Pues cuando tú me vengas yo te mato;
mas esto es ser amigo:
darte la muerte por mirarte honrado; (vv. 2661-2663)

Si Ulises permanece en la isla, Acis le dará la muerte para que sea honrado. La muerte que está a punto de realizarse genera la tensión y la huida de Ulises nos lleva a la distensión, y con ésta llega al desenlace.

Calderón considera lascivo el amor entre Acis y Galatea, sin hacer caso de la unidad sobre ese amor con las jornadas anteriores, para causar la tensión y la distensión marcando los dos finales opuestos.

Ahora bien, vamos a analizar la otra obra *El mayor encanto Amor*. En esta obra el proceso del amor entre Ulises y Circe es diferente de *Polifemo y Circe*. En la primera jornada, después de vencer la magia de Circe y librar a sus compañeros, Ulises confiesa a solas su intención sin enamorarse de ella:

Libraré de aquesta fiera
a Trinacria, si amor finjo. (395,c)¹²¹

Ulises procura fingir amor para librar a los cautivos que quedan en la isla. En este momento todavía Ulises mantiene claramente su propia inclinación y no tiene ocasión para elegir entre el amor o la inclinación bélica. Si tuviera que elegir uno, Ulises elegiría el último sin ningún reparo. Circe, por su parte, dice sola:

Vencerále mi hermosura
pues mi ciencia no ha podido. (395,c)

Circe no se enamora de Ulises tampoco y sólo quiere vencerle con su hermosura. Es decir, en la primera jornada, los dos protagonistas no se quieren el uno a otro.

Por otra parte, en lugar del amor entre Acis y Galatea en *Polifemo*, en *El mayor* hay otro amor: el amor entre Flérida, criada de Circe, y Lísidas, heredero de Toscana. Al principio, los dos yacen convertidos en forma de árbol por la magia de Circe, pero en la primera jornada Ulises pide a Circe que les vuelva su forma humana y ellos se convierten en humano. El amor entre los dos es racional y recíproco, según dice el investigador Sloman.¹²² Y además, Calderón ofrece un nuevo amor: el amor entre Arsidas, príncipe de Trinacria, y Circe. Arsidas ama a Circe apasionadamente, aunque Circe no le corresponde. En la segunda jornada, por estos dos amores la intriga se enreda tremendamente. Al inicio de la segunda jornada, Circe confiesa a Flérida que ama a Ulises. Y le manda que finja amar a Ulises y que tenga una cita con él, a fin de hablar con él sin que sepa la identidad. Más tarde, Ulises, Circe,

¹²¹ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, tomo III, op. cit.*

¹²² Sloman, A. E. *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*, Oxford, The Dolphin Book, 1969, p. 149.

Arsidas, Flérída y Lísidas salen al jardín con otros personajes. Ulises dice para sí mismo:

Temeroso vengo ¡ay triste!
a ver a Circe, si es fuerza
que como sabía la admire,
y la admire como bella.
¡Quién no se hubiera fiado
Tanto de si! ¡Quién no hubiera
hecho cautela el quedarse!
Pues ya contra su cautela
es imposible olvidarla,
y es imposible quererla. (397,b)

Parece que ahora Ulises está enamorado de Circe, pero su amor no es totalmente obvio en este momento. Ulises está a medio camino entre querer y no querer, mientras que Arsidas ama a Circe completamente. Flérída, quien debe fingir amar a Ulises, insinúa a su amante Lísidas que le obligan a disimular su amor por él y fingir simultáneamente que ama a Ulises, nombrando personajes antiguos (Danteo, Lisis, Silvio y Clori) como ejemplo. A continuación ella dice:

¿Cuál es más dificultoso?
¿Fingir, o disimular? (397, c)

Ulises y Arsidas empiezan a discutir sobre este tema del amor. Ulises opina que disimularlo es más difícil y Arsidas piensa que fingir es más complejo. Finalmente Circe ordena a Ulises que finja su amor y a Arsidas que disimule su amor, porque ella cree que ellos serán capaces de hacer lo que consideran fácil. Ulises y Arsidas aceptan. Desde ese momento Ulises tiene que fingir su amor por Circe, sin embargo, Ulises ya está casi enamorado de ella, por lo cual nadie puede saber hasta qué punto es verdadero o falso lo que

Ulises va a decir a Circe. Luego, todos se van pero Ulises y Flérida se quedan. Flérida sigue fingiendo amar a Ulises y se abraza con Ulises, aunque luego él rechaza una cita de Flérida. Al ver ese abrazo, sus amantes, Circe y Lísidas, sienten celos ardientes.

Más tarde, Circe está de caza y Ulises la sigue. El griego dice a Circe:

Luego que tú te retiraste de una
guarnecida laguna,
espejo de la hermosa primavera,
se remontó una garza, que altanera
tanto a los cielos sube,
que fue a un tiempo aquí pájaro, allí nube;
y entre el fuego y el viento
arbitro igual (¡oh, válgame su aliento!),
de suerte se interpuso, que las alas
en la diáfana esfera, en la suprema,
o las hiela o las quema,
cuando las enarbola o las abate;
tan a compas entre las dos las bate,
que aquí elevadas e inclinadas luego,
aquí dan en el aire, allí en el fuego.
Geroglífico era
la garza entre la una y otra esfera,
de alguno que aquí osado, allí cobarde,
se hiela a un tiempo y arde,
y entra el aire y el fuego se embaraza. (402,a)

Podemos interpretar dicha frase como lo siguiente: “Una garza” (Ulises) se remontó (se enamoró) de “una guarnecida laguna” y “espejo de la hermosa primavera” (Circe) hasta el cielo, y se queda entre “el viento” (el deseo o el

apetito)¹²³ y “el fuego” (el amor o la pasión). Por un lado, el viento hiela las alas de la garza y, por otro lado, el fuego las quema. (Ulises está sufriendo por el deseo o el apetito y el amor o la pasión). Y además Ulises dice:

Atomo ya la garza apenas era,
cuando, desenhetrada la cimera
que el capirote enlaza,
mi mano un gerifalte desembraza,
a quien, porque en prisión no se presuma,
la pluma le halagaba con la pluma,
y él, como hambriento estaba,
duro el latón del cascabel picaba.
Apenás a la luz restituidos
se vieron otro y él, cuando atrevidos,
cuanta estación vacía
palestre es de los átomos del día,
corren los dos por páramos del viento,
y en una y otra punta
este se aleja cuando aquel se junta;
y el bajel ceniciento
(que bajel ceniciento entonces era
la garza, que velera

¹²³ Antes de dicha frase, Ulises dice a ella:

Un deseo ¡ay de mí! tan remontado
que osó con alto vuelo
calarse entre las nuves de algún cielo. (401,c)

Su deseo subió hasta el cielo con el viento, por eso aquí podemos pensar que el viento en sí supone el deseo. Y además en *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya explica el viento en la leyenda de Ulises:

Por los vientos se entienden los deseos o apetitos, porque así como los vientos soplan a todas partes, así los deseos mueven a los hombres a todas cosas; y así como los vientos entre sí son contrarios, así los deseos tienen entre sí contrariedad.

Véase Juan Pérez de Moya, *op. cit.*, p. 543. (Libro IV, capítulo XLV.)

los piélagos surcó de otro elemento)
librarse determina diligente,
aunque navega sola,
hechos remos los pies, proa la frente,
la vela el ala y el timón la cola.
¡Misera garza, dije, combatida
de dos contrarios! Bien, bien de mi vida
imagen eres, pues sitiar la veo
de uno y otro deseo. (402,a)

En dicha frase, dos gerifaltes sustituyen el fuego (el amor o la pasión) y el viento (el deseo o el apetito), y la garza(Ulises) se compara al bajel. Los dos gerifaltes atacan a la garza; es decir, Ulises está sufriendo por dos sentimientos: el amor o la pasión y el deseo o el apetito.

Por fin, Ulises, quien está sufriendo por los dos, se pierde a sí mismo y dice a Circe:

Pues, señora,
si tu castigo espero
siendo fingido y siendo verdadero
de verdadero ya el castigo pido,
pues solo esto es fingido en ser fingido. (402, b)

Ulises “finge fingir”, es decir probablemente Ulises no finge. En todo caso, no se sabe hasta qué punto finge o es sincero, con lo cual ahora la trama está demasiado enredada. Hasta Circe no sabe tampoco si Ulises sigue fingiendo o no, como dice: “¿Luego aquesto es fingido todavía?” (402,b) Luego, Circe perpetra un experimento mintiendo al decir que van a venir cíclopes. Ulises va a coger sus armas para luchar contra los cíclopes, mientras Arsidas acude a Circe para defenderla. Esta acción de Ulises muestra que todavía mantiene su tendencia bélica, aunque parece que ya está casi enamorado de Circe en la segunda jornada.

En la tercera jornada, Circe está en el palacio. Los dos amantes: Arsidas, celoso por Ulises, y Lísidas, que quiere rescatar a Flérida, promueven la guerra contra la hechicera. Circe dice sobre Ulises:

Aquí tengo de dejarle
sepultado en blando sueño,
porque el belicoso alarde
no pueda de mi amor nunca
dividirle ni olvidarle. (407,a)

Parece que en esta escena Ulises ya está durmiendo, pese a que no está en el escenario. De hecho, después cuando sale Ulises, está durmiendo en el trono. Arsidas y Lísidas se marchan para vencer a Circe, pero pierden la batalla aunque los soldados de Circe son fantasmas.

Más tarde, no obstante, Ulises recuerda su propia inclinación gracias al espíritu de Aquiles, mientras Circe lucha contra el ejército de Arsidas y Lísidas. Ulises dice: “la razón me sacó libre,” (409,c) Con la razón Ulises recupera la inclinación bélica y determina marcharse de la isla, por ello Ulises vence a Circe, o sea, la tentación de la hechicera.

La diferencia del proceso del amor entre Ulises y Circe ya está patente. En *Polifemo* ellos se quieren desde la primera jornada hasta la última, y eso que Ulises ama a Irene en la segunda jornada. Y en la primera jornada Turselino y en la tercera jornada Acis intenta recordar a Ulises la propia inclinación bélica. En la primera jornada, se queda en la isla prefiriendo el amor, pero en la tercera recupera la inclinación bélica y se marcha de la isla. En *El mayor*, Ulises y Circe no se quieren mutuamente e intentan engañarse el uno al otro en la primera jornada. En la segunda jornada el amor entre ellos se desarrolla más cortésano, ambiguo, complicado y enredado por la presencia de los personajes: Arsidas, Lísidas y Flérida. En la última jornada, Ulises ama a Circe de verdad, pero la hechicera no sabe si lo que dice Ulises es auténtico o fingido. Posteriormente, cuando Antistes intenta recordar a Ulises su propia inclinación, decide quedarse en la isla eligiendo el amor. Al

final, cuando el espíritu de Aquiles intenta recordársela, Ulises se acuerda de la inclinación bélica y se marcha de la isla.

El proceso del amor entre Ulises y Circe está tratado de distinta manera en las dos obras, sin embargo, el amor en sí es esencialmente similar. En *El mayor Antístes* dice:

Mas todos lo creerán, todos,
pues todos a ver alcanzan
que un amor y una hermosura
son el veneno del alma. (404,a)

El amor entre Ulises y Circe es negativo y despreciable frente a la inclinación bélica a lo largo de la obra, como en el caso de *Polifemo*.

A lo que debemos prestar más atención es al amor entre Arsidas y Circe y entre Flérída y Lísidas. Arsidas ama a Circe ciegamente. En la segunda jornada, en la prueba que Circe preparó, Ulises coge las armas para luchar contra los cíclopes, mientras que Arsidas acude a Circe para defenderla de los Cíclopes. Ulises y Arsidas discuten qué comportamiento como amante fue el más apropiado: el de Ulises o el de Arsidas. Ellos sacan la espada y empiezan a reñir. Son dos bandos divididos los que pelean: uno, Ulises y los griegos, y el otro, Arsidas y las fieras. Arsidas está con las fieras para luchar contra Ulises. Finalmente Circe emplea la magia y acaba con esta lucha. En la última jornada, sin embargo, esta vez Arsidas lleva soldados humanos e intenta provocar una guerra contra su amante Circe y sus soldados, que son fantasmas, dado que Arsidas se ha enterado de que Circe está enamorada de Ulises. Y encima, dice:

Libremos pues a tantos
como tienen sus mágicos encantos
presos aquí y cautivos: (407,b)

Arsidas pelea contra su amante con motivo para rescatar a los cautivos, a pesar de que no muestra ademán de preocuparse por ellos siquiera, mucho menos de rescatarlos, en ningún momento de las primeras dos jornadas. Aquí debemos recordar que en la primera jornada Ulises se quedó en la isla para salvar a los cautivos restantes. Ahora a Arsidas le toca luchar contra Circe en lugar de Ulises, contando con la misma motivación que él.

Igualmente, Lísidas va a luchar contra Circe a fin de rescatar a su amante Flérida colaborando con Arsidas, puesto que ya sabe que la falsedad de Flérida se debe a Circe. Sin embargo, Flérida lucha contra ellos por parte de Circe, conque Lísidas dice a Flérida:

Tú me ofendes, yo te ofendo;
que más mi fama que tu amor pretendo. (408,a)

Ahora Lísidas va a reñir con Flérida persiguiendo su propia fama.

Así Arsidas y Lísidas entran en guerra contra los fantasmas y las dos amantes, Circe y Flérida. No obstante, los dos hombres pierden al final. El hecho de que los soldados de Circe sean fantasmas es significativo. Es decir, los dos hombres y sus soldados son vencidos por los fantasmas. Esto implica que el amor, que es el mayor encanto, derrota a los hombres. En esta trama amorosa de los dos hombres y las dos mujeres podemos observar la técnica similar a la de *Polifemo*: la tensión y la distensión. En *Polifemo* Calderón considera lascivo el amor entre Acis y Galatea para justificar la muerte de Acis. Ulises, siguiendo su mismo camino, está a punto de llegar al trágico desenlace: la muerte. En el caso de *El mayor*, Calderón hace a Arsidas reñir con su amante Circe dándole el mismo motivo—rescatar los cautivos—que Ulises tuvo en la primera jornada, y eso que Arsidas nunca ha mostrado esa actitud con Circe en las primeras jornadas. Y Calderón hace a Lísidas reñir con su amante Flérida, concediéndole el motivo de la fama. Al fin y al cabo, los dos pierden la guerra contra los fantasmas y las mujeres, que representan la seducción del amor. Ahora la causalidad resulta obvia; como los dos pierden la guerra contra la seducción, si Ulises siguiera el mismo camino que ellos,

llegaría al desenlace trágico: la derrota. Sin embargo, Ulises no riñe con Circe, sino que huye de la isla diciendo:

Huyamos de aquí; que hoy
es huir acción ilustre,
pues los encantos de amor
los vence aquel que los huye. (409,b)

En lugar de entablar batalla con la hechicera, Ulises huye de la isla a fin de vencer a Circe y triunfa sobre ella. El acercamiento y la evasión de la derrota nos llevan a la tensión y la distensión.

5.4.2 PERSONAJES

En *Polifemo* salen diez personajes en total. Son Ulises, Acis, Turselino, Circe, Galatea, Trinacria, Polifemo, Chitón, Irene, Tisbe y Iris. Aparte de estos personajes, hay figurantes: griegos, ninfas y cíclopes.

De entre ellos, Turselino intenta recordar a Ulises la tendencia bélica con una canción en la primera jornada.¹²⁴ Por eso, Ulises se encuentra en la tesitura de tener que elegir entre el amor y la guerra. Sin embargo, Ulises elige el amor y se queda en la isla con Circe. Luego, en la segunda jornada, Ulises no se enfrenta a esa situación, ya que Turselino no hace nada para que Ulises se acuerde de su propia tendencia; al contrario Turselino dice a Ulises:

Pues, señor,
habiendo de estar aquí,
siquiera porque te adora,
responde a Circe..... (vv. 1568-1571)

¹²⁴ En *Odisea*, Euríloco es un personaje que tiene el papel similar a Turselino. HOMERO, *Odisea*, ed. Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982, p. 82.

Turselino aconseja a Ulises que responda a Circe porque ella lo quiere. Y además, dice cuando Ulises cita a Irene:

Yo también vendré, por ver
a mi Tisbe de camino,
y estaremos dos a dos. (vv. 1626-1628)

Turselino está enamorado de Tisbe. Esta acción de Turselino nos indica la desunión. En la última jornada, Turselino no sale en ningún momento. Es sencillo suponer la causa de su ausencia. En esta jornada, el fantasma de Acis desempeña la función de recordarle su inclinación bélica, tal y como hizo Turselino en la primera jornada; por lo cual, en este sentido el autor no ha de disponer necesariamente de Turselino en la última jornada, sabiendo (o no) que debería desarrollar y desenredar esta trama amorosa entre ellos en la tercera jornada. Pero Calderón no lo utiliza nunca, y deja así pendiente el amor entre Turselino y Tisbe. Calderón pasa por alto este amor completamente, puesto que, posiblemente, este amor no sería muy importante para él y sólo el amor entre Ulises y Circe es lo que más quiere destacar el dramaturgo en la tercera jornada.

En *El mayor Antistes* es el mismo papel que Turselino. En el caso de Antistes, su acción tiene unidad. En la primera jornada Antistes huye del palacio de Circe y aconseja a Ulises que salga de la isla:

y vengo a avisarte dello,
porque desta esfinge huyamos. (392,a)

Pero, Ulises va a ir al palacio sin seguir su consejo. Posteriormente, cuando Ulises vence a Circe y ella lo lisonjea para que se quede en la isla, Antistes dice:

Señor, no de sus lisonjas

te creas, porque es fingido,
su halago. (394,c)

Antistes le da un consejo adecuado y razonable, pero finalmente Ulises se queda en la isla. En la segunda jornada Antistes habla sólo una vez. Él dice a solas al ver a Ulises y Circe estar juntos:

¡Infelices de nosotros,
si a estas lisonjas se entrega
Ulises, pues tarde, o nunca
daremos la vuelta a Grecia! (397,c)

Antistes sigue pensando que Ulises debe salir de la isla sin entregarse a la lisonja de Circe. En la última jornada, tiene el papel muy importante para recordarle su propia inclinación. Primero, él mismo intenta recordársela con sonidos de cajas, aunque esa estrategia falla al final. Y después, deja las armas de Aquiles a los pies de Ulises cuando está durmiendo. Por ello, el espíritu de Aquiles aparece y le convence de que se vaya de la isla. Ulises se acuerda de su propia inclinación y decide salir de la isla.

