

**TESIS DOCTORAL**

2015



**Los paratextos en la obra dramática de  
Calderón de la Barca**

María Luisa Brizuela Castillo

Licenciada en Filosofía y Letras

División de Filología

Sección de Filología Hispánica

Facultad de Filología

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Directora: Dra. D<sup>a</sup>. Ana Suárez Miramón



Departamento de Literatura Española  
y Teoría de la Literatura  
FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Los paratextos en la obra dramática de  
Calderón de la Barca**

**María Luisa Brizuela Castillo**

Licenciada en Filosofía y Letras

División de Filología

Sección de Filología Hispánica

**DIRECTORA**

**Dra. D<sup>a</sup>. Ana Suárez Miramón**



## **AGRADECIMIENTOS**

Deseo expresar mi agradecimiento a mi directora de tesis, Ana Suárez y a mi profesor, Enrique Rull, que me animaron a emprender este proyecto y a llevarlo a término, a ellos, a su inestimable asesoramiento y dirección, y a sus ánimos y confianza en mí, debo el haberlo concluido. Les agradezco, además, las nuevas perspectivas que me han abierto y ayudado a explorar en el estudio e investigación de este tema tan interesante como inagotable.

Quiero expresar mi agradecimiento también a la UNED y a todos los bibliotecarios que siempre me han facilitado el acceso y la consulta a los fondos de la biblioteca.

A mi hermana Lucía por ayudarme a conseguir textos de difícil acceso en el Archivo Histórico Municipal de Madrid.

A mis hijos, Bárbara y Luis, por su apoyo en todo momento, y a mi yerno, Víctor, por su consejo y ayuda inapreciable.

A mi marido cuyo apoyo moral y confianza en mí, han sido fundamentales para seguir adelante con el trabajo y que, además, me ha brindado su ayuda activa con la búsqueda, acopio y transcripción de textos, así como su orientación en los temas de informática.

Quiero, en fin, dedicarle también un emocionado recuerdo a mi padre que no ha visto terminado mi proyecto, pero que sé que desde donde esté, se alegra de este logro, que tan inalcanzable parecía, y me envía su más afectuosa enhorabuena.



## ÍNDICE

1.	Objetivos de la Tesis .....	11
2.	Estudio de los paratextos.....	19
2.1.	Introducción .....	19
2.2.	Concepto de Paratexto .....	20
2.3.	Partes del libro .....	26
2.3.1.	Principios del libro .....	26
2.3.2.	Finales del libro.....	28
2.3.3.	Presentación exterior del libro.....	28
2.4.	Elementos paratextuales.....	29
2.4.1.	Prólogo .....	30
2.4.1.1.	Prólogos a libros propios .....	41
2.4.1.2.	Prólogos a libros ajenos.....	43
2.4.2.	Título .....	46
2.4.3.	Las Dedicatorias.....	52
2.4.4.	El Epígrafe .....	60
2.4.5.	El Prefacio.....	62
2.4.6.	Las notas a pie de página.....	70
2.4.6.1.	Las notas autorales .....	71
2.4.6.2.	Notas alógrafas .....	72
2.4.6.3.	Notas actorales.....	72
2.4.6.4.	Notas ficcionales .....	73
2.4.7.	El Índice .....	73
2.4.8.	Acotaciones y Didascalias.....	74
2.4.9.	Epílogo .....	76
2.4.10.	Ultílogo .....	77
2.4.11.	Ex Libris.....	77
2.5.	Conclusión .....	77

3.	Autores anteriores a Calderón.....	79
3.1.	Introducción.....	79
3.2.	Teoría dramática en los siglos XV y XVI.....	81
3.3.	Dramaturgos del Renacimiento.....	81
3.3.1.	Juan del Enzina (Salamanca 1468 - León 1529).....	82
3.3.2.	Bartolomé Torres Naharro (La Torre de Miguel Sesmero [Badajoz], 1485-1530).....	88
3.3.2.1.	La primera preceptiva dramática renacentista europea.....	88
3.3.2.2.	Comedia Soldadesca.....	93
3.3.3.	Hernán López de Yanguas (Yanguas, provincia de Soria, 1487-1540?).....	99
3.3.4.	La Farsa del Santísimo Sacramento, anónima.....	103
3.3.5.	Diego Sánchez de Badajoz (Talavera de la Reina, fines del siglo XV-1549).....	105
3.3.6.	Jaime de Huete (¿1480-1535?).....	110
3.3.7.	Lope de Rueda (Sevilla 1520?-1566).....	114
3.3.8.	Juan de la Cueva (Sevilla, 23 de octubre de 1543-Granada 1612).....	124
3.3.8.1.	ARGUMENTO DE LA tercera Tragedia.....	125
3.3.8.2.	<i>Comedia de la muerte del rey Don Sancho</i> .....	126
3.3.8.2.1.	ARGUMENTO DE LA Comedia Primera.....	126
3.3.8.2.2.	ARGUMENTO DE LA TERCERA COMEDIA.....	127
3.3.8.2.3.	ARGUMENTO DE LA COMEDIA quinta.....	128
3.3.8.2.4.	<i>Comedia del Infamador</i> .....	131
3.4.	Dramaturgos del Barroco.....	133
3.4.1.	Lope de Vega (Madrid, 1562-1635).....	135
3.4.1.1.	<i>El peregrino en su patria</i> .....	137
3.4.1.2.	<i>Cuarta Parte de Comedias</i> .....	141
3.4.1.3.	<i>Parte XI de Comedias</i> .....	143
3.4.1.4.	<i>Parte XIII de Comedias</i> .....	145
3.4.1.5.	Prólogo a la <i>Decimoquinta Parte de Comedias</i> .....	148
3.4.1.6.	Prólogo a la <i>Parte Veinte de Comedias</i> .....	153
3.4.2.	Tirso de Molina (Madrid, 1579-1648).....	157



4.	Calderón de la Barca .....	173
4.1.	Introducción .....	173
4.2.	Los paratextos de las <i>Partes de Comedias</i> .....	182
4.2.1.	Primera <i>Parte de Comedias</i> (1636, 1640 y “1640”) .....	182
4.2.2.	Segunda <i>Parte de Comedias</i> (1637, “1637” y 1641) .....	192
4.2.3.	Tercera <i>Parte de Comedias</i> (1664 y “1664”).....	202
4.2.4.	Cuarta <i>Parte de Comedias</i> (1672) (segunda edición 1674).....	210
4.2.5.	Quinta <i>Parte de Comedias</i> (1677).....	224
4.2.6.	<i>Verdadera Quinta Parte</i> (1682) .....	229
4.2.7.	Sexta <i>Parte de Comedias</i> (1683, por Vera Tassis).....	254
4.2.8.	Séptima <i>Parte de Comedias</i> (1683).....	267
4.2.9.	Octava <i>Parte de Comedias</i> (1684) .....	272
4.2.10.	Novena <i>Parte de Comedias</i> (1691) .....	277
4.2.11.	Autos Sacramentales, I. (1677) .....	282
4.2.12.	Conclusiones .....	297
4.3.	Las Loas Palaciegas .....	298
4.3.1.	Esbozo histórico .....	299
4.3.2.	Rasgos definitorios.....	301
4.3.3.	Evolución .....	303
4.3.4.	Loas palaciegas o cortesanas.....	305
4.3.5.	Loas palaciegas o cortesanas de Calderón .....	307
4.3.5.1.	Loa para la comedia <i>Los tres mayores prodigios</i> .....	308
4.3.5.2.	Loa para la zarzuela de <i>El laurel de Apolo</i> .....	311
4.3.5.3.	Loa para la comedia <i>La púrpura de la rosa</i> .....	318
4.3.5.4.	Loa para la égloga piscatoria de <i>El golfo de las Sirenas</i> .....	330
4.3.5.5.	Loa para <i>El Faetonte</i> .....	335
4.3.5.6.	Loa para la comedia <i>Fieras afemina amor</i> .....	343
4.3.5.7.	Loa para la comedia de <i>Hado y Divisa de Leónido y Marfisa</i> .....	349
4.3.5.8.	Loa para <i>Andrómeda y Perseo</i> .....	356
4.3.6.	Conclusiones .....	362

4.4.	Las Memorias de apariencias.....	363
4.4.1.	Introducción .....	364
4.4.2.	El vestuario.....	366
4.4.3.	Los símbolos .....	368
4.4.4.	Los carros, las tramoyas .....	371
4.4.5.	Memoria del auto <i>Llamados y escogidos</i> (1648-1649?) .....	377
4.4.6.	Memoria del auto <i>El Sacro Parnaso</i> (1659) .....	379
4.4.7.	Memoria del auto <i>Psiquis y Cupido</i> (1665).....	382
4.4.8.	Memoria del auto <i>Sueños hay que verdad son</i> (1670) .....	386
4.4.9.	Memoria del auto <i>El jardín de Falerina</i> (1675).....	390
4.4.10.	Conclusiones .....	392
5.	Conclusiones finales .....	395
6.	Bibliografía .....	413
7.	Apéndice. Textos .....	441
7.1.	Juan del Enzina (1468-1529) .....	441
7.1.1.	<i>V Égloga representada en la noche postrera de Carnal</i> .....	441
7.1.2.	<i>VI Égloga representada la misma noche de Antruejo</i> .....	441
7.1.3.	<i>I Égloga representada en la noche de la Natividad</i> .....	441
7.1.4.	<i>VIII Égloga de Mingo, Gil y Pascuala</i> .....	442
7.1.5.	<i>XIV Égloga de Plácida y Vitoriano</i> .....	443
7.2.	Torres Naharro (1485-1530) .....	447
7.2.1.	Prohemio a la <i>Propalladia</i> .....	447
7.2.2.	<i>Comedia Soldadesca</i> .....	449
7.3.	Hernán López de Yanguas (1487-1540).....	455
7.3.1.	<i>Farsa de la Concordia</i> .....	455
7.3.2.	<i>Farsa Turquesana</i> .....	456
7.4.	<i>La farsa del Santísimo Sacramento</i> .....	458
7.5.	Jaime de Huete (1480-1535).....	459
7.5.1.	<i>Tesorina</i> .....	459

7.6.	Lope de Rueda (1520-1566) .....	464
7.6.1.	<i>Comedia llamada de Los Engañados</i> .....	464
7.6.2.	<i>Comedia llamada Armelina</i> .....	465
7.6.3.	<i>Comedia llamada Eufemia</i> .....	465
7.6.4.	<i>Comedia llamada Medora</i> .....	466
7.7.	Diego Sánchez de Badajoz (¿?-1549) .....	467
7.7.1.	<i>Recopilación en metro</i> .....	467
7.7.2.	<i>Farsa de Moysén</i> .....	470
7.7.3.	<i>Farsa de la muerte</i> .....	470
7.8.	Juan de la Cueva (1543-1612) .....	470
7.8.1.	<i>Tragedia de la mverte de Virginia y Appio Claudio</i> .....	470
7.8.2.	<i>La muerte del Rey don Sancho, y reto de Zamora, por don Diego Ordoñez</i> .....	471
7.8.3.	<i>Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio</i> .....	472
7.8.4.	<i>Comedia del tutor</i> .....	473
7.8.5.	<i>Comedia del Infamador</i> .....	475
7.9.	Miguel de Cervantes (1547-1616) .....	476
7.9.1.	Prólogo a <i>Don Quijote de la Mancha</i> .....	476
7.9.2.	<i>Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados</i> .....	481
7.10.	Tirso de Molina .....	484
7.10.1.	Prólogo a la <i>Cuarta Parte de Comedias</i> .....	484
7.10.2.	Dedicatoria, por Francisco Lucas de Ávila, de <i>La fingida Arcadia</i> .....	485
7.10.3.	Prólogo a <i>Cigarrales de Toledo</i> .....	489
7.10.4.	<i>Cigarral Primero</i> .....	491
7.10.5.	<i>Deleitar aprovechando</i> .....	496
7.11.	Lope de Vega .....	497
7.11.1.	Prólogo a la <i>Parte XVI de Comedias</i> .....	497
7.11.2.	Prólogo a <i>La Dorotea</i> .....	501
7.11.3.	Dedicatoria a <i>El verdadero amante</i> .....	503
7.11.4.	Prólogo a <i>El peregrino en su patria</i> .....	506

7.11.5.	<i>Cuarta Parte de Comedias</i> .....	508
7.11.6.	<i>Parte XI de Comedias</i> .....	510
7.11.7.	<i>Parte XIII de Comedias</i> .....	512
7.11.8.	<i>Decimoquinta Parte de Comedias</i> .....	513
7.11.9.	<i>Parte XIX de Comedias</i> .....	516
7.11.10.	<i>Parte XX de Comedias</i> .....	518
7.12.	Pedro Calderón de la Barca.....	520
7.12.1.	<i>Primera Parte de Comedias</i> .....	520
7.12.2.	<i>Segunda Parte de Comedias</i> .....	524
7.12.2.1.	Loa para la comedia de <i>Los tres mayores prodigios</i> .....	532
7.12.3.	<i>Tercera Parte de Comedias</i> .....	550
7.12.3.1.	Loa para la comedia <i>El Laurel de Apolo</i> .....	556
7.12.3.2.	Loa para la comedia <i>La púrpura de la rosa</i> .....	575
7.12.4.	<i>Cuarta Parte de Comedias</i> .....	594
7.12.4.1.	Loa para la comedia <i>El Faetonte</i> .....	602
7.12.4.2.	Loa para la égloga piscatoria <i>El Golfo de las Sirenas</i> .....	614
7.12.5.	<i>Quinta Parte de Comedias</i> .....	634
7.12.5.1.	Loa para la comedia <i>Fieras afemina amor</i> .....	635
7.12.6.	<i>Verdadera Quinta Parte de Comedias</i> .....	652
7.12.6.1.	Loa para la comedia de <i>Hado y Divisa de Leónido y de Marfisa</i> .....	710
7.12.7.	<i>Sexta Parte de comedias</i> .....	719
7.12.7.1.	Loa para la comedia <i>Andrómeda y Perseo</i> .....	729
7.12.8.	<i>Séptima Parte de Comedias</i> .....	738
7.12.9.	<i>Octava Parte de Comedias</i> .....	746
7.12.10.	<i>Novena Parte de Comedias</i> .....	753
7.12.11.	Prólogo al Volumen I de Autos Sacramentales .....	758

## ABREVIATURAS UTILIZADAS

BAE	<i>Biblioteca de Autores Españoles</i>
BNE	<i>Biblioteca Nacional de España</i>
BDH	<i>Biblioteca Digital Hispánica</i>
DRAE	<i>Diccionario de la Real Academia Española</i>
DA	<i>Diccionario Autoridades</i>
Ed., Eds.	<i>Editor, Editores</i>
Coord.	<i>Coordinador</i>
NBAE	<i>Nueva Biblioteca de Autores Españoles</i>
Núm.	<i>Número</i>
p.	<i>Página</i>
pp.	<i>Páginas</i>
ss.	<i>Siguientes</i>
TESO	<i>Teatro Español del Siglo de Oro</i>
T	<i>Tomo</i>
Vol.	<i>Volumen</i>
vv.	<i>Versos</i>



## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Portada de la 1ª edición de El Quijote (1605) .....	65
Félix Lope de Vega Carpio .....	137
Portada de la Parte XIII de Comedias de Lope de Vega.....	146
Grabado de Pedro Calderón de la Barca, por Mariano Brandi.....	175
Portada de la Segunda Parte de Comedias de Calderón de la Barca.....	195
Portada de la Tercera Parte de Comedias de Calderón de la Barca .....	203
Portada de la Cuarta Parte de Comedias de Calderón de la Barca.....	214
Portada de la Quinta Parte de Comedias de Calderón de la Barca.....	227
Portada de la Verdadera Quinta Parte de Comedias de Calderón de la Barca .....	230
Grabado de Pedro Calderón de la Barca, por Fosman y Medina .....	257





## 1. OBJETIVOS DE LA TESIS

*El hombre es siempre el intérprete adecuado del universo y el que en última instancia tiene los recursos para resolver el enigma del mundo y buscar su propia armonía con él.*

Enrique Rull, 1992

### Objetivos y Metodología de la Tesis

La información, tanto literaria como histórica, que aporta el estudio de los paratextos es inapreciable como coadyuvante de los estudios literarios, ofreciendo perspectivas diferentes, que pueden proyectar una nueva luz en los estudios de crítica literaria, no sólo histórica y biográfica, sino sociológica, artística y editorial.

Estos elementos representan una información adicional importante en la prelectura, pues ofrecen una información sintetizada del contenido de la obra que se concreta en el *título*, el *índice*, el *prólogo*, la información de la *cuarta de cubierta*, etc.; tras ello el lector pasa rápidamente de una información a otra para saber de qué respuestas le provee el texto en un primer contacto. El nombre del autor, el color y la forma de la cubierta, la ilustración de la portada, la colección de la que forma parte del libro, el formato del mismo, el género a que pertenece, son todos elementos de importante significación, dentro de la pragmática emisor-receptor. Todas estas variables son consideradas por el lector en el momento de elegir un texto, y forman parte de las expectativas en el momento de la pre-lectura, implicando afectivamente al lector de algún modo.

Aunque los componentes privilegiados en este estudio del *paratexto* son los prólogos, dedicatorias, títulos, portadas, epígrafes, y demás, también forman parte del entorno de la obra las titulaciones internas de capítulos, las aprobaciones, las tasas y otros componentes, textuales o gráficos, que contribuyen a la información y contienen un mensaje para el destinatario que enriquece o dirige su recepción del texto. En las piezas paratextuales se encuentran manifestaciones, anécdotas, datos, opiniones acerca de diferentes temas, tanto de teoría literaria, eco de polémicas o controversias, como acerca de la vida cultural de la época,

de cuestiones sociales, políticas o religiosas, cuyo estudio ofrece un cantera hasta ahora, prácticamente sin explorar.

El objetivo de este trabajo es poner de manifiesto la importancia de los textos periféricos que rodean la obra teatral, la información sobre la puesta en escena que aportan, la proyección que tienen sobre la representación, cómo era el teatro de la época, número de personajes, entrada y salida de actores, vestuario, pie de imprenta, licencias, tasas, el ambiente editorial, cómo entendían los autores el teatro, no sólo los escritores, sino también los teóricos y críticos de la época. El presente trabajo se propone realizar un acercamiento a los paratextos del teatro Barroco, para conseguir y recoger una serie de datos que éstos nos proporcionan tanto literarios, como biográficos, históricos, hermenéuticos, administrativos o técnicos, iconográficos, así como cualquier forma de *marginalia* que contribuyan a completar y perfeccionar la información ya establecida acerca de la práctica de la puesta en escena, o aporten más datos acerca del desarrollo de la técnica dramática, destacando la importancia del análisis y estudio de estos textos, y el valor de los datos y la información que aportan. Siempre que ha sido posible se han consultado directamente las ediciones príncipes o antiguas.

Los estudios de los años sesenta los llamaban “texto secundario”, pero el interés de las noticias que aportan es sustancial para la teoría dramática, pues arroja nueva luz sobre aspectos hasta ahora relativamente poco sondeados. El propósito de este trabajo es también, mostrar cómo evolucionan estos paratextos, la relación entre ellos y cómo van marcando unas pautas y creando un corpus de teoría dramática que van llevando desde las primeras manifestaciones del teatro español del Renacimiento, hasta la obra de Calderón.

Para ello procederemos en primer lugar a realizar una introducción sobre las diferentes clases de *paratextos*, estableciendo una relación y definición, que no pretende ni mucho menos ser exhaustiva, pero sí, realizar una presentación básica, destacando la jerarquía y aportación de estos textos periféricos a la conformación y documentación de una preceptiva dramática y cómo culminó, en este periodo de tiempo estudiado, el Siglo de Oro, con la creación de la *comedia nueva*. Para ello se han seguido las propuestas de los investigadores más destacados del tema partiendo de Genette<sup>1</sup>, y del trascendental estudio de Anne Cayuela,

---

<sup>1</sup> Ver Genette, G., 1981 y 2001.

---

*Le paratexte au Siècle d'Or*<sup>2</sup> que tan valiosa ayuda ha prestado a la investigación de los factores que influían y condicionaban la impresión del texto literario en la época. Se han tenido en cuenta las importantes contribuciones al tema de investigadores como Michel Moner<sup>3</sup>, de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, y Lafon<sup>4</sup>, y se han estudiado los importantes trabajos precursores del tema, de filólogos españoles como Porqueras Mayo<sup>5</sup>. y Sánchez Escribano<sup>6</sup>, cuyas indagaciones preparan el camino al análisis de estos elementos paratextuales, que abren una vía insondable de posibilidades, y hacia los cuales se dirige con tanta atención el interés de la crítica actual.

En segundo lugar, establecida una teoría de los *paratextos*, hemos procedido, antes de comenzar con el estudio de las obras del Barroco, a reunir y comentar los textos introductorios más significativos escritos por dramaturgos españoles desde los orígenes del teatro que han ido marcando con sus pautas la evolución de la técnica dramática hasta el siglo XVI, para pasar a estudiar los textos periféricos de los escritores más significativos del XVII que precedieron a Calderón, basándonos en el estudio de los paratextos como fuente de información y aportación de datos y teoría acerca del desarrollo de la técnica dramática. Se citan únicamente los paratextos más notables, más ricos en noticias, datos y reglas para la representación teatral de los textos dramáticos, desde los orígenes del teatro español hasta la época áurea. Es sabido, que los prólogos son más importantes en España que en otros países,

---

<sup>2</sup> Ver Cayuela, A., 1996.

<sup>3</sup> Ver Arredondo, María Soledad, Civil, Pierre y Moner, Michel (ed.), 2009. Edición realizada con la colaboración de CLEA, Université de Paris Sorbonne-Paris IV, CRES- LECOMO, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 y FRAMESPA-LEMSO, Université de Toulouse- Le Mirail, Casa de Velázquez, Madrid 2009.

<sup>4</sup> Ver «El epílogo en los autos sacramentales de Calderón», en Moner, Michel y Lafon, Michel (eds.), *Le livre et l'édition dans le monde hispanique XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Pratiques et discours paratextuels. Actes du Colloque International, Grenoble, 14-16 novembre 1991*, Grenoble, Université Stendhal, 1992, pp. 161-185, y también «El epílogo en los autos sacramentales de Calderón», en Moner, Michel y Lafon, Michel (eds.), *Le livre et l'édition dans le monde hispanique XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Pratiques et discours paratextuels. Actes du Colloque International, Grenoble, 14-16 novembre 1991*, Grenoble, Université Stendhal, 1992, pp. 161-185.

<sup>5</sup> Ver Porqueras Mayo, A., *El prólogo como género literario*, Madrid, 1957, *Temas y formas de la Literatura Española*, 1972 y *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Su obra constituye una continuada investigación sobre temas teóricos cercanos al libro.

<sup>6</sup> Sánchez Escribano es coautor de *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 1972, con Porqueras Mayo. Sus trabajos abren el camino a la investigación literaria en este tema.

porque, como afirma Porqueras Mayo: "... nuestra literatura está atravesada, como ha sido tantas veces demostrado, por una constante veta popular"<sup>7</sup>. Se recogen, teniendo en cuenta las limitaciones que imponen el espacio y la enorme extensión del tema, un *corpus* de teoría teatral que se encuentra en los preliminares de las obras de teatro, analizando a los teóricos más relevantes cuyos prólogos y textos circundantes fueron creando una preceptiva dramática, que preparan y van proporcionando las bases sobre las que se sustentará el teatro nacional del Barroco. Para ello se han reunido textos como los prólogos de Juan del Enzina<sup>8</sup> (1468-1529), el notorio Prohemio a la *Propalladia*<sup>9</sup> de Torres Naharro, que supuso un hito en la preceptiva dramática europea, aparecido en 1517 la edición príncipe de Nápoles, reproducción facsímil de la RAE, 1936; y de 1520, la primera de Sevilla; Hernán López de Yanguas (1487-1540?), Diego Sánchez de Badajoz (fines del Siglo XV-1549), el célebre Lope de Rueda<sup>10</sup> (1520?-1566), Jaime de Huete (1485?-1535?), cuyos entretenidos introitos utilizan el recurso de provocar al auditorio para contactar con él, y el controvertido Juan de la Cueva (1543-1612). El propósito es presentar, en la medida de lo que permite la extensión, esos textos reunidos, de modo que se pueda apreciar su analogía y sus relaciones, su intertextualidad y comunicaciones, como un material conjunto de información y teoría, que tienen en su base el hecho teatral y su conversión en texto literario. Ya en el periodo Barroco estudiamos con la brevedad que impone el espacio, a dos dramaturgos que se erigen como símbolo e icono del teatro español, Lope de Vega (1562-1635) y Tirso de Molina (1579-1648), que preceden el teatro de Calderón de la Barca (1600-1681), junto con el que, no sólo conforman la nueva doctrina que crea *la comedia nueva* sino que dan vida y fuerza legal al concepto de autoría y de propiedad intelectual; se consolida la figura del editor y toda la proyección del procedimiento editorial, es el transvase del texto para ser representado al texto para ser leído, al texto literario, la "socialización" de los textos teatrales expuesta por teóricos como Paterson<sup>11</sup> y Parker o Fernando Rodríguez-Gallego<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> Porqueras Mayo, A., 1957, p. 15.

<sup>8</sup> Enzina, Juan del, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, Biblioteca Virtual Universal, [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar), consultado en 2 de octubre de 2012 y en 17 de junio de 2016.

<sup>9</sup> Torres Naharro, B., 1990.

<sup>10</sup> Lope de Rueda, 2001.

<sup>11</sup> Ver Paterson, Alan K. G., 2001, pp 17-29.

