

LAS ATRIBUCIONES DE VERA TASSIS

ERIK COENEN

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Las comedias que en el siglo XVII fueron publicadas bajo el nombre de don Pedro Calderón de la Barca superan el impresionante número de doscientos títulos. No cabe duda de que muchas de las comedias en cuestión no son suyas, ya que el nombre de Calderón, lo mismo que el de Lope, sirvió a menudo para vender obras de otros autores de menor categoría. Siendo tan vasto el campo, separar el grano de la paja no es tarea fácil, y queda bastante trabajo por hacer hasta que dispongamos de un canon lo más definitivo y fiable posible de sus comedias. Estas páginas pretenden ser una pequeña contribución a esa labor.¹

Afortunadamente, para aligerar la tarea, disponemos de herramientas tanto nuevas como antiguas. Entre las nuevas, destaca la base de datos TESO², que reúne obras teatrales de dieciséis autores del Siglo de Oro. Permite buscar (combinaciones de) palabras, facilitando la localización de lugares paralelos, y permitiendo inventariar la frecuencia de su uso, prestando así cierta base objetiva a la designación de los sintagmas o palabras en cuestión como “característicos” de un autor determinado; pero debe ser usado con cautela para tareas como la determinación de autoría, puesto que son

¹ Ya terminado este trabajo, he conocido el texto pronunciado por Germán Vega García-Luengos en el coloquio *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, con el título de “Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón” (Vega, 2008). Coincide con algunos de mis planteamientos, sobre todo con respecto a *Las cadenas del demonio*. Las pruebas que aportó aquí y las aportadas por el profesor Vega pueden ser consideradas complementarias.

² *Teatro Español del Siglo de Oro* (1998).

numerosos los autores dramáticos menores no incluidos. Conviene recordar también que TESO y otras herramientas informáticas –como CORDE, el “Banco de datos del español” creado por la Real Academia³–, con toda su utilidad, poca luz arrojan sobre aspectos como la métrica, la construcción de argumentos, discursos, estrofas y períodos, la selección, variedad y dosificación de medios retóricos, etcétera, algunos de los cuales son prácticamente imposibles de objetivar.

En cuanto a las herramientas antiguas, me refiero a las tres listas que se redactaron, ya en el siglo XVII, de las comedias de Calderón. Una, que es conocida como la lista “de Marañón”, afirma ser una copia de una “memoria” de comedias auténticas presentada a Carlos II por el propio Calderón (Wilson, 1962), aunque el ejemplar que se conserva, nada calderoniano en su ortografía, es del siglo XVIII. Otra, más completa y más conocida, fue recogida en el *Obelisco fúnebre [...] a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca* (1684) de Gaspar Agustín de Lara, obra publicada tres años después de la muerte del poeta. Lara lo presenta como un anexo a una carta de Calderón, al parecer auténtica, en respuesta a una petición del Duque de Veragua. Finalmente, el editor póstumo de sus comedias, Juan de Vera Tassis y Villarroel, incluyó, en cada una de las nueve *Partes* que pasó por la imprenta (1682-1691), una lista de comedias “verdaderas”.

Es Vera Tassis quien más títulos recoge, lo cual no deja de ser llamativo, puesto que las otras listas parecen haber sido redactadas por el propio autor. El número total de títulos se incrementó ligeramente en los sucesivos tomos que publicó. En los últimos que sacó –sus reediciones de las cuatro *partes* publicadas en vida de Calderón, y la *Novena parte*–, la lista de comedias auténticas tomó la forma de un índice de las comedias contenidas en ellos. Llegó a editar 108, anunciando catorce más para lo que iba a ser el último tomo –el décimo–, que nunca salió a la luz. Así, en su versión final, dio un número total de 122 títulos de comedias escritas por Calderón, cifra que excede en once títulos a la lista del Duque de Veragua y en quince a la de Marañón. Dos de los títulos que incluyó –*De un castigo tres venganzas* (que había puesto originalmente en la categoría de las comedias apócrifas) y *Bien vengas, mal, si vienes solo* (que no había incluido en ninguna de sus listas)– los tomó de la lista de Veragua a

³ Real Academia Española: Banco de datos (CORDE). *Corpus diacrónico del español*, <http://www.rae.es>, consultado 2008.

partir de la publicación de ésta en 1684, lo cual es asimismo un claro indicio de que la desconocía al redactar por primera vez la suya propia en 1682 (Coenen, 2009: 53-55).

Habiendo sido redactadas, pues, independientemente, podemos estar bastante seguros de que los títulos compartidos por las listas de Veragua y Vera Tassis pertenecen, en efecto, a comedias auténticas de Calderón. De las que no aparecen ni en la lista de Marañón ni en la de Veragua, Vera llegó a editar siete: *Nadie fíe su secreto*, *Las tres justicias en una*, *La señora y la criada*, *La sibila de Oriente*, *Céfalo y Pocris*, *Las cadenas del demonio* y *La exaltación de la cruz*.⁴ Mi propósito es examinar, a partir de indicios textuales, la fiabilidad de algunas de estas atribuciones, y con ello –puesto que no es irrelevante para la filología la fiabilidad de un hombre que nos dejó ediciones de 108 comedias de Calderón– la fiabilidad de quien las hizo. Con este último motivo, me detendré también brevemente en dos comedias en las que, según Vera, colaboró Calderón, sin que tal afirmación venga respaldada por testimonios contemporáneos.

Hay abundantes motivos para aceptar la paternidad de Calderón de *Nadie fíe su secreto*, *La señora y la criada* y *La exaltación de la cruz*; pero no me consta que haya sido puesta en entredicho nunca, y huelgan demostraciones mientras no existen dudas. Puede ser despachada también con brevedad *Las tres justicias en una*. Hilborn cuestionó la paternidad de Calderón de la tercera jornada, sin más motivo que la presencia en ella de un pasaje en ovillejos que casaba mal con su sistema de datación (Hilborn, 1938: 40). Es cierto que esta estrofa adquiere mayor presencia en Calderón en su segunda época (a partir de 1651), pero ya la empleó en una obra tan temprana como *La gran Cenobia*, incluida en la *Primera parte* de 1636 (catalogada por Hilborn como “*quintilla with pie quebrado*”), por lo que el argumento carece de base.