En la tercera jornada de *Polifemo* el dramaturgo no utiliza el personaje de Turselino, quien tiene el papel de recordar a Ulises su propia inclinación en la primera jornada, puesto que el fantasma de Acis cumplió con el papel de Turselino. En *El mayor*, a diferencia de Turselino, a lo largo de la obra Antistes está siempre presente como buen consejero a fin de recordársela. Calderón no abandona ese personaje sino que lo maneja para hacerle participar en la trama hasta el desenlace.

5.4.3 LAS INCOHERENCIAS DENTRO DE LA OBRA

La manera en que se compuso la obra *Polifemo y Circe* es tan particular como otras obras en colaboración; cada autor se encargaba de una jornada de

la comedia y así compusieron la pieza entera. Calderón se encargó de la tercera jornada. A. E. Sloman explica el papel de Calderón:

As the author of Act III, it was his task probably to complete the work of his two collaborators, to round off a plot which they had introduced and developed.¹²⁵

Lógicamente, Calderón compuso la tercera jornada teniendo en cuenta que se trataba de la jornada final de la obra.¹²⁶ Sin embargo, inevitablemente, la colaboración provocó muchas incoherencias entre las tres jornadas. De hecho, podemos indicar algunas incoherencias cuando nos fijamos en el desarrollo de la comedia en colaboración.

En relación a las dos primeras jornadas, al final de la jornada I, en la prueba que Circe ha preparado, Ulises, al hallar la estatua de Circe, se va del palacio de ésta sin verla reconvertirse luego en humana; es decir, el griego no se entera del cambio de Circe. A pesar de eso, cuando Ulises vuelve a ver a Circe en la segunda jornada, ni él ni ella mencionan la metamorfosis, como si no hubiera pasado nada. Algún personaje debería explicar lo que pasó después de la metamorfosis o, por lo menos, debería referirse a este lance, pero la segunda jornada se desarrolla prescindiendo de la explicación y la referencia a la metamorfosis.

Y además, al final de la primera jornada, Ulises grita:

¡A embarcar, mis compañeros!

¡A embarcar! ¡Al mar, al mar! (vv. 1026-1027)

Ulises va a embarcar para salir de la isla. A pesar de eso, en la segunda jornada, Ulises y Turselino aparecen en “Vista exterior del palacio de Circe”,

¹²⁵ Sloman, A. E., op. cit. 1969, p. 132.

¹²⁶ Alejandra Ulla Lorenzo indica que los autores de esta obra trabajaron casi por separado. Y también opina que Calderón «revisó, además de la suya, la primera jornada y que, por tanto, la conocía bien.» Véase Ulla Lorenzo, Alejandra, *De Mira de Amescua a Calderón: comedia en colaboración, fiestas mitológicas y auto sacramental*. (en prensa)

o sea, permanecen todavía en la isla. Aquí también los autores deberían explicar por qué ha vuelto a la isla o por qué ha permanecido en ella, pero en la segunda jornada faltan explicaciones sobre eso.

En cuanto a las incoherencias entre la segunda jornada y la tercera jornada, en la última jornada, cuando Polifemo ve a Chitón le pregunta quién es (v. 2413). Parece que Polifemo no lo conociese. No obstante, en la segunda jornada, Polifemo ya vio a Chitón y le preguntó:

¿Quién eres,
que a mis ojos te pones? (vv. 1460-1461)

Aunque Chitón no le contesta ni descubre su identidad en ese momento, está claro que Polifemo lo conoce ya en la segunda jornada, de modo que por lo menos Polifemo debería referirse al encuentro pasado en esta escena de la última jornada.

Sin embargo, esta incoherencia tiene una explicación posible, o sea, Polifemo tiene que hacer dicha pregunta en la tercera jornada, aunque esa pregunta resulte incoherente. Esta carencia de coherencia se debe a la dramaturgia de Calderón. Después de que Polifemo se lo pregunte, Chitón le contesta:

Imito
al revés a mi amo siempre,
y así yo me llamo Todos
y este nombre me conviene,
pues todos topan en mí. (vv. 2148-2152)

Chitón se llama *Todos*, que es lo contrario del nombre *Ninguno* que Ulises antes le había dicho a Polifemo. Por decir el nombre contrario de Ulises, el gracioso se burla de Polifemo y provoca la risa del público. Es decir, Polifemo

tiene que preguntar a Chitón quién es para que el gracioso le conteste el nombre *Todos*.¹²⁷

Hay otra incoherencia entre las dos últimas jornadas. En la segunda jornada, Ulises cambia sus sentimientos y se enamora de Irene. Así se lo confiesa a Circe. Después de eso, Circe ve a Ulises e Irene juntos, y dice:

¡Cielos! ¿Qué es lo que escucho y lo que veo?
¿No es este Ulises? Sí, y aquella Irene.
Pues, ¿cómo Irene tiene
tan poca reverencia a mi corona,
y él tan poco respeto a mi persona,
que intentan a mis ojos
mis agravios y enojos? (vv. 1912-1918)

Su rabia y sus celos son suficientemente intensos, así que decide vengarse de ellos. Sin embargo, en la última jornada, Circe no menciona nada de este tema a Irene cuando está con ella como si no hubiera pasado nada. Y encima, Ulises vuelve a enamorarse de Circe en presencia de Irene, como si nunca hubiera tenido ninguna relación con esta última. Estas acciones nos muestran las incoherencias de la comedia en colaboración.

No obstante, curiosamente, no hay mayores incongruencias entre la primera y tercera jornadas; más bien, parece que Calderón intenta respetar la primera jornada y hasta nos da la impresión de que Calderón la imita. Por ejemplo, al final de la primera jornada, Ulises va a embarcar para salir de la isla de Circe. Este final conecta mejor al inicio de la última jornada que al de la segunda, porque al principio de la última jornada, Ulises llega a la isla de Polifemo en el bajel; por otra parte, en el segundo acto Ulises se queda en la

¹²⁷ En *Polifemo* Ulises se llama *Ninguno*, lo cual, posteriormente le sirve para eludir el peligro. Véase vv. 2536-2543. Chitón se llama *Todos* a fin de hacer gracia al público. En *El mayor*, el autor utiliza un contraste parecido también, pero con otro objeto. En la última jornada, Ulises se despierta y ve al espíritu de Aquiles, quien intenta recordarle la propia inclinación. Luego, aparece Antistes y pregunta a Ulises: “Pues ¿qué tienes?”. Ulises contesta a la pregunta de Antistes como sigue: “Nada tengo, mucho tuve.”(409, b).

isla sin explicar nada. No cabe ninguna duda de que el transcurso del final de la primera jornada al principio de la tercera es más natural.

Y, por ejemplo, Circe dice lo siguiente en la primera jornada:

De las ciencias más me agrada
la mágica, que quien arguyo
por caracteres y sombras
todos los casos futuros. (vv. 479-482)

Circe es capaz de prever el futuro con caracteres y sombras. En la segunda jornada ninguno de los personajes hace referencia a esa capacidad de Circe. Pero, en la tercera jornada, cuando Tisbe ve a Circe muy triste por la traición de Ulises, le dice:

¿Por qué no sabes de ti,
señora, qué fin tendrá
este amor, puesto que ya
a muchos has prevenido
prodigios que han sucedido? (vv. 2192-2196)

Posiblemente Calderón se dio cuenta de que la acción de Circe —estar triste— resulta paradójica cuando se considera su capacidad de prever el futuro. O sea, se nos sugiere la siguiente pregunta: ¿Por qué Circe no adivinaste antes lo que está sucediendo? Nos muestra esa paradoja para introducir la pregunta de Tisbe. Circe le contesta:

Porque aunque puedo saber
lo que me ha de suceder,
nunca saberlo he querido. (vv. 2197-2199)

Circe puede conocer su futuro, pero no desea adivinarlo.¹²⁸ Con esta respuesta la paradoja entre la primera y tercera jornadas se explica y la acción de Circe vuelve a tener lógica en la tercera jornada. Es probable que Calderón tenga en consideración la primera jornada. En el caso de *El mayor* Circe también tiene capacidad para pronosticar con quiromancia, geomancia y piromancia. Sin embargo, ninguno de los personajes indica esa paradoja de la acción de Circe; por lo contrario, Circe dice como sigue:

como si fuera mi vida
Troya, ha introducido en ella
tanto fuego, que en cenizas
no dudo que se resuelva; (396,a)

Circe ya sabe que su vida se resuelve en cenizas, o sea, ya prevé el final triste del amor en este momento. A pesar de eso, Circe sigue queriendo a Ulises y llega al final triste. La hechicera es un personaje paradójico, no lógico.

Y encontramos una escena en la que el lector obtiene la impresión de que Calderón imita la otra jornada. En la primera jornada, cuando Ulises perdona a Circe, dice:

Yo te perdono. Levanta,
porque igualmente enamora
una hermosura que llora
y una Sirena que canta,
que iguales hacen daños
que una cante y otra ruegue,
no es mucho que yo me anegue
en el mar de tus engaños. (vv. 267-274)

¹²⁸ Según la nota de la edición de A. Ibáñez Chacón y F. J. Sánchez: “Calderón aprovecha un topo de los cuentos de brujas según los cuales los seres mágicos bien se niegan, bien son incapaces de utilizar la magia en beneficio propio.”; *op. cit.*, p. 637. Evidentemente, esta opinión puede ser otra respuesta.

Es posible que Ulises vea su llanto, y eso que aquí no hay ninguna acotación sobre sus lágrimas. De todas maneras, al final Ulises perdona a la hechicera a causa del llanto. En la tercera y última jornada, después de escaparse de la cueva de Polifemo, Ulises la ve y vuelve a enamorarse de ella diciendo:

..... No llores;
que no es bien que desperdicies
lágrimas de tantos soles.
Que eras hechicera dijo
la fama de lenguas de bronce,
y hasta que te vi llorar
lo dudé diciendo entonces
verdad es que hechizos tienes,
pues tienes ojos que lloren. (vv. 2570-2578)

Antes de dicha frase, hay una indicación que dice que Circe llore, por lo cual Ulises seguramente ve las lágrimas de Circe. Y, en dicha frase sus lágrimas se comparan al sol, y Ulises reacciona más sorprendido a su llanto aunque ya lo ha visto en la primera jornada. Es decir, en la última jornada Ulises vuelve a enamorarse de Circe por ver su llanto, al igual que en la escena de la primera jornada. Calderón utilizaba la escena del llanto de la hechicera que ha pasado en la primera jornada, para crear su propia escena en la tercera jornada.

5.4.4 FUEGO

En *Polifemo*, no se utiliza la decoración tanto como en *El mayor*. No cabe ninguna duda de que *El mayor* es más aparatoso y espectacular que la obra en colaboración. Esta diferencia de la decoración entre las dos obras debería de tener algo que ver con el lugar de la función. Mientras *El mayor* se

representa en el Buen Retiro, que tiene mucho espacio para la puesta en escena y permite representar una pieza teatral con tramoyas y decorados de gran envergadura,¹²⁹ en el caso de *Polifemo* se desconoce la ubicación de su representación, teniendo presente que no pudo tener lugar en el Buen Retiro, puesto que no se había construido todavía cuando los autores compusieron la obra. Es de suponer que en ese sitio no se pudiera hacer una puesta en escena tan aparatosa y espectacular como en el Buen Retiro.

Pese a esa diferencia entre las dos obras, hay algún elemento común. Calderón utiliza la tramoya o la decoración del fuego en ambas obras. En la época barroca, el fuego fue un elemento muy importante en la fiesta, como explica Díez Borque:

Uno de los elementos que aparece con absoluta constancia en la descripción de las fiestas barrocas es el *fuego*, en forma de luminarias callejeras, fuegos de artificio y variedad de ingenios pirotécnicos,....¹³⁰

No es extraño que el fuego, que el público tuvo mucho gusto en ver en la fiesta, se utilizase como decoración en la comedia mitológica, que formó parte de la fiesta muchas veces. De hecho, en *Polifemo*, la decoración del fuego se utiliza en la tercera jornada. En *El mayor* se utiliza la tramoya del fuego en la primera y tercera jornadas.

Aparte del fuego como decoración, debemos notar que el fuego es un elemento que funciona a nivel textual también. A. A. Parker explica el fuego:

El fuego era un símbolo tradicional de la pasión y del amor y el arder era la imagen más común para la tensión amorosa en la tradición poética petrarquista¹³¹.

¹²⁹ En cuanto a la escenografía del Coliseo del Buen Retiro, véase Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Escenografía y tramoya en el teatro español de siglo XVII”, en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 33-60.

¹³⁰ Díez Borque, J. M., “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español” en *Teatro y fiesta en el Barroco*, Madrid, Serbal, 1986, p. 21.

¹³¹ Véase, Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. A. Parker, Madrid, Cátedra, 2005, p. 96.

En las dos obras los personajes expresan su amor y su pasión también con la metáfora del fuego. Y además, los personajes lo utilizan con otros significados.

En la tercera jornada de *Polifemo* Calderón utiliza el fuego a nivel textual y a nivel escenográfico más que Mira de Amescua y Pérez de Montalbán. En *El mayor* el uso del fuego es más frecuente y llamativo a ambos niveles. Así pues, desde estos dos puntos de vista vamos a contrastar el fuego en las dos comedias para encontrar la técnica de Calderón.

En *Polifemo*, el fuego lleva tres significados a nivel textual. Primero, el fuego significa el amor o la pasión, como hemos visto antes. No hay que olvidar que en la tradición petrarquista eran muy frecuentes las metáforas ígneas para referirse al amor. Por ejemplo, en la primera jornada, Acis le dice a su amante, Galatea:

.....Amor embiste
con más fuerza a los humanos,
su fuego es más invencible. (vv. 686-688)

El fuego representa el amor o la pasión, de acuerdo con las tradiciones amatorias. En la tercera jornada también el fuego significa lo mismo. Circe dice a Ulises, quien ama a Irene:

¡Ay tirste! Este astuto griego
que era sin duda pensó
Troya mi pecho, y metió
por engaño tanto fuego,
pues viendo que el fuego allí
tantas vitorias apoya,
después de abrasar a Troya
me quiso abrasar a mí.
Su agrado al principio vi,

y celos, Tisbe, después. (vv. 2172-2181)

Ulises infundió el amor a Circe, como encendió el fuego en Troya. Calderón compara el fuego de la guerra de Troya al amor.

El segundo significado del fuego es la luz contra la sombra. En la primera jornada, cuando Ulises cuenta su historia a Circe, dice como sigue:

Tanto era el fuego y era el humo tanto,
que en la obscuridad y en las centellas
parecía que el mundo al cielo santo
despeñaba la noche y las estrellas. (vv. 375-378)

El fuego y el humo, las centellas y la oscuridad, las estrellas y la noche, todos estos elementos son el contraste de dos opuestos: luz y sombra.

El tercer significado es la ira o la rabia. Podemos encontrar este significado solamente en la tercera jornada. Circe narra la lucha entre Ulises y Polifemo y se refiere a Polifemo:

con el enojo y el fuego
llega soberbio y cruel
donde está (vv. 2396-2398)

Polifemo siente enojo y rabia (el fuego) por Ulises, quien le ha clavado la tea en los ojos. Y además, posteriormente, cuando Circe se da cuenta de que Ulises ha huido de la isla, dice:

Júpiter que venga agravios,
ardientes rayos le vibre,
y tú, volcán, de las ondas
fuego exhales, humo aspires. (vv. 2815-2818)

El fuego del volcán supone la furia de Circe.

Aparte de estos significados del fuego, cabe recordar que el fuego puede ser una vía para adivinar el futuro. La hechicera dice:

Con la ciega inclinación
de este diabólico impulso,
llegué a más, que fue a saber
los secretos más ocultos
de las fieras, aves y hombres,
de piedras, yerbas y frutos,
de agua, tierra, fuego y vientos; (vv. 507-513)

El fuego es uno de los cuatro elementos (agua, tierra, aire, fuego) que conforman el mundo, y Circe llega a saber los secretos de los cuatro elementos, los cuales simbolizan vaticinio o agüeros. Es decir, el fuego le sirve como piromancia.

A nivel escenográfico, en la tercera jornada, por la magia de Circe, el monte da vuelta y se ve la cueva de Polifemo.¹³² Circe, Irene y Tisbe miran la situación de la cueva desde lejos. En “esta bóveda oscura” (v. 2270) Ulises coge “una tea encendida” (v. 2336) o “cuchilla de fuego” (v. 2340) para matar a Polifemo. El escenario de la cueva está dentro del monte y probablemente podría estar a oscuras. Por ello, se produciría el efecto del contraste entre la luz de la tea y la sombra de la cueva. Aquí nos damos cuenta de que con la decoración del fuego el autor visualiza el segundo significado que se utiliza en la primera jornada: la luz contra la sombra. Y además, Ulises clavó la tea encendida en el ojo de Polifemo, y el cíclope dice: “¿Cuándo con fuego se ha apagado el fuego?” (v. 2359). El fuego (la rabia) de Ulises apaga el fuego (la rabia) de Polifemo. La acción del griego visualiza el tercer significado del fuego: la rabia.