La trascendencia de las introducciones de Calderón a sus *Partes de Comedias* estriba fundamentalmente en la preocupación y el esfuerzo del dramaturgo porque su obra literaria llegue a su público tal como él la ha concebido y la ha creado, con todo rigor filológico y toda corrección en el uso de la preciosa lengua castellana, sin alteraciones, no sólo en su mensaje, sino en su forma poética, retórica y gramatical; se puede decir sin temor a efectuar una afirmación excedida, que para Calderón el propósito editorial era tan importante como el autorial, pues de la correcta publicación de sus escritos dependía que su público recibiese su mensaje intacto, lleno de contenido filosófico, ético y moral. Para el crítico que no tiene acceso a la asistencia presencial de la comedia en el momento de su representación, la interpretación de la comedia parte del libro, como afirma Paterson, el estudio de estos textos constituye la base de la que partir, por eso es tan importante la labor y desvelo de Calderón por la correcta edición y transmisión de sus textos, manifestada en sus paratextos. Este hecho plantea otra cuestión no menos importante, el dilema entre el teatro y el libro, pues, el libro, como afirma Genette, es un sistema semiótico de signos que influye en la comprensión del lector. Lope de Vega fue consciente de esta dificultad, que trató de resolver elaborando toda una poética que expone, en gran parte, en sus prólogos y textos preliminares, en esa franja de terreno entre la realidad y la ficción, zona intermediaria entre el texto y fuera del texto, en que el autor contacta con el lector para explicarle y proponerle sus intenciones, sus conceptos teóricos o sus reflexiones acerca de las cuestiones que van surgiendo en la conversión, en este caso, del texto para ser representado al texto para ser leído.

Desde los cuadernillos de comedias utilizados por Lope de Rueda y sus coetáneos, meros soporte de la representación, que no eran propiedad de ningún escritor y que cualquiera podía modificar a voluntad del director de comedias (autor), o de las necesidades de la compañía teatral, hasta las comedias editadas por Calderón, autor consciente del valor del mensaje y de la importancia de que ese texto se reprodujera tal como él lo había creado, se produce todo un proceso editorial, pleno de interés filológico y ecdótico.

---

<sup>12</sup> Ver Rodríguez-Gallego, F., 2010, pp 99-114.

Esta es la llamada, por Parker, “socialización” de los textos de Calderón. Los cuadernillos de comedias, un escueto guión de la representación, un aparejo más de la puesta en escena, propiedad de nadie, modificable por todos, se convierten en literatura, una obra producida con todo cuidado, esmero y rigor intelectual por un escritor, para hacerla llegar al pueblo, convirtiéndola en propiedad cultural de esa sociedad. Una muestra de este hecho es el grado de popularidad que llegaron a alcanzar los proverbios y refranes que Calderón utiliza en sus comedias, siguiendo la relación privilegiada que se estableció a partir del Renacimiento entre refranero y teatro, mediante la cual muchas comedias exhiben un título que encierra en sí una enseñanza o una advertencia moral, y que estructura y preside el desarrollo de la obra. Son muy numerosos en la época los ejemplos de piezas que llevan un título sacado de expresiones proverbiales, la mayoría de las cuales salieron de las plumas de Lope, Tirso y Calderón, siendo don Pedro el que con mayor frecuencia se sirve de los títulos-proverbio, que ofrecían al espectador, además, una clave interpretativa y un reclamo para acudir a la representación, pues el refranero representaba un sistema de referencias compartidas por el público. Según estudio de Noelia Iglesias Iglesias<sup>13</sup> que ha analizado los títulos de comedias calderonianas, en las 111 comedias se encuentran 25 títulos-proverbio, utilizados en especial en las comedias de capa y espada y en comedias palaciegas, como *Casa con dos puertas difícil es de guardar*, *Bien vengas, mal, si vienes solo*, *Dar tiempo al tiempo*, *Las manos blancas no ofenden*, *Mañana será otro día*, *Mujer llora y vencerás*, *No hay cosa como callar*, *No siempre lo peor es cierto*, *Guárdate del agua mansa* y muchos más, que han pasado a formar parte del acervo popular como máximas plenas de sabiduría siempre provechosas en los avatares de la vida cotidiana, y plenas de actualidad. Insiste Paterson en el hecho de que en Calderón se trata de una voluntad autorial: “el mismo Calderón inicia y da noticia del trasvase de su teatro al libro”<sup>14</sup>. Los textos preliminares y periféricos de las *Partes de Comedias* manifiestan este propósito editorial presente en toda la obra de Calderón, que, con esta voluntad y esfuerzo, legó una fracción enormemente significativa del cuadro cultural de su tiempo en el teatro y en las bibliotecas y librerías, en las que su nombre se sigue alzando relevantemente. Al mismo tiempo, estableció los pasos de un proceso de tanta riqueza y complejidad como es la transmisión y legado de sus escritos, títulos y textos a la posteridad.

---

<sup>13</sup> Ver Alviti, R., 2010, pp. 23-26.

<sup>14</sup> Paterson, Alan K. G., 2001, p. 20.

Añade Fernández Rodríguez Gallego que este proceso de socialización no sólo se trata del trasvase del teatro al libro, sino también de cómo se involucra el texto en la actividad de múltiples agentes que dejan sus señales en el producto literario<sup>15</sup>. La obra escrita llega intacta al receptor y se convierte en patrimonio cultural de la sociedad.

---

<sup>15</sup> Rodríguez- Gallego, F., 2010, pp. 99-114.





## 2. ESTUDIO DE LOS PARATEXTOS

*De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación.*

Jorge Luis Borges, 1986

### 2.1. Introducción

Como es bien sabido, todo texto literario constituye una obra artística que encierra un mensaje, sólo por sí mismo. El discurso literario es un registro específico y autónomo, en conexión con la lengua ordinaria, porque basa su comunicación en una modulación en la que las funciones lingüísticas referencial, expresiva o conativa concurren con la poética para dar lugar a una estructura muy especial. Se crea así una serie de mundos imaginarios con las formas naturales de la literatura gracias al propio poder creador del lenguaje humano. El texto es una auténtica unidad empírica que manifiesta un potencial ilocutivo (enuncia, verifica, ordena, señala, etc.) de una magnitud inmensa. El texto es una actividad expresiva que tiene una voluntad de transmitir un contenido, una orientación temática y cumple una función comunicativa perceptible. Cada obra literaria es una cadena de significaciones complejas, que constituye la literatura; existe literatura allá donde un receptor recibe esta misiva, esté compuesta de contenidos simples o de contenidos complejos. El literario es el discurso percibido por un receptor, en el que se amalgaman, bajo un ideal estético, artificios y significaciones complejas. El mensaje literario, ya está estudiado y definido, es especial, porque en él se acrisolan la función poética del lenguaje, la expresiva (lírica), la referencial (narrativa) y la conativa (dramática), tal como Jakobson delimitó.

Pero los lectores no entramos nunca en contacto con un texto de modo directo sino de forma influida. Esta influencia se desarrolla dentro de la lógica comunicacional y pragmática que subyace a toda obra literaria, y viene dada por una serie de textos que rodean al mensaje principal y que se agrupan bajo el nombre de *paratexto*. El estudio de estas piezas paratextuales es relativamente moderno, pues la crítica tradicional se mostraba reacia a que se dedicara atención a estos elementos que rodean la obra, de escaso o nulo valor literario, si se

exceptúa el prólogo, prefacio o dedicatorias. Sin embargo, la investigación se ha ido interesando cada vez más por el valor comunicativo y el contenido de estos textos, que hoy en día ya tienen su legitimidad en el campo de la teoría literaria, aunque, de momento se continúa sin disponer de una definición concluyente para estas piezas, cuyo interés radica precisamente en su calidad de elemento paratextual. Este concepto engloba una serie de elementos del orden del discurso y de la imagen que rodean al texto, lo presentan, lo corrigen, lo introducen y lo glosan condicionando su recepción por el lector. En concreto, la importancia de los *paratextos*, dada la dimensión que ha alcanzado la red comunicativa, es fundamental, pues es casi imposible entrar en contacto con un texto, sin haber tenido noticias previas de su contenido.

## **2.2. Concepto de Paratexto**

Hasta hace relativamente poco tiempo este desplazamiento del interés de la crítica del texto a su entorno, era visto con cierto recelo por parte de los estudiosos de la literatura, especialmente de los hispanistas. La palabra “paratexto” o su equivalente todavía no tiene entrada en los diccionarios de las lenguas europeas, aunque está claro el interés que suscita la cuestión. Es necesario señalar que el *paratexto* no es un componente de creación moderna; las obras literarias de todos los tiempos y de todas las culturas han venido acompañadas de elementos de presentación de diferente naturaleza, como títulos, prólogos, introducciones, notas a los lectores... La novedad es la dedicación de la crítica literaria al estudio de estos textos periféricos, desde el punto de vista de su valor propio como mensaje, como arte, y, en particular, su relación y su influencia sobre la obra a la que acompañan. El presente trabajo se propone estudiar las propuestas realizadas hasta el momento con el objeto de completar la definición más ajustada al concepto, y aplicar esa teoría a *paratextos* de obras del teatro Barroco, analizando la información que nos aportan acerca de cómo se efectuaba la representación, de cómo van marcando unas pautas de preceptiva dramática; estudiando la relación entre esos textos periféricos y la obra que presentan, el diálogo que se establece entre el autor y el receptor de la obra, o reseñando la información que nos participan, bien datos históricos o biográficos, tanto del autor como de la época.

Michel Moner forja su definición en las observaciones que Genette sintetiza en *Seuils*: “...se puede considerar como *paratexto* cualquier objeto, textual o gráfico, que mantenga una

relación tácita o explícita con el texto que le corresponde, sea para caracterizarlo, —identificarlo—, o legitimarlo, sea para influir, —prospectiva o retrospectivamente—, en la lectura o interpretación del mismo”<sup>16</sup>.

Según Gérard Genette los *paratextos* brindan información en relación con el texto principal y sirven para reforzar o dar información complementaria al mensaje central. Para Genette la obra literaria consiste esencialmente en un texto, una sucesión más o menos larga de enunciados verbales más o menos plenos de significación, pero que raramente se presenta sin vestimenta, sin el refuerzo y el acompañamiento de un determinado número de producciones, como el nombre del autor, título, el prefacio, ilustraciones..., de las que no se sabe si considerar que le pertenecen, pero que en todo caso la rodean y la prolongan, para presentarla, para *darle presencia*, para asegurar su figura frente a los receptores de ese mensaje, en la forma, hoy por hoy, de un libro. Este acompañamiento constituye lo que se ha llamado entre otras formas los “*paratextos*”:

L'oeuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est á dire, (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, ou sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le *render présent*, pour assurer sa présence au monde, sa “réception” et sa consommation, sous le forme, aujourd'hui du Moniz, d'un livre. [...] Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.<sup>17</sup>

“El *paratexto* es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público”<sup>18</sup>. Se trata de un *umbral*, o como lo define Borges, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. Estos textos sin protagonismo en sí mismos, representan un espacio entre el lector y la obra, es una zona de entrada, que Philippe Lejeune, con gran acierto llama “franja”:

---

<sup>16</sup> Moner, M., 2009, p. XI.

<sup>17</sup> Genette, G., 1987, p. 7.

<sup>18</sup> Genette, G., 1987, p. 7.

“Frangé du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture”<sup>19</sup>, lo más interesante es la afirmación que acompaña esta definición, “que dirige toda la lectura”, lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una influencia y dominio sobre el público, al servicio de una lectura más comprensiva y apropiada de la obra, según los proyectos del autor. El *paratexto* es una zona de transición entre texto y extratexto, que posee, sin embargo, unas características propias e indiscutibles, que tienen una función bien delimitada y específica: hacer llegar al destinatario la intención del autor, sus creencias e ideología, y el propósito con el que ha escrito la obra. El punto de vista del autor forma parte de la práctica paratextual, la anima, la inspira, en cierto modo, la acción del *paratexto* es la influencia inconsciente.

Anne Cayuela reflexiona sobre el concepto<sup>20</sup> afirmando que es a partir de la forma inicial del libro del siglo XVII, de su materialidad, cuando nos hemos podido interrogar sobre esta zona que rodea al texto, zona de “preliminares” para los bibliógrafos, que revisten todos los textos de origen oficial (legal o eclesiástico), los textos “literarios” que preceden al texto, e igualmente los signos tipográficos e iconográficos. En la perspectiva de la crítica literaria, dice la investigadora, es Antonio Compagnon el primero, parece ser, que percibe, el tema de esta “zona intermediaria entre el texto y fuera del texto”<sup>21</sup> a la que él da el nombre de “perigrafía”. Pero desde la publicación de la obra de Gérard Genette sobre el *paratexto*, *Seuils*, aparecido en 1987, numerosos trabajos consagrados a este tema han venido a completar estas reflexiones teóricas que marcan el advenimiento de esta nueva problemática. El nacimiento del término *paratexto* data de 1981, cuando aparece bajo la pluma de Genette en *Palimpsestes* donde él da la siguiente definición:

Titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d’insérer; bandes; jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste

---

<sup>19</sup> Lejeune, P., 1975, p. 45.

<sup>20</sup> Cayuela, A., 1996, pp. 9 y ss.

<sup>21</sup> Compagnon, A., 1979, p. 328, en Anne Cayuela, 1996, p. 7.

et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.<sup>22</sup>

Según Darío Villanueva<sup>23</sup> *paratexto* es el conjunto de elementos verbales —títulos de la obra, de sus capítulos, notas, marginalia, etcétera, o incluso gráficos, retratos, dibujos, croquis, ilustraciones en general— que acompañarán al texto novelístico propiamente dicho y que, por lo tanto, forman parte del *discurso*.

Se puede considerar la paratextualidad como la relación que existe entre el texto y su *paratexto* (título, subtítulo, imágenes, tipografía) el cual acompaña al mismo y tiene una importancia fundamental, ya que atrae a las personas para leer el relato. Ese primer contacto que el lector tiene con el texto y su *paratexto* influye en la decisión de leerlo o no, ayuda a comprender el tema de que va a tratarse, y ofrece los parámetros fundamentales que inclinarán o no, a su lectura. A veces, los *paratextos* tienen simplemente una dimensión comercial, orientada a la venta de muchos ejemplares; otras, nace con un claro objetivo, ampliar la información sobre el relato que contiene el texto.

Es muy significativo el término “vestíbulo”, que introduce Borges<sup>24</sup>, señalado por Genette que define con gran plasticidad la función de los *paratextos*: un pórtico que ofrece a cada uno, afirma el investigador francés<sup>25</sup>, la posibilidad de entrar o rechazar ese camino.

Se podría llegar a la aproximación de una definición de *paratexto*, siguiendo a Genette<sup>26</sup> que afirma que el *paratexto* es, en suma, y bajo todas sus formas, un discurso fundamentalmente heterogéneo, auxiliar, puesto al servicio de otro objeto que constituye su razón de ser, y que es el texto; un *paratexto* está siempre subordinado a “su texto”, y esta funcionalidad determina lo esencial de su existencia<sup>27</sup>.

Para seguir conformando una definición de este concepto, es necesario en primera instancia establecer una relación ordenada de los elementos paratextuales integrando en el

---

<sup>22</sup> Cayuela, A., 1996, p. 8.

<sup>23</sup> Villanueva, D., 1989.

<sup>24</sup> Borges, J.L., 1930.

<sup>25</sup> Genette, G., 1987.

<sup>26</sup> Genette, G., 1987, p. 16.

<sup>27</sup> Genette, G., 1987, pp. 16 y ss.

inventario no sólo las piezas literarias (títulos, prefacios, prólogos, dedicatorias), sino también las administrativas o técnicas (licencia, tasa, aprobación, privilegio, colofón), e incluso iconográficas (portadas, grabados y exornaciones), hasta abarcar la totalidad de las estructuras paratextuales, (divisiones internas, epígrafes), así como cualquier forma de *marginalia* (glosas, escolios, didascalias). En esta clasificación se pueden seguir órdenes diferentes según se clasifiquen los *paratextos* por la naturaleza del elemento, o por el orden de aparición en la obra, siguiendo el encuentro que experimenta el receptor con cada uno de ellos: el título, las ilustraciones que figuran en la portada, el nombre del autor y de la editorial, las informaciones relativas a la edición, el lugar y la fecha de publicación, los textos que se añaden para presentar la obra y el autor; así como los epígrafes, las dedicatorias, los prólogos, los epílogos y las notas introductorias, que algunos autores hacen figurar al inicio de sus obras o de alguno de sus capítulos o partes, las dedicatorias que dirigen a familiares y amigos o a las personas e instituciones que, de una forma u otra, han participado en la elaboración de la obra, por lo que los autores dejan constancia de su deuda para con ellos, los índices, epitextos y cuarta de portada. Otros elementos paratextuales son las notas que, a veces, acompañan al texto para explicar alguna de sus palabras y aportar aclaraciones sobre lo dicho en el texto o sobre las circunstancias que presidieron a su producción o su contenido. Por último las imágenes (ilustraciones, croquis, fotos), que colaboran y participan en la interpretación del texto.

En cuanto a la naturaleza de estos elementos, Genette establece un orden de rasgos, cuyo examen permite definir el estatus de un mensaje como *paratexto*. Estos caracteres describen esencialmente sus propiedades espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticas y funcionales. Más concretamente: definir un elemento de *paratexto* consiste en determinar: 1) su emplazamiento (*dónde*), factor que permite a Genette establecer una primera gran división: *peritexto*, elementos situados alrededor del texto, como el título o prefacio, los títulos de los capítulos o ciertas notas; 2) su fecha de aparición (*cuándo*), si tienen lugar al mismo tiempo que el texto, lo que constituye en definitiva, el *paratexto original*, otros elementos anteriores, anuncios, folletos publicitarios que anuncian la obra, lo que Genette denomina *paratextos anteriores*, o elementos que aparecen más tarde que el texto, como, por ejemplo, una reedición más lejana, notas a la edición, etc., en cuyo caso el investigador francés habla de *paratexto ulterior*, o *paratexto tardío*; 3) su modo de existencia, verbal o no (*cómo*), aquí Genette hace alusión al valor paratextual que pueden tener otros tipos de manifestaciones: icónicas (ilustraciones), materiales (por ejemplo, la elección tipográfica), es decir al *paratexto*

que no consiste en un mensaje explícito, sino en un hecho cuya presencia condiciona de alguna manera al texto y su recepción (edad o sexo del autor, su prestigio, si la novela es histórica o de otro tipo, si la obra ha obtenido algún premio literario...) según su principio de que "...todo contexto hace paratexto"<sup>28</sup>; 4) las características de su situación de comunicación, destinador y destinatarios (*de quién, a quién*), el destinado de un mensaje paratextual no es obligatoriamente su productor. La mayor parte de las veces se trata del autor, *paratexto autoral*, pero en muchos casos puede tratarse del editor, como ocurre, por ejemplo, con las obras de Lope de Rueda, editadas por Timoneda; en este caso el paratexto es *editorial*. El destinatario puede definirse en general como "el público", en este caso también Genette especifica que se trata de una definición demasiado generalizada pues incluye virtualmente a la humanidad entera. La mayor parte de los elementos paratextuales se dirigen al público en general, como el título, o la publicidad de la obra; pero hay otros más específicos que se dirigen sólo a los lectores del texto, como es el caso del prefacio; otros, solamente a los críticos, u otros a un personaje en concreto como la dedicatoria. 5) Una última característica pragmática del paratexto es lo que Genette llama la *fuerza ilocutoria* de su mensaje, que se refiere a la naturaleza de la información que proporciona el elemento paratextual; puede tratarse de mera *información* como el nombre del autor o la fecha de la edición, o puede también llevar implícita una *intención* o *interpretación*, como ocurre en los prefacios y la indicación del género en ciertas portadas o portadillas; la premisa *novela* lleva implícita la información "tenga a bien considerar el lector que la obra que se presenta a continuación es una novela"<sup>29</sup>. 6) La consideración sobre la fuerza ilocutoria del *paratexto* conduce a la cuestión fundamental que es las funciones que animan el mensaje paratextual: *para qué*. El *paratexto*, bajo todas sus formas, es un discurso fundamentalmente auxiliar al servicio de otra entidad que constituyen su razón de ser: el texto, funcionalidad que determina la esencia de su conducta y de su existencia. Las funciones del *paratexto* constituyen un objeto empírico y diversificado que es necesario despejar, género por género y especie por especie. Este factor sólo se puede definir a través de un análisis y de una síntesis singular, obra por obra.

Volviendo a las afirmaciones del crítico francés, Gérard Genette, es importante destacar que sus investigaciones se refieren, preferentemente, a las funciones del *paratexto*, que

---

<sup>28</sup> Genette, G., 2001, p. 12.

<sup>29</sup> Genette, G., 2001, pp. 12 y ss.

consisten en “presentar” el texto y condicionar su recepción, refiriéndose al género novelesco. En el presente trabajo se analizará lo referente a los *paratextos* que acompañan a la obra teatral, en concreto, en el teatro del Barroco. Los parámetros cambian en cuanto a la esencia intrínseca del género, en el que, especialmente en el teatro de este período, con frecuencia se daba una situación interactiva entre autor y espectador, cuyo centro lo constituía la obra misma, rodeada y protegida por todos estos elementos paratextuales, que dirigían la acogida de la obra por el espectador.

### **2.3. Partes del libro**

Uno de los parámetros que nos ayuda a definir cada elemento paratextual es su situación en el libro. Es interesante enumerar someramente los términos que se van a utilizar en el presente trabajo para nombrar los diferentes componentes del libro, comenzando por el contenido, que puede clasificarse en dos partes:

#### **2.3.1. Principios del libro**

Se da este nombre a aquellas partes del libro que preceden al primer capítulo de la obra, es decir la anteportada o portadilla, contraportada, portada, página de derechos, prólogo, etc.

*Página de cortesía*, hoja u hojas en blanco que se dedicaron al principio de un libro, sobre todo en ediciones de bibliófilo, o ediciones de lujo.

*Portadilla*, también llamada *anteporta* o *anteportada*, es la página de un libro impreso anterior a la portada, en la cual sólo se imprime el título de la obra. Si la obra no lleva páginas de cortesía la *portadilla* es la primera página del libro; si las lleva, es la tercera o la quinta, según que lleve, respectivamente, dos o cuatro páginas de cortesía. También se aplica al nombre de *portadilla* a las páginas que anteceden a las divisiones de un libro: libros, partes, capítulos, anexos, apéndices, índices, en las que sólo se pone el título de estas divisiones. Cuando estas partes llevan *portadilla*, el título no debe repetirse al comenzar el texto.

*Contraportada*, parte posterior de la portada o anteportada; en ella se hace constar el título general de la obra, cuando se trata de obras de varios tomos, el nombre del autor, el sumario de los títulos particulares de cada tomo, sin fecha de publicación pero sí con pie



editorial. En algunas obras se sitúa aquí el retrato del autor o un grabado que hace referencia a la obra; en otras se aprovecha para otros tipos de texto, pero en general, esta página, sino es en el caso citado de constar de varios volúmenes, suele quedar en blanco.

*Portada*, también llamada *frontis*, *frontispicio* o *fachada*, es la página más importante del libro, por cuanto contiene el título completo de la obra (en la cubierta y en el lomo el título puede abreviarse o ponerse incompleto), el subtítulo (si lo lleva), el nombre del autor y el pie editorial; es facultativo colocar también en esta página el número y fecha de la edición. Los incunables carecían de portada; comenzaban con la frase: *Incipet liber...*, y a continuación el título de la obra, siguiendo con el argumento. El primer libro que llevó *portada* fue el *Calendario de Regiomontano*, impreso en Venecia en 1476<sup>30</sup>. El primer incunable español se edita en 1474 en una imprenta de Valencia: *Trobes en lohor de la Verge María*<sup>31</sup>.

*Página de derechos* o *Página de créditos*, es la que ocupa el reverso o dorso de la portada, y en ella figuran los derechos de la obra, número de ediciones, pie de imprenta, licencias, etcétera.

*Dedicatoria*, se coloca, generalmente en el folio impar que sigue al de la portada, un poco más arriba del centro de la página, en la que sola y únicamente irá la dedicatoria. Puede constar de una línea o de varias.

*Lema o tema*, llamado también *epígrafe*, es la cita que se pone a la cabeza de una obra, suele colocarse en página impar, generalmente después de la dedicatoria, si la hay. Suele consistir en una cita, que se compone sin comillas en caso de que no ocupe una línea completa, se margina totalmente a la derecha. Las firmas de los epígrafes se escriben en versalitas del mismo cuerpo, sangradas al final con un cuadratín.

*Índice de capítulos*, todas las obras deben llevar índice, al principio o al final, de capítulos o de materias, según la índole del libro, si bien hay algunos, como las novelas, que no es necesario que lo lleven. Si son obras literarias el índice de suele ir al final; en obras científicas, técnicas e históricas, al principio, generalmente después de los *prólogos* en lo que

---

<sup>30</sup> Ver Martínez de Sousa, J., 1995, p. 224 y ss.

<sup>31</sup> Estébanez Calderón, D., 2009.

respecta al índice de capítulos, puesto que los índices alfabéticos, cronológicos u onomásticos, si los hay, suelen ir siempre al final de la obra.

*Prólogo*, es el texto explicativo que precede al cuerpo de la obra. Si en una obra existe más de un prólogo (del autor y del traductor, por ejemplo) se denominan de distinta forma, conservando para el del autor la denominación que él haya empleado, por ejemplo, *introducción*. El prólogo del traductor o presentador va situado siempre antes que el del autor, que se coloca inmediatamente antes del primer capítulo de la obra.