Las tres atribuciones restantes han despertado los recelos de estudiosos de bien merecido renombre. Juan Eugenio Hartzenbusch puso en tela de juicio la autoría exclusiva de Calderón de *La Sibila del Oriente*. Edward Wilson expresó sus dudas sobre su autoría de *Las cadenas del demonio* y de *Céfalo y Pocris* (Wilson, 1962: 100): dudas

⁴ Dejo a un lado aquí los casos de *El sacrificio de Efigenia* –que Hartzenbusch creía conservada parcialmente a través de una refundición de Trigueros– y *El condenado de amor* –título que lleva una comedia que se conserva en un manuscrito anónimo del siglo XVIII–, cuyos problemas, de otra índole, espero tratar en otro lugar.

que fueron luego incorporadas en las entradas correspondientes del imprescindible *Manual bibliográfico calderoniano*.

1. LAS CADENAS DEL DEMONIO

Wilson nunca explicó en qué razones fundaba sus dudas sobre la autoría de esta comedia, pero volvió a expresarlas en una publicación conjunta con Cruickshank, añadiendo –y acaso fue éste su argumento principal– que la obra le resultaba mediocre: “The play is rather a poor one” (Cruickshank y Wilson, 1980: 141). Considero muy injusto este juicio. Es una comedia de santos, y dentro de su género sólo es inferior a *El mágico prodigioso*, que es universalmente reconocida como obra maestra. Contiene varias escenas dramáticamente logradas, y da muestras de capacidades poéticas nada desdeñables. De todos modos, como reconoció por boca de uno de sus personajes otro gigante de las tablas, “no pueden ser buenas todas”.

El inicio de *Las cadenas del Demonio* reviste innegables puntos de contacto con *La vida es sueño*. Como el príncipe heredero de Polonia, la protagonista Irene, princesa heredera de Armenia Inferior, ha sido encerrada en una torre por su padre nada más nacer por temor al cumplimiento de un vaticinio terrible. En su desesperación exclama, con una frase muy calderoniana⁵:

Dejad, pues, que con mis manos,
ya que otras armas no tengo,
pedazos del corazón
arranque (OC I, 737a).

También como Segismundo, Irene dirige a los cielos un soliloquio exigiendo una justificación de sus padecimientos:

Ahora, cielos,
han de entrar con vuestras luces
en cuenta mis sentimientos.
¿Qué delito cometí
contra vosotros naciendo,
que fue de un sepulcro a otro
pasar no más, cuando veo

⁵ Cf. *La gran Cenobia* (OC I, 514b): “Con mi mano arrancaré / pedazos del corazón”; *La vida es sueño* (OC I, 367b): “quisiera sacar del pecho / pedazos del corazón”; o *La hija del aire* (II): “muero, / pedazos del corazón / arrancándome del pecho” (OC I, 1083b).

que la fiera, el pez y el ave
 gozan de los privilegios
 del nacer, siendo su estancia
 la tierra, el agua y el viento? (OC I, 737b-738a; modifíco la
 puntuación).

Son versos que recuerdan ineludiblemente el famoso soliloquio
 de Segismundo que empieza:

Apurar, cielos, pretendo,
 ya que me tratáis así,
 qué delito cometí
 contra vosotros naciendo (OC I, 366ab).

Irene acaba el citado monólogo apelando “a los infernales dioses
 / a quien vida y alma ofrezco, / dando por la libertad / alma y vida”.
 En ese momento, sale el Demonio exclamando “Yo la acepto”. De
 forma casi idéntica, con el Demonio rematando el verso y
 proporcionando la asonancia, se introduce el pacto con el Demonio en
El mágico prodigioso:

[Cipriano] Por gozar esta mujer
 diera el alma.
 Demonio Yo la acepto. (OC I, 823b).

El marcado calderonismo de la escena inicial se ve confirmado
 por elementos que se introducen posteriormente. Uno muy destacado
 es la caracterización antitética de los dos hermanos pretendientes de
 Irene, Ceusis y Licanoro, sistemáticamente opuestos en sus actitudes,
 lo mismo que Fadrique y Carlos en *De una causa, dos efectos*,
 Heraclio y Leonido en *En la vida todo es verdad y todo mentira*, o
 Irene y Aminta en *Amado y aborrecido*. Esta bipolaridad se traduce en
 un fuerte paralelismo, a menudo antitético, entre sus parlamentos, que
 se manifiesta en la construcción sintáctica, retórica y hasta estrófica de
 sus intervenciones. Un buen ejemplo son estas décimas, pronunciadas
 aparte por cada uno:

LICANORO ¿Qué pretende mi fortuna,
 que tan antojosa y triste
 con dos pasiones embiste,
 pudiendo matar con una,
 y modesta e importuna

darle dos muertes previene
 al que una vida no tiene,
 siendo causa de las dos
 la investigación de un dios
 y la hermosura de Irene?
 CEUSIS ¿Qué solicita mi suerte,
 que tirana y atrevida,
 para quitarme una vida,
 usa de una y otra muerte?
 Justo celo, dolor fuerte
 ocasiona mi tristeza,
 siendo causa a la aspereza
 de mi cólera y mi furia
 del dios de Astarot la injuria
 y de Irene la belleza (747a).