¹³² Aurora Egido explica sobre cueva como sigue: “La cueva gozaba de más de medio siglo de tradición escénica y tuvo cierta relevancia en el teatro lopesco, pero fue Calderón quien prestó a ésta y al monte una importancia decisiva en los montajes teatrales a partir de 1635, con *La gran Cenobia*, utilizándola con variados resortes en los autos sacramentales.” Véase Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 46-47

En *El mayor*, el fuego también indica varios significados. Algunos de ellos son iguales que los de *Polifemo*. En *El mayor*, por ejemplo, el fuego significa también el amor o la pasión. En la segunda jornada Circe y Ulises empiezan a quererse mutuamente, pero Ulises tiene que fingir amor por Circe, y en esa situación los dos utilizan la metáfora del fuego para expresar o insinuar el amor. Primero, la hechicera dice:

como si fuera mi vida
Troya, ha introducido en ella
tanto fuego, que en cenizas
no dudo que se resuelva;
y con razón, porque ya
en callado fuego envuelta,
cada aliento es un volcán,
cada suspiro es un Etna. (396,a)

Ulises infunde el amor a la hechicera como enciende el fuego en Troya, y el amor de Circe es tan ardiente que muda en cenizas y es tan grande que se puede comparar al volcán o Etna. Claramente, estos versos marcan huellas de los siguientes versos ya citados de *Polifemo*:

¡Ay triste! Este astuto griego
que era sin duda pensó
Troya mi pecho, y metió
por engaño tanto fuego,
pues viendo que el fuego allí
tantas vitorias apoya,
después de abrasar a Troya
me quiso abrasar a mí.
Su agrado al principio vi,
y celos, Tisbe, después. (vv. 2172-2181)

En estos versos el fuego de la guerra de Troya también se compara al amor. Por otra parte, Ulises hace uso de la metáfora del fuego, cuando corteja a Circe, como sigue:

Un deseo ¡ay de mí! tan remontado
que osó con alto vuelo
calarse entre las nuves de algún cielo,
donde al fuego vecino,
con lijereza suma,
abrasada la pluma,
subió deseo y mariposa vino. (401,c)

Luego que tú te retiraste de una
guarnecida laguna,
espejo de la hermosa primavera,
se remontó una garza, que altanera
tanto a los cielos sube,
que fue a un tiempo aquí pájaro, allí nube;
y entre el fuego y el viento
arbitro igual (¡oh, válgame su aliento!),
de suerte se interpuso, que las alas
en la diáfana esfera, en la suprema,
o las hiela o las quema, (402,a)

El fuego de los primeros versos significa el amor o la pasión, como hemos visto en el capítulo sobre el amor; del mismo modo, el fuego de la segunda cita simboliza lo mismo.

Igualmente se emplea el significado de la rabia. Al final de la segunda jornada, Circe dice a Antístes y los griegos, quienes han intentado recordar a Ulises su propia inclinación:

Mas pesares no me deis,
y agradeced que no os veis,
entre volcanes y fuegos
de mi cólera abrasados. (406,b)

Aquí el fuego supone la cólera de Circe. En este caso el fuego del volcán se compara a la rabia, al igual que en *Polifemo*.

Aparte de estos significados, podemos indicar dos nuevos significados. Primero, en la primera jornada, cuando Iris sale en un arco, Ulises canta:

Línea de púrpura y nieve,
nube de rosa y de fuego,
verde, roja y amarilla,
nos deslumbra a sus reflejos. (392,b)

Ulises canta sobre los colores del arco donde está Iris, por lo tanto aquí el fuego supone el color naranja.

El segundo significado es el fantasma o la ilusión. Arsidas está en lucha contra Circe. Arsidas sabe que los soldados de Circe son fantasmas, por lo cual dice a sus soldados:

¡Ah cauteloso griego,
sal a apagar retórico este fuego! (407,c)

“apagar retórico este fuego” quiere decir matar a los fantasmas, o sea aquí el fuego personaliza al fantasma. Calderón añadió estos dos significados al fuego. Es decir, *El mayor* tiene cuatro significados en total.

Ahora vamos a observar el fuego a nivel escenográfico. La semejanza entre *Polifemo* y *El mayor* es la manera de utilizar el fuego y su frecuencia como procedimiento dramático. En *Polifemo*, el fuego se utiliza sólo una vez; en la cueva Ulises mata a Polifemo con “una encendida tea”. En *El mayor* se recurre al fuego en cuatro ocasiones. La primera vez, cuando Ulises mete en

el vaso las flores que Iris le ha dado, sale fuego. La segunda vez cuando se abre el centro de la tierra, donde posteriormente aparecerá Aquiles, surge también el fuego. En tercer lugar, cuando Circe ataca con la magia a Ulises, quien ha huido de la isla al mar, sale fuego del agua del mar. Y la última vez, al final de la obra, se hunde el palacio de Circe y aparece un volcán, que arroja llamas. Todas las tramoyas tienen por objeto principal producir la espectacularidad.

Lo que nos interesa es la manera de usar el fuego. La primera vez el fuego sale del agua del vaso, aunque posiblemente sería pequeño. Después de ese fuego, hasta el final de la obra no aparece ninguna otra referencia escenográfica a este elemento. La segunda vez, el fuego sale de la boca del centro de la tierra. No se sabe cómo era ese fuego, pero, por lo menos sería mayor que el primero. Y luego, el tercer fuego sale del agua del mar. El fuego pasa desde la tierra al mar. Por último, el volcán arroja llamas. El fuego pasa del mar al cielo. Nos enteramos de que la tramoya de los últimos tres fuegos se pone en marcha al final de la obra con un poco de intervalo y encima, Calderón utiliza el fuego aprovechando todo el espacio teatral: en la tierra, en el mar y en el cielo. La mirada del público pasa por todas partes y finalmente se dirige hacia el cielo. Por ello, el público siente la espectacularidad máxima en el desenlace de la obra.

Sin embargo, sobre todo, el último fuego tiene otro objeto. Cabe recordar la frase de *Polifemo*:

Júpiter que venga agravios,
ardientes rayos le vibre,
y tú, volcán, de las ondas
fuego exhales, humo aspires.(vv. 2815-2818)

y en *El mayor* hay unos versos:

Mas pesares no me deis,
y agradeced que no os veis,

entre volcanes y fuegos
de mi cólera abrasados. (406,b)

El fuego del volcán se compara a la rabia en *El mayor*, así como en *Polifemo*. En *Polifemo* es de suponer que no aparece el volcán, aunque puede ser que el público pudiera ver el volcán en pintura. Por otra parte, en *El mayor* aparece en realidad. Calderón utiliza el fuego del volcán, por un lado, para producir la espectacularidad máxima, como acabamos de ver, y, por otro lado, para visualizar el significado del fuego, al igual que el caso de *Polifemo*.

Cuando observamos el fuego desde el punto de vista textual y escenográfico, nos damos cuenta de la técnica de Calderón. El autor (incluimos también a Mira de Amescua) otorga varios significados al fuego a nivel textual, y utiliza la decoración o la tramoya del fuego, como metáfora significativa. Calderón utiliza la escenografía no sólo para producir la espectacularidad, sino también para dar una imagen visual a los significados que él mismo (o Mira de Amescua) ha inventado. En el caso de *Polifemo* el autor usa la decoración del fuego, principalmente, para visualizar el significado: la luz y la rabia; por otra parte, en el caso de *El mayor*, en primer lugar, Calderón busca la espectacularidad con las tramoyas del fuego, pero sin olvidar visualizar el significado del fuego: la rabia.

5.5 *EL MEJOR AMIGO EL MUERTO*

Calderón compuso esta obra con Luis de Belmonte y Francisco de Rojas Zorrilla. Calderón se ocupó de la tercera jornada. Hartzzenbusch incluyó esta obra (llamamos la obra por conveniencia explicativa *El mejor A*) en el libro *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, IV*. Seguramente el estudioso la edita consultando una obra del mismo título que está en *Escogidas IX*.¹³³ Opina que esta obra colaborada fue escrita en 1610.¹³⁴ Sin embargo, esta fecha está en tela de juicio. Si la fecha de la composición es así, Luis de Belmonte tenía 23 años, Rojas, 3 años, y Calderón, 10 años, cuando la compusieron. Puede ser que Calderón la escribiera a esa edad por su talento precoz, pero, de ninguna manera es imposible pensar que Rojas la escribió a los 3 años de edad.¹³⁵ Posteriormente, Hartzzenbusch, en el prólogo del libro *Comedias escogidas de fray Lope Félix de Vega Carpio, IV*, dice "... me facilitó el excelentísimo señor don Agustín Durán un manuscrito que poseía, copia hecha en el siglo XVII, y no muy correcta, con el título de *El mejor amigo el muerto*, DE TRES INGENIOS. En los últimos versos de la comedia se lee también que es obra de tres; pero ni allí ni en la portada del manuscrito se expresa quiénes sean los tres autores."¹³⁶ E introduce una comedia editada (la llamamos *El mejor B*) como apéndice en el libro. Además corrigió su opinión de antes y sacó la conclusión de que *El mejor A* fue compuesta por Luis de Belmonte Bermúdez en el reinado de Felipe III (1598-1621) y el mejor B fue refundida por él mismo, Rojas y Calderón en el reinado de Felipe IV

¹³³ BNM R.22662. Luego, hay varias impresiones del mismo texto. Véase Cotarelo y Mori, E., *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas, op. cit.*, pp.181-187.

¹³⁴ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, tomo IV, ed. J. E. Hartzzenbusch, *op. cit.*, p. 661.

¹³⁵ Con respecto a este punto, Hartzzenbusch dice lo siguiente: "Hombres como Calderón de la Barca no deben medirse por la regla común: quien de trece años escribió por sí solo una obra dramática, que Vera Tassis ofreció publicar, pudo a los diez y medio componer la tercera parte de una, con favor de vecinos." Sobre la edad de Rojas se confundió diciendo ".....en el día de la Navidad del Señor de 1610, cuando tendría Don Francisco de Rojas unos veinte años,....." Véase, Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, tomo IV, ed. J. E. Hartzzenbusch, *op. cit.*, p. 661.

¹³⁶ Lope de Vega, *Comedias escogidas de fray Lope Félix de Vega Carpio*, tomo IV, ed. J. E. Hartzzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 7.

(1621-1665), no muy al principio.¹³⁷ Podemos dar a esta opinión más credibilidad que a la de antes.

Se conserva en BNE un manuscrito que se considera original de *El mejor B*.¹³⁸ En la primera hoja se indican en letras modernas el nombre de los tres comediógrafos. En el texto, debajo de la lista de personas, viene el nombre “Luis de Belmonte” y en un folio anterior al texto de la segunda jornada, el nombre “Don Francisco de Rojas”. La tercera jornada es a la que prestamos atención. En la página 48, en el rincón del folio, viene el nombre de “Don Pedro Calderón” y en el siguiente folio varias frases en letras modernas y letras originales: “Vean esta comedia su autor D. Pedro Calderón intitulada el mejor amigo el muerto; el censor y fiscal y hágase en Madrid a 23 de marzo de 1684....” Se supone que este manuscrito es el que consultó Hartzenbusch, pese a que el estudioso menciona claramente “...pero ni allí ni en la portada del manuscrito se expresa quiénes sean los tres autores”.

Según *El averiguador*, la comedia de este título fue representada el 2 de febrero del año 1636, sin decir nada de autor, en “los sitios reales, en el alcázar de Madrid, Buen Retiro y otra partes” .¹³⁹ Cotarelo y Mori, siguiendo dicha fecha, indica que es el autor Juan Martínez quien estrenó la obra ante los Reyes en su Real Casa.¹⁴⁰ Rafael González Cañal también dice que una de las dos se estrenó el 2 de febrero de 1636 por la compañía de Juan Martínez de los Ríos.¹⁴¹ Sin embargo, Según Shergold y Varey, la comedia de este título fue representada el 2 de febrero de 1636 por la compañía de Tomás Fernández

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 10.

¹³⁸ Res. 86, BNE. En la primera hoja del texto está puesto en letras modernas
“El mejor amigo el muerto

Comedia en 3 jornadas, de tres
ingenios
1ª jornada, de Luis de Belmonte
2ª id, de D. Franc(¿) de Rojas
3ª id, de D. Pedro Calderon

(Con censura)

¹³⁹ *El averiguador*, I, Rivadeyra, Madrid, 1871, p.106-107.

¹⁴⁰ Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, op. cit., p. 170.

¹⁴¹ González Cañal, R., «Calderón y sus colaboradores», op. cit., p. 149.

y además dice: “Cotarelo assumes that this was the *estreno*, but there is nothing in the documents to show whether this was so or not”¹⁴².

Aparte de eso, hay que añadir que Rojas compuso una comedia del mismo título con el subtítulo de *El capuchino escocés*.¹⁴³

Con respecto a la fuente de esta obra, se puede remontar a las comedias de Lope de Vega *Don Juan de Castro*, Parte I y Parte II. Algunas escenas de la obra de Lope se quitan en la refundición, pero a grandes rasgos la trama es semejante a la de la obra refundida.¹⁴⁴

5.5.1 *EL MEJOR A Y EL MEJOR B*

Como hemos visto arriba, se supone que Hartzzenbusch editó *el mejor A* consultando el texto de *Escogidas IX*, y *el mejor B* el texto de la versión moderna, que procede del manuscrito (Res. 86). Ahora vamos a fijarnos en los dos textos: el de *Escogidas IX* y otro del manuscrito.

En general ambos tienen unidad en los personajes y la trama. Son muy semejantes en cuanto al aspecto de texto, personajes y trama, y hay muchos versos y personajes iguales, y la trama de las dos es casi igual también. Nos

¹⁴² Shergold, N. D. y J. E. Varey, “Some early Calderón Dates”, op. cit., p. 281. En cuanto al autor, Tomás Fernández, se comenta:

Autor de comedias. Fue vno de los cinco fundadores de la Cofradia de Nuestra Señora de la Novena por los años de 1631. Fue casado con Juana de Espinosa, y antes con Ana Maria de la Peña (*al margen*: Véase el otro libro pagina 195 y 947)

Veanse las paginas 195, 341 del otro libro.

En el Libro de la Hazienda de la Cofradia en el folio 101 y en el año de 1631 se notan las honras que hizieron por el dicho Thomas Fernandez y pareze fue de orden de su muger, y que esta se quedó en la compañía.

Tambien consta por el Libro de la Cofradia como el, su mujer, y todos los de su compañía fueron reziuidos por Cofrades.

No concuerta el que se le hiziesen las honras el año de 1631, respecto de que en el cavildo que se tubo en 25 de junio 1634 se nota que Thomas Fernandez pidio se le hiziesen las las [sic] honras a su primera muger Ana Maria de la Peña, y tambien asistio tambien en otros cavildo”

¹⁴³ González Cañal, R., “Calderón y sus colaboradores”, op. cit., p. 149.

¹⁴⁴ Véase Bruce W. Wardropper, “De Lope de Vega a Calderón: las aventuras milagrosas de don Juan de Castro”, en *Negotiating past and present: studies in Spanish literature for Javier Herrero*, Ed. David Thatcher Gies, Javier Herrero, Rookwood Press, 1997, p. 156.

fijamos en la tercera jornada de *El mejor A* y la de *El mejor B*, escrita por el dramaturgo madrileño.

El desenlace de *El mejor A* es demasiado precipitado. Lidoro aparece con escuadrón, delante de Don Juan y, después de abatir la tropa de Roberto, aparece de nuevo con “una hacha encendida, y trae de la mano a Don Juan...” Y, el muerto solamente dice a Don Juan:

Esto es lo que te ofrecí,
Don Juan, y es divino premio,
que da Dios por lo que hiciste
conmigo. (488, c)¹⁴⁵

Y Don Juan se casa con Clarinda y Roberto con Rosaura, y termina la obra. En *El mejor B* Lidoro aparece con las tropas y, después de vencer a las de Roberto, sale de nuevo y comunica delante de todos, como sigue:

En favor de quien me dio
las venturas que poseo
para siempre: y porque veas
juntos el castigo y premio,
llega, Don Juan. Este es
tu contrario : a tus pies puesto
yace: a Clarinda tu esposa
en su libertad te entrego,
para que goces desde hoy
en segura paz el reino
de Inglaterra, y después
también rendido te ofrezco
a Arnesto, para que así

¹⁴⁵ He utilizado la edición de Hartzenbusch: Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, tomo IV*, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeya, 1850.

veas en los dos extremos,
que él vivo y yo muerto, es
El mejor amigo el muerto.
Y pues cumplí mi palabra
quién soy diciendo, y diciendo
quién es el príncipe invicto
con quien yo por ti intercedo
en tus peligros, en paz
te queda, en tanto que el cielo
de los muertos las piedades
te pague en mejor imperio. (581,c) ¹⁴⁶

El muerto explica todo lo que hizo y sus motivos. Ahora la verdad de los sucesos enigmáticos que provocó el muerto está revelada. El enredo que construyeron los comediógrafos está resuelto y llega al desenlace: el casamiento entre Don Juan y Clarinda, y Roberto y Rosaura. Podemos afirmar que Calderón creó el desenlace más natural y claro que el otro.

5.5.2 Personajes

Clarinda es reina de Inglaterra. El Parlamento llamó a Roberto, príncipe de Irlanda y su primo hermano, para convertirse en su esposo. Sin embargo, la reina detesta a Roberto tal y como comenta a Rosaura:

Antes, prima, le perdiera
si con él me he de casar,
si es hombre tan inhumano
y en las costumbres tan fiero

¹⁴⁶ He utilizado la edición de Hartzzenbusch: Lope de Vega, *Comedias escogidas de fray Lope Félix de Vega Carpio*, tomo IV, ed. J. E. Hartzzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

al reino ofendo, si quiero
darle por dueño a un tirano. (562,a)

Está totalmente decidida a no casarse con su primo. Entonces una dama le informa que el príncipe se anegó en el mar. La reina cobra el sosiego, pero en breve aparece Roberto delante de la reina. Clarinda dice aparte:

Que no ha de rendirse mi alma
A la tirana violencia,
teniendo su imperio libre
sobre ese globo de estrellas. (563,a)

Su albedrío (imperio libre) del alma es superior al globo de estrellas (destino). Ella se decide a seguir su albedrío sin obedecer al destino.