### **2.3.2. Finales del libro**

*Apéndice*, llamado también *suplemento* o *Anexos*, es el texto que se une o agrega al término de una obra, por su mismo autor; sirve de continuación o prolongación de aquella.

*Anexo*, esta parte se diferencia *del apéndice o suplemento* en que está formado por un conjunto de documentos, estadísticas, gráficas, ilustraciones..., de los cuales no suele ser autor el de la obra.

*Índices* (*alfabético, de materias, onomástico, etc.*). Los índices se dividen en *temáticos* o de *capítulos, alfabético y cronológicos*. Cada índice requiere una forma especial, según la clase de obra de que se trate y lo que se desee en recoger en él.

### **2.3.3. Presentación exterior del libro**

*Primera de cubierta*. Forro, envoltura que cubre los diferentes pliegos del libro ya impresos, ordenados y cosidos. Si el libro se encuadra en rústica la cubierta está constituida por un forro de papel resistente. Si la cubierta es de cartón recibe el nombre de *tapa*, y si ésta va recubierta de piel o tela se llama *pasta*. La cubierta, tapa o pasta lleva impreso el título del libro, nombre del autor y pie editorial.

*Guardas*. Hojas de papel que, dobladas por la mitad, sirven para unir el libro y la tapa. Los libros en rústica carecen de guardas.

*ISBN*. Sigla del International Standard Book Number (número internacional uniforme para los libros), cuya inclusión en los libros españoles es obligatoria desde la promulgación del Decreto 2984/1972 de 2 de noviembre, BOE del 4 de noviembre de 1972.

*Lomo.* Costura, parte del libro opuesta al corte delantero, por donde se cosen o pegan los pliegos con la cubierta. Suele contener solamente el título del libro, el nombre del autor y la firma editorial, más algún adorno consistente en filetes o florones.

*Tejuelo.* Recuadro de piel, tela, papel, etc., que se pega al lomo de los libros en las encuadernaciones en, asimismo, piel, tela o papel. Lleva impreso el título de la obra y otros detalles, como autor, tomo, año de impresión o firma editorial.

*Título.* Palabra o frase con que se indica la materia de que trata un libro: “Término utilizado para designar una publicación impresa que constituye un todo único, tanto si consta de uno como de varios volúmenes”. (Definición de la Unesco).

*Entrenervio.* Espacios comprendidos entre los nervios del lomo de un libro.

*Folio.* 1. Titulillo o encabezamiento de una página. 2. Número que lleva cada una de las páginas de un libro.

*Ceja.* Pequeño excedente de la tapa alrededor del corte. También se llama *cejilla*, *contracanto* o *pestaña*.

*Cuarta de cubierta.* Parte posterior de la cubierta. En algunas obras se sitúa aquí el retrato del autor o un grabado que hace referencia a la obra; en otras se aprovecha para otros tipos de texto.

## 2.4. Elementos paratextuales

El concepto de *paratexto* abarca, pues, una serie de textos, disertaciones y alocuciones heterogéneos, de muy diferente índole, unidos, sin embargo, por una serie de intereses y una finalidad que los agrupa y convierte en un grupo de identidad manifiesta<sup>32</sup>. Para realizar, pues, una tipificación y clasificación del modo más preciso y completo de estos textos, de especie y tipologías tan diferentes, se seguirá en este trabajo el criterio de sus características y función, teniendo en cuenta que su presencia alrededor de la obra no es constante, ni sistemática. La misma naturaleza de estos textos implica la variabilidad de su forma, genealogía, orden de aparición, o la necesidad prescriptiva de su existencia, según las épocas, las culturas, el

---

<sup>32</sup> Ver Genette, G., 2001, p. 8 y ss.

género de la obra, su contenido o la personalidad y deseos del autor, y que cada obra tiene su propia idiosincrasia que condiciona la naturaleza y organización de los *paratextos*. El presente trabajo se propone realizar una enumeración elemental, que de ninguna manera pretende ser exhaustiva, pues cada elemento paratextual necesitaría su propio espacio, y ofrecer una definición, en primer lugar, general, aplicable a cualquier obra literaria, y en segundo lugar, especificada con relación al teatro, y, en concreto, como ya se ha dicho con anterioridad al Teatro Barroco.

### **2.4.1. Prólogo**

El *prólogo* es el texto que se sitúa en la periferia del texto literario que forma parte de la prelectura del libro. Nos proporciona una idea esquemática del contenido, aunque no evalúe la información estética en cuanto al estilo, de la visión del mundo del autor:

C'est dans le prologue que l'auteur prend la parole et se présente au lecteur. Le lecteur associe inmanquablement le nom qui figure sur le frontispice et le "je" du prologue.<sup>33</sup>

El *prólogo* es el texto situado al principio de la obra escrita, entre los documentos llamados preliminares, que sirve a su autor para justificar el haberla compuesto, y al lector para orientarse en la lectura. Posee, además otros cometidos: 1. Hacer crítica literaria sobre el autor. 2. Ver la diferencia entre libros de los otros escritores. 3. Presentar la obra y el autor a un público que desconoce sobre qué trata esta y qué trayectoria posee quien la ha compuesto. 4. Orientar sobre las modificaciones que ha sufrido la obra: correcciones, ampliaciones, supresiones, actualizaciones o textos utilizados, etc.

El prólogo viene a constituir el elemento privilegiado entre los *paratextos*, junto con las dedicatorias, títulos, portadas, epígrafes, etc., pues ofrece los comentarios metatextuales del autor o de alguien que lo presenta. Su utilidad es incuestionable, permite al lector obtener una información pertinente para abordar correctamente el texto. Los prólogos pueden estar escritos por el mismo autor de la obra, en cuyo caso son más bien explicativos, o escritos por un crítico de mayor edad y prestigio, que presenta a un autor más joven, dándonos a conocer

---

<sup>33</sup> Cayuela, A., 1996, p. 161.

sus motivaciones y transmitiéndonos de un modo persuasivo, lo que el autor nos quiere hacer llegar. Es, por tanto, un elemento fundamental para la interpretación de un texto y para el interés por el mismo, aunque a veces se utilice para atraer al comprador y promocionar su venta.

El *prólogo* es, además, el escalón previo que sirve para explicar o aclarar algunas circunstancias importantes sobre la obra literaria que al autor le interesa destacar. En cuanto a su emplazamiento, se sitúa, como ya se ha mencionado, entre los textos iniciales de la obra *liminares* o *preliminares*. Posee un carácter más literario que la introducción, que es una presentación del contenido más que del autor, y debe distinguirse claramente del *prefacio* o escrito preliminar que expresa la intención de una obra con anterioridad a que ésta haya sido escrita.

El *prólogo* tiene una gran importancia para la historia literaria, pues con frecuencia ofrece las claves críticas de la interpretación de la obra por su propio autor o por alguien cercano a él. El *prólogo* explica de qué va a tratar el texto, o el contexto histórico en el que está hecho y cómo se realizó, entre otras cosas. Solo hasta hace muy poco ha empezado a ser estudiado como género literario<sup>34</sup>.

Con mucha frecuencia el autor expone en el prólogo su postura teórica frente a los nuevos problemas que se le han ido planteando a lo largo de su labor creativa, según el tema, el género o la época en la que se desarrollen sus libros. En el prólogo las antiguas doctrinas aristotélicas toman vida, se renuevan y se actualizan ante los nuevos retos y se va creando una poética, una preceptiva literaria, que permite estudiar el desarrollo y evolución de la retórica del fenómeno literario.

---

<sup>34</sup> Ver Porqueras Mayo, A., 1957. Esta conocida obra, como es bien sabido, tiene por base la tesis doctoral que obtuvo Premio Extraordinario de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid y, posteriormente, el Premio Menéndez Pelayo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Porqueras Mayo demuestra que el prólogo es un verdadero género literario con tradición, leyes, fisonomía, estilo y características propias como puede serlo la novela o el drama. Con carácter introductorio revisa el tema en la literatura grecolatina y en la Edad Media española, pero se centra en la época áurea de la literatura española, que es también la edad de los prólogos.

Porqueras Mayo en su libro *El prólogo como género literario*<sup>35</sup> establece que este *paratexto* es un elemento presente en las obras literarias de todos los tiempos y de todas las culturas y comienza su estudio en la literatura grecolatina, afirmando que este concepto aparece claramente delimitado en la *Poética* de Aristóteles, que divide la tragedia en: prólogo, episodio, éxito y coro. Un paso importante en la evolución del prólogo aparece cuando se transforma en una persona que sin actuar en la pieza, está en una relación externa con los actores, como ocurre en las *Fenicias* de Frinico. El paso siguiente es que la *exposición* se haga a través de una persona participante en la acción, como ocurre en *Los Siete contra Tebas*, de estilo. Posteriormente esta exposición se realizará de forma dialogada. Los prólogos de Sófocles, de una gran belleza, se desarrollan en forma de diálogo. Con Eurípides los prólogos, que proporcionaban un resumen sobre la acción y establecían la relación con la totalidad del mito, aparecen en forma de monólogo narrativo. El *prólogo* según la concepción antigua desde el siglo V hasta el helenismo era un preámbulo no dramático dirigido a los espectadores, a través del cual se va presentando a los actores en el curso de la acción.

En los *prólogos* de Aristófanes aparece un nuevo aspecto: la explicación se dirige de forma abierta y directa al auditorio. Gracias al prólogo, afirma Porqueras Mayo, la comedia adquirió unidad.

En la tragedia griega, hasta Sófocles, se llamaba *prólogo* la parte de la obra que precedía la entrada del coro, y en que se exponían puntos esenciales para el conocimiento del público por medio del diálogo de varios personajes. Eurípides hacía exponer la situación e incluso resumir anticipadamente toda la obra por un personaje ajeno a la acción, que era generalmente un dios.

Este procedimiento pasó al teatro cómico latino, donde tenía por objeto aclarar dudas, refutar críticas anteriores y lograr el silencio y atención del público. Con Terencio, el prólogo está sujeto ya a algunas leyes intrínsecas que lo separan de otros campos de expresión literaria. El *prólogo* se considera como un “ornato” de la obra que le sigue, y es considerado como un elemento más del oficio dramático. Porqueras Mayo afirma que el prólogo en sus orígenes aparece vinculado al género dramático, porque responde a un reflejo psicológico de introducción, sobre todo defensiva. Afirma que en esta época hay que considerarlo como un

---

<sup>35</sup> Porqueras Mayo, A., 1957.

elemento más del oficio dramático, necesario para introducirnos en el conocimiento de los personajes. Esta es la esencia que diferencia el *prólogo* del *exordio*. El *exordio* es una parte integrante del discurso, nace con el el discurso y su presencia es necesaria en la oratoria. Sin embargo ambos conceptos, dada su función introductoria, pasarán por épocas de fusión y sinonimia<sup>36</sup>.

En la Edad Media, los misterios y las moralidades se hacían preceder de un prólogo a menudo en forma de plegaria. Son interesantes las introducciones de Berceo a los *Milagros de Nuestra Señora*<sup>37</sup>, a la *Vida de San Millán*, o a *Santo Domingo de Silos*<sup>38</sup>.

En la obra de Alfonso X el *prólogo* está ya totalmente aclimatado. En la *General Estoria* hay un prólogo que ocupa toda una página, así mismo ocurre con las *Siete Partidas*<sup>39</sup> y en el *Libro del ajedrez*. En la *Crónica General* se incluyen dos prólogos al frente de cada una de las dos partes. En los *Libros del Saber de Astronomía* se declara ya con precisión el valor incorporado y añadido del prólogo respecto del libro. En estos prólogos Alfonso X explica las pautas de las investigaciones, poniendo de manifiesto de una forma patente la funcionalidad del *prólogo*, aunque todavía no está constituido ni conformado.

Es decir, en el siglo XIII, ya existe el *prólogo* como tal, su aparición es constante en los libros de Alfonso X, y aunque no figuran al frente de la poesía épica, aparecen siempre por motivos piadosos en las introducciones de libros religiosos. Señala Porqueras Mayo que estos prólogos todavía no están delimitados, sino que consisten en un texto que está situado delante del libro y no siempre se sabe con exactitud cuándo termina el prólogo y cuándo empieza propiamente el texto del libro.

En el siglo XIV el *prólogo* no ha ganado todavía rasgos peculiares y aislantes que lo distinguan especialmente del resto del libro. En la épica, como en el siglo anterior, no aparecen textos con características de aspecto introductorio. El lector no figura todavía, como destinatario del prólogo, y aunque se intuye a través de la lectura de algunos de ellos, como en

---

<sup>36</sup>Ver Porqueras Mayo, A., 1957, pp. 28 y ss.

<sup>37</sup>Ver Berceo, Gonzalo de, 1991.

<sup>38</sup>Ver Berceo, Gonzalo de, 1972, pp. 59 y ss.

<sup>39</sup>Ver Alfonso X, 1992, pp. 61 y ss.

las obras de Don Juan Manuel, no se trata nunca del lector directamente apelado que aparece ya en las obras de la época áurea.

En el siglo XV el *prólogo* aparece normalmente en los libros, aunque muchas veces cumple el oficio de una simple dedicatoria, pues esta no existe como tal, y el autor se sirve del *prólogo* para procurarse la protección que le otorga la dedicatoria. A finales del siglo se distinguen claramente los conceptos de *prólogo* y el de *exordio*. El *prólogo* es el discurso que solía preceder al poema dramático, mientras que el *exordio* es la primera parte del discurso oratorio. En la Retórica clásica, el *exordio* era la primera de las cuatro partes en que se dividía el discurso y tenía por objeto la *captatio benevolentiae*.

Porqueras Mayo cita como hitos en la evolución de estos conceptos el prólogo a *La Celestina*, el proemio del marqués de Santillana a *La comedieta de Ponza*<sup>40</sup> o el prólogo al *Cancionero de Baena*. Un rasgo con el que se pueden caracterizar estos prólogos es que van dirigidos a un receptor genérico, pero no al lector concreto y personal que se encontrará ya en los prólogos del Siglo de Oro.

En el siglo XVI Torres Naharro precisa ya una diferencia: “partes de la comedia, introito y argumento”. El concepto *argumento* se emplea ya en nuestra literatura medieval, se trata de un breve resumen de lo que va a desarrollarse a continuación. En las obras de Naharro observamos sinonimia entre estos dos términos; según el dramaturgo, como partes de la comedia bastarían dos: *introito* y *argumento*, aunque reitera su criterio de libertad autorial frente a la normativa. El *introito* es una especie de llamada de atención al público, en el que la función conativa del lenguaje es el objetivo principal. El *argumento* adelanta y enumera lo que van haciendo los personajes.

En Lope de Rueda (1520-1565) encontramos una identificación entre ambos conceptos. “Introito y argumento”, como se puede ver en el prólogo a su comedia *Armélina*:

AUTOR QUE HAZE EL INTROYTO

Sepan apazibles auditores, que Pasqual Crespo herrero famosissimo official siendo moço, tuvo un hijo en cierta manceba, la qual se lo llevo, llevandosela por amiga un Capitán que passo en Hungria, donde la madre y el Capitán murieron, dexando al niño por heredero de todo lo que

---

<sup>40</sup> Porqueras Mayo, A., 1957., pp. 87 y ss.



tenían, y por tutor a Viana, hombre anciano de la misma ciudad. A Viana un deudo y muy acostado suyo le quitó una hija que tenía, dicha Florentina, a respecto que la tractaba muy mal su madrastra, y por su desdicha fue captivado de Moros, y la niña vendida por esclava a un hermano d'este Pasqual Crespo el herrero, que entonces por la mar mercadeava, y al punto de su muerte por el amor que le tenia la dexó libre y con harto dote con que el herrero la casasse.

Esta es señores la maraña de nuestra comedia y entended que Armelina es Florentina, como se declara a la fin de nuestra poetica representacion. *Et vale.*<sup>41</sup>

Así mismo, es el título que otorga Timoneda (1518?-1583) a las introducciones de sus tres comedias.

López Pinciano (ca.1547-1627)<sup>42</sup> ocupa el primer lugar como teórico del *prólogo*. En su *Philosophia Antigua Poética*<sup>43</sup>, publicada en 1596 en Madrid, aunque redactada varios años antes, analiza el *exordio* y destaca su importancia, porque a través de él se puede imaginar la calidad de lo que sigue. Al estudiar la comedia destaca la relación entre el prólogo y el texto al que acompaña, afirmando que es algo más que un *argumento* o *resumen*, captando visiblemente la importancia de la función representativa del *prólogo*.

Posteriormente Carvallo identifica el *prólogo* teatral con la *loa*, término ya castizamente español, que sintetiza la característica de los *prólogos* dramáticos desde el teatro latino: "... la *loa* procura con prudencia silencio, quietud, benevolencia"<sup>44</sup>. En 1603 aparece la *Loa de la comedia* de Agustín de Rojas<sup>45</sup> en el mismo clima acorde con el de Carvallo, aunque lo que destaca en este caso es la nota elogiosa y no la profundidad teórica.

Es importante ver las diferentes concepciones del *prólogo* que tienen escritores como Cervantes, Fernández de Avellaneda y Agustín de Rojas. Los autores perciben que el *prólogo* es un espacio pleno de posibilidades artísticas y estímulos creacionales.

Afirma Porqueras Mayo, pensando en el caso de Cervantes, que el *prólogo* se va gestando en la mente del autor al mismo tiempo de concebir la obra. A veces, de un modo

---

<sup>41</sup> Ver Lope de Rueda, 2001, p. 131.

<sup>42</sup> Ver Porqueras Mayo, A., 1957, pp. 36 y ss.

<sup>43</sup> López Pinciano, A., 1998.

<sup>44</sup> Ver Carvallo, en Porqueras Mayo, A., 1957, p. 39.

<sup>45</sup> Sánchez Escribano, F., y Porqueras Mayo, A., Madrid, 1972.

subconsciente, el escritor va forjando la introducción a su libro donde justificará o explicará las particularidades que se van presentando. Este hecho se perfila, por ejemplo, en el caso de Cervantes, que se propone crear en sus *Novelas Ejemplares* una obra útil y moralizante y después varía sensiblemente en el *prólogo* su concepción de la utilidad moral.

Lope de Vega establece un íntimo contacto entre *prólogo* y argumento en su *Arte nuevo*. Comenta Juan Manuel Rozas<sup>46</sup> que hay una evidente desproporción entre los diferentes apartados del poema, pues dedica al *prólogo* nada menos que 146 versos. Según Rozas, esta diferencia tiene dos razones: primero, para Lope la gradación de extensión de los diferentes apartados está en función de la novedad e importancia de la doctrina en ellos expuesta, no podía dedicar igual longitud al concepto de *duración de la comedia*, como a las *unidades* o a las *figuras retóricas*; segundo, porque esa pérdida de tiempo, (ya desde los primeros versos el dramaturgo señala que la prisa es su peor enemigo), que suponía el espacio dedicado al *prólogo* (I), que dirige todo el *Arte Nuevo*, era para la estrategia de Lope, obligada, si quería hacerse perdonar la parte II<sup>47</sup>. El *prólogo* cumple su papel de protección y defensa del autor, de preparación del público para recibir el contenido de la obra que continúa.

En Lope se hace patente, además, quizá con más frecuencia que en otros autores, la *permeabilidad* que señala Porqueras Mayo en este género. En gran número de sus comedias el *prólogo* presenta la técnica dialógica propia del teatro, apareciendo bajo la forma de un coloquio entre dos personajes, habitualmente un “Poeta” y “el Teatro”, introduciendo una latente preceptiva en estos textos introductorios.

Un *prólogo* de este tipo dialógico es el que precede a la parte XVI de sus comedias, dedicada al Excelentísimo señor don Rodrigo de Silva, Duque de Pastrana:

PERSONAS<sup>48</sup>.

Teatro. Un Forastero.

Te. Ay, ay, ay.

---

<sup>46</sup> Ver Rozas, Juan M., 1976, pp. 39 y ss.

<sup>47</sup> Ver Rozas, Juan M., 1976, pp. 48 y ss.

<sup>48</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 497.

Fo. De que te quejas Teatro?

Te. Ay, ay, ay.

Fo. Qué tienes? Qué novedad es esta? Estàs enfermo, que parece tocador ese que tienes por la frente?

Te. No es si no una nube que estos días me han puesto los autores en la cabeza.

Fo. Pues que puede moverte a tales voces?

Te. Es possible que no me ves herido, quebradas las piernas, y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas, y de mil clavos?

Fo. Quien te ha puesto en estado tan miserable?

Te. Los carpinteros por orden de los Autores.

Fo. No tienen ellos la culpa, sino los Poetas, que son para ti como los medicos, y los barberos, que los unos mandan, y los otros sangran.

Te. Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas, o por no haber buenos representantes, o por ser malos los Poetas, o por faltar entendimiento a los oyentes; pues los Autores se valen de las maquinas, los Poetas de los carpinteros, y los oyentes de los ojos.

Fo. Yo soy forastero, como ves en mi traje, no pensé que en esta tierra había mas comedias que aquellas que se constituyen de personas humildes, aunque en España no se guarda el arte.

Te. El arte de las comedias, y de la Poesia es la invencion de los Poetas Principes, que los ingenios grandes no estan sujetos a preceptos, y en materia de agradar los ojos, te quiero vencer con un ejemplo, quando hay una fiesta de toros: van a verlos, o a oirlos?

Fo. Yo no he oydo decir que hable algun toro, que cante, o bayle.

Tea. Pues siendo los ojos tan principal sentido, no es pequeña la causa con que se mueve el pueblo [...]

Fo. Lo mismo diran los oídos contra los ojos, pues pueden ver como ellos, retratando en la imaginacion por Ideas lo que oyen.

Te. Las Ideas son una perpetua sustancia, causa, y principio para que las cosas singulares sean como ella, y de uno que se imagine, se formen muchos.

Fo. Parece que sabes.

Te. Ha dias que nací en Grecia, donde nacieron todas las artes. Conocí a Euripides, a Eschilo, a Sofocles, y a Aristofanes: pero volviendo al pueblo, dígo, que justamente se mueve a estas maquinas por deleitar los ojos, pero no a las de la comedia de España, donde tan groseramente bajan, y suben figuras, salen animales, y aves, a que viene la ignorancia de las mugeres, y la mecanica chusma de los hombres.

Fo. Pues no ay discretos?

Te. Pocos.

Fo. Eso es mentira. [...]

Fo. Con el dolor dices desatinos Teatro, que solo se precian de robustos los españoles, y de hombres mas para las armas, que para usurpar las acciones femeniles, de que te pudiera traer lugares de antiguos autores, si supieras Latin.

Te. Tanto Latin se yo quanto me basta, para saber los que no le saben, y por eso te diré a tu mismo proposito dos versos de Marcial tan notables, que en esta ocasion me los puedes agradecer por cosa rara. Llamabale Carmenion hermano, y era Carmenion hombre afeminado, y lindo enfadoso, y como Marcial era español, y por esta causa se preciava de robusto, dijole en un Epigrama:

*Tu flexa mitidus coma vagaris:*

*Hispanis ego contumax capillis:*

Bien me puedes agradecer esta antigualla, para que sepas que no se rizaban los Españoles, como ahora usan muchos tan afrentosamente [...]

Te. La parte diez y seys de las Comedias de Lope, que no se acabó de imprimir por su ausencia, y asi viene despues de la Decimaseptima.

Fo. Son buenas estas comedias?

Te. *Mirad a quien alabays, el Perseo, El Laberinto, y los Prados, el Adonis, y Felisarda*, estan de suerte escritas, que parece que se detuvo en ellas.

Fo. Tu debes de estar bien con el Poeta destas Fabulas.

Te. Ha mucho años que le tengo notables obligaciones.

Fo. He notado, que en sus libros dice bien de otros Poetas, indicio que los reconoce por mejores.

Te. Todos dicen mal del, y el bien de todos, no se quien miente: Pero esta manera de alabar Poetas, no la culpes en Lope, que es muy antigua, pues Ovidio en el primero de los amores, Elegia 15. alaba a Homero, a Esiodo, Calimaco, Sofocles, Arato, Menandro, Enio, Accio, Varron, Aesonio, Lucrecio, Virgilio, Tibulo, y Galo, y cree de sus estudios, que no hace cosa sin imitacion: en lo demas ellos te diran lo que el sabe, y el lo que saben ellos [...]

Te. Esas tres cosas hacen a muchos malquistos, y tenidos por ignorantes.

For. La fama no se adquiere con arrogancias, sino con obras. Mas dime Teatro como ha escrito tantas? Fue codicia de fama; y vana gloria, o del provecho que se le sigue, dellas?

Te. Necio estás, y curioso, contentate con saber que por desdicha suya, o del tiempo, y escucha a Ovidio en la tercera Elegia de sus tristezas:

*Hector a quis nosset soelix si Troya fuisset,*

*Publica virtutis per mala facta via est.*

Fo. A esa cuenta los ricos, los dichosos, los favorecidos, no llegaran a sabios.

Te. Forastero preguntador, no me tientes, lleva estas comedias por mi cuenta, y si te engaño, que me vuelvan a romper la cabeza los carpinteros.

Fo. Lastima te tengo, porque como se acabaron los Cisneros, los Navarros, Loyolas, Rios, Solanos, Ramirez, Tapias, Leones, Rochas, Salvadores, y Christovales, que han de hacer los Autores, sino convertidos en Bolatines, remitir a las Tramoyas las comedias, y los Poetas los concetos a los aros de cedazo.

Te. Yo llevara en paciencia mis fracturas, aunque cada dia me pusieran nuevos emplastos, si solo me silbran mecanicos: pero ha llegado la barbada ignorancia de muchos que visten seda, a que con descompuesto deslustre de sus personas, piden parte de los silbos a la chusma.