Salvando las distancias, parecen ser del mismo corte décimas como las siguientes, de *Amado y aborrecido*, pronunciadas cuando Dante se ve obligado a elegir a quién deja ahogarse, Irene (a la que quiere, y que le aborrece) o Aminta (a la que aborrece, y que le quiere)⁶:

IRENE ¿En qué confusión te ves,
 si es tan fácil la elección,
 cuando de mi inclinación
 sabes el afecto? Y pues
 tanto te aborrezco, que es
 quererte dolor más fuerte
 que la muerte, dame muerte,
 y cúmplase en mí el destino,
 porque no te quiero fino
 a truco de no quererte.
 AMINTA ¿En qué confusión estás
 si la elección facilitas,
 cuando ves que en mí te quitas
 lo que tú aborreces más?
 Dame a mí muerte, y verás
 que cuando me mates, trato

⁶ Para otros casos de una estructura formal comparable, cf. las décimas de César y Lázaro en la jornada primera de *Nadie fue su secreto* (OC II, 101b-102a); o un pasaje de la jornada segunda de *Eco y Narciso* (OC I, 1974ab), donde la estructura se extiende hasta cuatro décimas pronunciadas por sendos personajes.

quererte, sin que el contrato
 altere mi amor; pues fiel,
 ¿qué hará en quererte crüel
 la que te ha querido ingrato? (OC I, 1723a).

Lo que importa aquí es la concepción formal de los dos pasajes: el modo en que, tanto en la cita de *Las cadenas del demonio* como en la de *Amado y aborrecido*, las dos décimas, por así decirlo, se comunican o se reflejan por medio de un intrincado juego de paralelismos, antítesis, quiasmos, sinonimias, etc.

El texto ofrece bastantes ejemplos más de recursos poéticos y retóricos que resultan familiares en Calderón, como la interacción entre las palabras de los personajes y las letras de las canciones, o el hábil manejo del discurso interrumpido; pero lo mismo que para el ejemplo citado de las dos décimas, su carácter “calderoniano” resulta más fácil de intuir que de demostrar. Sin embargo, puede aducirse un ejemplo cuyas semejanzas con otros pasajes de Calderón son tan manifiestas y de tal alcance, que puede ser considerado por sí sólo una prueba casi concluyente de autoría. Es el siguiente.

En la escena culminante de la jornada segunda (755ab), se produce una larga batalla dialéctica entre el Demonio y San Bartolomé sobre la doble naturaleza de Cristo. Su extensión impide citarla entera; pero basta con citar los primeros ocho versos para percibir su estructura global:

DEMONIO Hombre es, pues fue concebido
 de humana naturaleza.
 S. BART. Y Dios, pues divinidad
 y humanidad une y mezcla.
 DEMONIO Hombre es, pues su misma madre
 Concede de Adán la deuda.
 S. BART. Y Dios, pues al elegirla
 De la culpa la preserva

Siguen 44 versos más en los que se repite esta construcción, alternándose los interlocutores cada dos versos, y repitiéndose el mismo paralelismo gramatical y la misma antitética anáfora: “Hombre es, pues... Y Dios, pues...”. Es raro encontrar, en cualquier autor, una figura de repetición mantenida a lo largo de tantos versos; pero la citada construcción parece haber sido muy al gusto de Calderón, ya

que la usó repetidas veces en sus autos para dar forma poética a disputas teológicas⁷. En dos ocasiones, incluso, no sólo es idéntica la adecuación de las unidades poéticas (dos versos por interlocutor) a las retóricas (uno de los términos de la antítesis por interlocutor), sino que la cuestión debatida es la misma y abarca más versos todavía. En el lugar paralelo de *La hidalga del valle* (OC III, 125ab), se emplea incluso la misma asonancia. Cito los primeros versos (el sujeto es “criatura”):

CULPA Humana es, pues se concibe
de humana naturaleza.
PLACER Divina es, pues que por la Gracia
Dios de culpa la reserva.

En este caso, la estructura “Humana es, pues... Divina es, pues...” se repite a lo largo de unos 60 versos, y la calculada repartición de dos versos por interlocutor sólo se varía una vez, cuando ambos dicen tres versos.

Todavía más extenso, y caracterizado por la misma repetitividad sistemática –siempre dos versos por interlocutor, siempre empezando con “Hombre es... Dios es...”–, es el pasaje análogo de *La cura y la enfermedad* (OC III, 770a-771a), del que recojo los siguientes versos:

SOMBRA Hombre es, pues en un desierto
ha padecido sed y hambre.
NATURALEZA Dios es, pues cuarenta días
Resiste ayuno tan grande.

Postular que los tres pasajes no son del mismo autor sería postular, no ya una imitación, sino un plagio flagrante. Y lo mismo se puede decir con respecto a los siguientes versos, que figuran exactamente idénticos en *La aurora en Copacabana* (OC I, 1366a) y *El árbol del mejor fruto* (OC III, 995a), así como con leves variantes en *El mayor encanto, amor* (OC I, 1608b) y *Los tres mayores prodigios* (OC I, 1645a):

Hombre aborto de la espuma,
que esa marítima bestia

⁷ Cf. *La siembra del señor* (OC III, 692b); *El orden de Melchisedech* (1084b-1085a); *El día mayor de los días* (OC III, 1655ab) o *La lepra de Constantino* (OC III, 1815ab).

sorbió sin duda en el mar
para escupirte en la tierra... (745a).

Pueden aducirse, además, numerosos sintagmas que recuerdan otros textos de Calderón. Tal vez el de más peso, por lo llamativa que resulta la adjetivación, es “derrotada tormenta” (745b), que figura también en *El golfo de las sirenas* (OC I, 2156a), y que ni TESO ni CORDE registran en ningún otro texto. Tampoco dan otras ocurrencias de “el trueno de tu voz” (744a) que en tres obras de Calderón y en un texto del siglo XIX. Doy cinco ejemplos más:

“¿Qué se nos ha hecho el día?” (741a). Compárese *En la vida todo es verdad y todo mentira* (OC I, 1193a): “¿Qué se nos ha hecho el día?”; *La viña del señor* (OC III, 1496b): “¿Qué se nos ha hecho el día?”; y *La fiera, el rayo y la piedra* (OC I, 1730a): “¿Qué se nos hizo el día?”.