En la segunda jornada, cuando la reina ve al príncipe, le comenta:

Y ¿es bien
que esta plaza inexpugnable
de la hermosura queráis
que a fuerza de armas se asalte?
Antes mucho que sitiéis
la belleza, es importante
que la fortificación
de la voluntad se gane.
En el campo de mi frente
es primero hacer ataques
al fuerte, y ganar las medias
lunas que las cejas hacen.
Más allá es abrir la mina
del alma; el amor constante
es el ingeniero: a ruegos
y a merecimientos se abre.

Hacedle después llamada
al alma, para que pacte
tan rendida, que se obligue
con lo que se amenazare.
Si no quisiere rendirse
la hermosura, el que sitiare
ruegue, padezca, suspire
y espere hasta que ella llame.
Esto sí que es ser soldado
del amor; mayor realce
da el ruego que la amenaza:
el que con ella es cobarde
es quien rinde la belleza.
Por trato puede ganarse
el oído de esta plaza,
que es segundo baluarte;
pero que queráis (¡oh pesia
mi sentimiento!) que pase
el fuego de amor a ser
fuego de ira penetrante;
y esta sangre, también vuestra,
la que vuestro odio derrame,
no, señor, que aunque es forzoso
que haga la guerra quien ame
a sangre y fuego, no es bien
a este fuego ni a esta sangre.
Con retiros persuadirme,
con despegos obligarme
es querer a la belleza
quitarle el uso, y quitarle
a las estrellas su influjo,
y a los cielos su dictamen.

Y si es vuestro amor no más
que a la corona, engañadme:
mienta en vos la voz finezas,
mienta halagos el semblante,
persuadidme con blandura;
que ella no pueda ajustarse
en vuestra sienes sin que
sea mi mano quien la iguale.
Sabed lisonjear la mano
que os la ha de poner, sin que antes
que os la ajuste yo, se os caiga
sobre los hombros por grande.
¿Engañar a una mujer
no sabéis? Pues no hay amante,
sea el más fino, que no finja
aun mucho más de lo que ame.
Más quiero quien me aborrezca,
sabiendo bien engañarme,
que, sabiendo bien quererme,
quien me baldone y me ultraje.
No hay quien no diga a su dama
sol, y estrella, y ella sabe
que es mentira; pero es
mentira de muy bien aire.
¿Tanto arriesga vuestra voz
en dos lisonjas vulgares
que no le tienen al labio
más costa que pronunciarse? (569,a)

Clarinda le enseña cómo conquistar a una mujer comparando el amor con la guerra e incluso dice claramente “Más quiero quien me aborrezca, / sabiendo bien engañarme, / que, sabiendo bien quererme, / quien me baldone

y me ultraje” (569, b). Pese a que la reina Clarinda respeta su propia voluntad, su pensamiento es bastante pasivo y sumiso al hombre.

En la última jornada, la tropa de Roberto cerca la ciudad de la reina, por eso Clarinda visita a Roberto para negociar con él.¹⁴⁷ Nos muestra otro aspecto de la reina; es tan valiente y guerrera como masculina y se mueve por la fama y el honor, como ella misma menciona:

Pues siendo eso así, y que ya
a su término llegó
de ese concepto la instancia,
de ese discurso la acción,
también, señor, será cierto
que mujeres como yo
no tendrán otro camino
de volver por su opinión
que no dejarse vencer,
para que diga veloz
la fama, que hizo un estrago
lo que una fineza no. (577,a)

Clarinda le promete dar la corona a condiciones de que dé a ella un bajel para no quedar vencida. Y luego, incluso la reina aparece con espada desnuda delante de los vasallos para animarles:

Leales vasallos míos,
que valientes y animosos,
con el crédito de buenos
salváis la gloria de pocos,

¹⁴⁷ Igualmente, en *el mejor A* Clarinda visita a Roberto. Pero curiosamente Clarinda está disfrazada de hombre. No hay ninguna explicación sobre este disfraz repentino. Véase Juan Matas Caballero, “El disfraz y el transformismo en tres comedias colaboradas de Calderón” en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coor. M^a Luisa Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 493-514.

ya el último trance, ya
la última acción, el ahogo
último llegó, aun primero
a las manos que a los ojos.
Dos medios hoy la fortuna
nos da de morir forzosos,
o allí a la hambre y a la sed,
a aquí al acero y al plomo.
Pues ya que cortés la muerte
da a escoger, ¿no será loco
quien morir quiera a lo infame,
a la vista de lo heroico?
Menos daño es que en campaña
seamos marciales despojos
de la fortuna, que no
que vencidos de nosotros
diga la fama después
que a fuerzas de armas y asombros
cobardemente admitimos,
vosotros Rey, y yo esposo. (579,a)

La reina se resuelve a luchar contra Roberto y su tropa y morir en la guerra para no perder la fama. La reina de la tercera jornada no es pasiva ni sumisa al príncipe sino que es guerrera y muy consciente de la fama y el honor.

Por otra parte, Roberto es una persona ingrata, cruel y soberbia. En la primera jornada, este príncipe no paga deuda de Lidoro, padre de Tibaldo, aunque Lidoro salva al príncipe del peligro y se muere. Más tarde, Roberto visita a la reina para reclamar su derecho a la corona más bien que cortejarla. Lo que tiene este príncipe no es amor por Clarinda sino el deseo a la corona. En la segunda jornada sigue siendo el mismo. Cuando lee un cartel que dice que Don Juan de Castro defiende la libertad de Clarinda contra Roberto, siente celos, según la reina: sin embargo, no nos da la impresión de que el

príncipe ame a la reina de verdad, y simplemente Roberto teme que Don Juan consiga el cetro por casarse con la reina. En la tercera jornada, Roberto y sus soldados sitian a Inglaterra. El príncipe de Irlanda, al ver a la reina, dice:

¡De rebozo vuestra Alteza!
Mas ¿cuándo ¡ay de mí! salió
más hermoso el sol, que cuándo
salió de rebozo el sol?
Permítame que a sus plantas
su mano bese; que aunque hoy
por armas soy enemigo,
sin ellas esclavo soy:
y una cosa es acudir
a conquistar el valor,
y otra el alma a rendimientos:
y así en una y otra acción,
allí vencedor, y aquí
vencido, a sus pies estoy,
blasonando de vencido
aun más que de vencedor. (576,b)

Diferente de las jornadas anteriores, el príncipe está completamente enamorado de la reina. El objetivo de nuestro dramaturgo es obvio: crear un personaje que sufre por el conflicto interior entre el amor y el poder. Este personaje elige el segundo, como dice:

Sí;

Pues cuanto lidia el valor
osado en la guerra, cuanto
obra en la paz superior
el ingenio, cuanto anhelan
la fatiga y el sudor

de los hombres, sólo es
hacer su dicha mejor.
Pues si para conseguir
lo que cada uno deseó,
este acude a la tarea,
aquel cursa la lección,
y estotro asiste a la lid,
fuerza es que hombres como yo
para hacerse más dichosos,
vayan con poder, pues no
tienen camino los reyes
de hacer su dicha mayor
sino en las conquistas, pues
solamente aquella voz
que el bronce pronuncia, ha sido
la razón de su razón. (576,c)

El príncipe está a punto de haber conquistado la ciudad, pero entonces el muerto Lidoro aparece y lo vence. El príncipe se casa con Rosaura y llega al desenlace.

5.5.3 LA LIBERTAD

A lo largo de la obra Clarinda está buscando la libertad: vivir según su propio albedrío. Ella quiere casarse en todo momento con una persona a quien ame de corazón, aunque el parlamento la obliga a casarse con Roberto. Su voluntad es muy firme, como dice en la primera jornada:

Que no ha de rendirse mi alma
a la tirana violencia,
teniendo su imperio libre

sobre ese globo de estrellas. (563,a)

Está convencida de que no obedece lo que decide el parlamento (la tirana violencia), sino que sigue su libre albedrío (su imperio libre), que está por encima del destino (ese globo de estrellas). Y, al final de esta jornada, la reina grita aparte deseando la libertad:

Astros, ¡que mi libertad
no pueda llamarse mía! (564,a)

Clarinda ansía la libertad, la cual el forzado casamiento infringe.

En la segunda jornada, comparando el amor con la guerra, ella intenta convencer a Roberto para que cambie de actitud o comportamiento y dice:

¿Y es bien
que esta plaza inexpugnable
de la hermosura queráis
que a fuerza de armas se asalte?
Antes mucho que sitiéis
la belleza, es importante
que la fortificación
de la voluntad se gane.
En el campo de mi frente
es primero hacer ataques
al fuerte, y ganar las medias
lunas que las cejas hacen.
Más allá es abrir la mina
del alma; el amor constante
es el ingeniero; a ruegos
y a merecimientos se abre. (569,a)

Le explica, utilizando la metáfora de la guerra, que es importante conseguir la voluntad del amante para llegar al amor auténtico, antes de sitiarse la belleza. Después de insistir al amante el amor, se abre “la mina del alma”. Sin embargo, de momento Clarinda no quiere al príncipe de Irlanda por eso no tiene voluntad ni ganas de casarse con él. Más tarde, la reina cuando ve a Don Juan riñendo con Arnesto y Roberto, dice:

Vasallos, no consintáis
que un tirano dé la muerte
a quien viene a libertar
vuestra Reina. (575,a)

Para la reina, Don Juan es quien viene a darle la libertad y Roberto y Arnesto son quienes le quitan la libertad.

En la tercera jornada, la tropa de Roberto sitia la ciudad y la gente sufre de hambre. Clarinda le promete dar la corona a condición de que le dé un bajel para escaparse, diciéndole:

Pues siendo eso así, y que ya
a su término llegó
de ese concepto la instancia,
de ese discurso la acción,
también, señor, será cierto
que mujeres como yo
no tendrán otro camino
de volver por su opinión
que no dejarse vencer,
para que diga veloz
la fama, que hizo un estrago
lo que una fineza no.
.....
Una corona, una mano

vuestras pretensiones son:
pues elijamos un medio
entre estos extremos: vos
victorioso quedaréis,
sin quedar vencida yo.
Dejad la mano, y tomad
la corona: yo os la doy.
A vuestra plantas la ofrezco,
pero con la condición
de que me deis un bajel
en que escape mi ambición
su libertad, al arbitrio
del agua y viento veloz,
yendo donde quieran ellos,
sin decirme dónde voy;
que como de tanta ruina
mi libertad salve, no
desearé mejor imperio,
desearé patria mejor
que aquella que el sol abraza,
o aquella que hiele el sol.
Y si a tan igual partido
la igual capitulación
negais, persuadíos a que
resuelta a dejar estoy,
saliendo a campaña, una
y otra fortificación,
por morir peleando en ella
con más heroico blasón
de que me mató el acero,
que no de que me mató
la civil muerte del hambre,

si para tan noble acción,
a faltarme armas y gente,
fiera, obstinada y atroz
supiera arrancar del pecho
pedazos del corazón.
Vuestra Alteza mire que es
última resolución
de una mujer ofendida:
y para que su elección
no pueda alegar jamás
que sin tiempo la tomó,
una hora le doy de plazo
para la respuesta, adios. (577,a)

A Clarinda no le importa mantener su reino. Lo más importante es tener la libertad. Su deseo de la libertad no se cumple todavía, porque Roberto la secuestra. Sin embargo, al final, Don Juan vence a la tropa de Roberto con la ayuda de Lidoro, que dice:

En favor de quien me dio
las venturas que poseo
para siempre: y porque veas
juntos el castigo y premio,
llega, don Juan. Este es
tu contrario: a tus pies puesto
yace; a Clarinda tu esposa
en su libertad te entrego,
para que goces desde hoy
en segura paz el reino
de Inglaterra..... (581,c)

Ella ha conseguido la libertad de la voluntad y ahora se puede casar con Don Juan por su voluntad.¹⁴⁸ Don Juan y Rosaura dialogan:

Don Juan	Entremos en la ciudad, para que hoy en ella celebremos tal victoria.
Rosaura	Yo sus puertas te abriré ahora. (581, c)

Don Juan logra entrar en la ciudad, cuyas puertas se abrieron, mientras Roberto sitiaba la ciudad por celos y fallaba por el muerto Lidoro. Recordamos la metáfora de la segunda jornada; se abre “la mina del alma”. Nuestro dramaturgo, aprovechando la decoración de las puertas, visualiza la escena en la que Don Juan ganó la voluntad de su querida Clarinda.

¹⁴⁸ En el texto de *el mejor A* Lidoro menciona como sigue:

Lidoro	Dale la mano a Clarinda que esta es voluntad del cielo.
Clarinda	Yo la doy, pues Dios lo quiere. (488,c)

La voluntad humana no supera a la del cielo, que controla a los humanos al fin y al cabo.

5.6 LA MARGARITA PRECIOSA

Juan de Zabaleta, Jerónimo de Cáncer y Calderón de la Barca colaboraron para escribir esta obra. Se publicó en la *Parte XXI de comedias escogidas* (1663). Hartzenbusch fija la fecha de composición de esta obra en 1651 sin ninguna explicación.¹⁴⁹ Reichenberger la sitúa entre 1651 y 1655.¹⁵⁰ Menéndez Pelayo también hace una mención a esta obra:

... y la obra por todos conceptos medianísima. Es como tantas otras vidas de santos que nuestros poetas llevaron a la escena, atendiendo más al provecho y edificación de las almas que al arte.¹⁵¹

De entre las obras realizadas en colaboración por Calderón, esta es la única con temática religiosa, y tiene un carácter pedagógico.

Esta obra se basa en la hagiografía de Santa Margarita, quien fue martirizada en Antioquía a fines del siglo III. En la segunda mitad del siglo XVI o primera mitad del siglo XVII, P. Juan Bonifacio compuso una obra, que se titula *Comedia quae inscribitur Margarita*, y Pedro de Salas compuso una pieza, que se titula *La Margarita preciosa y el Mercader amante*.¹⁵² Y además hay un auto sacramental del mismo título escrito por Lope de Vega, pero este auto no mantiene relación con la obra colaborada.

¹⁴⁹ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, tomo IV, ed. J. E. Hartzenbusch, *op. cit.*, p. 683.

¹⁵⁰ González Cañal, R., “Calderón y sus colaboradores”, *op. cit.*, p. 550.

¹⁵¹ M. Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, t. III, Madrid, CSIC, 1941, p. 173.

¹⁵² Miriam Calvo Rodríguez, “Teatro y evangelio: La margarita preciosa en el teatro jesuítico”, en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del congreso internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Pamplona, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 2002, p. 254.

5.6.1 ESTRUCTURA

Tropezón, gracioso, siempre mira las cosas desde un punto de vista práctico. Por ejemplo, en cuanto al agua de la fuente, mientras Margarita dice “Porque es / del santo bautismo santa / materia...” (517, c), Tropezón contesta:

No es la consecuencia llana;
que el agua engendra al mosquito,
y él tras el vino se anda.
Mas ¿vos del agua sois hijo? (517, c)¹⁵³

Su punto de vista práctico contrasta con el punto de vista religioso de Margarita, y marca el carácter satírico refiriéndose al poeta:

Ya el poeta a la demanda
sale. Mirad: el jumento
es la bestia que más ama
a sus hijos, y con él
los poetas se comparan,
porque aunque engendren pollinos,
piensan que es cosa extremada
cuanto en esa copla hay,
es todo enredo y patraña. (518,c)

Comparando al poeta con el jumento y sus coplas a los pollinos, satiriza al poeta y sus coplas. Y, además, tiene inclinaciones a vigilar o acechar. En la primera jornada, aunque no acecha ni una vez en realidad, dice:

En almorzando que almuerce,
tengo de andar acechando

¹⁵³ Calderón de la Barca, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, tomo IV, op. cit.*

todo cuanto sucediere;
que por acechar me muero. (521,a)

En la segunda jornada acecha dos veces: por la primera vez, acecha a Margarita y a Egeo, diciendo:

¿Hombre y mujer hay a solas?
Ea, inclinación infame,
acechemos un poquito. (525, b),

Como consecuencia de la vigilancia, el gracioso sufre por el maltrato de Egeo enojado. Por la segunda vez, aunque Olibrio manda que todos se vayan, acecha a Margarita diciendo:

Yo he de quedarme a acechar,
y lo que viniere venga, (529, a)

Luego aparece Egeo sobre el dragón, que agarra al gracioso y lo arrebató.

En la tercera jornada, el gracioso también tiene tendencias a acechar, como él mismo dice:

Yo,
que testigo instrumental
de todo el fracaso soy.
Escondido en esa torre
quedé; que es mi condición
tan amiga de saber, (530, a)

No obstante, en realidad, Tropezón se comporta de manera diferente. Cuando Olibrio manda que todo el mundo se vaya en la escena del primer examen, esta vez el gracioso obedece su orden y dice:

De mala gana me voy;
que por saber en qué para,
esperara, no un dragón,
mas toda una compañía
de dragones, vive Dios. (530,c)

Tiene ganas de acechar pero se va. Si consideramos el carácter del gracioso, éste se debería quedar en el escenario para espiar como en la segunda jornada. De hecho, después de esta escena, cuando Tropezón detiene a Flora, que se deja gobernar por el Demonio, dice:

Mas no importa: mojicón
mas o menos, he de ver
cuanto pasa. (532,b)

Tropezón se queda para ver qué va a pasar. Comparando la acción de la escena de la tercera jornada con la de otras jornadas o la de otra escena de la tercera jornada, nos damos cuenta de que la acción de la escena, en la que Tropezón se va, es bastante incoherente.