Fo. A eso no tengo que responder, yo voy a comprar el libro, Dios te dé paciencia.

Te. Y os guarde, y lleve con bien a vuestra tierra.

Fo. Tu pues sabes Latin, oye a Seneca.

*Ego laboribus, quanticumque illi*

*erunt parcho, animo fulciens*

*corpus*<sup>49</sup>

Mediante un diálogo entre dos figuras alegóricas, el Teatro y un Forastero, Lope trata temas emergentes en sus prólogos y también en sus dedicatorias: condiciones y requisitos para hacer un buen teatro; analiza si la falta de calidad en la obra teatral es por la acción de los representantes, por la falta de inteligencia de los poetas, o por la ignorancia e incultura de gran parte de los espectadores que no entienden los conceptos, las sentencias, las figuras retóricas, resumiendo el registro culto del lenguaje de las comedias. Con esta forma dialogística de lo que quería asegurarse era de dar al lector indicaciones precisas sobre sus objetivos, para dirigir la recepción de la obra. Para Lope de Vega el gusto del público supone un criterio de validación de la obra y garantía de legitimidad de un uso “libre” de la preceptiva<sup>50</sup>.

Es en la Edad de Oro cuando *el prólogo* alcanza todas sus posibilidades literarias plenamente y se consolida por su cantidad, originalidad y belleza. En el Siglo de Oro ya no habrá confusión entre *prólogo* y *dedicatoria*.

En la actualidad el concepto *prólogo* ha fusionado la vertiente oratoria y teatral, como puede observarse en las definiciones que de ambos conceptos ofrece el diccionario de la Real Academia, que precisa el *prólogo* como: “Escrito antepuesto al cuerpo de la obra en un libro de cualquier clase. Discurso que en el teatro griego y latino, y también en el antiguo de pueblos modernos, solía preceder al poema dramático, y se recitaba ante el público. Primera parte de algunas obras dramáticas [...] en la cual se representa una acción de que es consecuencia la principal, que se desarrolla después”.<sup>51</sup> En cuanto a *exordio*, afirma: “Principio, introducción, preámbulo de una obra literaria; especialmente la primera parte del discurso oratorio, la cual tiene por objeto excitar la atención y preparar el ánimo de los oyentes.”<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Lope de Vega Carpio, F., 1621 b, p. 5.

<sup>50</sup> Ver Cabo Aseguinolaza, F., y do Cebreiro Rábade, M<sup>a</sup> V., 2006, p. 322.

<sup>51</sup> Ver *DRAE*, T II, p. 1675.

<sup>52</sup> Ver *DRAE*, T II, Tomo I, p. 934.

El *prólogo* constituye en fin, un género literario con leyes y modalidades propias, pero éstas varían según se trate de teatro, novela o poesía. Se puede considerar al género *prólogo*, subgénero del teatro, de la novela o de la poesía, según los casos, pues el lector, el receptor del mensaje, se halla en éste tácitamente. Es muy distinto un prólogo de teatro a otro de poesía o de novela, aunque todos se asemejan entre sí, en cuanto a recursos de expresividad. La obra tiende la mano al lector por medio del *prólogo* cuya presencia determina un estilo directo y personal y, sobre todo, afectivo, que puede ser positivo o negativo. El *prólogo* es un factor de un alto interés literario y humano en sí mismo, capaz de articular de una forma breve una gran carga ideológica revestido de una gran belleza literaria, que en la actualidad se estudia como género literario independiente.

Con todas estas consideraciones Porqueras Mayo define el *prólogo* como: “...vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva. Establece un contacto —que a veces puede ser implícito— con el futuro lector u oyente de la obra, comanda el estilo de la cual a menudo se contamina en el supuesto de que prologuista y autor del libro sean una misma persona. En muchas ocasiones puede llegar a ser, como ocurre frecuentemente en nuestro Siglo de Oro, un verdadero género literario”<sup>53</sup>. Al *prólogo*, concluye Porqueras Mayo, le falta rendir todas sus posibilidades literarias, explotadas en el Siglo de Oro, capaz de crear en el siglo XX prólogos equivalentes a obras maestras de la literatura<sup>54</sup>.

#### 2.4.1.1. Prólogos a libros propios

Es manifiesta la necesidad de, aunque hay un contexto común, realizar una división entre prólogos a *libros propios* y prólogos a *libros ajenos*. Cuando el autor es novel, el *prólogo* suele escribirlo un escritor reconocido para presentarlo, o una tercera persona que no es el autor, ya que de esta manera intenta dar un punto de vista objetivo, pero en la mayoría de los casos suele hacerlo el mismo autor que ha compuesto la obra. Se puede, por tanto, realizar una primera clasificación en el estudio del *prólogo*, en un intento de ordenar este *paratexto* tan expresivo, en dos grandes grupos: *prólogos* a libros ajenos y *prólogos* a libros propios.

---

<sup>53</sup> Porqueras Mayo, A., 1957, p. 43.

<sup>54</sup> Ver Porqueras Mayo, A., 1957, pp. 88 y ss.

Los prólogos a libros propios los compone el mismo autor que escribe la obra y siempre después de haberla acabado, no antes. Puede haber más de uno, sobre todo si la obra ha tenido éxito y se ha reeditado o reimpresso varias veces, por lo que cada edición nueva lleva su propio *prólogo* que va a continuación de los demás. Cuando los *prólogos* del autor se acumulan, el autor de la obra ofrece una perspectiva diacrónica de su relación con la obra literaria compuesta y su acogida a través de los años. Modernamente sucede en muchas obras, como, por ejemplo, en *La colmena*, de Camilo José Cela.

La característica esencial de estos prólogos a libros propios es que el autor en ellos presenta la obra después de haberla escrito, realizando la dificultosa tarea de argumentar y alcanzar el propósito de exponer recapitulando, que todo lo que ha dicho en el libro es lo que realmente quería decir. Estos prólogos toman por tanto un matiz entre *explicativo* y *afectivo*, pues se dirigen directamente al receptor de la obra intentando captar su comprensión y su aceptación.

Tirso de Molina escribe este prólogo en 1635 a su comedia *Doña Beatriz de Silva*, dedicada a Don Martín de Alagon, Conde de Sagunto, Marqués de Aguilar, Señor de la Casa de Espes, y de la villa de Pina y Camarlengo de Aragón:

#### PRÓLOGO A TI A SOLAS

Mil cosas tenía, que comunicarte en puridad, y importame el secreto, lo mismo que la fama, que se despluma con las murmuraciones, pero tienen me tan embaraçado los traslados de mi Quinta Parte de Comedias, successoras de esta Quarta Parte, y el rezelo de que no echés en corro, lo que en chiton te confiare, que mortifico a pesar de mi gusto mis afectos. Con todo eso, si me prometes imposibles, que es ser guardadamas de tu lengua y apetece lo que todos, que es picar en faltas, que en nosotros nos parecen aradores, y en los demás ballenas, buscame quando haya salido de la cuna mi hermano el quinto de este nombre hallarásme en la tienda de Gabriel de León, mercader destas sazones, y nos daremos un buen rato acosta de los abusos en especie, sin riesgo de los individuos, y entretanto haz ganas -si es que te faltan, que no puedo creerlo- para la ensalada mas sabrosa, que jamas puso a su mesa la discrecion provocada de la envidia. Vale<sup>55</sup>.

Lo más llamativo es, ya en el comienzo, el título, con el que el autor insta un tono de cercanía, de intimidad con el lector, al que implica en su reserva: “mil cosas tenía que

---

<sup>55</sup> Tirso de Molina, 1999, p. 63.



comunicarte en puridad, y impórtame el secreto”, al que va a hacer partícipe de supuestas confidencias que, al final, no llegan a revelarse por dos razones, en primer lugar porque el autor está muy ocupado con los preparativos de su Quinta parte, y en segundo y más importante, porque teme que el lector no sea capaz de guardar sus secretos. El prólogo cumple su misión divulgativa pues da noticia y anuncio de la edición de su *Quinta Parte de Comedias*, y promete “la ensalada más sabrosa que jamás puso a su mesa la discreción provocada de la embidia”.

#### 2.4.1.2. Prólogos a libros ajenos

La finalidad de la práctica totalidad de los *prólogos a libros ajenos* es la presentación del autor. Cambia la estructura y el contenido. Menéndez Pelayo<sup>56</sup>, dice que se pueden definir una serie de rasgos que diferencian y caracterizan estas dos clases de *prólogos*, que son:

##### 1) Características generales

En efecto, se puede subrayar una clara demarcación entre prólogos a *libros propios* o a *libros ajenos*. Aún se podría realizar una segunda subdivisión en esta última categoría según se trate de: a) prólogos a libros *contemporáneos*, de tipo presentativo, en el que el prólogo tiene un carácter propagandístico, y b) prólogos a libros de autores *clásicos*, cuya principal finalidad es el estudio científico del autor y su obra, lo que les concede un carácter de ensayo o monografía, que anula en cierto modo las estructuras técnicas del género prólogo.

##### 2) Clasificación. Importancia de la nota presentativa

Junto a una serie mayoritaria de prólogos *comunes*, es decir, sin unos rasgos específicos existe un conjunto peculiar de *epístola-prólogo* que responde a la función informativa de los exordios, especialmente frecuente en el Siglo de Oro, que presenta un carácter intermedio entre la carta y el prólogo, en el que tomando la forma de una carta (correspondencia), se aprovecha la ocasión para exponer las consideraciones propias inmersas en el género

---

<sup>56</sup>Ver Porqueras Mayo, A., 1972, pp. 157 y ss.

epistolar. En algunos casos es tan patente la función de “presentar brevemente”, que el prólogo toma el nombre de Advertencia Preliminar.

### 3) Respecto a las leyes de los prólogos

Existe un hecho constatado y es que los prologuistas siguen una serie de reglas tácitas, aunque ninguna preceptiva ha establecido las leyes de los prólogos. Un principio teórico es la *brevedad*. Otra característica es que el prólogo al libro ajeno tiene que ser, sobre todo, defensa y enaltecimiento.

### 4) Contacto con el lector

Entre el lector, desconocido, y el autor se crea una distancia que se manifiesta por el trato impersonal, en el que, en escasas ocasiones, se crea un clima afectivo en torno al lector. Solamente en el teatro del Renacimiento y del Siglo de Oro se producía un contacto directo y personal entre el autor y el público.

Menéndez Pelayo concluye afirmando el alto interés literario y humano del *prólogo* como vehículo expresivo capaz de plasmar bellezas literarias. Posee a veces una intensa carga ideológica a causa de su brevedad y “posterioridad”. Añade que cuenta con toda una gloriosa tradición, y en determinados momentos de su máximo esplendor puede considerarse como género literario independiente, aunque muy determinado al libro concreto del que participa.

El *prólogo* escrito a la comedia *La Dorotea*, de Lope de Vega, ofrece la particularidad de aparecer firmado por Don Francisco López de Aguilar, humanista madrileño muerto en 1655, amigo de Lope y aliado suyo en las guerras literarias de su tiempo<sup>57</sup>, pero está escrito por el propio Lope, como demuestra Menéndez y Pelayo revelando que el borrador autógrafo se conserva para demostrarlo. Con este artificio Lope puede elogiar su comedia sin ambages y exponer libremente sus criterios sobre preceptiva literaria:

AL TEATRO DE DON FRANCISCO LÓPEZ DE AGUILAR<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Ver Lope de Vega Carpio, F., 1980, pp. 9 y ss.

<sup>58</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 501.

Como nuestra alma en el canto y música con tan suave afecto se deleita que algunos la llamaron armonía, inventaron los antiguos poetas el modo de los metros y los pies para los números, a efeto de que con más dulzura pudiesen inclinar a la virtud y buenas costumbres los ánimos de los hombres; de que se colige cuán agreste y bárbaro es quien este arte —que todos los incluye— desestima, respetado de los antiguos teólogos, que con él alabaron y engrandecieron —aunque engañados— sus fingidos dioses, hasta los nuestros, con sagrados himnos el verdadero y sólo. Pero puede asimismo el poeta usar de su argumento sin verso, discurriendo por algunas decentes semejanzas; porque esta manera de pies y números son en el arte poética [...].

De suerte que si alguno pensase que consistía en los números y consonancias, negaría que fuese ciencia la poesía. *La Dorotea* de Lope lo es, aunque escrita en prosa, porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció que no lo sería hablando las personas en verso como las demás que ha escrito; si bien ha puesto algunos que ellas refieren, porque descansa quien leyere en ellos de la continuación de la prosa, y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad, con el deseo de que salga hermosa, aunque esto pocas veces se vea en las griegas, latinas y toscanas.

Consiguíó, a mi juicio, su intento, aventajando a muchas de las antiguas y modernas —sea dicho con paz de los apasionados de sus autores—, como lo podrá ver quien la leyere; que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder.[...].

Si algún defeto hubiere en el arte —por ofrecerse precisamente la distancia del tiempo de una ausencia— sea la disculpa la verdad; que más quiso el poeta seguirla que estrecharse a las impertinentes leyes de la fábula. Porque el asunto fue historia, y aun pienso que la causa de haberse con tanta propiedad escrito; yo lo he sido de que salga a luz, aficionado al argumento y al estilo.[...].

Si reparare alguno en las personas que se tocan de paso, sepa que los del tiempo en que se escribió eran aquéllos, y los trajes con tanta diferencia de los de agora que, hasta en mudar la lengua, es otra nación la nuestra de lo que solía ser la española. Aquello se usaba entonces y esto agora, que así lo dijo Horacio, con haber nacido dos años antes que fuese la conjuración de Catilina; y más antiguas son las comedias de Aristófanes, Terencio y Plauto, y se leen con lo que usaban entonces Grecia y Roma; y entre las nuestras, más cerca de nuestros tiempos, *la Celestina* castellana y *la Eufrosina* portuguesa. Demás que en *la Dorotea* no se ven las personas vestidas, sino las acciones imitadas.

También ha obligado a Lope a dar a la luz pública esta fábula el ver la libertad con que los libreros de Sevilla, Cádiz y otros lugares del Andalucía, con la capa de que se imprimen en Zaragoza y Barcelona, y poniendo los nombre de aquellos impresores, sacan diversos tomos en el suyo, poniendo en ellos comedias de hombres ignorantes que él jamás vio ni imaginó [...]. Y así suplica

a los ingenios bien nacidos y bien hablados en cuyas lenguas vive la alabanza y cuya pluma jamás se vio manchada del vituperio, que no crean a estos hombres a quien la codicia obliga a tanta insolencia, y sólo lean a *Dorotea* por suya,[...] <sup>59</sup>.

Lope expone sus teorías acerca del arte poética que, con sus metros y rimas, el alma deleita, como el canto y la música; y defiende su *Dorotea* en prosa para que, a imitación de la verdad, hable emulando el habla real en prosa, aunque también se encuentren pasajes en verso para que haya variedad y la lectura no sea monótona para el lector. Y dice: “...el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder [...]” haciendo apología y defensa de las obras de teatro escritas. Defiende la fidelidad a la verdad, en las obras históricas, y el cambio para ser coherentes con la realidad, y reitera que en su *Dorotea* como comedia que es, hay acciones imitadas. Y finaliza lanzando un ataque contra los libreros sin escrúpulos para los que el único incentivo es el lucro y utilizan las obras escritas sin respeto a la verdad, al arte y a la propiedad intelectual. Todo un manifiesto de teoría poética en tan pocas líneas. Dice Porqueras Mayo<sup>60</sup>: “El novelista, el poeta, el dramaturgo... son “creadores” pero su experiencia profesional les vuelve teorizantes [...] El marco adecuado para expresar sus ideas preceptivas es el prólogo”.

#### **2.4.2. Título**

Es la auténtica primera frase del texto, que constituye una sinopsis de la obra entera, y que crea un interés, una expectativa y promete satisfacer ambos<sup>61</sup>. Grivel es el primero en proponer una “semiología del título”, cuestión que ha desarrollado su discípulo Leo H. Hoek (1980), donde se estudia la relación entre título y obra como un diálogo entre dos textos. En el valor semiótico del título se encuentran las propiedades estilísticas y sugestivas que contienen el reclamo que provocará la respuesta del lector o lectores.

Se trata de un elemento del *paratexto* difícil de definir, cuya complejidad viene dada por su extensión, y por su trayectoria histórica, tal como se puede estudiar desde la época clásica, hasta el Renacimiento y su proyección final, tal como lo conocemos hoy en día. Los títulos se

---

<sup>59</sup> Lope de Vega Carpio, F., 1980, pp. 59 y ss.

<sup>60</sup> Porqueras Mayo, A., 1957, p. 114.

<sup>61</sup> Ver Villanueva, D., 2004, pp. 190 y ss.

caracterizan por ser breves y preferentemente nominales, llenos de contenido semántico, sin elementos verbales, compuestos casi exclusivamente por nombres, propios o comunes, o combinaciones de sustantivos con adjetivos: *El perro del hortelano*, de Lope de Vega. Su cometido primordial es la designación, indicación del contenido y seducción del público. Leo H. Hoek escribió que el título: “...es de hecho, al menos en relación con los títulos antiguos y clásicos, un objeto artificial, un artefacto de recepción o de comentario, arbitrariamente descontado por los lectores, el público, los críticos, los libreros, los bibliógrafos [...] del cuerpo gráfico y eventualmente iconográfico de una portada o de una cubierta.”<sup>62</sup>

El *título* y el *subtítulo*, que deben ser sintéticos, breves, resumen de lo que se va a hablar, adelantan el contenido. El *título* tiene un contexto: imágenes que se colocan en la portada y que lo rodean, atraen a los lectores para que lean el texto, ya que a través de fotos o infografías con gran definición, se puede “atrapar” más a los lectores. También se utilizan para ilustrar, explicar aquello de lo que se está hablando, para tener una imagen más próxima del tema que se trata. Su función fundamental, pues, es designar e identificar la obra, ponerle nombre a su contenido, destacando la esencia de éste, pero ya dentro de un contexto, en directo diálogo con el posible lector de la obra.

La segunda función es descriptiva, temática, remática, mixta o ambigua, según la selección del destinador, y dirigida a la interpretación del destinatario. La tercera función es la de atraer al lector, cargando el enunciado con connotaciones. Es decir, no sólo tiene la función de denominar, ponerle nombre al texto, un nombre que atraiga la atención del lector, sino que encierra todo un mundo de sugerencias para el receptor acerca del contenido.

Al igual que el nombre del autor, el *título* no ha tenido en la portada una situación establecida de antemano, ni existen unas leyes tácitas que condicionen un lugar en la portada. Los primeros libros impresos, que seguían las normas de los manuscritos que reproducían, no iban acompañados de lo que en la actualidad llamamos *portadilla*. Era necesario buscar al final del volumen, en el *colofón*, junto al nombre del impresor y la fecha de impresión. El *colofón* es, según Genette, el antepasado de nuestro peritexto editorial<sup>63</sup>, la *portadilla* aparece en los años 1475-1480, y durará por mucho tiempo, hasta la invención de la cubierta impresa.

---

<sup>62</sup> Genette, G., 2001, p. 51.

<sup>63</sup> Ver Genette, G., 2001, p. 59 y ss.

En la actualidad el título aparece en cuatro lugares casi imperativos: la primera de cubierta (o *portada*), el lomo de la cubierta, la *portadilla* y la *anteportadilla*.

El *título* es normalmente un adelanto de la esencia del libro o de la trama de la obra, lleno de contenido y simbología, dirigido al receptor del mensaje, el público, especificando que en el concepto “público” es necesario distinguir entre la *audiencia* de una representación teatral, de un concierto o de una proyección cinematográfica, que son las personas presentes en calidad de espectadores, y el “público” de un libro que es la suma de las personas, no sólo que hicieron una lectura integral del libro, sino además los clientes que compraron el libro aunque no lo leyeron; más otra serie de individuos que participan de su difusión, y por lo tanto de su “recepción”, como el editor, su equipo de prensa, sus representantes, los críticos, los libreros... a todos ellos está destinado el libro. De la fuerza y atractivo de su significado depende en gran medida la atracción que ese público pueda sentir por la obra titulada. En principio es el autor de la obra el que da *título* a la misma, aunque en nuestros días participa en ello también el editor, que tiene la misión posterior de incluir dicho *título* en el *catálogo* de la colección. Si el destinatario del texto es el lector, el destinatario del *título* es el público en este sentido extenso de receptores efectivos de una manera más activa que en la literatura, donde se hace pertinente distinguir entre público y lectores, pero también es importante contar con compradores y lectores. El *título* se dirige a un destinatario mucho más amplio y que cuenta con mucha más difusión, pues ese destinatario lo recibe, lo transmite y participa en su circulación. Con el título se prepara al lector a encontrarse con la obra, se aporta un factor de espera, una expectativa, que culmina cuando se finaliza la lectura de la obra, pues es cuando se comprende plenamente el contenido de este *paratexto*.

Es importante destacar la enorme trascendencia de este elemento del *paratexto* que constituye el mismo inicio de la obra, abriendo para el lector todo un horizonte de perspectivas e intereses, incitando en él el estímulo conveniente. En el título se encuentran ya en germen los elementos ideológicos, intelectuales y estéticos de la obra que preparan al lector para su recepción. Una pragmática del realismo intencionado utilizará el título como texto básico sobre cuyas propiedades estructurales y estilísticas se comprobará la respuesta del lector. Puede ser definido como un micro-texto, o como lo describe Gérard Vigner<sup>64</sup>,

---

<sup>64</sup> Vigner, G., 1980, pp. 30-40.

“unidad discursiva restringida”, de extensión variable, puede estar constituido por una sola palabra, un sintagma o una frase, que cumplen la función de designar el objeto o sistema semiótico: el texto, sea cual sea su naturaleza, una novela o una obra de teatro. Así se encuentran títulos simples como *El perseguido*, *La Condesa*, *Las Amazonas*, *La Francesilla*, de Lope de Vega, o compuestos de título y subtítulo, como *El Gran Duque de Moscovia*; *La vuelta de los españoles en Flandes*; *El primer Carlos de Hungría*; *El Cardenal de Belén*; *Flores de Don Juan, o el rico y pobre trocado*; *Cada Uno hace como quien es*, comedias de Lope de Vega<sup>65</sup>, o *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara.

Desde la perspectiva de la pragmática el título desempeña varias funciones. La primera de ellas es la función *apelativa*, que consiste en darle nombre a la obra de forma que se convierta en algo distintivo e individualizador: “el título es el nombre de pila de la obra literaria y ello en muchos aspectos, puesto que es a través del título que se reconoce, se recuerda, se estudia, se registra, se almacena y se busca cada obra”<sup>66</sup>. Con el título cada obra adquiere valor propio y especificado: *La prisión de los Bencerrajes*; *El Hamete de Toledo*; *Los tres Consejos*; de Lope de Vega; *Marta la piadosa*; *La villana de Vallecas*; de Tirso de Molina, etc.

La segunda función del título es la *referencial* u orientativa, pues hay títulos que no tienen una especial intención conativa y solamente presentan una indicación genérica, informando sobre el contenido de la obra o sobre sus componentes, como *El auto de los Cantares*, *Rimas Humanas* (1602), *Rimas Sacras* (1614), *Doze comedias de Lope de Vega Carpio*; *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, de Lope de Vega; *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, de Tirso de Molina; o *Romancero espiritual*, de Valdivieso (1612).

El título encierra en sí todo un mundo de posibilidades, hay títulos que simplemente enuncian el tema, como *El gallardo español*, *Los dos habladores*, o *Pedro de Urdemalas* de Cervantes; *El Ganso de Oro*, *El Mesón de la Corte*, *Pedro Carbonero* de Lope de Vega; o *Los Cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina, en contraste con otros que concentran en sí mismos la esencia de la obra, y constituyen por sí solos un mensaje pletórico de significado que

---

<sup>65</sup> Ver Lope de Vega Carpio, F., 1973.

<sup>66</sup> Spang, K., 1986, p. 538.

introduce desde el principio las intenciones en la continuidad del texto, como *El viejo celoso*, de Cervantes; *El mejor alcalde, el rey*, de Lope de Vega; o *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina. A Tirso de Molina se debe, sin duda, la más variada galería de perfiles psicológicos del teatro del Siglo de Oro, que se anuncian en el título; las más sutiles pasiones del alma humana se ven encarnadas en una serie de personajes inolvidables que muestran toda una gradación de sentimientos que va de la timidez erótica, en *El vergonzoso en palacio*, a la pasión intelectual de *El melancólico*, a la metafísica de la razón de Estado, de *La prudencia en la mujer*, o al ímpetu galante, turbulento e inmortal de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630). Los títulos plenos de contenido y simbología a todos los niveles, podría decirse que son, no solo especialmente característicos, sino incluso patrimonio de Calderón, como *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1629), *Amor, honor y poder* (1623), *Celos aun del aire matan* (1660), *El gran teatro del mundo* (1655) o *La devoción de la Cruz* (¿1623-1625?). Calderón es el dramaturgo más emblemático del Teatro Barroco. Representa como ningún otro autor este fenómeno artístico y sociológico tan complejo que engloba una gran amplitud de perspectivas, temas y estilos. Muchos de sus títulos encierran en sí toda la simbología de la obra a que acompañan, de él dice Ana Suárez Miramón que es un autor que: “...sabe combinar en la palabra el símbolo intemporal universal con el ejemplo concreto y material”<sup>67</sup>. En *La púrpura de la rosa* Calderón juega desde el principio con la acepción simbólica y con el color de las rosas teñidas por la sangre de Adonis, al que mató un jabalí. Une el color rojo de la sangre con los tonos del fuego del sol, que simbolizan a Adonis, el granate de las rosas, que tan larga tradición tienen en la literatura, con el púrpura del manto de la realeza, que también se manifestaba con el símbolo del sol, que nos lleva otra vez al recuerdo de Adonis. La rosa, a su vez, es emblema de lo sublime y lo efímero como el deseo y la pasión, tan bella y dolorosa con sus espinas, y nos trae a la mente el recuerdo de Venus, reina de la belleza y de las flores. En *La vida es sueño* (1673) el título recoge ya un asunto de gran trascendencia moral y filosófica que estaba en el ambiente de la época y transcribía el sentir desengañado y espiritual del hombre del barroco. Calderón recoge este sentimiento y lo convierte en pensamiento que ilustra su personal visión del teatro, de la vida y de la muerte, de tal manera que vida y muerte se identifican, como en las obras quevedianas, aunque el pesimismo trágico de Quevedo se compensa con el optimismo esperanzador de Segismundo.