“¡Ay de mí!, rabiando vivo. / ¡Ay de mí!, rabiando muero.” (741a). Exactamente los mismos versos constan en *Los cabellos de Absalón* (OC I, 674a y 674b), *La piel de Gedeón* (OC III, 534b) y *La cura y la enfermedad* (OC III, 765a).

“Para ser fiera, eres hombre, / para ser hombre, eres fiera” (745a). Compárese *La torre de Babilonia* (OC I, 880b): “para fiera traes mil señas de hombre / y para hombre señas mil de fiera”; *La vida es sueño* (vv. 211-12) “Soy un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres”; *Celos aun del aire matan* (OC I, 2240a): “para las fieras hombre / y para los hombres fiera”; *En la vida todo es verdad y todo mentira* (OC I, 1184a): “una fiera en forma de hombre, / un hombre en forma de fiera”.

“...siendo la vida una flor / que con el sol amanece / y fallece con el sol” (757b). Compárese *El gran teatro del mundo* (OC III, 217a): “¿A quién mirar no le asombra / ser esta vida una flor / que nazca con el albor / y fallezca con la sombra”; o el soneto a unas flores en *El príncipe constante* (OC I, 213ab).

“¿eres [...] ilusión / de mi ciega fantasía?” (760b). Compárese *El galán fantasma* (OC II, 655b): “sería / ilusión de tu ciega fantasía”.

En suma, la evidencia interna que avala la autoría de Calderón de *Las cadenas del Demonio* resulta aplastante; y no encuentro indicio alguno que la contradiga.

3. CÉFALO Y POCRIS

La autoría de *Céfalo y Pocris* plantea problemas muy específicos. Se trata de la única comedia burlesca conocida de Calderón –si es que es de él–, y las exigencias del género imponen un lenguaje diferente. No abundan los rasgos retóricos más llamativos de Calderón, y los pocos que se encuentran están parodiados. Lo cierto es que el estilo de la obra tiene más en común con su teatro breve que con sus comedias. Lo mismo se puede decir de su versificación, que resulta muy anómala en el contexto de las comedias de Calderón –especialmente en el frecuente recurso a las quintillas–, pero plenamente compatible con las convenciones entremesiles.

Alberto Navarro ha resaltado cómo, en *Céfalo y Pocris*, “Calderón logra singulares efectos cómicos y grotescos a base de parodiar temas, recursos, personajes y actitudes poéticos trágicos y elevados de sus principales dramas”⁸. También el grupo GRISO, en su prólogo a la edición que manejamos aquí, señala elementos paródicos. Sin embargo, estos no pueden constituir por sí mismos una prueba de autoría, puesto que lo que se puede interpretar como autoparodia admite igualmente una explicación como parodia ajena. Dicho de otra forma, la naturaleza misma del género burlesco invalida muchas de las pruebas internas que se podrían aportar para corroborar la autoría de Calderón.

Las pruebas textuales más seguras tendrán que ser, en este caso, lugares paralelos de los propios elementos humorísticos en que tanto abunda la obra: equívocos, juegos de palabras y chistecillos que son idénticos o similares a los localizados en otros textos de Calderón. He encontrado unos cuantos (dos de ellos ayudado por las notas de los editores modernos del texto). El personaje Rosicler es príncipe de Trapobana, nombre que sirve de base para el siguiente juego de palabras cuando explica su origen a un gigante:⁹

En Trapobana fui
nacido de mí y mi dama,
y deste parto quedamos
yo el trapo y ella la vana. (vv. 307-310).

⁸ En la introducción a su edición de la comedia (1979: xl).

⁹ Cito aquí y en adelante por la edición de Arellano, García Valdés, Mata y Pinillos (1999).

La escena remite al inicio de *El castillo de Lindabridis*, en el que un caballero llamado también Rosicler se enfrenta con un “fauno endemoniado”, y es en esa misma comedia donde encontramos el mismo juego de palabras, en boca del gracioso Malandrín, que es de Trapobana: “ella es la vana e yo el trapo” (*OC II*, p. 2068).

En la misma escena de *Céfalo y Pocris* figura un neologismo burlesco que contrapone a la noción de “caballero andante” la de “caballero parante”. TESO sólo registra la palabra “parante[s]”, con el mismo empleo y sentido cómico, en cuatro textos más: tres son comedias de Calderón (*Cada uno para sí*, *El escondido y la tapada* y *Basta callar*), y el otro es la tercera jornada de *La fingida Arcadia*, que es precisamente la jornada que Vera Tassis atribuyó a Calderón, habiendo sido publicada la comedia bajo nombre de Moreto.

Un equívoco habitual en Calderón se centra en saludos como “Dame tus pies”, con los que el vasallo se presenta ante su Rey con la debida humildad. Así, cuando en *La vida es sueño* los soldados rebeldes toman a Clarín por el príncipe Segismundo y se arrojan a sus pies exclamando “¡Danos tus plantas!”, el gracioso contesta: “No puedo, / porque las he menester / para mí”. En *Darlo todo y no dar nada*, el gracioso Chichón mantiene el siguiente diálogo con Alejandro Magno:

CHICHÓN	Aunque llamado de ti vengo, los pies no te pido.
ALEJANDRO	¿Por qué?
CHICHÓN	Porque los darás, según liberal te miro, y estará mal, despeado un monarca tan invicto. (<i>OC I</i> , p. 1254).

La idea de fondo es la misma que subyace al chistecillo que se produce en *Céfalo y Pocris*, sólo que aquí el pie es sustituido por la mano y el gracioso por el propio Rey (quien, conforme a las pautas del género burlesco, aparece desprovisto del decoro que le sería propio en una comedia “seria”):

CAPITÁN	Dame tu mano a besar.
REY	Toma, con que me la vuelvas porque esta es con la que como. (vv. 866-868).