Por cierto, en la segunda jornada, en presencia de todos, Margarita confiesa a Olibrio, quien ha vuelto a Antioquía para perseguir a los cristianos, que mantiene su fe católica. Olibrio manda que todo el mundo se vaya para arreglar mejor este problema, pero Tropezón se queda para acecharlos. Y Olibrio dice a Margarita como sigue:

Margarita, en dos balanzas
tienes la dicha y la pena:
la dicha, si de los dioses
sigues la ley verdadera;
y la pena, si de Cristo
la fe engañosa confiesas.
Elige en los dos extremos;

y pues contigo te quedas,
tu felicidad resuelve,
y no tu estrago resuelvas. (529,a)

Olibrio le dice que elija una entre la fe católica y la fe a los dioses griegos. Si elige la primera, tendrá dicha, y si elige la segunda, tendrá pena. Margarita elige la primera sin ningún miedo. Olibrio se va para no escuchar requiebros sobre Cristo.

Por otra parte, en el principio de la tercera jornada, Olibrio, pensando que un dragón es amenaza de los dioses, va a juzgar a Margarita. Olibrio manda que todo el mundo se vaya. Esta vez Tropezón, aunque no quiere, se va. Luego Esedio y Lidoro salen como una acotación indica: “Por una parte Esedio, y por otra Lidoro, trayendo los dos fuentes cubiertas con dos tafetanes.” (530, c) Esedio trae un puñal y Lidoro, un laurel. Margarita tiene que elegir uno entre los dos. Elegir un puñal supone la muerte y elegir un laurel es sobrevivir y ser reina. Con las acciones de los dos personajes —salir de diferente parte—, y con los accesorios — el puñal y el laurel — se visualizan dos conceptos opuestos: la vida y la muerte, la traición del cristianismo y la victoria de los dioses griegos.

Y después de que Esedio y Lidoro enseñan a Margarita un mensaje que Olibrio les dio, los dos hablan a la manera calderoniana — la correlación por dualidad temática¹⁵⁴— como sigue:

Esedio	Yo este sangriento puñal.
Lidoro	Yo este laurel vencedor
Esedio	Aquí hay castigo
Lidoro	Aquí premio
Esedio	Aquí hay infamia
Lidoro	Aquí honor.
Esedio	Aquí estrago.

¹⁵⁴ Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, 4.^a ed., Madrid, Gredos, 1970, pp. 109-175.

	Lidoro	Aquí lisonja.
Esedio	Martirio aquí	
Lidoro		Aquí blasón.
Esedio	Aquí muerte.	
Lidoro		Y aquí vida. (531,b)

Con esta técnica, Calderón logra visualizar el contraste entre la vida y la muerte y, como resultado, consigue aumentar aún más la tensión de esta trepidante escena.

Y además luego, hay una siguiente acotación: “Toca con el cayado la corona, y sale fuego de ella; y al mismo tiempo que vuela ardiendo y desaparece, baja una guirnalda de flores sobre el puñal.” (531,c). Una guirnalda de flores, que se trata del laurel, está sobre el puñal. Margarita explica:

Juntos laurel y puñal
a la eterna duración
de la gloria y de la pena,
quién es fuego, y quién es flor. (531,c)

La vida y la muerte y la gloria y la pena son lo mismo, no hay ninguna distancia.

Cuando comparamos la parte de la tercera jornada con la segunda, la diferencia está muy clara. En la segunda jornada, sólo Olibrio manda a Margarita que elija uno y se va; por otra parte, en la tercera jornada, con dichas técnicas se visualiza la vida y la muerte, generando mayor tensión. Y además nuestro dramaturgo nos muestra la respuesta: no existe diferencia entre dos elementos opuestos.

Después de observar dichas técnicas de Calderón, notamos el motivo de la acción incoherente de Tropezón: el gracioso se marcha, aun teniendo inclinación de acechar. Esta acción es incoherente, pero el gracioso tiene que irse, porque justo después empieza la escena de la elección y no hace falta el

gracioso sobre las tablas; más bien, su presencia sería un estorbo para visualizar más claramente los dos conceptos. Si el gracioso estuviera en el escenario, el público se distraería mirando sus acciones, y este juego opuesto quedaría difuminado y, como consecuencia, se perdería la tensión en ese momento culminante.

Calderón visualiza la vida y la muerte y aumenta la tensión, sacrificando la coherencia del carácter del gracioso, y, más bien, parece que se atreve a pasar por alto la unidad de la acción del personaje para producir el máximo efecto dramático.

Del mismo modo, podemos observar, por así decirlo, la manera individualista-egoísta de los dramaturgos a la hora de trabajar en la segunda jornada. Al final de la jornada, en una escena en la que Egeo amenaza a Margarita con un dragón, hay una acotación que explica: “Arrebata a Tropezón el dragón sobre que está Egeo, y al mismo tiempo suena Música celeste, y va bajando el Niño Jesus, y subiendo La Santa.” (529,c). El Niño Jesús baja y La Santa sube con la música. La escena es muy espectacular. Y encima, la música celestial canta “Vitoria por Margarita, / pues ha vencido la fiera” (529, c). La escena tiene tanta espectacularidad como musicalidad. Si la estuviéramos viendo nos daría la sensación de que la obra ha llegado al desenlace. Parece que Cáncer escribió una jornada como si hubiera sido una pieza concluida, sin hacer caso de la tercera jornada, como Calderón no hace caso de la unidad de acción.

También nos percatamos del individualismo de nuestro dramaturgo. Al final de la segunda jornada, empieza la lucha entre el dragón y Margarita. No sabemos cómo es el dragón en el escenario; puede ser que fuera una maquina o actores disfrazados. En todo caso, la aparición del dragón es tan espectacular que Calderón podría aprovechar más esta decoración al inicio de su propia jornada. En lugar de hacerlo, la aparición de Olibrio suspende la guerra, el demonio huye por los aires y el gracioso cae de lo alto.

5.6.2 PERSONAJES

Margarita, protagonista de la obra, es una labradora al principio de la primera jornada. Después de saber que es la hija de Esedio, sacerdote de Antioquia, aparece con un traje de noble con joyas, pero se lo quitan al final de la primera jornada, porque confiesa a Esedio su fe católica, que no está permitida en Antioquia. Por consiguiente, es una pastora pobre desde la segunda jornada,

Es muy constante en su fe y percibe las cosas desde un punto de vista católico, que otros personajes no tienen. Por ejemplo, al principio de la primera jornada, cuando se encuentra en una fuente y ve el agua dice:

.....Porque es
del santo bautismo santa
materia, por quien de día
y de noche anhela el alma. (517,c)

Y aparte de eso, ella no se rinde jamás frente a la opinión de otras personas contrarias al catolicismo o a la tentación amorosa. Por ejemplo, en la primera jornada, contra la opinión de Egeo de que sólo el agua es imperfecta, Margarita lo refuta explicando:

El agua a toda la tierra
desea amparar, ajustada
a los preceptos que en ella
puso quien en ella manda. (518,b).

En otra escena, cuando Olibrio intenta cortejar a Margarita, utilizando la metáfora de abeja, ella rechaza su amor humano y corporal, que no es el amor ideal para el catolicismo, como sigue:

Es cosa llana.

La abeja es un animal
de castidad tan extraña,
que ignora sexo, y no rinde
de su pecho al amor nada.
En el panal y la especie
a un mismo tiempo trabaja,
y con el pico oloroso
la miel y otra abeja labra.
Obligado pues el cielo
desta pureza, a las plantas
manda que la sirvan flores,
que sabrosamente lama.
También, a su sed atento,
una estrella desmigaja
cada aurora, y se la extiende
sobre la yerba en escarcha;
porque estima mucho más
la castidad no manchada,
que la duración del mundo,
con ser de tanta importancia. (519,a)

En la segunda jornada, Egeo intenta convencer a Margarita para que se case con Olibrio, aprovechando a Flora, pero ella no se rinde tampoco a esa opinión, que va contra el catolicismo, como explica:

Oye un argumento fácil.
Hay una flor en Epiro
que sola en los campos nace,
sola crece, y sola está
Lozana, hermosa y fragante.
Pero si plantalla quieren
en un jardín agradable,

donde haya flores distintas
que su hermosura acompañen,
fuentes que la lisonjeen
y agricultor que la halague,
pierde el color, y marchita,
las hojas al suelo abate.
Vuelvenla a la soledad,
y en ella olores esparce; (524,c)

Y luego le da otro ejemplo para explicar el agua que da nueva vida a los humanos:

Hay una fuente en la Grecia
de calidad tan notable,
de tan contrarios efectos,
de tan difícil exámen,
que si meten una antorcha
ardiendo en ella, al instante,
como es natural, se apaga;
pero si la antorcha yace
muerta , se enciende en sus aguas,
luce, brilla, vive y arde. (525,a)

Después, viene Olibrio, que tiene ya abundante riqueza por ser hijo de un emperador, Diocreciano, e intenta pedir a Margarita que sea su esposa, pero rechaza este ofrecimiento, porque ella está muy contenta con su estado actual, como dice «que este miserable estado, / le estimo como el más rico(526, b)».

En la tercera jornada, Flora, cuyo cuerpo es poseído por Egeo, procura convencer a Margarita de que abandone la fe católica y le pide la explicación de la Trinidad, para lo cual, Margarita le pone un ejemplo del sol para explicarla, como sigue:

Luego, si un sol solo es
el que engendra el resplandor,
y él y el sol los que producen
el calor, un solo Dios,
luz de luz, engendrar puede
¿Quién lo duda? Un esplendor,
de cuyo calor proceda
un espíritu de amor;
y siendo cosas distintas
sol, resplandor y calor,
no ser más que una en esencia,
pues son todas tres un sol. (532,c)

En las tres jornadas hay una acción común en Margarita. En la primera, cuando Esedio pide a Margarita una explicación sobre Dios, Margarita le da un ejemplo de agua—tres vasos para explicar la Trinidad. En la segunda, Flora, a quien Egeo infunde violencia, reprocha a Margarita su desdicha, por eso, Margarita le da un ejemplo de una flor para que entienda que su desdicha no es desdicha para el catolicismo, y luego le da otro ejemplo, acerca de una antorcha y una fuente, para explicar por qué Margarita puede gozar del misterio de la resurrección y Flora no puede. En la tercera jornada la mujer da a Flora un ejemplo del sol para explicar la Trinidad.

En cada jornada, Margarita pone un ejemplo o dos ejemplos a otros personajes, que creen en los dioses griegos, para explicar cómo es el catolicismo y la Trinidad, de manera que nos da la impresión de que esta obra es pedagógica. Es mucho suponer que los tres autores compusieran por casualidad esta parte común, en la cual pasa la acción parecida a otra jornada. Es probable que los tres autores tuvieran algún acuerdo de introducir esta acción de Margarita en la jornada de que se ocupa, igual que en el caso de *Enfermar con el remedio*.

Esedio, padre de Margarita y sacerdote de Antioquia, dejó a Margarita en el campo hace tiempo por la voz de un sueño que decía: «Dale al campo a Margarita / si quieres que feliz sea» (520,b).

En la primera jornada, cuando Margarita confiesa a Esedio su fe católica, queda muy sorprendido y padece una traición religiosa, porque no puede permitir jamás el catolicismo como sacerdote de los dioses griegos. Sin embargo, no puede ser cruel con ella, porque para Esedio es su hija. Con lo cual Esedio dice aparte:

.....Con aqueste
ardid, pues todos ignoran
el yerro que esta comete,
le castigo la locura,
y no la entrego cruelmente
a la justicia; que un hijo
es parte que mucho duele. (523, a)

Esedio tiene un remedio para salvar a su propia hija, a pesar de que la situación le provoca mucho dolor. Ese remedio es no aceptar a Margarita por hija. Por ello, Esedio no necesita entregarla a la justicia, al mismo tiempo que muestra una actitud rigurosa con la fe católica.

En la segunda jornada, cuando se da cuenta de que Olibrio ha venido a Antioquia para perseguir los cristianos, Esedio dice:

Mi hija dije, aunque a despecho
del rigor que me provoca;
que aunque lo niega la boca,
siempre lo pronuncia el pecho. (527, c)

Esedio la considera como su hija totalmente en el fondo de su corazón. Y además, después de escuchar cómo está Margarita por medio de Lidoro, dice:

El llanto encubriré que el pecho inflama;
que aunque su inobediencia así corrija,
el corazón bien sabe que es mi hija. (527, c)

Esedio se aflige de la situación de su hija y siente piedad por ella aunque tenga que mostrar aparentemente una actitud rigurosa.

En la tercera jornada de Calderón, sin embargo, Esedio nos muestra una cara diferente de otras jornadas. En una escena en la que Margarita tiene que elegir entre la fe católica o la fe a los dioses griegos, Esedio sale con un puñal, y por otra parte sale Lidoro con un laurel. Si Margarita elige el puñal, Esedio debe matarla. Siente un poco de cariño y dolor como dice:

Y aunque no soy padre tuyo,
quien tuvo ese nombre soy.
Tan poderosa es la fuerza
desta natural unión
que aun por un rato prestada,
dentro del pecho engendró
no sé qué oculto cariño,
que está sintiendo en tu error,
si como ajena la culpa,
como propia la aflicción. (531, b)

Esedio muestra sus sentimientos a Margarita en este momento, pero, en comparación con los versos de la primera y la segunda jornadas, notamos que Esedio ya está muy alejado de ella y no intenta buscar ningún remedio para salvarla. Y además, en el resto de la jornada Esedio no va a afligirse por la situación de Margarita ni intenta salvarla; antes bien, va a matarla con gusto. Cuando Olibrio trata de remitir la causa a Esedio, Esedio le contesta como sigue:

Sí haré: y porque el mundo vea

mi religión y mi celo,
publicaré que es mi hija,
que no la vale el serlo;
pues para sacrificarla,
de que lo fuese me huelgo. (535, b)

Sin vacilación se encarga de juzgar a su hija y se resuelve a matarla para mostrar su fe y su celo al mundo. Concede más importancia a su propia honra que a la vida de la hija, y se alegra de sacrificarla. De hecho, luego cumple su palabra en seguida; le degüella el cuello con un puñal.

Esedio, el personaje de la tercera jornada tiene un carácter diferente al de las otras jornadas. Es, no aparentemente sino verdaderamente, riguroso con ella, e intenta matar a su hija pensando sólo en su propia honra, sin sentir mucha piedad por ella ni buscar un remedio para salvar su vida. La figura rigurosa de Esedio nos sugerirá la imagen del padre de Calderón, como hemos visto en el otro capítulo¹⁵⁵. Esedio es riguroso con su hija. Aunque Margarita es su propia hija, le pone un castigo más duro: degollarla. Tiene cariño por ella pero poco. El padre de Calderón también fue riguroso con su hijo, Diego. Probablemente le puso un castigo: mandarlo a México, aunque él es su propio hijo. Tuvo poco cariño por él. De este modo, parece que Calderón aplica el carácter del padre real a un personaje dramático, Esedio, aunque ese carácter dramático no coincida bien con el que aparece en las otras jornadas.

Olibrio es un labrador humilde en la primera jornada, y está muy enamorado de Margarita, por eso se desespera, cuando sabe que no se puede casar con ella por causa de la diferencia de estado. Al final de la jornada, de repente, decide a irse de Antioquia para enmendar su suerte.

En la segunda jornada, Olibrio, a quien identificaron como el hijo del emperador, vuelve a Antioquia a caballo con un vestido de gala. Ya tiene la riqueza y el poder, y encima está encargado de perseguir a los cristianos. Está enamorado de Margarita todavía y quiere casarse con ella, pero ella es

¹⁵⁵ Véase en el capítulo del *El privilegio de las mujeres*, p. 40.

constante en el catolicismo y ama a Cristo. Cuando Olibrio sabe que ella cree en el catolicismo, le da mucha rabia y celos. Olibrio le dice que elija entre la fe católica y la fe a los dioses griegos. Naturalmente, Margarita elige el catolicismo.

En la tercera jornada, cuando Esedio y Lidoro traen un puñal y un laurel, Olibrio dice:

Pues ya que a los dos fie
el alma de mi intención
en la última experiencia
que me ha dictado el dolor,
con ella os quedad; que a mi
no me basta el corazón
para escuchar la respuesta. (530,c)

Por el miedo de escuchar la respuesta, Olibrio se va. Sin embargo, un poco más tarde vuelve a aparecer y dice: “Yo la oiré : dimela a mí;” (531,c). Viene para escuchar la respuesta, aunque se ha ido para no escucharla. Y además de esta acción incoherente, aunque acaba de comentar “la última experiencia”, intenta hacer otro intento, como dice:

Mas ¡ay de mí! Mal podré,
si viendo y amando estoy
tu hermosura, resolverme
a mas que amar: y así hoy
por él y por tí he de hacer
otra experiencia mayor.(532,a)

Entonces aparece Flora furiosa, a quien el demonio le infundió la rabia e interrumpe la otra experiencia. Margarita conquista a Flora con el discurso y el demonio sale del cuerpo de Flora. Flora se convierte en creyente católica. Más tarde, Olibrio sigue amándola y pretende salvarla:

¿Los dioses dicen que muera,
 solo amor dice que viva?
 Con mi mismo afecto, cielos,
 me han respondido los dos;
 mas si amor también es dios,
 ¿qué me afligen los desvelos
 de su culto? Ea, recelos,
 ni haya rigor ni castigo:
 viva amor: que si a amor sigo,
 bien disculparme pretendo,
 pues si como dios le ofendo,
 también como dios le obligo.
 Mas ¡ay de mi! Que aunque quiera
 solo amor decir que viva,
 cuando otros votos reciba,
 ¿Qué dirán todos? (533,b)

Sin embargo, a causa de la rabia que Egeo le infunde tomándole la mano, Olibrio le manda que ejecute a Margarita. Después de que Egeo se fue a ejecutarla, por su ausencia, Olibrio vuelve a cobrar afecto por ella y dice a continuación:

¿Quién en un punto ¡ay de mí!
 Me ha trocado los afectos
 de suerte, que en un instante
 lo que adoraba aborrezco?...
 Si bien no tanto, que ya
 que de aquí se ausenta Egeo,
 no me haya cobrado. ¿Cómo
 a que muera me resuelvo
 lo que adoré? Una deidad

¿ha de ser de otras desprecio?
Oye, Egeo, espera, aguarda.
Pero tarde me arrepiento;
que ella está suspensa, y él
se va acercando resuelto.
¡Mal haya mi voz! Mal haya
mi resolución! Poneos
delante, coposas ramas;
arboles, poneos en medio,
para que no llegue a ver
su tragedia; que, aunque tengo
animo para mandarlo,
me ha faltado para verlo. (534,a)

Olibrio no puede mirar la muerte de Margarita, igual que no puede escuchar la respuesta. Y, en el momento en que Olibrio tiene que juzgarla, no puede darle la sentencia, por eso remite la causa a Esedio. Olibrio no toma una decisión definitiva aunque él es quien ha obligado a Margarita a elegir una entre la fe a los dioses griegos y al catolicismo.