---

<sup>67</sup> Suárez Miramón, A., 2002, p. 3.



Dice Ana Suárez que con este título apeló Calderón a todo un complejo sistema de símbolos: recogió toda la tradición oriental, budista y clásica (pindárica y platónica), y la filosofía cristiana (afirmación de la vida eterna); se evoca, asimismo, el idealismo e individualismo del eterno personaje cervantino; se vislumbra una referencia a la política más cercana pues se puede observar una respuesta al sueño hegemónico español; se puede, incluso, percibir el mismo fundamento de la fe, en tanto que, según San Pablo, la fe es sustancia de las cosas y puede ser interpretada como ilusión o sueño. El título sintetiza: "... toda la dialéctica humana manifiesta en la dualidad cultura y vida, pasado y presente, materialidad e inmaterialidad y teoría y praxis"<sup>68</sup>.

Otra función que le atribuye Spang al *título* es la *aproximadora*, pues este paratexto tiene la capacidad de acercar a los lectores "más intensamente a la obra literaria como artefacto que afecta la sensibilidad"<sup>69</sup>, cometido que el investigador conecta con la última función, la *ficcionalizadora*, que transporta al lector desde el mundo real al mundo ficticio creado en la obra literaria. Entre los indicadores temáticos de los títulos, Spang (1986, 536)<sup>70</sup> cita los nombres de personajes históricos o mitológicos, que determinan claramente nuestra lectura, como *Comedia del Saco de Roma*, de Juan de la Cueva; *El bastardo Mudarra*; *El casamiento en la muerte*, sobre Bernardo del Carpio; *Carlos V en Francia*; *Peribáñez y el comendador de Ocaña*; de Lope de Vega; *Reinar después de morir*; de Vélez de Guevara; *El sitio de Breda* (1636) o *La cisma de Inglaterra* (1684); de Calderón. La problemática de la ficcionalidad del drama histórico coincide en gran parte con el tema de la relación entre verdad histórica y verdad artística, o sobre la presentación de la historia en el drama. El grado de ficcionalidad del drama histórico es menor que el de la obra no histórica, siempre teniendo en cuenta que en todos los dramas, según épocas, autores y modas literarias, los hechos históricos y su representación se modifican y con ello la cercanía o lejanía respecto de la realidad histórica. Se persigue con frecuencia con el título crear un nexo de unión, una complicidad que dé cuenta del vínculo entre el mundo expuesto en el drama y el mundo real.

---

<sup>68</sup> Suárez Miramón, A., 2002, p. 4.

<sup>69</sup> Spang, K., 1986.

<sup>70</sup> Spang, K., 1986, pp. 531-541.

A éstas hay que añadir la función comercial o publicitaria, que tiene el objetivo de llamar la atención, cautivar, interesar y seducir al público e incitarlo a su compra y lectura.

### **2.4.3. Las Dedicatorias**

La *dedicatoria* está destinada a efectuar el homenaje de una obra a una persona, o a un grupo de personas, haciendo figurar, al inicio de la obra, el nombre del destinatario de su cortesía. Aparece al principio del libro, en la primera página después de la portadilla. El dedicador es siempre el autor, que suele realizar un uso privado de este *paratexto*, destinando la obra a una persona privada, conocida o no por el público, en nombre de una relación personal: de amistad, laboral, familiar o de otro tipo. En cualquier caso es interesante comentar que en la función de este *paratexto* hay siempre dos destinatarios: el citado, expreso en la *Dedicatoria*, al que el autor quiere especialmente halagar, y el destinatario real implícito, el lector, que en este caso, actúa en cierto modo como testigo del acto público de homenaje del dedicador a su dedicatario. En algunos casos la formulación es breve y se circunscribe a nombrar a la persona a quien se dedica la obra, precedido de la preposición “a”. En otros casos la formulación es más extensa y explicita los motivos por los cuales se brinda la obra al destinatario de la cortesía.

Los orígenes de la *dedicatoria* aparecen ya en la Roma antigua, donde era práctica ineludible dedicar la obra a un protector o benefactor, que hacía posible la producción del trabajo. Esta costumbre de brindar la obra a un rico y poderoso protector se va consolidando, regida y fundamentada, sobre todo, por el sistema que sustentaba los destinos de la creación y producción de la obra artística. Es en el Renacimiento cuando la *dedicatoria* se convierte en una inscripción formal, que se corresponde ya con el sentido actual del término. En este momento se convierte en un enunciado que puede aparecer bajo dos formas: una en la que simplemente se menciona al dedicatario, o una segunda más compleja que aparece bajo una forma más desarrollada, una pequeña carta dirigida a él, que recibe el nombre de *epístola dedicatoria*.

En la comedia *De la fingida Arcadia* de Tirso de Molina, su sobrino, Francisco Lucas de Ávila, en la *dedicatoria* y el texto que presenta la comedia, nos proporciona datos importantes:

*A Qualquiera*<sup>71</sup>

[...] en la que primera parte de Comedias del Maestro Tirso de Molina mi Tio [...]: en sus treze se està toda via sin querer tomar la paleta para segundo cabe, contento con el buen acierto del primero: mas yo que sentido como moço, de que el por casi viejo dè en avariento, y recatee en las navetas de dos escritorios, lo que antes desperdiciava por los teatros, he querido hazer almoneda (heredero suyo en vida) de sus bienes. A la plaza salen (que ya no se usan baratillos) los que pude sizarle: lastimado de ver que muchos papeles de esta especie que se aplaudieron en los corrales en virtud de los que los recitaron, se silven despues en silencio leydos; y no me espanto, que es muy diferente la novia en la Iglesia compuesta, y en el talamo casera.

Apologetizára yo el abono del Maestro con estos que llaman Encomios, y Panegiricos, sino temiera que me dijessen que como sobrino suyo alabava mis agujas; [...] *Salutem ex inimicis nostris*, y como manifiestan los estrangeros en Francia, Italia, y los dos mundos, ocasionaria a que me diessen con Seneca en los ojos, que dixo: *Ineptum Panegiricum, quod provat lucem solis*. Quiere dezir (señor romancista, y dama señora) que es necio quien gasta argumentos en probar que el sol es luminoso. Por lo menos tengo unas buenas nuevas con que sazonarle, y son que saldrán con toda brevedad, y diligencia las Novelas prometidas, [...]

DON IVLIO MONTI CAVALLERO MILANES, UNICO Patron del dueño deste libro.

El hurto (digno sin duda de alabança mas que de vituperio) que como ladron domestico de mi Tio, autor destas doze Comedias, hize el verano pasado, fiandome sus originales: me parece quedará restituydo con mejoras llevandosele a Vs. porque me consta de su misma boca que es tan dueño de los aliños de su pluma, como de todas sus acciones. Advertí que muchas vezes ponderava las liberalidades de que a Vs. le es deudor, [...]. Dichoso Vs. como en todas en esta parte, pues se lleva apasible, y liberal, no menos que el agrado eterno, pues afirma el mayor Predicador, que *Hilarem datorem diligit Deus*.

Valiase el Maestro mi Tio a este proposito (por hablar al uso, que ha comutado las sentencias en comparaciones) del simil del gusano de seda, y con la propiedad que acostumbra metaforizava las suyas, aplicandolas a su intento, porque dezia, parecer prodigio digno de admirarse, que siendo este misterioso animalejo de tan menuda corpulencia en su semilla, que la de la mostaça (celebrada por boca del mismo Dios) es en su comparacion gigante: con todo esso en sus estudios es tan prodigo, que se atreve a vestir los Templos, y los Alcaçares, las Tiaras, y Coronas, de lo mas precioso que reservò el Sumo Artifice para su culto, y profanò en el suyo la vanidad humana; pero (proseguia diziendo) que era cosa estraña, que viviente tan util necessitasse en sus principios,

---

<sup>71</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 485.

[...]Y acabada su obra con su vida (tanto aborrecen al ocio) se sepultan en ella, para resucitar despues cada uno fenix mariposa, el que primero gusano sin estima arguye evidencias contra Estadistas blasfemos, que indignos de los espíritus que los diferencian de los brutos, niegan la inmortalidad privilegiada de la muerte.

Los ingenios (pues proseguía) que mejorados en tercio, y quinto por la naturaleza, se amilanan tan desvalidos a la presencia de la fortuna, [...] mientras no tienen quien al abrigo de su amparo los vivifique, y saque de simiente, quedandose en ella perecen con sus dueños sus discursos; y sucedierame lo mismo a no hallar el socorro (que a otros le falta) mi dicha: en la prodiga afabilidad del señor don Iulio, en cuyo patrocinio puedo prometerme alientos para texer curiosidades, que a la luz de su fama buelen mariposas hasta la inmortalidad que la penuria descompone.

[...] Entretanto pues que estas perficionan (aunque se yo que ha de costarme no pocas reprehensiones) saco a bolar sin noticia: debaxo de las alas de Vs. estas doze Comedias, o (para no salir de la mefora) le presento esta dozena de madejas, que desembolvi de sus capullos, [...]en cuya lana engañava melancolias, los asuetos del tiempo mas utilmente empleado a que le llevan inclinaciones de su juventud curiosa: no medianamente ha de sentir el ver peregrinar de nuevo su nombre en annagramas, [...]. Dos lustros han corrido en que ni importunaciones de interesados, ni preceptos acrehedores han podido obligar sus sales a que reyteren sazones del teatro. Iubiladas pues del, atreve mi confianza los presentes a plaça mas desahogada: culpenme los escrupulosos a mi, mas no a su artifice, que las faltas que registraren los atentos, como no lo son en los borradores de donde las he trasladado no deven correr por cuenta suya, [...].

[...] Tempestades, y persecuciones imbidiosas procuraron mal lograr los honestos recreos de sus ocios, y yo sé de alguna borrasca, que a no tener a Vs. por Santelmo diera con el a pique. A todos les consta velint, nolint, del caudal de su Autor, de la apasibidad, y propension con que Vs. le defiende; dilatarame en lo uno, y otro merecerà respuesta de Agesilao al Embajador prolijo, y me podran dezir: Eus hospes, necessaria, in non necessariam uteris: solo advierto a Vs. que no he seguido opinion usada de los que agora imprimen, [...].

Estudios tiene Vs. repartidos por horas, tan luzidos, quanto generosos, que abrasan las dos opuestas profesiones de la pluma, y de la espada; pero tan desahogados en ellos, que no le faltará a este libro las suyas, a Vs. el agrado que en todas, a su Autor el acogimiento que siempre, ni a mi el premio desta osadia, que es solo pagar por mi Tio alguno de tantos reditos como reconocen sus empeños, &c.

D. Francisco Lucas de Avila<sup>72</sup>

Comienza don Francisco Lucas de Ávila explicando los motivos que le impulsan a escribir la *dedicatoria* y presentación de la obra de su tío. Informa de que saldrán en breve las Novelas prometidas. Añade que el “hurto” de estas doce comedias quedará restituido con la merced de llevarlas a don Julio Monti, único patrón de las comedias como de todas las acciones de su tío, Tirso de Molina, tal como lo había oído decir en vida del mercedario. Expone el fructífero ejemplo del gusano de seda, de Tirso de Molina, animalito de tan pequeño tamaño y con cuyo trabajo realiza acciones tan grandes como vestir: “los Templos, y los Alcaçares, las Tiaras, y Coronas, de lo mas precioso que reservó el Sumo Artifice para su culto, y profanó en el suyo la vanidad humana;” y, prosigue con el símil, acabada su vida con su obra, se sepultan en ella, “para resucitar despues cada uno fenix mariposa”. Si don Francisco Lucas no hubiera sacado la obra de su tío, ésta hubiera perecido con él, y, gracias a la pródiga afabilidad de don Julio, que las comedias de Tirso volarán hasta la inmortalidad. Por tanto el “hurto” se convierte en acción meritoria, pues estas doce comedias que don Francisco Lucas “desenvolvió de sus capullos” llevarán de nuevo su nombre a la fama. Dos lustros, repite, han estado las comedias ocultas o abandonadas, por tanto, abandonadas de su dueño, su sobrino las rescata de la muerte, las enmienda y las saca a la luz, por lo que (la *humilitas*) se atribuye todos los errores que pueda haber, que no estuvieran en los originales, y pide perdón por ellos. No faltan las habituales palabras de agradecimiento y halago del noble mecenas.

Otra *dedicatoria*, no por conocida menos conmovedora, es la *dedicatoria* autógrafa de la comedia *El verdadero amante*, de Lope de Vega, *Parte XIV* de las comedias, publicada en 1620 por el impresor Juan de la Cuesta, en Madrid, dirigida a su hijo, como ejemplo de *epístola dedicatoria*, tanto por la desacostumbrada estructura para este tipo de paratexto, como por los significativos datos que aporta acerca de la biografía y vida privada de su autor:

El verdadero amante, de Lope de Vega<sup>73</sup>

Dirigida a Lope de Vega, su hijo

---

<sup>72</sup> Tirso de Molina, 1906, (T I, NBAE 4).

<sup>73</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 503.

Mirando un día el retrato de vuestro hermano, Carlos Felix, que de edad de cuatro años está en mi estudio, me preguntastes; que significaba una celada [...]y no os respondi entonces, porque me parecio, que no érades capaz de la respuesta. Ya que teneis edad, y comenzais a entender los principios de la lengua latina, sabed, que tienen los hombres para vivir en el mundo, cuando no pueden heredar a sus padres mas que un limitado descanso, dos inclinaciones: una a las armas, y otra a las letras, que son las que aquella celada, y libro significan, con la letra, que en aquellos tiernos años dice que el cielo sabe cuál de aquellas dos inclinaciones tuviera Carlos, sino le hubiera, como salteador, la muerte [...]. Vos quedastes en su lugar, no se con cuál genio, cuya definicion os darán Pausanias y Plutarco, [...] gran señor y principe y aun entonces puede ser vanidad, y no virtud, como se ha visto en muchos. Mas ¿para que os persuado con autores, quando aun estais en los primeros rudimentos de la lengua latina? Cosa, que no podeis excusar, aunque si hubiera quien os enseñara bien la castellana, me contentara mas de que la supiérades: porque he visto muchos que, ignorando su lengua, se precian soberbios de la latina, y todo lo que esta en la vulgar desprecian, sin acordarse que los griegos no escribieron en latin, ni los latinos en griego; y os confieso, que me causa risa, ver algunos hombres preciarse de poetas latinos y en escribiendo en su lengua parecer barbaros; de donde conoceréis que no nacieron poetas, porque el verdadero de quien se dice, que ha de tener uno cada siglo, en su lengua escribe, y en ella es excelente, como el Petrarca en Italia, el Ronsardo en Francia, y Garcilaso en España, a quien también deben sus patrias esta honra, y lo sintio el celestial ingenio de fray Luis de Leon, que pretendio siempre honrarla, escribiendo en ella, como tambien le sucedio a fray Luis de Granada, despues de muchos sermones, que hay suyos en la lengua latina: en esta escribieron fray Fernando del Castillo, fray Agustín de Avila, el padre Ribadeneyra, el Doctor Mariana, y otros excelentes ingenios sus historias. No os desanimo, para que con menos cuidado estudiéis, esta reina de las lenguas, tercera en orden a las del mundo, aunque mas comun que todas, procuradla saber, y [...] pero llevando consigo un sobrino suyo, ingenio singular, y en el mismo habito, pidio otro cualquiera libro, si acaso le tenian en la lengua hebrea: dióle el librero los salmos de David, de maravillosos caracteres, y impresion del excelente Plantino; y comenzando a leer disparates, porque inoraba la lengua entonces, volvió fray Luys a reprehenderle airado; a quien el sobrino dijo: “Dejeme vuesa paternidad; que para el señor librero, tan hebreo es esto como esotro.” Vos me habeis entendido, y en razon de la inclinacion, que fue el principio de esta carta, no tengo mas que os advertir, si no os inclinaredes a las letras humanas, de que tengais pocos libros, y esos selectos, y que les saquéis las sentencias, sin dejar pasar cosa que leáis notable, sin línea y margen, y si por vuestra desdicha vuestra sangre os inclinare a hacer versos, (cosa de que Dios os libre) advertid, que no sea vuestro principal estudio, [...] no busquéis, Lope, ejemplo mas que el mio, pues aunque viváis muchos años no llegaréis a hacer a los señores de vuestra patria tantos servicios como yo, para pedir mas premio, y tengo como sabéis, pobre casa, igual cama y mesa, y un huertecillo cuyas flores me divierten cuidados y me dan concetos. Libraréisos con esto de que os conozcan; que por la opinion de muchos es gran desdicha, y asi tenia por jeroglífico un hombre docto de este tiempo un espejo en un árbol, a quien unos muchachos tiraban piedras, con esta letra: *Periculosum splendor*. Yo he

escrito novecientas, comedias, doce libros de diversos sugetos, prosa y verso, y tantos papeles sueltos de varios sugetos, que no llegará jamás lo impreso a lo que está por imprimir, y he adquirido enemigos, censores, asechanzas, envidias, notas, reprehensiones y cuidados, perdido el tiempo preciosísimo, y llegada la *non intellecta senectus* que dijo Ausonio, sin dejaros más, que estos inútiles consejos. Esta comedia llamada *El verdadero Amante*, quise dedicaros por haberla escrito de los años que vos teneis; que aunque entonces se celebraba conoceréis por ella mis rudos principios; con pacto, y condición que no la tomeis por ejemplar, para que no os veáis escuchado de muchos, y estimado de pocos. Dios os guarde.

Vuestro padre<sup>74</sup>

La carta comienza con un recuerdo común al dramaturgo y a su hijo, Lopito, el del cuadro que a Francisco de Rómulo mandó pintar Lope de su hijo muerto, Carlos Félix, de cuatro años de edad. Las palabras latinas “*Fata sciunt*” se encuentran al principio de la dedicatoria, aparecen al lado de una celada puesta sobre un libro en el retrato de Carlos Félix. Toda la epístola se encuentra influenciada por la evocación del poder de la muerte, y la incertidumbre consustancial a esta vida. Nadie conoce los destinos que hubieran regido la vida de Carlos Félix, como tampoco se sabe la trayectoria del hijo que queda, Lopito.

Lope de Vega hace gala una vez más de su independencia con respecto a los valores literarios instituidos y codificados para el uso de la dedicatoria. La relación entre ésta y el texto que continúa, sólo se manifiesta tras una larga digresión, en la que el dramaturgo mantiene una conversación paterno-didáctica con su hijo, y sólo menciona el título de la obra dedicada en las últimas líneas, como algo secundario sin concederle el lugar que le corresponde. La dedicatoria constituye todo un legado para su hijo Lope, en la que el poeta intenta dejarle su propia experiencia acerca de la vida, la poesía, el saber y el comportamiento humano. Habla de la importancia del verdadero saber, que nada tiene que ver con la vanidad. Señala el valor de conocer bien nuestra lengua, la hermosa lengua castellana y saberla usar con corrección, antes que aprender otras, aunque le anima a hacerlo porque es base y conocimiento de nuestra cultura. No faltan las acostumbradas alusiones a los clásicos, como muestra de erudición: Pausanias, Plutarco, Cicerón, Aristóteles, Plinio y Ausonio, aunque lo más importante para el autor es transferirle a su hijo su propia experiencia de la vida y hacerle

---

<sup>74</sup> Lope de Vega Carpio, F., 1901, pp. 1 y 2; y también Lope de Vega Carpio, Félix, 1620 b, pp. 195 y reverso, y 196.

saber de su obra como literato, y como servidor de grandes señores, lo que no se ha traducido en honores, ni riquezas. Nombra su casa, sencilla: “cama y mesa” y discreto jardín que le sirve de recreo y entretenimiento. Información más interesante son las cifras que da acerca de su obra como escritor: “novecientas, comedias, doze libros de diversos sugetos, en prosa, y verso, y tantos papeles sueltos de varios sugetos que no llegará jamas lo impreso á lo que está por imprimir”, interesante afirmación, al tiempo que comunica el alto precio que la envidia le ha hecho pagar por ello: “y he adquirido enemigos, censores, asechanças, embidias, notas, reprehensiones, y cuydados, perdido el tiempo preciosisimo, y llegada la, non intellecta senectus”. Y solamente en las últimas líneas es cuando Lope se refiere al escrito como *dedicatoria* de la comedia *El verdadero amante* a su hijo, porque la escribió cuando tenía la misma edad que él. Se trata, por tanto, de una *dedicatoria* singular que se aleja de los parámetros habituales de este paratexto.

Esta segunda forma, la *epístola-dedicatoria*, se consolida el siglo XVIII, por el hecho de que la literatura no era considerada como un trabajo que tenía derecho a ser remunerado. La especial condición socio-económica del escritor en el Siglo de Oro hace necesaria la presencia de este paratexto, en el que se pueden encontrar unas constantes:

La *humilitas*, es la más frecuente fórmula de la *captatio benevolentiae*, en la que el autor se protege tras un escudo de humildad y, al mismo tiempo atrevimiento, con el que busca hacerse perdonar los posibles errores de su obra, justificando el atrevimiento de haberla escrito por una audacia del ingenio.

La superioridad del noble, esta humildad contrasta con el ingenio, la sabiduría, el valor y las virtudes del dedicatario, situando al escritor en una posición de inferioridad, que, en realidad sólo pone de manifiesto el carácter de transacción de la *dedicatoria*, en la que el noble tiene la obligación por su superioridad de mecenazgo y protección, premiando los ingenios de los dramaturgos, que le deben gratitud en sus alabanzas y ofrecimientos.

El atrevimiento y la inmortalidad poética, es otra constante para justificar la osadía de presentar ante el noble la obra escrita.

Estas constantes originan un determinado estilo en estos textos, en los que abundan los panegíricos, las hipérboles, lítotes... y una cierta homogeneidad tanto en las *dedicatorias*



autógrafas, escritas por el mismo autor, como en las alógrafas, que implican prácticas y estructuras diferentes<sup>75</sup>.

En *El Serafín Humano* Lope de Vega dedica la comedia a la Sra. D<sup>a</sup> Paula Porcel de Peralta. Es una dedicatoria en la que aparecen las características que señala Mónica Güel:

*EL SERAFIN HUMANO* COMEDIA FAMOSA DE LOPE DE VEGA CARPIO<sup>76</sup>

DEDICADA

A la Sra. D<sup>a</sup> Paula Porcel de Peralta

MUJER DEL SEÑOR LICENCIADO GREGORIO LÓPEZ MADERA, DEL CONSEJO DE SU MAJESTAD EN EL SUPREMO DE CASTILLA

Si yo tuviera deseo de lucir un grande atrevimiento, alabara las partes y virtudes de Vm., tan ilustradas de su noble sangre y tan conocidas de la misma virtud, bondad y nobleza, que descansan en su pecho como en su centro. Mas por no ser juzgado igualmente de atrevido que de ignorante, quiero faltar a mi obligación, por agradar a mi desconfianza, y reconocer las muchas que tengo a Vm. y al señor licenciado Gregorio López Madera, [...].

Años ha que escribí la descendencia de los Porceles, no la historia, sino la fábula, no creyendo que recibiría disgusto su siempre ilustre familia; porque las más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves, no se deben censurar con el rigor de historias, donde la verdad es su objetivo, sino a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla, que comienzan: Erase un Rey y una Reina; pues si no fuera de esta suerte, no lo pudieran sufrir los que lo son, y lo escuchan, y así se ven cada día representar sus vidas con cuanto para adornarlas fue gusto de los poetas. No eran los sucesos de Eneas como los pinta Virgilio, [...].

Donde seguí la verdad fue en la comedia de los Peraltas, con que pido perdón de los Porceles, de cuyas dos familias tiene Vm. tan ilustre ascendencia y tan generosa nobleza, cuanto bien empleada en las partes y calidades, virtudes e insignes letras del Sr. Gregorio López, que en el tiempo de las primeras mías era en Alcalá catedrático, de edad de diez y ocho años. [...]

Reciba Vm. este pequeño reconocimiento mío con la comedia de El Serafín humano, tan digna de la devoción de Vm. como únicamente representada del famoso Cristóbal, que por haberlo sido en su profesión merece esta memoria. Dios guarde a Vm.

---

<sup>75</sup> Güel, M., 2009, pp. 19-35.

<sup>76</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 516.

Su Capellán, Lope Félix de Vega Carpio<sup>77</sup>.

Esta *dedicatoria* se ajusta a las pautas habituales de este *paratexto*; comienza con la alabanza y encomio de doña Paula Porcel de Peralta y su noble ascendencia y la gratitud por la protección a ella y al licenciado Gregorio López Madera, y para ello le dedica su comedia.