En la primera jornada de *El pintor de su deshonra*, se produce un absurdo malentendido cuando Porcia pregunta a Juanete por el estado anímico de su amiga Serafina:

PORCIA Deja locuras, y di
cómo Serafina viene.
JUANETE En coche.
PORCIA Y eso, ¿qué tiene
que ver con lo que yo aquí
te pregunto? (*OC I*, 870b).

La ambigüedad de “cómo” es explotada de modo similar en un pasaje de *Céfalo y Pocris*:

CÉFALO ¿Cómo has escapado
de aqueste inmenso ciénago?
PASTEL Mojado. (vv. 69-70).

Entre los elementos paródicos o autoparódicos señalados por los editores modernos, hay algunos que sí pueden servir de indicio de autoría por su parecido con autoparodias incluidas en otras obras de Calderón. Uno es la parodia del sobreconocido motivo de la caída del caballo: tanto en el cuadro inicial de *Céfalo y Pocris* como al principio de *El triunfo de Juan Rana* (vv. 1-12),¹⁰ un personaje se cae ridículamente de su pollino. Otro de estos elementos, que exige más explicaciones, es la parodia de un recurso retórico recurrente en Calderón: la invocación del mundo natural, y hasta del universo entero, como testigo del sufrimiento del locutor. Elijo un ejemplo de la comedia “seria” que escribió Calderón sobre Céfalo y Pocris, *Celos, aun del aire matan*:

Soberanas esferas,
poderosas deidades,
cielo, sol, luna, estrellas,
fuentes, arroyos, mares,
montañas, cumbres, peñas,
árboles, flores, plantas,

¹⁰ Para las citas del teatro breve de Calderón, manejo la edición de María-Luisa Lobato (1989). Para la atribución a Calderón del *Triunfo de Juan Rana*, que fue representado entre las jornadas primera y segunda de *Fieras afemina amor*, véase dicha edición, pp. 553-56.

aves, peces y fieras,
compadeceos de mí (*OC I*, 2220a).

La parodia en *Céfalo y Pocris* reza así:

República celestial,
aves, peces, fieras, hombres,
montes, riscos, peñas, mar,
plantas, flores, yerbas, prados,
venid todos a llorar.
Coches, albardas, pollinos,
con todo vivo animal:
pavos, perdices, gallinas,
morcillas, manos, cuajar,
Pocris murió. (vv. 2264-2273).

Calderón se burló también de esta retórica suya en *El postrer duelo de España*, aunque con medios distintos:

¿Cuándo, astros, planetas, signos,
cielo, sol, luna y estrellas,
con todos los requisitos
de soliloquio furioso,
saldré de este laberinto? (*OC I*, 1571b; la cursiva es mía).

Veamos, con mayor brevedad, algunos ejemplos más de recursos humorísticos que comparte *Céfalo y Pocris* con otras obras de Calderón. Un juego de palabras que sólo he encontrado en él es el que opone “desmayar” a “mayar”: una vez en *Céfalo y Pocris* (“te desmayas / y mayas a solas”. vv. 810-811) y otra en la *Mojinganga del Parnaso* (“el mismo color te tienes / desmayada que mayada”, vv. 255-256). Un equívoco muy al gusto de Calderón surge cuando el Rey se queja al gigante de lo mal que ha vigilado a su hija (“¡Mal guardas mi honor!”) y éste le contesta: “¡Así / guardara los días de fiesta!” (vv. 1112-1113); compárense los siguientes versos de *Luis Pérez el Gallego*:

¿Hay más constantes
guardas? ¿Soy día de fiesta,

para que todos me guarden? (OCI, p. 174).¹¹

Hacia el final de la segunda jornada, el Rey pronuncia un romance con asonancia cacofónica en *ú*, y entre las estrambóticas rimas figura una palabra transcrita por Vera Tassis como “Quirlinquinpuz”. TESO y CORDE no dan otras ocurrencias, pero he encontrado una voz semejante en dos textos más, ambos pertenecientes al teatro breve de Calderón. Así, en el *Dragoncillo*, figura un conjuro que empieza con las palabras “Quirilín quin paz, quirilín quin puz” (v. 241); y en la mojiganga *El pésame de la viuda* se canta:

Que quin quirilín
quirilín quin, pues
que más vale toca
que no capuz. (vv. 298-301 y 306-309).¹²

El peso probatorio de estos ejemplos es diverso, y algunos se podrán tal vez debilitar con ejemplos procedentes de otros autores; pero en su conjunto apuntan decididamente a Calderón como autor de la obra. Hay que reconocer, sin embargo, que es difícil tener seguridad al respecto, tratándose de una comedia tan atípica dentro de su obra conservada.

4. LA SIBILA DEL ORIENTE

En cuanto a *La Sibila del Oriente*, nadie ha puesto en duda la autoría al menos *parcial* de Calderón; pero merece ser tenida en cuenta la intuición de Hartzenbusch, quien, como editor de las comedias de Calderón, estuvo familiarizado como pocos con su estilo, sus temas y sus giros típicos. Anota el fundador de los estudios calderonianos que esta comedia “es una refundición del auto sacramental titulado *El árbol del mejor fruto*. Lo que hay aquí del auto, es de Calderón; lo demás no lo parece”.¹³

¹¹ Hay un juego de palabras similar en *La vida es sueño*, más cercano a los versos citados de *Céfalo* y *Pocris* en la versión primitiva de la comedia, vv. 2151-2153 (Ruano de la Haza, 1992).

¹² Así en todos los textos conservados, pero las exigencias de la rima sugieren que el segundo verso debe rezar: “quirilín quin puz”.

¹³ Nota a su edición del texto en la BAE (*Comedias*, IV), p. 199.