En resumen, Olibrio es un labrador humilde en la primera jornada, es un noble como hijo del emperador en la segunda jornada. En la tercera jornada, es una persona tan contradictoria que no puede escuchar la respuesta de Margarita ni mirar su muerte, y es un hombre caprichoso que hace otro examen aunque dijo que el primer examen era el último. Y, además es una persona indecisa que puso la sentencia de Margarita en las manos de Esedio.

Al principio de la primera jornada, el Demonio posee el cuerpo de Egeo, un labrador que se ahogó en un río. Quiere vengarse del dios. A lo largo de la obra Egeo quiere tentar a Margarita a dejar el catolicismo y a creer en los dioses griegos. En la primera jornada, cuando Margarita confiesa a Esedio la fe católica por la primera vez, Egeo, quien se convierte en un ser invisible y se queda con Esedio, es decir, otros personajes actúan como si él no existiera, mientras que obviamente el público ve todo lo que hace el demonio. Egeo

puede inspirar a Esedio con hablarle y le hace convencer a Margarita de que deje el catolicismo, pero al final fracasa en su estrategia y se va. Al principio de la segunda jornada, Egeo infunde furias a Flora en el alma para que Flora critique a Margarita, quien se convierte en una pastora pobre. Sin embargo, Margarita le pone un ejemplo de una flor y de una antorcha para explicar el catolicismo. Flora se va sin templar la ira. Al final de la segunda jornada Egeo aparece sobre un dragón para atacar a la pastora pobre y arrebató al gracioso.¹⁵⁶ Al principio de la tercera jornada, la lucha entre el dragón y Margarita interrumpe con la aparición de Olibrio. Cuando Olibrio va a hacer el segundo examen a Margarita, Flora, que se deja gobernar por el Demonio, sale para discutir con ella. Sin embargo, cuando la mujer queda vencida por el discurso de Margarita, cae desmayada, a la vez que el Demonio sale del cuerpo de la mujer. En otra escena, Olibrio se inclina a ayudar a Margarita, entonces Egeo toma la mano a Olibrio para infundirle furias y Olibrio, a su vez, “se estremece”. Después Egeo, al verla tirarse por el agua del estanque, se estremece.

Notamos que nuestro dramaturgo dirige a los actores con un poco más detalle para representar una escena en la que el demonio infunde furias a un personaje. En la segunda jornada Egeo infunde furias a Flora en el alma para que Flora critique a Margarita, como dice:

Furias le infundo en el alma,
que ella respira a volcanes (524,b).

No obstante, no hay ninguna escena ni acotación. Parece que el demonio logra infundirle furias con esta frase. Por otra parte, en la tercera jornada, el demonio infunde furias a Olibrio, diciendo:

Y pues oráculo vivo
soy de su parte, te advierto,

¹⁵⁶ Recordamos que en la tercera jornada de *El jardín de Falerina* la hechicera Selenisa saca el dragón con la magia para que el gracioso luche con él.

ya de mi tacto inflamado,
ya inspirado de mi aliento,
que castigues sus agravios
en esa mujer, haciendo
con inventados suplicios
que prevarique a tormentos. (533,c)

Mientras Egeo está diciendo estos versos, le toma la mano. Contra esa acción Olibrio reacciona con la acción de “estremécese”. Obviamente este estremecimiento se debe a la introducción de la rabia. Aparte de eso, el demonio también se estremece luego al ver a Margarita. Este temblor viene del miedo más que de la rabia.

5.7 LA MÁS HIDALGA HERMOSURA

Según la lista de Fajardo, la comedia fue compuesta en colaboración de tres ingenios, cuyos nombres no están puestos en ella. Cotarelo fijó la autoría a través de un manuscrito que se conserva en la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona.¹⁵⁷ Él considera que la comedia fue compuesta por Juan de Zabaleta, Rojas, Calderón. Ana Elejabeitia comenta lo mismo consultando con un manuscrito que supuestamente es el mismo que el de Cotarelo.¹⁵⁸ Por otra parte, según La Barrera, la obra es de Rojas Zorrilla e indica: “Copia, con la licencia para su representación de 1645.”¹⁵⁹ En la lista de Medel de Castillo, viene el título de la obra, pero sin ningún nombre.¹⁶⁰ El 14 de enero de 1652 esta comedia se representó en el cuarto de la Reina, en el Prado.¹⁶¹

La comedia trata la historia de Fernán González, héroe castellano del siglo X. La historia de este castellano fue difundida el siglo XIII y XVI.¹⁶² Y *El poema de Fernán González*, cuyo autor es anónimo, está conservado. La fecha de composición es entre 1250 y 1252.¹⁶³ Seguramente podemos considerarlo como fuente de la comedia. Y, antes de *La más hidalga hermosa*, Lope compuso una comedia que trata la historia del mismo personaje. No cabe ninguna duda de que Lope o los tres ingenios utilizaron

¹⁵⁷ Cotarelo y Mori, E., *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁵⁸ Elejabeitia, Ana, “La transmisión textual de *La más hidalga hermosa*”, *Letras de Deusto*, num. 51(1991), p. 53

¹⁵⁹ Barrera y Lirado, Cayetano Alberto de la, *op. cit.*, p. 341.

¹⁶⁰ Medel del Castillo, *op. cit.*, p. 207.

¹⁶¹ Varey, J. E., y Shergold, N. D., con la colaboración de C. Davis, *op. cit.*, p. 129.

¹⁶² H. Salvador Martínez menciona como sigue:

.... Parece lógico concluir que antes de 1250 circuló un cantar juglaresco sobre Fernán González. El mismo, refundido, u otro, debía ser muy popular poco antes de componerse la *Crónica de 1344*.

Véase *Poema de Fernán González*. Edición, introducción y notas de H. Salvador Martínez, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 20.

¹⁶³ *Ibíd.* p. 23.

unas partes de la historia de *El poema de Fernán González* para componer su comedia.

5.7.1 LA COMEDIA LOPESCA Y LA COMEDIA EN COLABORACIÓN

La comedia de Lope empieza con una escena en la que el Conde Fernán González sale y habla con el monje Pelayo, quien le pronostica la victoria contra los moros que dirige el califa Almanzor. De hecho, el Conde abate a los moros y triunfa. Posteriormente, el Conde persuade a la gente de Castilla, que desea cese la lucha, para que coja las armas contra los navarros. En la batalla Fernán González mata a Don Sancho Abarca, rey de Navarra. El Conde entrega su cadáver a Arista, vasallo del rey navarro. Ahí Almanzor ataca Castilla otra vez. Pelayo sale al escenario de nuevo y promete el apoyo al Conde; por ello Fernán González logra de nuevo repeler a los moros.

En la segunda jornada, Don Sancho, rey de León, y Doña Teresa, reina de León e hija de Don Sancho Abarca, manda a Fernán González que venga a las cortes que celebran en León. El Conde visita León y vende al Rey un azor y un caballo que le gustaron. Por otro lado, debido a la muerte de su padre, Doña Teresa siente odio por el Conde y dispone una trampa: el casamiento falso con Sancha, hija de Don García, nuevo rey de Navarra. Fernán González pasa por Cirueña para casarse con ella en Navarra, sin embargo, Don García, quien conoce ya el ardid de Teresa a través de su carta, lo detiene y lo encarcela. Al enterarse del encarcelamiento del Conde, los castellanos construyen una estatua de piedra del Conde a fin de mover a la gente y toman las armas y marchan jurando no volver a Castilla sin Fernán González. Ludovico, conde de Lombardía, llega a la prisión para visitar al Conde. Después de verlo, Ludovico se encuentra con Sancha en el palacio de Navarra y le habla del Conde. Sancha queda enternecida y decide sacarlo de la prisión. Al final se escapa de Navarra a Castilla con él. Ugardo, estudiante, aparece delante de ellos e iba a prenderlo; no obstante, Sancha lo mata.

En la última jornada, un mensajero de León avisa al Conde, quien ya está en Castilla con Sancha, que venga a León para visitar al rey después de dos años de ausencia en León. Fernán González obedece su orden. Cuando el Conde se presenta delante del rey de León, éste se queja de su larga ausencia; por otro lado, el Conde a su vez exige la devolución de la deuda del azor y del caballo. El rey de León manda prenderlo en lugar de pagarla. Sancha se entera de que Fernán González queda preso, y se resuelve a ir a León para salvarlo. Y, llega a León llevando puesta la ropa de peregrino y suplica la vista al rey. El rey se la admite. Cuando ve a Fernán González, le da sus ropas para que se vista con ellas. Fernán González logra escaparse de la prisión con el vestido de peregrino; en cambio, Sancha se queda en ella con el vestido del Conde. El rey permite a Sancha y lo suelta. En cuanto Fernán González llega a la campaña de sus vasallos, pone en marcha sus armas para León sin enterarse de que el rey ha dado libertad a Sancha. Él se da cuenta de la libertad de ella, y vuelve a exigirle el pago de la deuda. Sin embargo, la deuda está tan acumulada que el rey no puede pagarla, de ahí que, al fin y al cabo, reconozca los feudos del Conde como independientes en vez de pagarla y haga las paces con él.

La acción general de la comedia lopesca es, prácticamente, igual que la historia de *El poema de Fernán González*, a pesar de que el autor omite alguna parte de *El poema*.¹⁶⁴ Y el Fénix utiliza alguna parte de *El poema* con un pequeño cambio.¹⁶⁵

Ahora bien, vamos a fijarnos en *La más hidalga hermosura*. La comedia en colaboración empieza después de que Fernán González mató a Don Sancho, rey de Navarra. El Conde llega a León y al rey Ramiro y la reina Teresa, hija de Don Sancho, le avisa que ha triunfado sobre los navarros y ha matado a Don Sancho. Ramiro le alaba la victoria, mientras que Teresa siente odio por el Conde debido a la muerte de su padre. La reina conspira contra él: el

¹⁶⁴ Por ejemplo, en *El poema*, después de la guerra contra los navarros, el Conde de Tolosa ataca Castilla, (v. 332) y, después de la vuelta del Conde y Sancha a Castilla, Don García ataca Castilla y le prenden (v. 692), sin embargo, Lope omite esos sucesos en la comedia.

¹⁶⁵ Por ejemplo, en *El poema* el que asalta al Conde y Sancha es un arcipreste, no es el estudiante Ugardo (v. 646)

casamiento falso con Sancha, hermana de Teresa y de Don García, nuevo rey de Navarra. Le entrega una caja, dentro de la cual hay un retrato de Sancha, aparte de una carta de la reina, que dice se vaya a Navarra para casarse con ella. Fernán González, quien está enamorado ciegamente de ella, se resuelve a partir para Navarra sin escuchar los consejos de sus vasallos. En un palacio de Navarra, Don García se corona en lugar de Don Sancho. Sancha le incita a vengar contra el Conde para recuperar el honor perdido de la familia. Ahí una criada viene de León con la carta en la mano. Don García la lee y se entera de la trampa que Teresa traza. Fernán González pasa la frontera de Navarra con sus vasallos. Ortuño, vasallo del reino de Navarra, viene para detenerlo. Albar Ramírez, vasallo del Conde, finge ser su señor para salvarlo. Sin embargo, finalmente, detienen a Fernán González.

En la segunda jornada, Sancha y Don García están en el palacio de Navarra. El Conde, detenido, se presenta delante del rey. Después de que el rey haya hablado con Fernán González y se haya ido, Fernán González confiesa toda la historia a Sancha. La infanta del reino navarro, al enterarse de que le prendieron con una trampa que se aprovechaba de ella misma, se lo reprocha al rey temiendo que pierda su propia fama, pero al final los dos disimulan lo que piensan en el fondo. En un palacio de León, los vasallos del Conde acusan al rey Ramiro de traidor, de manera que la reina Teresa confiesa su treta contra el Conde. El rey decide poner sus armas en marcha para Navarra como árbitro. Sancha llega a prisión para sacar a Fernán González. No obstante, el Conde rechaza su libertad al saber que ella no va a volver con él.

En la tercera jornada, Don García y Sancha están en el palacio de Navarra. La tropa de Fernán González sale para Navarra con objeto de salvarlo. Sancha le pide que le libere antes de que la tropa llegue a Navarra. Sin embargo, Don García se lo niega y se resuelve a matar al Conde. Doña Sancha vuelve a intentar convencer para que se vaya de la cárcel. Fernán González contesta lo mismo que antes: no va a volver a su patria sin su querida Sancha. Los vasallos del Conde acuartelan su tropa en la frontera entre Navarra y Castilla, en la playa del Ebro. Albar Ramírez va a velar toda

la noche. Por otro lado, Fernán González y Sancha, quien está reconquistada por él, llegan juntos cerca de la tropa. Albar Ramírez los detiene y los oculta. Luego, el Conde se descubre delante de los vasallos. A ese mismo lugar también llegan el rey de León y el rey de Navarra. El rey de León (Ramiro) queda satisfecho con la libertad del Conde, e igualmente el de Navarra (Don García) queda contento con el casamiento entre Fernán González y Sancha, pesa a que al principio se quejaba del comportamiento del Conde.

Nos damos cuenta de que la acción entera de *La más hidalga* se corresponde, más o menos, a la de la segunda jornada de la comedia lopesca. Sin embargo, en comparación con la comedia de Lope, que sigue fielmente la historia de *El poema*, la acción de *La más hidalga hermosa* adapta más libremente la historia de *El poema* respetándola a grandes rasgos. Por ejemplo, la reina de León, Teresa, da al Conde la caja, el Conde ama ciegamente a Sancha, Albar Ramírez finge ser el Conde para salvarlo, niega la oportunidad de huida, etc. Estas historias no existen en la comedia de Lope ni *El poema*. Y en *La más hidalga* no aparece Ludovico, quien sale en *El poema* y la comedia lopesca y desempeña funciones importantes para sacar al Conde de la cárcel.

5.7.2 ESTRUCTURA

En la segunda jornada, Doña Sancha, al enterarse de que Fernán González había venido a desposarse con ella, ruega a su hermano Don García que lo suelte para no perder la fama. Aunque Don García rechaza su ruego, Doña Sancha trata de salvar al Conde de la prisión. Sin embargo, Fernán González, ciego de amor a Doña Sancha, se negó a huir de la prisión para estar al lado de su amante. La infanta intenta sacarlo de la prisión por fuerza, pero el Conde le amenaza diciéndole que va a avisar a Don García. Finalmente él se queda en la cárcel.

En la última jornada, Doña Sancha, al darse cuenta de que su hermano iba a matar al Conde, acude a la prisión para sacarlo otra vez. Por supuesto

que el Conde vuelve a rechazar la invitación de la huida, igual que la jornada anterior. Aquí de repente sale Violante, hija de Ortuño, que quiere al Conde y está celosa con Sancha, y menciona que Don García viene, y eso que el conde no lo ve. Violante narra como sigue:

Violante Celosa de tu rigor
 vine a avisar presurosa. (523,b)¹⁶⁶

Al final Fernán González avisa a la infanta de que se irá a condición de que Sancha vaya con él. Sancha le promete que contesta por la noche y se va. Sin embargo, de repente, la infanta aparece de nuevo y dice a Violante que viene su hermano, pese a que curiosamente esta vez Violante no lo ve. Sancha dice como sigue:

 Yo sí,
 y de su rigor celosa,
 vengo a avisar presurosa; (524,a)

Ahora le toca a Doña Sancha venir a avisar la llegada de Don García. La acción extraña de Violante y Sancha es similar; la primera llega celosa del rigor de la infanta y la otra de su hermano. Al final Sancha se va con el Conde y se encuentra con García Fernández, sobrino de Fernán González, que acudía a Navarra para salvar al Conde.

Podemos observar que Calderón utiliza la misma trama de la segunda jornada; Sancha convence a Fernán González para que se escape de la prisión. Luego el dramaturgo intenta enredar la trama implicando a la dama celosa Violante en el asunto y pone en escena las acciones similares: Violante y Sancha avisan de la llegada de Don García, aunque en ambos casos Don García no aparece luego. A través de estas acciones similares de las mujeres,

¹⁶⁶ Rojas Zorilla, Francisco de, *Comedias escogidas*, ed. de Don Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1861.

que sufren por los celos o el honor, se describe su agobio, al mismo tiempo crece la tensión dramática en esta escena.

5.7.3 PERSONAJES

Los personajes principales que salen en las dos comedias son los siguientes:

<i>La más hidalga hermosura</i>	<i>la comedia lopesca</i>
- Fernán González, Conde de Castilla	- Fernán González, conde de Castilla
- García Fernández, su sobrino	- Pelayo, monje
- Violante, dama	- Gonzalo Diaz, Lope de Vizcaya, Nuño Laínez y Gil Velazco, vasallos
- Albar Ramírez, vasallo.	- Ramiro, soldado de Castilla
- Nuño, lacayo	- Don Sancho de León, rey de León
- Ramiro, rey de León	- Doña Teresa, reina de León
- Teresa, reina de León	- Fernan Nuñez
	- Sol, dama
	- Ludovico, conde de Lombardia
	- Don Sancho Abarca, antiguo rey de Navarra
- Don García, rey de Navarra	- Don García, nuevo rey de Navarra
	- Arista, vasallo
- Ortuño, viejo	
- Octavio	
- Doña Sancha, infanta de Navarra	- Doña Sancha, infanta de Navarra
	- Estela, dama
- Flora, criada	- Camilo, criado

- Ugardo, estudiante
- Dos Alcaides
- Fenisa, Marina, Bartor, Mendo, Aparicio, villanos

En la comedia Lopesca, Fernán González es guerrero. Intenta convencer a sus soldados, que tienen ganas de descansar, para que luchen contra los navarros. Finalmente, el Conde y sus soldados luchan contra ellos y él mata a Don Sancho Abarca. Y el Conde es una persona muy religiosa; está muy motivado por defender el catolicismo. Después de ganar la victoria contra los moros, el Conde acude a la iglesia y reza a Dios de rodillas. Y además el Conde en el fondo tampoco obedece al rey de León en el fondo, igual que el Conde de *El Poema*. Fernan Nuñez, vasallo de León, viene a Castilla para avisar que se vaya a León a fin de presentarse en las cortes. El conde lo acepta teniendo alguna queja.