Hasta finales del siglo XVIII la *dedicatoria* procuraba la protección económica y social necesaria. A principios del siglo XIX esta función social y económica de la *dedicatoria* va desapareciendo, y la *epístola dedicatoria* se mantiene por su función prefacial.

La acepción actual del término *dedicatoria* que concierne al estudio del *paratexto* es la que se refiere a la que figura, impresa, al inicio de la obra, en todos los ejemplares editados y que forman parte del *paratexto* autorial, cuya misión es dejar constancia de la deuda del autor con el destinatario: amigos, familiares, o personas que de alguna manera contribuyeron a la elaboración de la obra, y que, de cara al lector establece, además, una relación entre el destinatario de la *dedicatoria* y su obra, y por otra parte, el contenido de la obra que el lector está invitado a interpretar teniendo en cuenta esta relación. Por último, señalar otra acepción moderna del término *dedicatoria*, que se aplica también al hecho de que el autor dedique, de su puño y letra, un ejemplar de su obra a una persona en concreto, suceso que se produce en ocasiones determinadas y especiales de contacto personal, o de amistad o relación de carácter privado entre el autor y el destinatario, como puede ser la ocasión de la presentación de la obra recién publicada, ceremonia que se suele celebrar con una sesión de firmas de autógrafos a las personas que participan en dicha presentación y solicitan del autor su autógrafo, en el ejemplar que de su obra han adquirido.

#### 2.4.4. El Epígrafe

Es una cita de autor que se sitúa después de la *dedicatoria* y antes del *prólogo*, en las obras en las que aparece, generalmente acompañada del nombre del autor y de la obra de la que se ha tomado. Es un elemento paratextual de intenso significado, pues encierra toda una

---

<sup>77</sup> Lope de Vega Carpio, F., BAE, 1965, p. 159, según paginación de la BDH; entre los folios 69-71 (folio 69, final de *La inocente sangre*, numerada 50 a lápiz); *Dedicatoria a D<sup>a</sup>. Paula Porcel de Peralta*, p. 159, según paginación BDH, p. 1 a lápiz); p. 161 BDH, folio 71, p. 3 a lápiz.

carga afectiva de propósitos e intenciones del autor dirigidos al lector para orientar sobre el mensaje enviado a través de toda la obra. El *epígrafe* estimula al lector a imaginar hipótesis sobre el contenido del texto.

Es la nota que, ocasionalmente, antecede a un texto, con el propósito de sintetizar el contenido, presentar al autor o mostrar su intención. Consiste en una cita, sinopsis, sentencia o inscripción de otro texto, que va al comienzo de la narración y resume o anticipa su tema. Genette la define como: "...una cita ubicada en *exergo*, generalmente al frente de la obra o de parte de la obra: "en *exergo*" significa literalmente *fuera* de la obra..."<sup>78</sup>. El investigador francés afirma que el *epígrafe* parece una práctica más reciente que la *dedicatoria*, pues no ha encontrado ningún rastro antes del siglo XVII. Pero, afirma igualmente, quizá su antepasado esté en una práctica más antigua, el *lema* del autor. Por lo tanto lo que distingue al *epígrafe* de la *dedicatoria* es su independencia con relación al texto y el hecho de que pueda encontrarse al frente de varias obras del mismo autor. La práctica del *epígrafe* se extiende a lo largo del siglo XVIII, donde lo encontramos al frente de algunas grandes obras. Su lugar de aparición es, generalmente, en la primera página después de la *dedicatoria*, pero antes del *prefacio*. En algunos casos se puede observar también un *epígrafe* en la portadilla. Otro emplazamiento posible es al final del ciclo: última línea del texto separada por un blanco, aunque este cambio de lugar puede implicar un cambio en la función; el *epígrafe* al comienzo está en relación con el texto, aunque la cita sea de otro autor. En algunas obras pueden aparecer *epígrafes* de capítulo, de discurso, o de partes, que se ubican regularmente al comienzo de sección.

Hay otra cuestión con respecto al *epígrafe*, la de su autoría. Al tratarse de una cita, si esta es escogida por una tercera persona para el autor, no se le atribuye la responsabilidad: el epigrafista es el autor del libro. Al hablar del epigrafista se impone hacer una mención al epigrafario o destinatario del *epígrafe*, cuando el destinador es el autor del libro, es evidente que el destinatario es el lector virtual, y en la práctica cada lector real.

El mensaje que encierra el *epígrafe* nos abre todo un mundo de sugerencias, pleno de posibilidades, pues es el lector quien interpreta las múltiples eventualidades demostrativas de este *paratexto*. A través de él, el autor establece una conexión entre su obra y la obra citada, entre, quizás los personajes de una y otra obra, entre la filosofía de ambas obras, etc., es por

---

<sup>78</sup> Genette, G., 2001, p. 123.

tanto, un fenómeno intertextual y transtextual, que ejerce sus efectos a lo largo de todo el texto, aunque sus conexiones sólo se clarifiquen al final de la lectura.

El *epígrafe* representa un comentario que se refiere, no al texto, sino al *título*, al que vigoriza con un matiz más significativo, o con una visión más precisa del matiz que el autor quiere imprimir a la obra.

El estudio hermenéutico del *epígrafe* lo clasifica como una manifestación extradiegética que tiene influencia sobre toda la obra que preside, constituye una estrategia intencionada del autor que nos sumerge en la filosofía o ideología de la obra evocada, aumenta el enigma del texto al que acompaña, provoca la emoción del lector y nos proporciona una visión dirigida del contenido de su obra. Sólo al final de la lectura es cuando el lector comprueba la presencia del epígrafe en el texto y su influjo sugerente sobre él.

#### 2.4.5. El Prefacio

*Prefacio* es, según definición de Genette: “toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafa, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede”<sup>79</sup>. El “posfacio”<sup>80</sup> será considerado como una variedad de prefacio. Añade el investigador que la lista de sus parasinónimos es muy larga: *introducción, prólogo, noticia, aviso, presentación, preámbulo, advertencia, preludio, discurso preliminar, exordio, prohemio*, y para el *posfacio*: *epílogo, postscriptum* y otros. Todos estos conceptos comportan, evidentemente, distintos matices, aunque en la mayor parte de las veces estos matices son de orden connotativo, y señala nuevamente Genette: “... *exordio* o *proemio* son más afectados, *introducción, noticia*, más modestos...”<sup>81</sup>. Su aparición no es obligatoria, y su inserción delante del texto varía, según las épocas, los géneros, los autores y las tradiciones nacionales.

Afirma Genette que en el período que va desde Homero a Rabelais la función prefacial es asumida por las primeras líneas, o primeras páginas del texto. Como sucede con todos los otros elementos del *paratexto* su presencia como elemento independiente es una práctica

---

<sup>79</sup> Genette, G., 2001, p. 137.

<sup>80</sup> Es voz francesa; en español debe sustituirse por *utillogo*.

<sup>81</sup> Genette, G., 2001, p. 138.

ligada a la existencia del texto impreso. En la época de los manuscritos la pobreza de medios en la presentación, que no afecta al título, ilustración o nombre del autor, encubre la presencia del *prefacio*, es necesario buscar en los comienzos de la obra las declaraciones y mensajes del autor, entre los cuales se hallan ya los orígenes de este *paratexto*. Fundamentalmente las funciones del prólogo antiguo y medieval son ya típicamente prefaciales.

En cuanto al teatro, la esencia de este *paratexto* es sustancialmente diferente, ya que es un texto que no está destinado a la representación, y que sólo se encuentra al comienzo de una edición. El teatro antiguo y medieval no conoce este término, pues todo texto que en la pieza precede a la obra teatral se engloba bajo el término *prólogo*, o en otros casos funciona según la naturaleza dramática bajo la forma de una escena dialogada, o de monólogo de un personaje. En este caso es frecuente que el prólogo termine con una llamada a la calma, y a la atención del público, es decir, la tradicional *captatio benevolentiae*.

Dice Genette que los *prefacios* integrados de la era pregutenbergiana no tenían ningún problema en cuanto al emplazamiento, fecha de aparición, determinación de su destinador, y la del destinatario. Pero desde que el *prefacio* adquiere entidad propia estos conceptos varían. Su estatus formal es el de un discurso en prosa que puede diferenciarse del modo narrativo o dramático del texto, incluso algunos prefacios pueden tomar la forma dramática de un diálogo o de una pequeña pieza de teatro. El emplazamiento puede ser preliminar o posliminar según la significación que quiera aportar. A veces según su emplazamiento un prefacio autoral, puede convertirse en un capítulo o en una recopilación de ensayos.

El prefacio se escribe después de la obra a la que acompaña. El autor puede ser el autor del texto, en cuyo caso el prefacio es el clasificado como *autoral* o *autógrafo*; si el prefacio corresponde a uno de los personajes de la acción se le llama prefacio *actoral*; y cuando se trata de una tercera persona o sujeto, animado o inanimado, hablamos de prefacio *alógrafo*<sup>82</sup>. El destinatario es el lector del texto, como el del título, sobre el que se ejerce la función prefacial. Esta función en el *prefacio autoral* es primordialmente la de asegurar una buena lectura, insistir en el tema que sigue a continuación. Otra función es la de la utilidad moral, el papel educativo de la ficción dramática, que constituye el principal argumento de valoración del texto. Otros prefacios que preceden a recopilaciones (de poemas, de novelas, de ensayos u

---

<sup>82</sup> Ver Gérard Genette, 2001, p. 152.

otros trabajos) tienen un valor formal y pragmático al conferir a la obra unidad temática. Este tipo de recopilaciones es el género que más forzosamente necesita el prefacio unificador, donde la diversidad de los textos se convertirá por la acción unificadora del prefacio, en un tema ensamblado y coherente.

La diferencia entre el *prefacio* medieval y antiguo, y los *prefacios* modernos está relacionada y predeterminada básicamente por el cambio del régimen oral y manuscrito de transmisión de textos, al libro impreso, y por consiguiente, con el cambio de actitud del autor frente a su texto, con el nuevo concepto de autoría, el escritor “comanda” su obra y prepara su recepción por el lector, a partir del siglo XVI, también a través de este *paratexto*, en donde el autor tiene la oportunidad de exponer los motivos personales de su empresa. El *prefacio* engrandece las ediciones eruditas y las embellece.

El prefacio es, en síntesis, una declaración de intención, una defensa y justificación de lo que se va a escribir. Es conocida la opinión unánime de los estudiosos del *paratexto* acerca de que los prólogos de Cervantes cambiaron los parámetros del género. Es interesante recurrir aquí al muy conocido prólogo de *El Quijote*, donde se muestran patentemente estas funciones apuntadas por el investigador francés<sup>83</sup>:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo,[...]. Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas [...]. Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padraastro de *Don Quijote*, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres; y ni eres su pariente ni su amigo, [...] Todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación [...]

Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse. Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuvo por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo. Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la

---

<sup>83</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 476.

dejé, por no saber lo que escribiría; y, estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, [...]



Portada de la 1ª edición de El Quijote (1605)

Porque, ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, [...] ¿Pues qué cuando citan la *Divina Escritura*? No dirán sino que son unos santos Tomases y otros doctores de la Iglesia; guardando en esto un decoro tan ingenioso, que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano, que es un contento y un regalo oírle o leelle. De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del A B C., comenzando en Aristóteles y acabando

en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro. También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos; aunque, si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales, [...] soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos [...].

¿Cómo que es posible que cosas de tan poco momento y tan fáciles de remediar puedan tener fuerzas de suspender y absortar un ingenio tan maduro como el vuestro, y tan hecho a romper y atropellar por otras dificultades mayores? [...] Pues estadme atento y veréis cómo, en un abrir y cerrar de ojos, confundo todas vuestras dificultades y remedio todas las faltas que decís que os suspenden y acobardan para dejar de sacar a la luz del mundo la historia de vuestro famoso don Quijote, luz y espejo de toda la caballería andante [...]

—Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, [...].

»En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer, de manera que venga a pelo, algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o, a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscallo; como será poner, tratando de libertad y cautiverio:

*Non bene pro toto libertas venditur auro.*

[...] Si de la amistad y amor que Dios manda que se tenga al enemigo, entraros luego al punto por la *Escritura Divina*, que lo podéis hacer con tantico de curiosidad, y decir las palabras, por lo menos, del mismo Dios: *Ego autem dico vobis: diligite inimicos vestros*. Si tratáredes de malos pensamientos, acudid con el *Evangelio: De corde exeunt cogitationes malae*. Si de la inestabilidad de los amigos, ahí está Catón, que os dará su dístico:

*Donec eris felix, multos numerabis amicos,  
tempora si fuerint nubila, solus eris.*

Y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático, que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy.

»En lo que toca el poner anotaciones al fin del libro, seguramente lo podéis hacer desta manera: si nombráis algún gigante en vuestro libro, hacelde que sea el gigante Golías, y con sólo esto, que os costará casi nada, tenéis una grande anotación, pues podéis poner: *El gigante Golías, o Goliath, fue un filisteo a quien el pastor David mató de una gran pedrada en el valle de Terebinto, según se*



*cuenta en el Libro de los Reyes, en el capítulo que vos halláredes que se escribe. Tras esto, para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo, y veréisos luego con otra famosa anotación, poniendo: El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas; tiene su nacimiento en tal lugar y muere en el mar océano, besando los muros de la famosa ciudad de Lisboa; y es opinión que tiene las arenas de oro, etc. Si tratáredes de ladrones, yo os diré la historia de Caco, [...] si de crueles, Ovidio os entregará a Medea; si de encantadores y hechiceras, Homero tiene a Calipso, y Virgilio a Circe; si de capitanes valerosos, el mismo Julio César os prestará a sí mismo en sus Comentarios, y Plutarco os dará mil Alejandro. [...] y dejadme a mí el cargo de poner las anotaciones y acotaciones; que yo os voto a tal de llenaros las márgenes y de gastar cuatro pliegos en el fin del libro.*

»Vengamos ahora a la citación de los autores que los otros libros tienen, que en el vuestro os faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro; que, puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharos dellos, [...]. Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón; [...] Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y, pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, [...] pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destes caballescros libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco.

Con silencio grande estuve escuchando lo que mi amigo me decía, y de tal manera se imprimieron en mí sus razones que, sin ponerlas en disputa, las aprobé por buenas y de ellas mismas quise hacer este prólogo; en el cual verás, lector suave, la discreción de mi amigo, la buena ventura mía en hallar en tiempo tan necesitado tal consejero, y el alivio tuyo en hallar tan sincera y tan sin revueltas la historia del famoso don Quijote de la Mancha, [...] que fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos. Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero, pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas.

Y con esto, Dios te dé salud y a mí no olvide. *Vale*<sup>84</sup>.

En este célebre prólogo se ponen de manifiesto las dos funciones esenciales del prefacio señaladas por Genette: propósito y defensa; una función informativa acerca de cómo se originó la obra, del objetivo de su escritura y de la importancia del tema, así como de las circunstancias de su elaboración, datos acerca de su composición, en suma una función persuasiva o argumentativa, destinada a captar al lector y retenerlo, donde se afirma por qué el lector debe leer el libro, y cómo debe hacerlo.

Comienza Cervantes por dirigirse a un nuevo tipo de receptor: “Desocupado lector...”, en esta invocación se muestra un cambio de mentalidad en cuanto a la literatura se refiere; la lectura, merced a las nuevas reglas del mercado y al poder de la imprenta, no se dirige ya exclusivamente a un lector privilegiado y entendido, sino a un nuevo público, el público de la comedia nueva, al que se dirige del mismo modo Lope de Vega. Este nuevo destinatario permite que el autor tome nuevos derroteros en su labor creadora alejándose de las reglas y las imposiciones. La primera norma que soslaya es la de pedir perdón por los errores: “...no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas...”, y se dirige al lector con otro adjetivo: “carísimo”, se podría decir que en este tipo de *paratextos* se genera toda una oratoria para dirigirse al receptor del mensaje, lisonjeándolo y atrayendo su simpatía; valiéndose del ardid del diálogo con un amigo puede exponer claramente sus pensamientos: no pretende escribir una obra al uso, ni acomodarse a las reglas tácitas como las alabanzas de otros, “... sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse”, haciendo notar su desaprobación hacia estos tópicos de los preliminares, y afirmando con seguridad que no necesita que nadie le diga lo que él mismo se sabe decir. Continúa excusándose por no haber producido la obra maestra que hubiera deseado producir, pero, se defiende diciendo que no ha podido contravenir el orden de la naturaleza, según el cual cada cosa engendra su semejante; su espíritu “estéril y mal cultivado” no podía engendrar más que “un niño seco, endurecido y caprichoso”. Manifestando, a continuación, cuántas veces tomó la pluma y la dejó, e

---

<sup>84</sup> Cervantes, Miguel de, 1997, pp. 69-77.

introduce el mencionado diálogo entre el autor y el amigo “que entró de improviso y que le ayuda a continuar con su discurso prefacial”, con lo que la voz prologal del autor se desdobra en dos para disolver el conflicto entre el deseo del autor de trascender los resultados de su intuición, por su confianza humanista en el poder de la cultura, y la duda sobre la validez y calidad de su obra: “Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo”. Con la estratagema de la conversación con el amigo, Cervantes puede permitirse ciertas licencias, como dirigirse un elogio a sí mismo: “...un ingenio tan maduro como el vuestro”, y criticar excesos como los sonetos y epigramas preliminares, o profusión de citas en latín, citas de otros autores para garantizar la erudición del autor, mostrando una fina ironía con la que pone de manifiesto su propósito de denuncia de desproporciones y excesos. En estas líneas don Miguel expone resumida, clara, escueta, pero contundente, una crítica de los excesos que deben eliminarse de la narración, y una teoría de su concepto de relato ajustado a la realidad, accesible, culto, claro y ponderado; que, además: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzádes, no habríades alcanzado poco”. En estas últimas líneas Cervantes se manifiesta no sólo intelectualmente, sino personalmente, en estos consejos declara su intención de hacer reír, de denunciar sin acritud, y de participar en sus escritos su cultura sin hacer alarde ostentoso y tosco de ella. Estas palabras de don Miguel “prefaciando” su libro son una completa declaración de intenciones, expone su proyecto y argumenta lo que se va a escribir a continuación. Termina Cervantes ponderando: “la discreción de mi amigo, la buena ventura mía en hallar en tiempo tan necesitado tal consejero, y el alivio tuyo en hallar tan sincera y tan sin revueltas la historia del famoso don Quijote de la Mancha, de quien hay opinión, por todos los habitantes del distrito del campo de Montiel, que fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos”. Su libro es un libro de denuncia que terminó con todos los excesos de los libros de caballerías, pero el lector más avezado tras la infeliz figura de Don Quijote sabrá encontrar “al más casto enamorado y el más valiente caballero”. Este *paratexto* es un *prefacio*, se insiste en el propósito de la historia que viene a continuación, es una

completa declaración de intenciones en la que don Miguel explicó que *El Quijote* fue escrito con la intención de que fuera una “insectiva contra las novelas de caballería”.

#### **2.4.6. Las notas a pie de página**

Las notas son comentarios, explicaciones, o información de diferente extensión que suelen aparecer al margen, a pie de página o al final de una obra, con su correspondiente llamada en el lugar del texto para explicar o aclarar algo relativo a él. Son más propias de los libros de estudio y consulta, que de los libros de creación, salvo las ediciones anotadas expresamente, en las que se consignan datos de interés suplementario para el lector. Son añadidos necesarios, a criterio del autor, pero no deben interferir en el texto<sup>85</sup>. Se suelen escribir en un tamaño de letra algo más pequeño que el resto del texto, y separadas del mismo por una línea. Este tipo en concreto se denomina *nota a pie de página*.

Este tipo de *paratexto* está ya acreditado en la Edad Media con el nombre de *glosa*. El texto, situado habitualmente en mitad de la página, solía aparecer rodeado de aclaraciones escritas en letra más pequeña, situación que todavía es frecuente en los incunables del siglo XV. Durante el siglo XVI aparecen más breves y anexionados a segmentos más determinados del texto, los “ladillos” con notas marginales. En el siglo XVIII, la práctica los traslada en la mayoría de los casos a pie de página. El procedimiento actual es muy diverso: se suelen agrupar las notas a pie de página, pero también existe la práctica de colocarlas al final de capítulo o de volumen. En algunos volúmenes el tipo de anotaciones se complica y es necesario ordenar estas en varios grados. En algunos casos se siguen sistemas diversos al mismo tiempo: notas breves a pie de página, y en ediciones eruditas, notas del autor a pie de página y notas del editor al final del volumen. En el caso de diferentes ediciones pueden darse notas originales, o de primera edición y simultáneamente notas de segunda edición.

Su longitud es muy variable, desde una palabra a, incluso, varias páginas. El sistema de notas puede variar, el método más común es escribir las notas a pie de página que remiten, a su vez, a una bibliografía final. En las ediciones eruditas pueden coexistir notas a pie de

---

<sup>85</sup> Moreno Martínez, M, 2005, p. 247.

página, más detalladas a final de capítulo o del volumen, completadas con notas del editor al final de la obra.

Los destinatarios a los que va dirigida la nota son los mismos que los del prefacio: los lectores del texto. Las notas desarrollan de hecho, diferentes funciones según las características de la obra y del destinatario.

#### 2.4.6.1. Las notas autorales

Se puede hacer una clasificación básica en notas autorales, notas alógrafas y notas ficcionales.

Las notas autorales son las notas por excelencia y son fundamentalmente explicaciones, aclaraciones o definiciones de términos aparecidos en el texto. Completan el significado del texto y representan un segundo nivel de discurso en el mensaje enviado al lector, es como un paréntesis en medio de la lectura, dada su esencia, la nota autoral se halla en relación de continuidad con el texto al que amplía, extiende y modula más que comentarlo. Puede tratarse de definiciones o indicaciones de un sentido figurado; traducciones de citas hechas en el texto en lengua original; información sobre un hecho mencionado que necesite una aclaración adicional; indicación de fuentes, documentos confirmativos o complementarios. Genette se plantea aquí el nivel de su carácter paratextual, dado su especial carácter; por un lado su naturaleza, explicación informativa, científica, sin ningún tipo de manifestación autoral, por otro lado, su situación material de texto periférico, al margen del texto central: “Estamos aquí en una franja muy indecisa entre texto y paratexto”<sup>86</sup>, señala Genette, pues se sale del campo semántico y semiótico que él está delimitando para la definición de *paratextos*. Las notas son un tipo de textos periféricos cuya misión es ayudar a la mejor comprensión del texto, imprimir una dirección informativa a la acepción del término que se quiere completar o aclarar: gramatical, filológica, etimológica, ecdótica, histórica, geográfica o, en suma, científica, para señalar la acepción adecuada del término que se quiere recalcar en el texto, por lo que en este trabajo se incluyen las notas como *paratextos*, ya que consideramos que realizan

---

<sup>86</sup> Genette, G., 2001, p. 280.

cumplidamente la función de acercamiento al texto, que forman parte de ese “umbral” o entrada al mismo.

Las notas autorales revisten un carácter especial en cuanto al teatro se refiere. El texto dramático se compone en general de los diálogos de los actores y de las indicaciones escénicas o *didascalias* para las aclaraciones de la puesta en escena, que pueden incluir diseños gráficos, interpretaciones textuales y anotaciones varias para la realización de la representación dramática. Estas anotaciones o *didascalias* son una muestra de la distancia y características tan especiales que separan al género dramático de todos los demás géneros y la compleja tarea que media entre el texto y la puesta en escena.

#### **2.4.6.2. Notas alógrafas**

La nota alógrafa es un comentario exterior, la mayoría de las veces póstumo, que es totalmente ajeno a la acción del autor del texto. Su finalidad es la ilustración erudita del término, tanto enciclopédica, como lingüística e histórica, la información sobre la evolución histórica del texto, sobre las fuentes que ha utilizado y las propias deducciones e hipótesis filológicas del autor de dichas notas. Esta práctica se remonta a la Edad Media y varía según las épocas, el tipo de colección, y las indicaciones del editor. Vienen a ser propiamente notas editoriales.

#### **2.4.6.3. Notas actorales**

La nota actorales es una variedad de la nota alógrafa. Se trata en realidad de un metatexto crítico, que si bien no tiene carácter autoral está revestida de autoridad. Según nuestro criterio, y como ya se ha comentado, la nota entra en el concepto de *paratexto*, dada su naturaleza como continuidad del texto o como comentario de éste. Sería recomendable en este punto, si el espacio lo permitiera, realizar una relación de notas de caracteres diferentes, de diferentes obras, de géneros distintos, que pudieran ilustrar la variedad de funciones que puede asumir este tipo de *paratexto*, según la naturaleza de su información.

#### 2.4.6.4. Notas ficcionales

Son las notas de un texto, ficcional o no, cuyo destinatario es en algún sentido ficcional. Se dan, particularmente en las novelas epistolares o en forma de diario. El autor se presenta en este caso como editor, que pretende tener toda la autoridad en el establecimiento del texto. Este tipo de notas señala por su carácter discursivo, una ruptura de régimen enunciativo que hace completamente legítima su asignación al *paratexto*.

Aquí la nota se transforma, comenta Genette, en el medio de lo que será en otros casos el discurso autoral, interrumpido por la forma epistolar; el autor utiliza este medio para “intervenir” en el texto mediante este tipo de notas que se cubren en el lugar y el medio para el discurso autoral-narratorial, el autor juega con este tipo de función.

#### 2.4.7. El Índice

Es la relación ordenada de los títulos y subtítulos de los distintos capítulos de una obra, los autores citados, fotos, láminas, etc., con indicación de página. Su lugar de aparición es bien en las primeras páginas, o en las últimas. El índice más frecuente recoge los títulos de los capítulos, pero puede incorporar también capítulos, nombres (propios o terminología) aparecidos en el libro, los primeros versos de cada uno de los poemas de un poemario, etc. en las revistas suele denominarse sumario.