La relación entre los dos textos ha sido examinada en años recientes por varios estudiosos (Menchacatorre, 1983; Rull, 2004: 223-250; Arellano, 2008), y es extraordinariamente compleja. Comedia y auto son como un río que, apenas nacido, se bifurca en dos que corren juntos, alejándose a ratos para volver a reunirse, separándose y convergiendo caprichosamente. Hay pasajes que son idénticos salvo en alguna variante de poca envergadura, otros que lo son excepto en alguna interpolación, y otros donde la conexión se reduce a un tenue hilo o a nada. Hay diferencias que parecen deberse fundamentalmente a la distancia genérica que separa las comedias de los autos sacramentales, como son la intervención de un gracioso en la comedia y de la Idolatría como figura alegórica en el auto sacramental. El auto se centra más en la materia teológica; la comedia, en los personajes, los conflictos y las cuestiones del poder y del ejercicio de la justicia, etcétera. Se diría que la complejidad y multiplicidad mismas de las relaciones entre los dos textos es motivo suficiente para suponer que ambos son, enteramente, obra del mismo autor.

Examinemos, sin embargo, algunos ejemplos de lo que “no está en el auto”, para determinar si, en efecto “no parece ser” de Calderón. Auto y comedia empiezan con sendos romances en *í*, que coinciden, con variantes, en muchas de sus partes. El romance de la comedia se distingue sobre todo porque se interrumpe para dar lugar a una tirada de once octavas reales. La primera de estas octavas constituye el saludo pronunciado por Hirán (o Irán) y Candaces al Rey Salomón:¹⁴

HIRÁN Joven invicto, en cuya augusta frente
verde el laurel sin marchitarse viva;...
CANDACES Grande hijo de David, a cuyo oriente
ceda el laurel imperios a la oliva;...
HIRÁN ...tú, cuyo nombre viva eternamente,...
CANDACES ...tú, cuyo imperio eternamente viva,...
HIRÁN ...salve, y reines del orbe obedecido.
CANDACES ...salve, y triunfes del tiempo y del olvido. (*OC I*, p. 707a).

¹⁴ Enmiendo lo que deben ser erratas en el reparto de estos versos entre los dos interlocutores. Dichas erratas ya figuran en el texto publicado por Vera Tassis en la *Verdadera quinta parte*, del que derivan todas las ediciones posteriores.

El discurso interrumpido, la calculada precisión con la que está ejecutado, y los paralelismos entre los versos de cada interlocutor, resultan familiares en Calderón. Es más, una de las situaciones dramáticas en las que recurre frecuentemente a técnicas similares es, precisamente, aquellas en las que un Rey es saludado por dos personas a la vez. Podrían traerse a colación la salutación de Basilio por parte de Astolfo y Estrella en *La vida es sueño* (vv. 580-88); la de Carlos V por don Pedro y don Jerónimo en *El postrer duelo de España* (OC I, 1591a); o, en situación algo diferente pero con mayores coincidencias léxicas y retóricas, la salutación recíproca de Amalec y Madián en *La piel de Gedeón* (OC III, 524b).

Resulta de especial interés la comparación con una escena análoga de *El príncipe constante* (OC I, 237ab), en la que los interlocutores, lo mismo que los de la citada escena de *La sibila del Oriente*, son todos de sangre real, siendo el príncipe portugués don Alfonso y el rey de Marruecos Tarrudante quienes saludan al Rey de Fez. Aunque la retórica del pasaje se adecúa al empleo del octosílabo, prestándole una cadencia propia frente a los endecasílabos citados de *La sibila*, el saludo simultáneo sigue el mismo patrón básico, alternándose los interlocutores a intervalos silábicos precisos, interrumpiéndose mutuamente, y reflejando cada uno en su intervención la del otro por medio de paralelismos, quiasmos y sinónimos. Cito sólo el principio:

TARRUD. Generoso Rey de Fez,...
 D. ALFONSO Rey de Fez altivo y fuerte,...
 TARRUD. ...cuya vida...
 D. ALFONSO ...cuya fama...
 TARRUD. ...nunca muera...
 D. ALFONSO ...viva siempre...

El especial interés del ejemplo reside en lo que ocurre después, cuando, nada más terminar el saludo, Tarrudante se dirige indignado a don Alfonso:

¿Cómo, mientras hablo yo,
 tú, cristiano, a hablar te atreves?

En las octavas de *La sibila del Oriente*, Hirán se enfada por el mismo motivo con Candaces:

Mientras Hirán, invicto Rey de Tiro,
habla, ¿te atreves, bárbaro gitano
a interrumpir su voz? (707a).

En ambas comedias, se produce a continuación un debate sobre cuál de los dos tiene prioridad para dirigirse al Rey; y en ambas, es éste quien finalmente zanja la cuestión. En resumidas cuentas, en lo fundamental, la escena se desarrolla de modo idéntico en las dos.

Otros pasajes que son exclusivos de *La sibila del Oriente* ofrecen más indicios de la autoría de Calderón. Tal vez el más elocuente es el siguiente, que procede de la jornada segunda:

en la falda lisonjera
descansaré de este prado
donde creo que ha fundado
su corte la primavera,
según las flores que veo. (p. 716a).

Es cierto que estos versos son similares a los que figuran en una escena totalmente diferente del auto:

En esta apacible esfera
donde el mayo, coronado
de flores, ha celebrado
Cortes a la primavera [...],
tomad lugares. (OC III, p. 1003ab).

El hecho es que pasajes similares figuran en otros textos de Calderón, pero siempre compartiendo el primer verso con la versión de *La sibila de Oriente*. Así, en *A secreto agravio, secreta venganza*:

En la falda lisonjera
deste monte coronado
de flores, donde ha llamado
a cortes la primavera,
puedes descansar (OC I, p. 597a).

O en *Amar después de la muerte*:

A la falda lisonjera
dese risco coronado,
donde sin duda ha llamado

a cortes la primavera,
 [...] puedes, bella esposa mía,
 sentarte. (OC I, p. 336a).

Pasajes muy similares de *La torre de Babilonia* (OC III, 884a) y *El veneno y la triaca* (OC III, 180a) empiezan asimismo con el verso “En la falda lisonjera”. Cabe añadir que ni TESO ni CORDE registran ejemplos del sintagma “falda lisonjera” (o “falda lisongera”) en ningún otro autor.