En *La más hidalga hermosura*, desde las acciones del Conde no podemos sacar la conclusión de que el Conde es guerrero pese a que cuenta la historia de la guerra contra los navarros, ni la de que es tan religioso como el Conde de la comedia lopesca. Y, a diferencia del Conde de la comedia lopesca, al inicio el Conde obedece al rey de León sin ninguna queja. Aparte de esas diferencias, tiene dos caracteres distintos del Conde de la comedia lopesca. Primero, es astuto: él finge amar a Violante para aprovecharse de ella, quien va a servir a Sancha, a quien adora el Conde. Segundo, es un amante totalmente ciego: él se va a Navarra para casarse con la querida Sancha sin escuchar consejos de sus vasallos, quienes sospechan que lo que dice la reina es engaño, cuando el Conde lee una carta de la reina. Y, además, el Conde la quiere tanto que no huye de la prisión para no separarse de ella a pesar de que ella intenta dejarle escapar de la prisión. Nos parece curioso este aspecto del Conde, puesto que este personaje jamás tiene este tipo de amor en la comedia lopesca ni mucho menos en *El Poema*.

En la comedia lopesca, Ludovico, conde de Lombardía, que llega a la prisión para visitar a Fernán González, se encuentra con Sancha que le narra

la historia de Fernán González. Sancha queda enternecida y decide sacarlo de la prisión de Navarra. Ella trata de sacarlo de la prisión a condición de que el Conde se case luego con ella, es decir, la mujer ya está enamorada de él, pese a que acaba de verle por primera vez. Al final se escapa de Navarra a Castilla con él. Y luego notamos que, como el personaje de Sancha de *El Poema*, libra al rey navarro, su padre, quien está preso en Burgos. Sancha es valiente; en el camino a Castilla mata a Ugardo, estudiante, que les iba a prender y, más tarde, marcha para León con 500 caballeros a fin de salvar al Conde. Sancha llega a la prisión llevando ropa de peregrina. Después, el Conde se pone su ropa para escapar de la prisión; por otra parte, Sancha se queda en la prisión con la ropa del Conde.

En *La más hidalga hermosura*, Doña Sancha es una hermana del rey de Navarra, Don García. A Sancha le preocupa la fama. Desde que se entera de que el Conde mató a su padre, Don Sancho, siente odio por él y piensa que debe matarlo para recuperar la fama de la familia. Y luego, cuando se da cuenta de que el Conde vino a Navarra por su propia trampa, reprocha a su hermano temiendo perder su propia fama. Ludovico no sale ni le cuenta nada del Conde en esta comedia en colaboración, sin embargo finalmente Sancha ama al Conde y se va con él a Castilla. En todo momento Sancha actúa por amor de su fama.

Al equiparar los personajes de *La más hidalga hermosura* con los de la comedia lopesca, la diferencia resaltada en *La más hidalga hermosura* es el amor ciego del Conde y la acción de Sancha preocupada por la fama. Los dos personajes actúan frecuentemente con sus propias motivaciones: el amor ciego y la fama.

En general el carácter de los personajes es bastante unitario. Tampoco nos olvidamos de los personajes, Teresa, reina de León, y Flora. La reina no sale en la última jornada. Flora sale, al contrario que Flora, solo en la última jornada para cantar.

La reina de León es la autora que tramó la trampa para prender al Conde y matarlo. Realmente es una traición, que merece la pena de muerte. No obstante, es probable que nuestro dramaturgo se hubiera visto obligado a

eliminar al personaje en su propia jornada haciendo caso de la censura. Ya que probablemente nadie podía dar la muerte a la reina de León como justicia poética aunque fuera en el escenario, igual que en *El monstruo de la fortuna*. O bien hay posibilidad de que simplemente el dramaturgo se olvidara de ella por descuido.

Flora, criada de Doña Sancha, sale solamente en la tercera jornada, y canta como sigue:

No ha de ser en el rigor
de aquesta prisión oscura,
bello prodigio de amor,
más hidalga tu hermosura
que constante tu valor. (520,c)

Luego otra vez Flora canta la misma canción y Sancha la repite como sigue:

Flora	No ha de ser en el rigor
Sancha	No ha de ser en el rigor
Flora	de aquesta prisión oscura,
Sancha	de aquesta prisión oscura,
Flora	bello prodigio de amor,
Sancha	bello prodigio de amor,
Flora	más hidalga tu hermosura
Sancha	más hidalga tu hermosura
Flora	que constante tu valor.
Sancha	que constante tu valor. (520,c)

Flora escuchó esta canción a través de “una guarda del conde” (520, c). No obstante, más tarde Fernán González, al ver a Sancha dice:

Lo que os ha cantado Flora

<que no porque sea en favor
de mi impensada ventura
hidalga vuestra hermosura,
ingrato ha de ser mi amor. > (523,a)

No se sabe la causa de esta confusión del Conde. El dramaturgo se confundió simplemente o bien lo escribió a propósito. En todo caso, el público puede escuchar solamente estas tres canciones en toda la obra y todas acontecen en la tercera jornada. Notamos que el dramaturgo madrileño quería añadir a esta comedia otro elemento dramático importante, la canción, que suele utilizar en otras piezas teatrales y que suele ser un elemento fundamental para insuflar lirismo en la comedia.

5.7.4 EL AMOR Y LA PRISIÓN

En *El Poema* y la comedia lopesca, el Conde no quiere a Sancha tan ciegamente como el Conde de *La más hidalga hermosura*. Aunque en todos los casos el Conde acude a Navarra para casarse con Sancha por el ardid de Teresa, en las primeras dos obras el Conde sale de la prisión navarra con ayuda de Sancha, quien quiere casarse con él, y, posteriormente, cuando el Conde huye de la prisión leonesa, abandona a su amante en la cárcel; por otra parte, en *La más hidalga* el Conde le ama tanto que no se escapa de la prisión navarra sin dejar a Sancha, a pesar de que ella le da oportunidad de huir.

Salta a la vista que el tema central de *La más hidalga hermosura* es el amor entre el Conde y Sancha. El amor entre el Conde y Sancha llega al final feliz: casamiento. La comedia coescrita nos presenta otro amor: el amor entre el Conde y Violante. Este amor es falso, puesto que el Conde finge amarla para sacar ventaja de ella. Violante, engañada por el Conde, al final de la comedia se da cuenta de que sus sentimientos eran falsos. Obviamente, en la comedia en colaboración este amor es secundario y menos importante que el primer amor, que ahora vamos a observar.

El Conde, tras darse cuenta de que se va a casar con Sancha, dice aparte sin escuchar los consejos de sus vasallos:

Sancha mía, dos mil vidas
aventurara arrestado
sólo por mirar tus ojos. (509,b)

Dicha frase nos enseña que el Conde quiere a Sancha con vehemencia. Y encima, el Conde narra elocuentemente la historia de amor a Sancha, la cual no existe en *El poema* ni en la comedia lopesca, cuando el conde se encuentra con Sancha a solas en el palacio de Navarra.(15,b) Por otra parte, al principio Sancha no siente amor por el Conde sino odio, de modo que insiste en que le dé muerte. Sancha piensa desde el principio en la fama de la familia y la suya, no en el amor, con lo cual, no sabemos claramente que Sancha está enamorada de él o no hasta la tercera jornada.

Este amor ciego se compara al encarcelamiento. En la escena donde los navarros detienen al Conde, él comenta:

Dime, ¿para qué es mandarles
que me lleven, cuando tú
atado a la bella imagen
de ese retrato me llevas
con cadenas agradables?
Soldados, no me llevéis,
más compasivos guiadme,
porque como ciego voy
el caer será muy fácil. (512,a)

El Conde descubre un significado – amor – en el encarcelamiento que los navarros van a ejecutar en realidad, utilizando la metáfora de amor-prisión o cadenas; por otro lado, Nuño, gracioso, ve un significado más práctico en él, como sigue:

A mí me den los demonios
un cordel con que ahorcarme. (512,b)

Para el gracioso, quien toma un punto de vista práctico, el encarcelamiento supone la muerte.

En la segunda jornada también el Conde sigue usando la metáfora de amor y prisión o cadenas como sigue:

De que por una hermosura,
a quien adoro, estoy preso
y a la verdad contradice
con que la adoro rendido. (514,b)

préndeme el Rey en llegando,
inadvertidos me quitan
tu retrato sus soldados,
y si a prenderme venían,
lo erraron, pues me quitaron
la prisión que yo traía; (515.a)

Nos debemos fijar en la escena de la prisión, donde salen Sancha y el Conde. Cuando el Conde la ve, pronuncia la siguiente frase:

¿Señora? ¿Pues vos
por qué venís a doblar
la prisión, dejándoos ver?(519,b)

El Conde ahora está encerrado en la prisión doble: la prisión real y la del amor. Sucede a la frase del Conde la conversación entre Sancha y el Conde:

Sancha Antes os vengo a librar

de la prisión.

Conde

¿Qué decís?

Felice se llamará

quien goce de vuestro amor. (519,b)

En esta conversación, el Conde no se refiere a la prisión real, sino a la prisión del amor, mientras Sancha, quien obviamente no sabe de eso, comenta sobre la prisión real. Sancha le explica que lo va a librar. El Conde rechaza su proposición, es decir, elige estar en la prisión doble: se queda en la prisión real, dado que perderá su fama si se escapa de ella dejando a su amante y, por otro lado, permanece en la prisión del amor, puesto que tiene ganas de seguir amándola pese a que ella se muestre fría con él, según explica él metafóricamente:

Diz que estaba un arroyuelo
amando a la aurora fría,
y la aurora le tenía
preso en la cárcel del hielo
darle intentaba consuelo
desatándola de sí,
y el arroyo dijo así:
«Aurora, déjame helado,
pues mientras estoy parado
estoy gozando de ti.
La libertad no me des
aunque me hayas de matar,
dijo, puesto que en el mar
tengo de morir después» (519, c)

Doña Sancha le contesta:

Y la aurora dijo así:

«Vete. Arroyo, que dirás,
si no te libro, que estás
aprisionado por mí;
en llegando al mar, de allí
otra vez podrás volver,
que ahora no he de agradecer
esa forzada pasión,
y así te doy ocasión
de volver a mercer». (520,a)

La mujer sigue insistiéndole en que se vaya para recupera su fama. Al fin y al cabo, el Conde se queda en la prisión si bien Sancha intenta sacarlo por fuerza.

Nos permite mirar esta escena de la prisión desde dos niveles: el nivel real y el metafórico. Desde el primer punto de vista simplemente el Conde está aprisionado. Desde el segundo punto de vista, consideramos la prisión como el símbolo del amor, por eso el Conde va a quedarse en la prisión, lo cual nos muestra su voluntad de seguir teniendo amor ciego.

Desde la tercera jornada Sancha se enamora del Conde. Flora canta delante de Sancha una canción que escuchó en boca de una guarda del Conde:

No ha de ser en el rigor
de aquesta prisión oscura,
bello prodigio de amor,
más hidalga tu hermosura
que constante tu valor (520, c)

La prisión del amor ya no es rigurosa, ya que Sancha empieza a querer al Conde. La canción es la que el Conde escucha antes de enterarse del amor de Sancha, sin embargo, esta canción alude al desenlace feliz del amor.

Después de que Don García toma la decisión de matar al Conde, éste se presenta en la prisión. En contraste con el gracioso, quien está contento con

salir de la prisión, el Conde no está a gusto con la salida respondiendo al gracioso, como sigue:

Es así;
no tanto, Nuño, por mí,
porque menester no había
más luz quien a ver llegó
en el oscura aspereza
de su prisión la belleza
de Sancha. (522,c)

Es cierto que el Conde llega a salir de la prisión y puede ver la luz del sol, sin embargo, el Conde todavía permanece en la prisión del amor y lo que quiere hacer el Conde en ella es salir de la prisión del amor ciego y ver la luz de Sancha, no la luz del sol. Ahí aparece Sancha y lo vuelve a convencer para que se vaya de Navarra. Sin embargo, el Conde lo rechaza porque a Sancha le darán muerte por traición si el Conde se va y para él es mejor que se quede y se muera viendo a Sancha. El Conde repite el mismo discurso: no va a volver a su patria sin Sancha. Sancha le dice que va a dar respuesta por la noche y se va. La próxima vez que salen los dos personajes, están cerca de la frontera entre Navarra y Castilla. Sancha dice:

Quiero darme por vencida
en cuestión tan cortesana,
por lo bien que a mí me está
haber sido siempre amada
sin ser nunca aborrecida. (524,c)

Sancha ya está conquistada por el Conde, al mismo tiempo que el Conde ha salido de la prisión. La acción dramática de la salida de la prisión significa a dos niveles: ya Fernán González está físicamente libre de la prisión y también mentalmente de la prisión del amor ciego. Al final de la comedia,

Sancha muestra su voluntad de casarse con él ante Don García, que renuncia a la venganza. El amor entre los dos llega al final feliz.

5.7.5 DOS RETRATOS

En la primera jornada, la reina de León, que en el fondo quería vengarse en el Conde, le da una caja, en la que hay un retrato de Sancha. Al final de la jornada, cuando Ortuño detiene al Conde, le quita el retrato. En la segunda jornada, Fernán González se refiere al retrato (515, a). Sin embargo, en la última jornada, no hay ningún comentario ni referencia sobre el retrato. Parece que Calderón se olvidó completamente del mismo. En lugar del retrato de Sancha, el dramaturgo aprovecha el retrato de Fernán González, al que se refiere Albar Ramírez por primera vez en la segunda jornada:

El retrato que él dejó
suyo, por guarda y defensa
de vuestra ciudad de León, (517,c)

En la tercera jornada Albar Ramírez y García Fernández salen con el retrato del Conde. Cuando ellos se encuentran con el Conde, dialogan:

Conde	¿Quién es conde de Castilla?
	¿Quién os gobierna?
García Fernández	Esta estatua, que yo no soy más que sólo voz suya que por él habla. (525,c)

Se supone que “Esta estatua” se trata del retrato del Conde. Y luego García Fernández lo reconoce y la obra llega al desenlace feliz.

En suma, el retrato de Sancha y del Conde no tiene función importante ni interesante en el desarrollo de la obra dramática. El autor de la primera y

la segunda jornadas propone dos accesorios: el retrato de Sancha y el del Conde. Pero, probablemente el dramaturgo madrileño se olvidó del retrato de Sancha y, por otra parte, no logró aprovechar bien el otro para crear la trama interesante.

6. CONCLUSIONES

Tras analizar la participación de Calderón de la Barca en doce comedias en colaboración con otros poetas, llegamos a las siguientes conclusiones.

En primer lugar, notamos que el dramaturgo compuso muchas obras colaborando con varios poetas, la mayoría de su escuela, entre los años 1630 y 1640, en la treintena del prolífico autor, cuando su influencia era cada vez más notoria, tras la muerte del Fénix de los ingenios, Lope de Vega (1635), y en la misma época que el dramaturgo dio a luz varias obras maestras como *La vida es sueño*, *El médico de su honra*, etc. Todo esto sucede bajo el reinado de Felipe IV (1605-1665) “*El Grandé*” —como muchos le conocían en el mundo de las letras— *Un ingenio de esta corte*”: así firmaban los carteles muchos dramaturgos de la época, para que su nombre no fuera expuesto a la competencia. Suponemos que este es uno de los motivos por los que parte de las obras en colaboración de Pedro Calderón de la Barca con otros escritores no hayan llegado hasta nuestros días (ni autoría ni fechas exactas) o, en algunos casos, haya costado dar con ellas.

En esa década de oro de la literatura española Calderón componía piezas teatrales, incluyendo todo tipo de géneros tratados en los teatros de la corte o en los corrales de comedias de esa época (pastoriles, amorosas, mitológicas), con gran rapidez ante la demanda y necesidades de la corte y el público de la época, y de vez en cuando recurría a otros dramaturgos para crear piezas teatrales con la urgencia que requerían aquellos que se las encargaban.

Si tenemos en cuenta el dominio de Calderón de la Barca en el mundo teatral de aquella época y el hecho de que el dramaturgo madrileño se encargara de la tercera jornada en ocho comedias entre las doce obras coescritas, suponemos que Calderón tenía más autoridad e iniciativa que sus colaboradores e incluso quizás les hubiera dado algún consejo para que corrigieran el texto. Así, posiblemente, los colaboradores, sobre todo, Antonio

Coello (1611-1652) y Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), dramaturgos preferidos de Calderón, aprendieron con Calderón y éste también se inspiró en los versos de los otros poetas. De hecho, Calderón aprovechó algunos versos de esas obras en colaboración para componer sus propios versos. Y además, considerando que en el año 1635 se inauguró el Palacio del Buen Retiro como el centro de producción teatral y Calderón de la Barca fue nombrado director, puede ser que después de componer las obras en colaboración el dramaturgo trabajara también de director para representarlas.

En segundo lugar, nos damos cuenta de que el dramaturgo desempeña un papel diferente según la jornada que desarrolla y ese desarrollo se limita al acto o jornada del que se encarga, sin tener muy en cuenta el contenido de las otras jornadas, puesto que probablemente se desarrollaran a la vez, en paralelo, y finalmente se unieran y se leyeran rápidamente antes de dar el libreto a los actores para su representación.