En el índice están indicados los títulos o temas tratados con los que ofrecer al lector más rápidamente los temas que más le interesen.

El índice es un *paratexto* que no muestra la relevancia real que tiene. Parte de una forma descriptiva, es una enumeración o guía de las partes o capítulos de una obra esencialmente, que no transmite ni transfiere ningún elemento subjetivo o personal del autor, que pueda influir directamente en el ánimo del lector; sin embargo, la información que aporta acerca de los contenidos de una obra, de su estructura, de su disposición, de los espacios que abarca, de la profundización o complejidad con que haya sido tratado el tema, es totalmente relevante para sopesar y tener información acerca de los contenidos de la obra y la codificación y registro de éstos en nuestra memoria. Normalmente se sitúa al final de la obra y enumera ordenadamente los capítulos o partes de las que se compone el libro en cuestión.

Dependiendo del tipo de tema que trate son necesarios varios índices, como el de autores, el de obras citadas, el de bibliografía o el de ilustraciones y láminas. Con la consulta de los índices el lector tiene una información fundamental acerca de la obra que tiene entre las manos: Tema, contenidos, forma en que han sido clasificados y ordenados, extensión dedicada a cada tema, autores y obras consultadas y otras informaciones, una información del contenido de la obra básica a la hora de adquirir o consultar una obra u otra.

Hay índices generales, ordenados espacialmente, por el orden dispuesto en la obra; índice de ilustraciones, colocados también por orden de aparición en el libro; índices específicos, bien de autores, de obras citadas, de personajes, de poemas, o de elementos referentes al tema que busca el lector, que aparecen normalmente ordenados alfabéticamente. La aparición de más de un índice en una obra es un factor fundamental para el interesado en el tema, y una muestra de cuidado y esmero en la elaboración del volumen y de científicismo e interés por el asunto, que impresionan favorablemente al lector en una “pre-lectura” y lo inclinan propiciamente o no, hacia la opinión de calidad de la confección del volumen.

#### **2.4.8. Acotaciones y Didascalias**

Son las indicaciones que propone el autor de un texto teatral para que sean tenidas en cuenta por los actores y el director al realizar la puesta en escena, o también pueden encontrarse en el diálogo, como parte de él, pasando a representación sobre hechos escénicos en forma verbal, es decir, se convierte en espectáculo, con sus exigencias paraverbales, quinésicas y proxémicas. María del Carmen Bobes Naves distingue entre ambos conceptos y define las *acotaciones* como el habla del autor que se incluye como anotaciones al diálogo en el texto escrito, y que no pasa verbalmente a la escena, pues se sustituye por sus referencias; y *didascalias* a las indicaciones que, sobre hechos escénicos, pueden encontrarse en el diálogo, y que pasan a la representación en forma verbal, como parte del diálogo<sup>87</sup>. Estas *acotaciones escénicas* y *didascalias* realizan indicaciones sobre el espacio y el tiempo de la escena y proporcionan datos acerca de los decorados, vestuario, caracterización y actitudes de los personajes. Las acotaciones revisten mayor importancia o menor, según la época y los autores

---

<sup>87</sup> Ver Bobes Naves, M<sup>a</sup> del C., 1997, p. 174.



y según el tipo de teatro. Tienen una doble función: por un lado son un conjunto de indicaciones que dan al lector la oportunidad de construir imaginativamente una escena o lugar real, y por otra parte son un texto de dirección con premisas del autor a los técnicos que realizarán la escenografía necesaria para representar. Son pues un lenguaje claramente perlocutivo, pues dirigen la conducta del lector, y también la de los responsables de la puesta en escena. Cuando el autor de la obra es a la vez el director de la puesta en escena, como ocurre, por ejemplo, en el caso de Lope de Vega, las *acotaciones* se reducen prácticamente al nombre de los personajes y a las indicaciones al comienzo del texto. Las *acotaciones* no han formado convencionalmente parte de la obra dramática que se ha identificado con el discurso dialogado, pero el estudio de estas notas demuestra que el texto dramático forma un todo con este tipo de *paratexto*, de tal manera que el significado que consigue se apoya semántica y formalmente tanto en el diálogo como en las acotaciones. En la historia del teatro occidental es manifiesto que todos los dramaturgos utilizan en su discurso tanto las *didascalias*, como las *acotaciones*. Suelen aparecer en otro tipo de letra (normalmente en cursiva) encabezando los actos, o incluidas en el texto. Con frecuencia muestran un carácter exclusivamente funcional, pero también presentan rasgos artísticos, más allá de la pura funcionalidad, superando en ocasiones al propio texto en calidades literarias. Conforman casi en su totalidad el *paratexto* dramático, propiamente todo lo que puede establecer las condiciones de enunciación del diálogo sobre el escenario, y aportar indicaciones sobre las circunstancias temporales y espaciales de la escena, y sobre todos los signos no verbales del escenario.

Las *acotaciones* y *didascalias* conforman básicamente el Texto Espectacular, que se desarrolla paralelamente al Texto Literario, constituido fundamentalmente por los diálogos. Ambas modalidades conforman el Texto Dramático, que, como es bien sabido, presenta unas características especiales pues está destinado a la representación, el autor desaparece detrás de sus personajes que hablan por él y que deberán ser interpretados y caracterizados de acuerdo con las premisas que el autor dispone. El Texto dramático puede ser también transmitido por la lectura, por lo que presenta dos formas de transmisión: la lectura y la representación, dos modalidades que condicionan la forma de recepción del texto, que establecen las fases del proceso de comunicación dramático.

### **2.4.9. Epílogo**

Consiste en una nota breve que se añade como conclusión al final de una obra científica o literaria. En teatro el epílogo lo constituye un parlamento final de uno o más personajes de la obra dramática, que tiene la función, normalmente, de aclarar algo o pedir el aplauso y benevolencia del público. Se produce después del desenlace. El epílogo en el teatro es un cierre, una conclusión de lo representado, que encierra en sí elementos del prólogo, enlazando con él y constituyendo tanto un resumen de la historia representada, como la conclusión del mensaje enviado, alabanza, despedida del público y captación de simpatía y benevolencia, petición de disculpas y de aplausos. La retórica clásica se valía del introito para buscar el respeto del público, pero para despedirse del mismo era necesario repetir los motivos del introito y aún superarlos. La retórica disponía dos formas epilogales, la que resumía el contenido del discurso y la que apelaba a las simpatías y benevolencia del público. El autor intenta conservar en la memoria del espectador la impresión que ha causado en él la representación, y lograr su aplauso. El epílogo teatral se desvía para cerrar la obra cumpliendo una función que el telón realizaría a partir de 1626, cuando los teatros tuvieron telón de boca. Conforme avanzó el siglo, el desarrollo del epílogo se dramatiza más, y la escena tendió a presentar al final a todos los actores en una suerte de homenaje final.

En la época estudiada en este trabajo, es necesario señalar que fue Calderón quien se convirtió en el maestro del arte epilodal, perfeccionándolo y llenándolo de anfibología y ambigüedades, enlazando el final con el principio, acompañado de la música y el canto, con lo que la sensación envolvente terminaba y el epílogo devolvía al espectador al tiempo real, haciéndole consciente de la distancia que mediaba entre ficción y realidad

En algunos epílogos, como en *La iglesia sitiada*, o en *La hidalga del Valle*, además de aparecer el nombre de Calderón, la posición de humildad crece, como si el autor doblase disculpas y perdones con tal inclusión; en *Amar y ser amado y divina Filotea* Calderón realiza un final emblemático de la alegoría eucarística y de su labor como dramaturgo.

#### **2.4.10. Ultílogo**

Discurso o advertencia puesto al final de un libro después de terminada la obra. También se emplea el término *postfacio* de procedencia francesa; en español debe sustituirse por *ultílogo*.

#### **2.4.11. Ex Libris**

Cédula o sello que se coloca en el reverso de la tapa de los libros (a veces en la portadilla). Indicación que llevan algunos libros en el reverso de la portada o al final del mismo, en el que consta el nombre o las iniciales del dueño del libro o de la biblioteca al que pertenece, o bien el emblema del editor.

### **2.5. Conclusión**

El estudio de los *paratextos* o *umbrales* textuales, todos aquellos dispositivos que rodean la obra y la presentan ante el destinatario, son de una importancia decisiva, porque realizan una función fundamental en la concepción de la obra que se opera en el lector en el momento de acceder a ella. Los *paratextos* son procedimientos técnicos que orientan al lector en una primera prelectura de la obra, productora de sentido; son mecanismos que permiten “descifrar” la esencia del texto, que facilitan al lector-receptor la comprensión e interpretación de su significado, que proporcionan, en suma, al lector una primera clave para acceder al universo del texto. Son unos textos marginales, situados en la periferia de la obra, pero cuyo interés es de una importancia capital pues son reveladores de datos, no sólo biográficos, históricos, literarios, teóricos, preceptivos, etc., sino también legislativos (licencias, permisos, tasas, aprobaciones), técnicos (acción de impresores, correctores, editores y prácticas de publicación), como testigos de la presencia del escritor en su libro, no sólo mediante los textos de comunicación con el lector, sino mediante retratos, grabados o citas que manifiestan sus opiniones y que marcan el desarrollo de una conciencia de propiedad autorial e intelectual justificada y legítima.

Los *paratextos* son el lugar privilegiado donde se produce de un modo sensible la comunicación y contacto entre el autor y el receptor de la obra, en la que el escritor traslada al lector sus propósitos, intenciones, su perspectiva de la vida y sus afectos.

### 3. AUTORES ANTERIORES A CALDERÓN

#### 3.1. Introducción

*La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor y consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.*

Paul Valéry, 1928

El presente trabajo pretende lograr un acercamiento a los textos dramáticos del teatro Barroco a través de sus *paratextos* para destacar el valor manifiesto de estos textos periféricos a los que se debe, en gran parte, la creación implícita de una preceptiva dramática que se va configurando desde los comienzos del teatro en la primera mitad del siglo XV, y va evolucionando y creando unos parámetros que desembocarán en la creación de la *Comedia nacional* en el Siglo de Oro.

Los *paratextos* estudiados en este trabajo son los que acompañan a la obra teatral, los parámetros cambian en cuanto a la esencia intrínseca del género, en el que, especialmente en el teatro de este período, con frecuencia se daba una situación interactiva entre autor y espectador, cuyo centro lo constituía la obra misma, rodeada y protegida por todos estos elementos paratextuales, que dirigían la acogida de la obra por parte del público.

El estudio hermenéutico de estos textos parte del análisis y exposición de las múltiples conexiones entre el autor y su propia obra por un lado y las relaciones de estos, con el destinatario de la obra, en este caso, el espectador. Se trata de examinar las condiciones de significatividad de estas zonas intermedias, el todo componencial formal que permite a estos textos poseer un valor destacado, especialmente en el caso del teatro, el lugar que ocupan los denominados *paratextos* en el acto de comunicación entre el autor, el emisor del mensaje, y el receptor, su público. En los textos que rodean a la obra teatral el autor desarrolla unas tácticas para conectar con el lector, o espectador, que presentan su obra y la completan. Estos textos constituyen el marco de la obra, se puede hablar de texto artístico, que asume la función expresiva del lenguaje, y del no texto, que representa la función conativa, el contacto con el receptor, una relación dialéctica entre el mundo del contexto y el texto. El límite entre ambos es que el texto artístico representa un modelo finito de un mundo potencialmente infinito, y el

marco permite crear una relación que activa la transmisión y conversión del texto no artístico en texto artístico. En el teatro esta función conativa adquiere un significado muy especial.

Bobes Naves define en *Semiología de la obra dramática*<sup>88</sup> la oposición entre *texto escrito* y *texto representado* y la dicotomía entre *texto literario* y *texto espectacular*, como los diferentes medios utilizados para presentar secuencialmente, lo que en la realidad del fenómeno teatral se presenta de modo adicional y simultáneo. El diálogo literario es sustancialmente diferente al diálogo narrativo, sustenta la teatralidad inherente a la representación, de ahí la importancia de los términos deícticos e indéxicos que trazan implícitamente las circunstancias de la representación. En el teatro el diálogo es el eje constitutivo de la comunicación inmediata, entre la obra representada y el espectador. En los *paratextos* que rodean a la obra dramática el elemento persuasivo es más relevante, por la inmediatez de la situación comunicativa, y la necesidad de ejercer una influencia sobre aquel a quien se dirige el discurso.

El teatro es un proceso de comunicación más complejo que cualquier otro de tipo lingüístico y literario, pues al esquema general de la comunicación se suman elementos nuevos, porque tiene más emisores (autor-director-actores) y receptores (lector individual, espectador colectivo), como producto acabado formalmente y como creación artística, el texto dramático tiene además otros rasgos que lo diferencian de cualquier otro texto literario.

La interrelación entre el autor de la obra y sus destinatarios, mucho más estrecha en el género dramático, y lo específico del cuadro pragmático en que se produce se refleja en los *paratextos*, como mediador intersubjetivo del emisor y del receptor, que presentarán rasgos formales específicos.

Darío Villanueva habla del gran “espesor de signos” inherentes al teatro que hace que algunos autores acaben admitiendo que en la escena se da una práctica realista, que alcanza un momento en el que deja de ser arte para convertirse en vida<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Bobes Naves, M<sup>a</sup> del. C., 1997, pp. 31. y ss.

<sup>89</sup> Villanueva, D., 2004, p. 193.

### 3.2. Teoría dramática en los siglos XV y XVI

*¡Qué hermoso libro podría escribirse contando la vida y las aventuras de una palabra! Sin duda en ella han dejado huella los diversos episodios para los que fue utilizada; en lugares distintos ha despertado ideas diferentes... Todas están señaladas por el vivo poder que el alma les infunde y que ellas devuelven por obra de un extraño y maravilloso efecto de acción y reacción entre la palabra y el pensamiento... Basta invocarlas para que revivan en la mente las criaturas a las que sirven de ropaje... ¡Pero esta materia constituya quizá una ciencia!*

Honoré de Balzac, 1832

Antes de entrar de lleno en el análisis y estudio de los *paratextos* del teatro del Barroco, es importante realizar una breve reseña de cómo a través de los prólogos que acompañan algunas obras de los siglos XV y XVI se va conformando una preceptiva dramática que ilustra y dirige los parámetros del teatro español del siglo XVII. Se trata de un periodo fundamental en la historia del teatro, cuya principal aportación es el esquema de la comedia. Recogiendo las observaciones de teoría teatral que se encuentran en preliminares, prefacios, introducciones, fragmentos y apéndices de algunas producciones literarias, se puede formular una especie de cuerpo de doctrina teatral, que proporcionará una visión panorámica de la evolución de las estructuras dramáticas hasta llegar a la *comedia nacional*.

### 3.3. Dramaturgos del Renacimiento

Es especialmente fecundo el estudio de los prólogos y preliminares de este período que van presentando un determinado esquema: exordio al espectador, captación de su benevolencia, la condición de humildad del autor, con el matiz de atrevimiento al enunciar sus doctrinas teóricas, explicación del argumento, alabanza de la obra, etcétera. Esta serie de motivos que se repite en los prólogos del teatro renacentista van creando una poética de este discurso paratextual, en la que el autor va procurando cada vez más esmero a este proceso de presentación en el que se estudia el modo de introducir el texto que viene a continuación, de justificar su misión y legitimar su condición de obra literaria, pero, sobre todo, para el dramaturgo, tiene un nuevo significado emblemático: reafirmar su condición de autor, con el

propósito de reivindicar sus propias obras. Estos elementos se renovarían con pequeñas variaciones en los preliminares y textos de presentación de la mayor parte de las comedias, esbozando y organizando reglas y teorías que irán dando unas pautas sistemáticas al arte dramático del Barroco español.

La investigación se va a centrar en la obra dramática de los principales representantes del género que fueron conformando una preceptiva, desde Juan del Enzina, llamado “padre del teatro español”, hasta llegar a Pedro Calderón de la Barca, considerado el autor más emblemático del Teatro Barroco.

### **3.3.1. Juan del Enzina (Salamanca 1468 - León 1529)**

En Juan del Enzina el prólogo es meramente un instrumento dramático con el que el autor alecciona al público acerca de la trama que se va a desarrollar a continuación, presentándole a los personajes, como ocurre en el prólogo a la *Égloga representada en la noche postrera de Carnal* en la que se informa del nombre de los interlocutores y del tema de su diálogo, al mismo tiempo que se anuncia que el pastor Beneito entra en “la sala a donde el Duque y la Duquesa estaban...” información que ilustra el uso del palacio de Alba como lugar de representación:

#### *V Égloga representada en la noche postrera de Carnal*

*ÉGLOGA REPRESENTADA EN LA NOCHE POSTRERA DE CARNAL, QUE DIZEN DE ANTRUEJO O CARNESTOLLENDAS.* Adonde se introduzen quatro pastores, llamados Beneito y Bras, Pedruelo y Lloriente. Y primero Beneito entró en la sala a donde el Duque y Duquesa estaban, y començó mucho a dolerse y a cuitarse porque se sonava que el Tuvo que, su señor, se avía de partir a la guerra de Francia. Y luego tras el entró el que llamavan Bras, preguntándole la causa de su dolor. Y después llamaron a Pedruelo, el qual les dio nuevas de paz. Y en fin vino Lloriente que les ayudó a cantar<sup>90</sup>.

Del mismo carácter es también el prólogo a la *Égloga representada la mesma noche de Antruejo*:

#### *VI Égloga representada la mesma noche de Antruejo*

---

<sup>90</sup> Enzina, Juan del, 1996, p. 801.



*ÉGLOGA REPRESENTADA LA MESMA NOCHE DE ANTRUEJO O CARNESTOLLENDAS.*

Adonde se introduzen los mesmos pastores de arriba, llamados Beneito y Bras, Lloriente y Pedruelo. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y tendido en el suelo, de gran reposo comenzó a cenar; y luego Bras, que ya avía cenado, entró diziendo “¡Carnal fuera!”. Mas importunado de Beneito, tornó otra vez a cenar con él. Y estando cenando y razonándose sobre la venida de Cuaresma, entraron Lloriente y Pedruelo, y todos cuatro juntamente, comiendo y cantando con mucho plazer, dieron fin a su festejar<sup>91</sup>.

El uso del palacio de Alba o de la corte Pontificia para llevar a cabo las representaciones advierte de la existencia de un público participante en la fiesta, perteneciente a una aristocracia rural, a los que Enzina tiene el propósito de entretener y divertir, nuevo concepto emergente, más relacionado con el arte de los “momos” cortesanos del siglo XV que con el drama litúrgico tradicional. El teatro de Juan del Enzina no es meramente una continuación y secularización del drama religioso medieval; el autor, dentro de la sobriedad de los recursos escenográficos de la época, y del predominio absoluto de la palabra sobre la gestualidad y movimientos del actor, con su instinto de dramaturgo, imprimió a sus obras los efectos de contraste y tensión en la acción, esenciales al teatro, el señalamiento de lugares escénicos y acotaciones implícitas en los diálogos, que hicieron avanzar el arte de la representación, marcando un momento histórico en que la literatura dramática comienza a transformarse en teatro en el sentido moderno del término. Juan del Enzina arraiga, asimismo, la figura del pastor cómico que, aunque con frecuencia, aparece como un personaje rústico, ignorante, glotón o cobarde, en ocasiones, como señala López Morales<sup>92</sup>, ostenta una dignidad humana que parece anunciar el Peribáñez de Lope de Vega o el Pedro Crespo de Calderón.

Es interesante señalar en el prólogo a la *Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Señor*, la aparición del sentido de autoría y defensa de su obra por medio del pastor Juan:

*I Égloga representada en la noche de la Natividad de nuestro Salvador.*

---

<sup>91</sup> Enzina, Juan del, p. 809.

<sup>92</sup> Ver López Morales, H., 1968, pp. 147-172.

*ÉGLOGA REPRESENTADA EN LA NOCHE DE LA NATIVIDAD DE NUESTRO SALVADOR.*

Adonde se introduzen dos pastores: uno llamado Juan y otro Mateo. Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala a donde el Duque y Duquesa estaban oyendo maitines y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa. Y el otro pastor llamado Mateo entró después desto y, en nombre de los detratores y maldicientes, començose a razonar con él. Y Juan, estando muy alegre y ufano porque sus señorías le avían ya recebido por suyo, convenció la malicia del otro. Adonde prometió que, venido el mayo, sacaría la copilación de todas sus obras, porque se las usurpavan y corrompían y porque no pensassen que toda su obra era pastoril, según algunos dezían, mas antes conociessen que a más se estendía su saber<sup>93</sup>.

Que se reitera en la introducción a la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, marcando un nuevo concepto, el desarrollo de una conciencia autorial y la presencia del autor en la obra:

*VIII Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*

*ÉGLOGA REPRESENTADA POR LAS MESMAS PERSONAS* que en la de arriba van introduzidas, que son: un pastor que de antes era Escudero, llamado Gil, y Pascuala y Mingo y su esposa Menga, que de nuevo agora aquí se introduce. Y primero Gil entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y Mingo, que iba con él, quedóse a la puerta espantado, que no osó entrar. Y después, importunado de Gil, entró y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras, y allá prometió de no trobar más, salvo lo que sus Señorías le mandassen. Y después llamaron a Pascuala y a Menga, y cantaron y bailaron con ellas. Y otra vez tornándose a razonar, allí dexó Gil el ábito de pastor que ya avía traído un año, y tornóse del palacio y con él juntamente la su Pascuala. Y en fin, Mingo y su esposa Menga, viéndolos mudados del palacio, crecióles embidia y, aunque recibieron pena de dexar los ábitos pastoriles, también ellos quisieron tornarse del palacio y probar la vida dél. Assí que, todos cuatro juntos, muy bien ataviados, dieron fin a la representación cantando el villancico del cabo<sup>94</sup>.

En la *Égloga de Plácida y Vitoriano* se puede decir que el texto introductorio constituye el primer prólogo formal, en el que se se pueden deducir influencias del teatro italiano, quizás debido al contacto con las compañías de cómicos italianos que circulaban por el país en el momento, pues los primeros viajes de Enzina a Italia se produjeron entre 1512 y 1516, con posterioridad a toda su producción dramática, exceptuando la *Égloga de Cristino y Febea*<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> Enzina, Juan del, 1996, p. 769.

<sup>94</sup> Enzina, Juan del, 1996, p. 825.

<sup>95</sup> Ver Erdocia Castillejo, C., 2012, pp. 24 y ss.

El texto es una explicación de la historia que se va a desarrollar a continuación. Lo más significativo son las palabras que utiliza Enzina en el título y presentación de la égloga: “Agora nuevamente emendada y añadido un argumento siquier introducción de toda la obra en coplas”. La evolución del prólogo castellano es semejante al prólogo latino en cuanto a duración e intención, pero se distingue en que el prologuista adopta una actitud más humilde, y en que se va produciendo paulatinamente una diferenciación entre prólogo y argumento, en la que van tomando importancia las otras funciones del prólogo sobre la de resumir el argumento de la obra:

*XIV Égloga de Plácida y Vitoriano*<sup>96</sup>

*ÉGLOGA NUEVAMENTE TROBADA POR JUAN DEL ENZINA, EN LA QUAL SE INTRODUCEN LOS ENAMORADOS, LLAMADA ELLA PLÁCIDA Y ÉL VITORIANO.* Agora nuevamente emendada y añadido un argumento siquier introducción de toda la obra en coplas.

Argumento

Égloga trobada por Juan del Enzina, en la qual se introduzen dos enamorados, llamada ella Plácida y él Vitoriano. Los quales, amándose igualmente de verdaderos amores, aviendo entre sí cierta discordia, como suele acontecer, Vitoriano se va y dexa a su amiga Plácida, jurando de nunca más la ver. Plácida, creyendo que Vitoriano assí lo haría y no quebrantaría sus juramentos, ella, como desesperada, se va por los montes con determinación de dar fin a su vida penosa. Vitoriano, [...] acuerda de buscar con quién aconsejarse y, entre otros amigos suyos, escoje a Suplicio; el qual, después de ser informado de todo el caso, le aconseja que procure de olvidar a Plácida, para lo qual le da por medio que tome otros nuevos amores, [...]. El qual assí tomando, Vitoriano finge pendencia de nuevos amores con una señora llamada Flugencia, la qual assimismo le responde fingidamente. Vitoriano, [...], determina de bolver a buscalla; y no la hallando, informado de ciertos pastores de su penoso camino y lastimeras palabras que iba diziendo, él y Suplicio se dan a buscalla. Y a cabo de largo espacio de tiempo, la van a hallar a par de una fuente, muerta de una cruel herida por su misma mano dada con un puñal que Vitoriano por olvido dexó en su poder al tiempo que della se partió, partiendo tan desesperado. E lastimado de tan gran desastre, con el mismo puñal procuró de darse la muerte, lo qual no pudiendo hazer por el estorvo de Suplicio, su amigo; entrambos acuerdan de enterrar el cuerpo de Plácida. [...], Suplicio va a buscar algunos pastores para que les ayuden y dexando solo a Vitoriano, el enamorado de la muerta, con ella solo, tomándole primero la fe de no hazer ningún desconcierto de su persona. Vitoriano, viéndose solo,

---

<sup>96</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 443.

después de haver rezado una vigilia sobre el cuerpo desta señora Plácida, determina de matarse, quebrantando la fe por él dada a su amigo Suplicio. Y estando ya a punto de meterse un cuchillo por los pechos, Venus le apareció y le detiene que no desespere, reprehendiéndole su propósito y mostrándole su locura, [...]. La qual le promete de resucitar a Plácida y, poniéndolo luego en efecto, invoca a Mercurio que venga del cielo, el qual la resuscita y la vuelve a esta vida como de antes era, por donde los amores entre estos dos amantes quedan reintegrados y confirmados por muy verdaderos.