No entraré en otros posibles indicios de la autoría de Calderón; baste lo dicho para sustentar que en aquellas partes en que la comedia no coincide con el auto, hay cosas que al menos “parecen” ser de Calderón, y que con toda probabilidad lo son. Lo cual no significa necesariamente que no hayan intervenido otras manos en el texto que nos ha llegado a través de Vera Tassis.

5. LA FINGIDA ARCADIA Y LOS PRIVILEGIOS DE LAS MUJERES

No quiero terminar este estudio sin tocar, siquiera brevemente, el problema de las comedias escritas en colaboración. Vera Tassis atribuyó a Calderón jornadas individuales de ocho comedias. Dos de estas atribuciones no están respaldadas por ningún testimonio conservado del siglo XVII. Ambas faltan también en la lista original de Vera Tassis de 1682, y fueron añadidas en sus versiones posteriores.

Una, que ya mencionamos, se refiere a la tercera jornada de *La fingida Arcadia*, que Vera añadió a su lista en la *Octava parte* (1684). Fue incluida en la edición póstuma de las comedias de Moreto (1676), y ya figura atribuida a él en la parte XXV de *Escogidas* de 1666. El problema de la autoría ha sido estudiado recientemente por Marcella Trambaioli, que tiende a aceptar la participación de Calderón. Afirma que la tercera jornada es “más lírica y muy cercana a los moldes poéticos calderonianos”, y sospecha que Calderón “se hiciera cargo de revisar el texto entero”, lo cual también cuadraría bien con su autoría de la jornada última (Trambaioli, 2008: 199 y 203).

Trambaioli no cimienta su opinión con pruebas textuales. He señalado una arriba: la presencia en dicha jornada de la palabra “parante” (“es caballero andante / y pastor parante a un tiempo”), que como antónimo burlesco de “andante” sólo está registrado en Calderón. También he citado varios textos que atestiguan el gusto de Calderón por hacer coincidir las unidades poéticas (estrofas, versos,

medios versos,...) con las retóricas; y de su gusto por repartir, a menudo con precisión matemática, las partes de las figuras retóricas entre los interlocutores. Una técnica similar se aprecia en estos versos de la jornada tercera, en que las cinco partes de un paralelismo se reparten entre cinco personajes:

- CARLOS Pues incapaz a su hermosura quiero,
desengañarla de su error espero.
- ENRIQUE Pues imperfecta a su hermosura miro,
bella Casandra, a tu favor aspiro.
- CASANDRA Pues ocasión hallé para vengarme,
de Federico a Enrique he de mudarme.
- FEDERICO Pues he dado la vida a la que adoro,
en vano, cielos, mis desdichas lloro.
- FILIBERTO Pues mi ambición consigue su deseo,
no he de parar hasta el mayor empleo. (f. 57r).

Harían falta más pruebas; pero no resulta nada descabellada la atribución a Calderón de la jornada tercera.

A partir de la *Sexta parte* (1683) Vera incluyó en su lista una jornada de *El privilegio de las mujeres*: inicialmente la primera jornada, pero a partir de 1686 (*Segunda parte*), la tercera. La autoría de la comedia ha sido examinada recientemente por Germán Vega García-Luengos (2007b),¹⁵ que defiende con buenos argumentos que el título original es *Los privilegios de las mujeres* –título que adoptaré aquí– y que cita unos versos de *La escondida y la tapada*, donde se atribuye esta comedia de manera bastante concluyente a tres autores trabajando en colaboración (“Bien hayan los tres poetas / que, piadosos y corteses, / sacaron a luz *Los pri- / vilegios de las mujeres*”). Ofrece a continuación una serie de pruebas textuales para hacer plausible la paternidad de Calderón de la primera jornada, de acuerdo con lo sostenido inicialmente por Vera Tassis. En efecto, la silva pareada y el romance en *ú-a* que abren la comedia contienen pasajes de marcado sabor calderoniano. Además, cuando Calderón escribió su comedia *Las armas de la hermosura*, adoptando en lo esencial el argumento de *Los privilegios de las mujeres*, reutilizó algún fragmento de un largo discurso del gracioso, así como de otro

¹⁵ El profesor Vega me comunica que tiene un nuevo trabajo en prensa sobre la autoría de esta comedia, en el que modifica las conclusiones de 2007b y presenta una prueba documental de la paternidad de Rojas Zorrilla de la jornada segunda.

pronunciado por Veturia, eligiendo en ambos casos la misma asonancia empleada en el romance de la comedia primitiva.

Hay que añadir, sin embargo, que también partes de la jornada tercera pasaron de *Los privilegios de las mujeres* a *Las armas de la hermosura*; concretamente, algunos fragmentos de un romance en *ú-e*, y sobre todo la silva pareada que abre la jornada tercera en la comedia temprana y que se mantiene básicamente intacta en la posterior, donde abarca 92 versos. Es con diferencia el pasaje en el que mayor coincidencia textual muestran las dos comedias, y el estilo es decididamente calderoniano. Doy como botón de muestra los primeros versos de la silva:

Ingrata patria mía:
llegó el fatal, llegó el infausto día
que ha sido en mi esperanza
línea de tu castigo y mi venganza.

Metro, tono, estilo y cadencia coinciden con otras silvas de Calderón, como avalan estos versos de *El mágico prodigioso*:

Ingrata beldad mía,
llegó el feliz, llegó el dichoso día,
línea de mi esperanza,
término de mi amor y tu mudanza. (OC I, p. 833a).

O estos, de *Amar después de la muerte*:

Rebelada montaña [..]:
hoy es, hoy es el día
fatal de tu pesada alevosía,
porque vienen conmigo
juntos hoy mi venganza y tu castigo (OC I, p. 332a; enmiendo el texto).