- a) Cuando se encarga de la primera jornada, prepara las tramas y agüero (*El monstruo de la fortuna*), fija el contexto (*El privilegio de las mujeres*), propone temas (*Enfermar con el remedio*) y caracteriza a los personajes.

Los personajes masculinos son ambiciosos, bélicos, fieles, conscientes de su propio honor y, en todos los casos, sufren por sus conflictos interiores, probablemente como un espejo del alma de nuestro prolijo autor.

Los personajes femeninos principales de estas obras ambicionan tanto el poder como el célebre personaje Segismundo busca la libertad. Ellas son mujeres de armas tomar: bélicas, leales, valientes, pasivas, pacíficas, conscientes de su propio honor y, en algunos casos, grandes seductoras.

También, cuando trabaja en la primera jornada, compone algunas metáforas, que luego sus colaboradores utilizan en las siguientes jornadas. Realmente es lo mismo que hace un dramaturgo cuando

escribe una obra teatral entera y desarrolla la primera jornada o el primer acto (presentación de personajes, escenario y arranque de las tramas).

En las tres obras donde Calderón se encargó de la primera jornada, realiza y cumple su cometido debidamente. Pero no se olvida tampoco de bromear al público teniendo en cuenta la forma peculiar de escribir, colaboración de tres poetas: por ejemplo, en *El monstruo de la fortuna* el dramaturgo hace un guiño al público a través de la frase de Calabrés (Ya casados, no haya mas / comedia).

- b) Obviamente, Calderón compone la segunda y la tercera jornadas con una técnica diferente. El dramaturgo suma a la acción otro significado diferente al de la jornada anterior (*Troya abrasada*); añade a los personajes un carácter distinto al de las jornadas anteriores sin considerar la unidad del carácter (*El jardín de Falerina*, *El pastor Fido* y *El mejor amigo el muerto*); trata del amor desde otro punta de vista (*El jardín de Falerina*); crea escenas que contrastan con las de la primera jornada para describir el vaivén de la vida (*El jardín de Falerina*); utiliza dos accesorios como símbolos del encanto para visualizar el desvanecimiento del encanto (*El jardín de Falerina*); nos muestra otro concepto de la cueva, y también utiliza el espacio sin hacer caso de la presencia del pastoral albergue, donde el personaje debe de estar para curarse por la herida que se hizo en la jornada anterior, y reutiliza el parlamento (*El pastor Fido*); nos indica el significado verdadero de los oráculos (*El pastor Fido*); introduce la escena de la riña teniendo en cuenta que se mencionó en la jornada anterior a fin de describir el cambio de sentimiento del personaje (*La fingida Arcadia*); da a los amores otra interpretación que la de las jornadas anteriores para crear una escena más tensa (*Polifemo y Circe*); elimina al personaje que ya no necesita para desarrollar su propia jornada, ignorando el amor que propone en otra jornada anterior (*Polifemo y Circe*); utiliza la escena de la jornada anterior y el fuego

como la escenografía (*Polifemo y Circe*); visualiza la escena en la que un personaje ganó la voluntad de su amante, aprovechando la decoración de las puertas (*El mejor amigo el muerto*); crea una escena similar a la segunda jornada donde el gracioso se retira, pese a que esa acción traiciona el carácter del gracioso, que se determina en las jornadas anteriores, para visualizar bien dos conceptos opuestos, la vida y la muerte (*La Margarita preciosa*); representa la escena de la introducción de la rabia a través de las acciones dramáticas más detalladas (*La Margarita preciosa*); describe el agobio de dos mujeres y crece la tensión dramática a través sus acciones (*La más hidalga hermosura*). Por otro lado, el dramaturgo también respeta las acciones dramáticas y el carácter que se fija en las jornadas anteriores (*Polifemo y Circe*, *Yerros de naturaleza*).

El dramaturgo madrileño compone la tercera o última jornada aprovechando las jornadas anteriores o bien haciendo caso omiso de ellas.

Además de dichas técnicas de Calderón, observamos que en *La hidalga hermosura* el dramaturgo tiene inclinación por la música; en *El mejor amigo el muerto* consigue componer el desenlace más natural que en la otra versión del mismo título; en *Yerros de naturaleza* Calderón, encargado de la segunda jornada, crea una escena más trascendental e interesante, con lo cual también podemos suponer la autoridad y la importancia de Calderón sobre otros autores; en *La hidalga hermosura* no logra aprovechar bien dos accesorios: el retrato de Sancha y el Conde.

Los personajes masculinos de estas jornadas pueden ser pacíficos, tolerantes, discretos, guerreros, valientes, caprichosos, conscientes del honor, totalmente fieles al rey, hombres vigorosos a los que las mujeres intentan cautivar o tratan de recordar a otro personaje su propia inclinación, que suele ser bélica, o tan duros y autoritarios como el padre de nuestro dramaturgo.

Por otro lado, algunos personajes femeninos son varoniles, mujeres ambiciosas, guerreras y, por otro lado, son malas, crueles y atroces, conscientes de su propio honor. En algunos casos son mujeres pasivas, débiles y fieles a los hombres o, por el contrario, son libidinosas y seductoras. Digamos que los personajes femeninos están un poco más estereotipados, reinas o lavanderas, aristócratas o doncellas, el amor y el honor y la fama las doblegan. Suponemos que esto se debe a sus vivencias más bien masculinas en su entorno: padre, su madre murió joven, hermano, jesuitas, viajes por Flandes, trabajo en los teatros y relación directa con escritores y nobles de la época. Por eso a sus personajes femeninos les cuesta aflorar la feminidad pulcra. Aunque es un rasgo característico de la mayoría de los autores de su tiempo, de ahí que incluso en las obras en colaboración los personajes femeninos adolezcan de una psicología llena de matices, como sí sucede con algunos personajes masculinos.

En tercer lugar, la influencia de la obra maestra de Calderón, *La vida es sueño*, deja huellas en el monólogo de Felipa (*El monstruo de la fortuna*), el de Matilde y de Segismundo (*Yerros de naturaleza*), en la escena en la que Matilde, disfrazada de Polidoro, está a punto de tirar al gracioso por la ventana, o en la frase del gracioso (*Yerros de naturaleza*), en el tema del engaño y el desengaño (*La fingida arcadia*): posible reminiscencia o germen. Aunque esta cuestión más bien sería investigación para otra tesis. Además en la tercera jornada de *La fingida Arcadia* percibimos el tema engaño-realidad aunque Porcia no llega al pensamiento filosófico de Segismundo.

En cuarto lugar, entendemos que las vivencias personales de Calderón de la Barca y la época en la que le tocó vivir —como apuntábamos arriba— influyen directamente en la caracterización de algunos personajes de las obras en colaboración de Calderón. Podemos deducir, por un lado, la influencia de su padre autoritario y duro. Asistimos a la conversión de un personaje que duda en dar muerte a su hijo en las jornadas anteriores en otro

tan riguroso y duro como el padre de Calderón, que intenta matarlo con toda convicción (*La margarita preciosa*). Igualmente, al comparar esta comedia en colaboración y la pieza dramática escrita sólo por el dramaturgo, observamos la influencia de su padre a través de las distintas acciones. (*El privilegio de las mujeres* y *Las armas de la hermosura*). Recordemos que su padre, Diego Calderón, fue secretario del Consejo de Contaduría Mayor de Hacienda de Felipe II y Felipe III, y una de sus máximas obsesiones era que su hijo Pedro Calderón ocupara una capellanía. Su influencia fue enormemente relevante en la vida y la obra del gran dramaturgo, tanto en vida como después de su muerte. Quizás gracias al rechazo hacia la autoridad de su padre en sus años de juventud y la muerte de su madre lo llevaran a buscar un camino propio en las letras, a cuestionarse el mundo y escribir sobre tantos temas requeridos durante ese Siglo de Oro y sobre temas vitales: la muerte, el honor, el respeto, la fama, la dignidad, el abandono, etc.

En quinto lugar, obviamente, hay varias incoherencias en las obras en colaboración y fallos en su propia jornada. Seguramente, como pedían a los dramaturgos que compusieran rápido, no había casi ni tiempo para leer la obra entera ni retocar el texto. El dramaturgo ignora el amor que otro autor trata y cambia las pinceladas del punto de partida (*Troya abrazada*). Hay varias acciones ilógicas de los personajes (*Polifemo y Circe*, *La Margarita preciosa*). Algunas tienen explicación, por ejemplo, el gracioso se marcha sin acechar pese a que tiene inclinación de acecho, ya que su presencia en esa escena es un estorbo para nuestro dramaturgo, que quiere visualizar los dos conceptos opuestos.

En sexto lugar, en algunas obras coescritas se puede observar la existencia del acuerdo de antemano entre los dramaturgos. Concretamente, el acuerdo se refiere a las obligaciones de que los dramaturgos escribieran algunos versos conforme a un tema determinado. Cada dramaturgo indica las respuestas de las preguntas: ¿cómo uno logra querer a otro y cómo uno

consigue aborrecer a otro (*Enfermar con el remedio*)? Cada autor nos enseña cómo es el catolicismo y la Trinidad (*La margarita preciosa*).

En séptimo lugar, cuando nos enfrentamos al tema de la sincronía y diacronía, que propone Roberta Alviti,¹⁶⁷ nos da la sensación de que la mayoría de las obras en colaboración de nuestro dramaturgo fueron escritas en diacronía. Según la estudiosa, *Yerros de naturaleza y Aciertos de fortuna*, *El mejor amigo el muerto* y *Troya abrasada* son las obras escritas en diacronía. Obviamente, merece la pena investigar detalladamente la manera de la composición sobre el resto de las obras, sin embargo, por ahora lo dejaremos para la próxima ocasión y aquí simplemente, considerando el desarrollo dramática entre las jornadas, creemos que la mayoría fueron escrita en diacronía.

En octavo lugar, podemos observar la huella de la autocensura de los propios dramaturgos o la censura de la autoridad. Si consideramos el sistema político de aquella época – absolutismo real – y la influencia católica, obviamente los dramaturgos no podían escribir como les daba la gana ni la autoridad jamás perdonaría la ejecución de la reina por el motivo que fuera. Los dramaturgos, concretamente, Francisco de Rojas y Calderón lograron evitar la muerte de la reina; el primero, preparando el texto del personaje que manifiesta una satisfacción muy rara (*El monstruo de la fortuna*), y el segundo, eliminando la salida de la reina (*La más hidalga hermosa*).

Por último, el dramaturgo, que ya estaba iniciando su época de mayor reconocimiento tras la desaparición de Lope, escribe la jornada que le toca debidamente o libremente; cumple el papel como autor de la primera jornada y compone la última jornada utilizando las jornadas anteriores o sin hacer caso de la unidad de la obra en su conjunto. Nos imaginamos, pues, que estas

¹⁶⁷ Roberta Alviti, «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía» en *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid (En prensa)

obras en colaboración se hacían bajo encargo con urgencia de entrega. Sobre todo, por ejemplo, cuando Calderón se encargaba de la tercera jornada, nos da la impresión de que ignoraba la unidad de la obra entera no por descuido, sino a propósito, para mostrar su propio carácter literario al público y la corte, que ansiaban nuevas obras meramente para divertirse y sin dar importancia a incongruencias dramáticas ni fallos de la puesta en escena, por eso podemos decir que los monólogos de Felipa y Matilde, el tema engaño-realidad y la caracterización de nuestro dramaturgo son también una característica de su manifestación literaria dentro del género de comedia para entretener al público en general y a la corte en particular, que eran a los que debía parte de su arte y por los que escribió estas obras en colaboración con los autores de su época.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos, *Seis calas en la expresión literaria española*, 4.^a ed., Madrid, Gredos, 1970, pp. 109-175

ALVITI, Roberta, “El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía” en *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid (En prensa)

BACALSKI, Rudolf, *A critical edition of «El jardín de Falerina» by Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa, and Pedro Calderón de la Barca with introduction and notes*, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International, 1972.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989.

———, Pedro, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, tomo I, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeyra, 1848.

———, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, tomo III, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeyra, 1856.

———, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, tomo IV, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeyra, 1850.

———, *La vida es sueño*, ed. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.

———, *Obras completas (Dramas)*. ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945.

———, *El Pastor Fido*, ed. Fernando Plata Parga, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 2003.

CALLE GONZÁLEZ, Sonsoles, “Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula” en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del congreso internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Tomo I, Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 2002, pp. 263-276.

CALVO RODRÍGUEZ, Miriam, « Teatro y evangelio: La margarita preciosa en el teatro jesuítico» en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del congreso internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 2002, pp. 253-262.

CANONICA, Elvezio, *La fingida Arcadia: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

CHAPMAN, W. G., «Las comedias mitológicas de Calderón» en *Revista de Literatura*, 1954, pp. 35-67.

CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du “Roland furieux”*, Bordeaux, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, fasc. XXXIX, 1966.

COTARELO Y MORI, Emilio,

- COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, 1911. Facsímil, prologado por Abraham Madroñal, Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007.
- , “Don Antonio Coello y Ochoa” en *Boletín de la Real Academia Española*, 5(1918), pp550-600
- , *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- DÍEZ BORQUE, J. M^a, “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español” en *Teatro y fiesta en el Barroco*, Madrid, Serbal, 1986, pp11-40.
- ELEJABEITIA, Ana, *La transmisión textual de La más hidalga hermosa*, Letras de Deusto, num. 51, 1991, p53-65.
- El averiguador*, I, Madrid, Rivadeya, 1871, p.106-107.
- FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716*, Biblioteca Nacional, Ms. 14.706.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. A. Parker, Madrid, Cátedra, 2005.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, “Calderón y sus colaboradores” en *Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*, Universidad de Navarra, 2000, pp. 541-554.
- , “Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración”, en *XVI Jornada de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 29-43
- , “Calderón: reescritura e imprenta” en *Montearabi* 31 (2000), pp. 9-30.

- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Laura, «Comedias en colaboración entre las fuentes de *Las armas de la hermosura* de Calderón de la Barca» en *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid. (en prensa)
- HILBORN, Harry W., «Calderón's Quintillas», en *Hispanic Review*, vol. XVI, (1948), pp. 301-310.
- HOMERO, *Odisea*, ed. Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “La recreación española de *IL Pastor Fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca” en *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 419-427.
- , “Del dramma pastorale a la comedia española de gran espectáculo: la versión española de “II pastor Fido” de Guarini, por los tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986, Berlín*, ed. S. Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. I, pp. 535-542.
- MACKENZIE, A. L., *La escuela de Calderón estudio e investigación*, Liverpool, University Press, 1992.
- , “Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón(I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorilla (III)», en *hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano Londres 1973*, Berilín/Nueva York, Gualter de Gruyter, 1976, pp, 110-125.
- MATAS CABALLERO, Juan, “El disfraz y el transformismo en tres comedias colaboradas de Calderón” en *Máscaras y juegos de identidad en*

el teatro español del Siglo de Oro, coor. M^a Luisa Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 493-514.

MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos* (Madrid: Imp. Alfonso de Mora, 1735), ed. J. M. Hill, RH, LXXV, 1929, pp. 144-369.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, Santander, Aldus.

———, *Calderón y su teatro, en Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, t. III, Madrid, CSIC, 1941.

MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Teatro completo*, vol. VI, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp.543-656.

NORTHUP, George Tyler, “Los yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna by D. Antonio Coello and Don Pedro Calderón de la Barca”, en *Romanic Reviw* I, 1910.

———, “Troja abrasada de Pedro Calderón de la Barca y Juan Zabaleta” en *Revue Hispanique*, 29, 1913, pp. 195-346.

OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003.

PARKER, Alexander A., *The Mind and Art of Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan enel departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1899; 2^a. ed., 1934.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B: «El jardín de Falerina, de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias» en *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid (en prensa).

PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

Poema de Fernán González, Edición, introducción y notas de H. Salvador Martínez, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Escenografía y tramoya en el teatro español de siglo XVII» en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, Universidad de Salamanca, 1989, pp.33-60.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ Alfredo, “La fecha de “La vida es sueño” Composición y estreno de La vida es sueño y el entremés “La maestra de gracias”, atribuido a Belmonte:1630-31, por la compañía de Cristóbal de Avendaño” en *Calderón Protagonista eminente del barroco europeo II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 1-19.

ROGERS, Daniel, «Dos notas sobre *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*», en *El mundo del teatro español en Siglo de Oro: ensayos dedicados a John Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 361-372.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Comedias escogidas*, ed. de Don Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1861.

———, Antonio COELLO OCHOA, y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El jardín de Falerina*, ed. de Pedraza Jiménez, Felipe B., Rafael González Cañal, España, Octaedro, 2010.

SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. Varey, "Some early Calderón Dates" en *Bulletin of Hispanic studies* 38 (1961), pp. 274-286.

SLOMAN, Albert. E., *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*, Oxford, The Dolphin Book, 1969.

ULLA LORENZO, Alejandra, *De Mira de Amescua a Calderón: comedia en colaboración, fiestas mitológicas y auto sacramental*. (en prensa)

VALBUENA PRAT, Ángel, "Los autos sacramentales de Calderón (Clasificación y análisis)", en *Revue Hispanique*, 61 (1924), pp. 3-302.

VAREY, J. E., y SHERGOLD, N. D., con la colaboración de C. Davis, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989.

VEGA, Lope de, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989.

———, *Comedias escogidas de fray Lope Félix de Vega Carpio*, tomo IV, ed. J. E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

VOLPE, Germana: « La escritura en colaboración entre Calderón, Montalbán y Rojas Zorilla en El monsturo de la fortuna» en *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid. (en prensa)

WARDROPPER, Bruce, «De Lope de Vega a Calderón: las aventuras milagrosas de don Juan de Castro» en *Negotiating past and present: studies in Spanish literature for Javier Herrero*, Ed.

David Thatcher Gies, Javier Herrero, Rookwood Press, 1997,
pp153-160.