Dada la seguridad que ofrece el citado testimonio sobre la triple autoría, surge el problema de cómo reconciliarla con los indicios de la paternidad de Calderón tanto de (grandes partes de) la jornada primera como de (partes aun mayores de) la tercera. Se entiende, pues, la vacilación de Vera Tassis al respecto. Lo que parece indiscutible es que Calderón participó en la composición de la comedia, incluso de una manera que excede lo que cabe esperar de quien, como autor de

una jornada, retoca las otras dos para fortalecer la cohesión interna del texto.

Hay proyectos de investigación en marcha hoy que pretenden aclarar, entre otras cosas, las modalidades y el método de trabajo de la escritura en colaboración de comedias, y que ya han dado frutos (Cassol, 2008, por ejemplo). Cabe esperar que sus resultados futuros ayuden a comprender casos como el de *Los privilegios de las mujeres* en toda su complejidad. Lo que parece claro es que algo de razón tenía Vera Tassis tanto en su atribución inicial, adjudicando la jornada primera a Calderón, como en la posterior, atribuyéndole la tercera. En cuanto a *La fingida Arcadia*, tal vez los indicios aportados aquí de la fiabilidad de otras atribuciones positivas suyas¹⁶ le hacen, al menos, merecedor del beneficio de la duda.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio (2008), “*El árbol del mejor fruto de Calderón y la leyenda del árbol de la cruz. Contexto y adaptación*”, *Anuario Calderoniano*, I, pp. 27-67.
- Calderón de la Barca, Pedro (1945), *Comedias IV*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas (BAE).
- (1958, 1960, 1952), *Obras completas*, vols. I y II ed. Ángel Valbuena Briones, vol. III ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar.
- (1979), *Céfalo y Pocris*, ed. Alberto Navarro, Salamanca, Almar.

¹⁶ Otra cosa son las atribuciones negativas, recogidas en su lista de “comedias supuestas, que andan debajo de su nombre”, donde Vera incluye varias comedias auténticas bajo títulos alternativos con los que también circulaban: *Las tres edades de España (Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario)*, *El amor hace discretos (De una causa dos efectos)*, *El honor contra la fuerza* y *La industria contra el poder* (ambos títulos alternativos de *Amor, honor y poder*). Más importante, hay fuertes indicios de que Calderón fue el autor de cuatro de las comedias incluidas (*El perdón castiga más*; *El mejor padre de pobres*; *La batalla de Sopetrán*; y *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*) y de que colaboró en otra, *El prodigio de Alemania* (Vega García-Luengos, 2001, 2003, 2005a, 2005b y 2007a). No sería justo reprochar a Vera Tassis estos probables errores, puesto que parecen tener su origen en afirmaciones del propio autor (Coenen, 2009).

- (1989), *Teatro cómico breve*, ed. María-Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger.
- (1999), *Céfalo y Pocris*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Celsa García Valdés, Carlos Mata y María Carmen Pinillos, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 311-421.
- Cassol, Alessandro (2008), “*Primus inter pares*: Calderón colaborador”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AISO, Santiago de Compostela* (en prensa).
- Coenen, Erik (2008), “Del libro al palacio, del palacio al libro. Una hipótesis sobre la transmisión textual de las comedias de Calderón”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AISO, Santiago de Compostela* (en prensa).
- (2009), “En los entresijos de una lista de comedias de Calderón”, *Revista de Filología Española*, 89, pp. 29-56.
- Hilborn, Harry W. (1938), *A Chronology of the Plays of Calderón*, Toronto, University Press.
- Menchacatorre, Félix (1983), “Relaciones entre *La sibila del oriente* y *El árbol del mejor fruto*”, en Luciano García Lorenzo (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, pp. 955-961.
- Moreto, Agustín (atribuida), *La fingida Arcadia*, en *Parte veinte y cinco de Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Domingo García Morras, 1666.
- Real Academia Española: Banco de datos (CORDE). *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es>, consultado 2008.
- Ruano de la Haza, José María (1992), *La primera versión de “La vida es sueño”*, Liverpool, University Press.
- Rull, Enrique (2004), *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- TESO (*Teatro español del Siglo de Oro*), coord. C. Simón Palmer, Madrid, Chadwyck-Healey, 1998 / Simón Palmer, Carmen (coord.), *T.E.S.O. (base de datos): Teatro Español del Siglo de Oro*, Chadwyck-Healey, 1998.
- Trambaioli, Marcella (2008), “*La fingida Arcadia* de 1666. Autoría y escritura de consumo”, *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María-Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Frankfurt am Main /Madrid, Vervuert / Iberoamericana.

- Vega, Lope de (1976), *El castigo sin venganza*, ed. A. David Kossoff, Madrid, Castalia.
- Vega García-Luengos, Germán (2001), “Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein”, en José Alcalá Zamora y Ernest Berenguer (coords.), *Calderón y la España del Barroco*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales / Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, II, pp. 793-827.
- (2007a), “Las credenciales calderonianas de otra comedia rechazada por Calderón: *El perdón castiga más*”, en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse. Criticón*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, pp. 1053-1069.
- (2003), “Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)”, *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata. Criticón* 87-88-89, pp. 887-898.
- (2005a), “Imitar, emular, renovar en la comedia nueva. *Cómo se comunican dos estrellas contrarias* como reescritura ‘calderoniana’ de *Las almenas de Toro* de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, 11, pp. 243-264.
- (2005b), “La leyenda de Sopenetrán en una comedia que compromete a Calderón”, en Marc Vitse (ed.), *La hagiografía entre historia y literatura*, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, , pp. 1113-1134.
- (2007b), “Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*”, en Álvaro Alonso y J. Ignacio Díez (eds.), *Non omnis moriar. Artículos en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 317-336.
- Wilson, Edward M. (1962), “An Early List of Calderón’s *Comedias*”, *Modern Philology*, 51, pp. 95-102.
- Wilson, Edward M. y Don W. Cruickshank (1980), *Samuel Pepys’s Spanish Plays*, Londres, Bibliographical Society.