Égloga nuevamente trobada por Juan del Encina, en la qual se introduzen dos enamorados, llamada ella PLÁCIDA y él VITORIANO. Agora vuelve nuevamente emendada y añadido un argumentosiquier introducción de toda la obra en coplas [...] <sup>97</sup>

El prólogo recitado por Gil Cestero <sup>98</sup>, cuyo papel es probable que fuese representado por el mismo Encina, anticipa la trama de la obra estableciendo una relación con el auditorio en la que el espacio real y el ficticio se identifican. El pastor Gil realiza una función de conexión entre la realidad del público y la de la representación en la medida en que se mueve entre el espacio de los actores y el del espectador, dirigiendo los sentimientos del público al mostrar al amor como una emoción con poder destructivo, con una nueva fórmula explicativa que tiene su antecedente en el introito y argumento de Torres Naharro, y que muestra que estos paratextos van tomando diferentes formas que manifiestan una evolución del género:

Aquí entra GIL CESTERO y dize <sup>99</sup>:

GIL ¡Dios salve, compañía noble!  
¡Nora buena estáis, nuestro amo,  
merescéis doble y redoble!  
Palma, lauro, yedra y roble  
os den por corona y ramo. 5  
Ya acá estoy,  
mas ¿vos no sabéis quién soy?  
Pues Gil Cestero me llamo.

---

<sup>97</sup> Encina, Juan del, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com); consultada a 21 de mayo de 2015.

<sup>98</sup> Flecnia Koska considera esta introducción como la primera muestra del género *loa*. Ver Flecnia Koska, Jean L., 1975, p. 32.

<sup>99</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 444.

Porque labro cestería  
este nombre, miafé, tengo. 10  
Soy hijo de Juan García  
y carillo de Mencía,  
la muger de Pero Luengo.  
¿Vos miráis?  
Yo magino que dudáis, 15  
que no sabés a qué vengo.  
Por daros algún solacio  
y gasajo y alegría,  
aora que estoy despacio  
me vengo acá por palacio, 20  
y aún verná más compañía.  
¿Sabéis quién?  
Gente que sabrá muy bien  
mostraros su fantasía.[...]  
[...] a Mercurio desd'el cielo,  
que la venga a resurgir 75  
y le dé nuevo vivir,  
de modo que su gran duelo  
se remedia.  
así acaba esta comedia  
con gran plazer y consuelo. 80  
Yo me quiero aquí quedar,  
que seremos dos pastores,  
y con ellos razonar.  
Mandad callar y escuchar,  
estad atentos, señores, 85  
que ya vienen,  
si al entrar no los detienen.  
¡Venid, venid, amadores!<sup>100</sup>

Con estas coplas, 90 versos de pie quebrado, Gil Cestero realiza toda la función introductoria, saluda al auditorio con alabanzas y contacta con ellos, encomiásticamente,

---

<sup>100</sup> Enzina, Juan del, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com); consultada a 21 de mayo de 2015.

rindiendo homenaje: "...Palma, lauro, yedra y roble os den por corona y ramo"; se presenta a sí mismo nombrando su ascendencia, y pasa después a captar la simpatía de los oyentes: "Por daros algún solacio y gasajo y alegría...". Cumplidas estas funciones el pastor procede a presentar a los protagonistas de la obra, y a relatar la historia que se va representar y en la que la intervención de los dioses mitológicos resuelve el conflicto, para terminar con la tradicional petición de silencio y atención. El recitado del prólogo tutela la interpretación de la obra y en un elevado índice a tener en cuenta, su puesta en escena, pero la función más relevante es el contacto que se establece entre representantes y auditorio.

### **3.3.2. Bartolomé Torres Naharro (La Torre de Miguel Sesmero [Badajoz], 1485-1530)**

Lo más probable es que Lope de Vega no conociese ninguna de las obras de Enzina, pero es casi seguro que leyó en su juventud las de Torres Naharro. La italianización del teatro español comenzó ya con *Fileno*, *Zambardo* y *Cardonio* de Enzina, pero no constituyó un movimiento significativo hasta que Torres Naharro escribió la primera de sus comedias *Seraphina*, entre 1508 y 1509.

#### **3.3.2.1. La primera preceptiva dramática renacentista europea**

A Torres Naharro se debe uno de los prólogos más conocidos e influyentes en el marco de teoría literaria teatral, el prólogo a la *Propalladia*, reeditada en numerosas ocasiones, tanto en España como en el extranjero (en 1517 la edición príncipe, de Nápoles, reproducción facsímil de la RAE, 1936; y de 1520 es la primera de Sevilla)<sup>101</sup>, hasta que el libro fue incluido en el *Índice de libros prohibidos* de 1559, en el que elabora una verdadera teoría dramática personal, que constituye las más antiguas indicaciones de preceptiva dramática escritas en nuestro idioma; el mismo Menéndez y Pelayo afirma que no conoce otras normas literarias anteriores, ni siquiera en italiano, y Gillet dilata aún más esta supremacía afirmando que es el más antiguo tratado sobre dramaturgia impreso en Europa durante el Renacimiento

---

<sup>101</sup> Bobes Naves, M.<sup>a</sup> del C., 2001, p. 339.

<sup>102</sup>. A diferencia de Encina, Torres Naharro se preocupa por el teatro y elabora un conjunto de leyes en las que conjuga el conocimiento de la preceptiva clásica, pero teniendo en cuenta, un factor nuevo, el público, como hiciera para el teatro barroco posteriormente Lope de Vega. Bajo este título común, publica las comedias junto con otras obras menores: Lamentaciones de Amor, una Sátira, once capítulos y siete Epístolas, al principio; romances, sonetos, canciones, etc.,<sup>103</sup>:

La obra va precedida del famoso “Prohemio” en el que el autor declara algunos conceptos dramáticos, que pasan a constituir la primera preceptiva dramática importante europea, tal como afirma Margarete Newels: “En realidad, la primera formulación de teoría dramática en lengua vulgar surge precisamente en España. Se encuentra en el “Prohemio de la *Propalladia* de Torres Naharro, que se publicó en Nápoles en 1517”<sup>104</sup>:

#### LA TEORÍA DRAMÁTICA DE TORRES NAHARRO<sup>105</sup>

Intitúlelas *Propalladia, a prothon, quod est primum, et Pallade; id est, primae res Palladis*, a diferencia de las que secundariamente y con más maduro estudio podrían suceder. La orden del libro, pues que ha de ser pasto espiritual, me pareció que se debía ordenar a la usanza de los corporales pastos, conviene a saber: dándoos por antepasto algunas cosillas breves, como son los *Capítulos, Epístolas, etc.*, y por principal cibo las cosas de mayor sujeto, como son las *Comedias*, [...] pienso que debo daros cuenta de lo que cerca dellas me parece [...]

Y Según Tulio, comedia es *imitatio vitae, speculum consuetudinis, Imago veritatis*. Y según Acrón poeta, hay seis géneros de comedias, *scilicet: stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria*; y cuatro partes, *scilicet: prothesis, catastrophe, prologus, epithasis*; y como Horacio quiere, cinco actos, y sobre todo que sean muy guardado el decoro, etcétera. [...]

Quiero ora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho. Y digo ansí: que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. La división della en cinco actos, no solamente parece buena, pero mucho necesaria;

---

<sup>102</sup> Ver “*Propalladia*” de Bartolomé de Torres Naharro, 1900.

<sup>103</sup> Ver “*Propalladia*” de Bartolomé de Torres Naharro, 1900, p. 339.

<sup>104</sup> Newels, M., 1974, p. 35. (Versión española de *Die Dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro*, por Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1959.

<sup>105</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 447.

aunque yo les llamo *jornadas*, porque demás me parece descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada.

El número de las personas que se han de introducir, es mi voto que no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que tienden confusión. Aunque en nuestra *Comedia Tinellaria* se introdujeron pasadas veinte personas, porque el sujeto della no quiso menos, el honesto número me parece que sea de seis hasta doce personas. El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, [...]

Cuanto a los géneros de comedia, a mí me parece que bastarían dos para en nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*; a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son *Seraphina*, *Ymeneá*, etc.

Partes de comedia, así mesmo bastarían dos, *scilicet*: introito y argumento. [...] obra algunos vocablos italianos, [...] Algunos dellos he quitado, otros he dejado andar, que no son para menoscabar nuestra lengua castellana, antes la hacen más copiosa. Comoquiera que sea, os suplico de lo que no he sabido usar me perdonéis, y de lo que a vuestro propósito estuviere deis las gracias a Dios, pues que

Est Deus in nobis, sunt et comercia Coeli,  
Sedibus aetheris spiritus ille venit.

Bartolomé de Torres Naharro, “Prohemio” a la *Propalladia*<sup>106</sup>

Comienza el autor dirigiéndose a un receptor genérico, en este caso, los espectadores más selectos de los ambientes culturales humanísticos italianos, al que explica cómo tituló su obra y por qué. A continuación expone cómo ordenó las comedias utilizando una metáfora en la que califica el contenido del libro como “pasto espiritual”, que le sirve para comparar con gran acierto el contenido y la disposición de la obra, con los entremeses o platos principales de las comidas. Llama a los *Entremeses* y *Capítulos* “antepasto”, las *Comedias* son el “plato principal”, y como “pospasto”, algunas “otras cosillas”. Habiéndose ganado la voluntad de

---

<sup>106</sup> Pérez Priego, Miguel. Á., 1986, pp. 325-327.



sus dedicatarios con esta campechana metáfora, pasa a exponer sus teorías sobre cómo debe ser la *comedia*, no sin antes aclarar que lo hace “sin presunción de maestro”, introduciendo así la consabida fórmula de la *humilitas*, que forma parte de la *captatio benevolentiae*.

Proclama una nueva definición de lo que es comedia: “Cuanto a lo principal, que son las *comedias*, pienso que debo daros cuenta de lo que cerca dellas me parece...”<sup>107</sup>. Naharro recoge la teoría de los antiguos, según Tulio -dice- comedia es *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, imitación de la vida, espejo de costumbres e imagen de la verdad, y según Horacio ha de tener cinco actos y guardar el decoro necesario. Y a continuación nos da su dictamen sobre el tema: “...artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado”<sup>108</sup>. Divide la comedia en cinco *jornadas*, y establece que el número de actores debe oscilar entre seis y doce personas si bien en su *Tinellaria* él introdujo más de veinte, lo que justifica por el argumento de la comedia, lo que insta un nuevo pensamiento: debe predominar el sentido común frente a la rigidez normativa.

También es el primero en postular la necesidad del decoro teatral, que concibe como:

...una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, et converso.

Sin embargo, a diferencia de la poética aristotélica, concibe la comedia con final feliz pero con personajes notables, como los de la tragedia (un rasgo que tendría continuidad en la comedia nueva lopesca), y también, al igual que el teatro del Siglo de Oro posterior, combinaría una trama de personajes principales con enredos y amoríos de criados y sirvientes, a imitación de *La Celestina* y otros precedentes del teatro humanístico o universitario. Para él la comedia puede comprender asuntos de carácter histórico (cuando muchos teóricos del Renacimiento los consideran exclusivos de la tragedia) en perfecta convivencia con los enredos inventados.

---

<sup>107</sup> Pérez Priego, Miguel. Á., 1986, p. 325.

<sup>108</sup> Pérez Priego, Miguel. Á., 1986, p. 325.

Enfoca la *comedia* en primer plano y habla de “comedia a fantasía”, es decir, de cosas inventadas, y de “comedia a noticia”, es decir, de cosas ocurridas, e intenta dar una nueva orientación de la *comedia* confiriéndole dignidad y nivel artístico.

Como partes de la comedia, Torres Naharro, gran conocedor de Plauto, afirma que bastarían dos: introito y argumento, aunque reitera su criterio de libertad autorial frente a la normativa. El introito es una especie de llamada de atención al público, en el que la función conativa del lenguaje es el objetivo principal. El argumento adelanta y enumera lo que van haciendo los personajes. Se refiere también al uso de vocablos italianos que están puestos, no para menoscabar la lengua castellana, sino para enriquecerla.

Termina pidiendo perdón por su atrevimiento, otro tópico que aparece en los prólogos, y forma parte de la *humilitas*, justificándose de esta manera:

Est Deus in nobis, sunt et comercia Coeli,  
Sedibus aetheris spiritus ille venit.

Con esta fórmula materializa la completa identificación de los participantes en la comunicación, la relación entre el dedicador y el destinatario en torno a un determinado argumento y la transmisión de un concreto mensaje.

Se trata de la primera exposición teórica importante acerca del teatro, de todo el Renacimiento europeo. Su concepto de la dramaturgia mantiene muchos de los condicionantes de la comedia latina, como la división en cinco actos, a las que llamó ya «jornadas», y la *captatio benevolentiae* o captación del público al comienzo de la representación, por medio del *introito*, que además cumple la función de explicar el argumento de la obra. Posiblemente su influencia en la evolución posterior del teatro en España fue mucho mayor que la que tuvieron Gil Vicente o Juan del Enzina. La teoría preceptiva que Torres Naharro lega con este *prólogo*, constituye un paso decisivo en la reintroducción del teatro clásico en España a finales de siglo XVI, con autores como Juan de la Cueva o el propio Miguel de Cervantes.

Entre 1509 y 1510, escribió con toda probabilidad la comedia *Soldadesca*. Es interesante como ejemplo de las introducciones que deja establecidas Torres Naharro el introito y argumento a esta comedia:

**3.3.2.2. Comedia Soldadesca<sup>109</sup>**

INTROITO Y ARGUMENTO

Dios mantenga y remantenga  
mía fe, a cuantos aquí estáis,  
y tanto pracer os venga  
como cro que deseáis.

Apostá que más de seis  
estáis el ojo tan luengo,  
y entiendo que no sabréis  
adevinar a qué vengo[...]

Veis aquí,  
¿queréis saber si es ansí?  
Yo le apuesto al más agudo  
que no sepa, juri a mí,  
desatarme a questo ñudo[...]

¿Qué decís?

Todo cuanto presumís  
es un aire loco y vano.

Veis, aquí todos venís  
ascuchar este villano [...]

Por probar,  
ora os quiero preguntar;  
¿Quién duerme más satisfecho,  
yo de noche en un pajar,  
o el Papa en su rico lecho?

Yo diría  
qu'él no duerme todavía,  
con mil cuidados y enojos;  
yo recuerdo a medio día,  
y aun no puedo abrir los ojos.

Mas verán  
Que dais al Papa un faisán  
y no come d'él dos granos;  
yo tras los ajos y el pan  
me quiero engollir las manos.

---

<sup>109</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 449.

Todo cabe;  
mas aunque el Papa me alabe  
sus vinos de gran natío,  
menos cuesta y mejor sabe  
el agua del dulce río.

Yo, villano,  
vivo más tiempo, y más sano  
y alegre todos mis días,  
y vivo como cristiano,  
por aquestas manos mías.

Vos, señores,  
vivís en muchos dolores  
y sois ricos de más penas,  
y coméis de los sudores  
de pobres manos ajenas [...]

Conclusión:  
pues os demando perdón  
me lo debéis conceder,  
y pues hu mi intención  
venir a daros pracer.

Y será  
que una comedia verná  
la Soldadesca llamada;  
sabed que no faltará  
de graciosa o desgraciada.

Si atendéis,  
mil cositas llevaréis,  
no sé si bien ordenadas;  
y porque mejor notéis,  
se parten en cinco jornadas [...].

Y ésta es  
quinta jornada; y después  
se saldrán, como es usanza,  
cantando de tres en tres  
al paso de la ordenanza<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> Ver Torres Naharro, Bartolomé de., 1973, pp. 51 y ss.

Como comedia “a noticia”, *Soldadesca* relata hechos reales, y por lo tanto, correspondería a otro modelo teatral sin apenas ficción ni intriga dramática. Con este introito, que se ciñe al modelo de soliloquio recitado por un pastor que se dirige al público en su lengua rústica, el autor introduce al espectador en la ficción dramática. El pastor de Torres Naharro tiene bastantes semejanzas con el Gil Cestero de Enzina, hay influencias mutuas, aunque los prólogos de Torres son, en general, más elaborados que los de Enzina. Comienza con el clásico saludo *ad spectatores* deseándoles lo mejor y mostrándose ante ellos orgulloso de su condición de pastor, lo que representa el inicio de un cambio de mentalidad, la igualdad de condición de todos los seres humanos. Con la pregunta: “¿Qué hacéis?”<sup>111</sup>, insta un clima de confianza, eliminando las barreras entre el escenario y el público asistente, en un aparente diálogo, de igual a igual. A continuación comienza instaurando una comparación entre su condición humilde de pastor, y la posición de privilegio de sus oyentes, estableciendo un nuevo concepto renacentista, la dignidad, igualdad y derecho de todas las clases sociales: “... que Dios reparte sus dones por todas las creaturas”<sup>112</sup>, y apoya su afirmación estableciendo un paralelo entre la vida del Papa y la suya propia, incorporando otro tópico renacentista: “desprecio de corte y alabanza de aldea”. El personaje se inserta en la realidad del público, demandando perdón: “... pues os demando perdón/me lo debéis conceder,/y pues hu mi intinción/ venir a daros pracer”, la *humilitas*, para pasar a continuación a informarle del argumento de la comedia que se va a representar y de los personajes que protagonizan la trama. Aunque este saludo del pastor intenta un acercamiento entre su persona y los espectadores: “Si atendéis...”, la diferencia del estado social se pone de manifiesto y se mantiene la distancia entre el espacio de la representación (*ficción*) y el de los espectadores (*realidad*). El pastor con su rudeza, apenas es capaz de expresarse correctamente en castellano, lo que resalta aún más la diferencia entre su humilde estatus frente al aristocrático público, utilizando hábilmente esa rudeza para crear un estado emocional en el auditorio entre la compasión por la torpeza y su inferior condición, y la risa, que prepara al auditorio para que se concentre en los acontecimientos que se van a suceder, en un diálogo desenfadado y alegre, pues lo que sigue a continuación es una comedia: “... artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado”.

---

<sup>111</sup> Ver Introito y Argumento a la *Comedia Soldadesca*, en Torres Naharro, Bartolomé de, 1973.

<sup>112</sup> Ver Introito y Argumento a la *Comedia Soldadesca*, en Torres Naharro, Bartolomé de, 1973.

La *Comedia Tinellaria*<sup>113</sup> es otra de las comedias de observación de costumbres o “a noticia”, en la que se describe un banquete en el tinelo o comedor de los criados del palacio de un cardenal. En esta comedia, el personaje que protagoniza el Introito y Argumento no es un pastor, sino el propio autor, por lo que la lengua utilizada no es el lenguaje rústico, sino el lenguaje culto del poeta: “Hasta aquí por excelencia /me sirvió la suerte mía, /que me condujo en presencia/de tan alta compañía”. En esta ocasión el emisor se dirige a un público por el que muestra con gran respeto por su nobleza y excelencia, a los que se dirige en su introducción con los términos: “amos, “cortezanos” y “grandes señores”. La presencia de un público tan selecto se debe a que esta comedia se representó ante el Papa León X y su corte, por lo que su autor se decide a explicar ante tan honorable auditorio la poética utilizada en su dramaturgia, y la justifica evocando la tradición más consolidada en las universidades, la de la comedia terenciana y plautina, en donde el autor (o el personaje Prologus) argumentaba en pro de su poética o sobre el contenido moral y ejemplar de su obra<sup>114</sup>. El autor hace gala, asimismo, del conocimiento de una serie de dialectos y lenguas españolas (entre ellos el leonés), portugués, latín, italiano y francés: “...si mis versos tienen pies,/variis linguis tiren coces;/que vatibus hic mos est/centum his poscere voces”<sup>115</sup>: “si mis versos tienen pies,/que tiren coces en varias lenguas;/porque los profetas suelen/necesitar cien voces”. El autor mantiene a lo largo del introito el contacto con su emisor: “Si esperáis/haremos como veáis/lo que agora oído habéis, para que aquí lo riáis/y en casa lo castiguéis”. Y a continuación pasa a relatar los acontecimientos que se van a producir en la comedia. La intención es mostrar el ambiente de la picaresca, la vida relajada de unas gentes que debían prestar a su señor gratitud y trabajo. En esta comedia Torres Naharro consiguió alcanzar una gran intensidad dramática, recogiendo al mismo tiempo el ambiente eclesiástico y cardenalicio.

El Introito de la *Comedia Himenea*<sup>116</sup> comienza con un soliloquio en el que se manifiesta el lenguaje plebeyo del pastor, que entabla un supuesto diálogo con el público de la sala, manteniendo el registro rústico: “Mia fé,... más engorda qu’el comer”<sup>117</sup>. Se observa una

---

<sup>113</sup> Ver Introito y Argumento a la *Comedia Tinellaria*, en Torres Naharro, Bartolomé de, 1973, pp. 103 y ss.

<sup>114</sup> Ver Canet, José Luis, 2001, pp. 29-46.

<sup>115</sup> Ver Introito y Argumento, en *Comedia Tinellaria*, Torres Naharro, Bartolomé de, 1973, p. 103.

<sup>116</sup> Ver Introito y Argumento a la *Comedia Himenea*, en Torres Naharro, Bartolomé de, 1973, p. 183.

<sup>117</sup> Ver Introito y Argumento a la *Comedia Himenea*, en Torres Naharro, Bartolomé de, 1973, p. 183.

ausencia total de didascalias, ni tan siquiera se indica quién es el personaje que entra en acción, al que identificamos por su lenguaje específico (sayagués), el tradicional pastor utilizado en la tradición cómica de las primitivas églogas de Juan del Enzina y Lucas Fernández. Inicia el personaje su parlamento con un saludo: "...Dios mantenga..." usual entre la gente plebeya, seguido de una reverencia al estilo cortesano, aunque inclinándose exageradamente hasta el suelo, ridiculizando ciertas fórmulas de cortesía que se daban en la sociedad de su época. Se mantiene el diálogo en un tono rudo que pretende entretener a los espectadores, con los que mantiene el contacto con fórmulas como: "Vuestra grandeza me llama... si veo solamente que agradecéis el cuidado... No penséis...". Posteriormente incita a los espectadores a que abandonen los pesares y retomen placeres y alegrías para predisponerlos anímicamente a lo que sigue a continuación: la visualización de una comedia, cuya historia adelanta: "Notaréis que en sus amores/ Himeneo, un caballero,..."<sup>118</sup>. El lenguaje del pastor contrasta con el lenguaje culto de Himeneo que protagoniza en la *Jornada primera* un soliloquio cuya función esencial es hacer conocer al público sus sentimientos, sus intenciones. La Comedia se inicia con la despedida del galán de su dama. El público debe intuir la trama que se va a desarrollar, por el concepto del amor cortés se deduce inmediatamente que Himeneo es de alto linaje, pues sólo a estos personajes les afecta de esa manera el amor.

No encontramos en este *Introito* ningún indicio espacial y temporal, ni tampoco ningún apunte sobre vestuario, atrezzo, etcétera. *Himenea* (1516?), está considerada como su mejor obra, distribuida en tres actos, en donde se advierte ya la influencia de *La Celestina*. La similitud entre las dos parejas de amantes, Calixto y Melibea, con Himeneo y Febea, los cuatro jóvenes de noble linaje, enamorados al primer encuentro, o entre los dos tipos de los criados, Eliso y Boreas, son elementos en los que se aprecia la influencia de *La Celestina*. El ascendiente de *La Celestina* en *Himenea* va más allá de esa serie de motivos aislados y afecta a la concepción misma de la obra, aunque Naharro ensaya aquí su propia fórmula dramática que se ajusta a la definición dada en el Prohemio de la *Propalladia*: "un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos...", los amores entre Himeneo y Febea tienen el final feliz que, según Naharro, debía tener toda comedia. Naharro consigue en esta comedia

---

<sup>118</sup> Ver *Introito* y *Argumento* a la *Comedia Himenea*, en Torres Naharro, Bartolomé de, 1973, p. 187.

una dramática muy madurada, en la que logra aumentar la tensión emocional que se produce cuando su protagonista, el ofendido marqués, adelantando ya el tema de la honra, se apresta a dar muerte a su hermana Phebea. Es importante también la aparición de elementos precedentes del teatro del Siglo de Oro español, como los conflictos de los galanes, escenas nocturnas de misterio y enredo, o la figura del gracioso en la persona del criado, elementos todos anunciadores de la próxima ya, comedia de capa y espada barroca. Pero lo más significativo a señalar en esta comedia, es que Naharro ensaya y logra reproducir su propio modelo dramático, una trama ingeniosa de amor entre jóvenes que termina felizmente, porque su amor está legitimado por el matrimonio, de acuerdo con la norma social de la época, lo que propicia el final feliz propio de la comedia, ajustándose así, a la teoría defendida en sus preliminares.

Este *prohemio* (*introito, prólogo,* ) es importante porque trasciende la teoría dramática de Torres Naharro, tan importante para la evolución del teatro español, recogida en estos pasajes donde se aprecia, además, cómo se van conformando los textos introductorios que rodean la obra, que son mucho más que un “argumento” o “resumen”, que no solo presenta la obra que sigue a continuación, sino que en ellos se va creando todo un cuerpo de doctrina, que dirige la evolución del teatro y las reglas de creación y representación de las obras. La importancia del introito de Torres Naharro se halla precisamente en que convirtió el prólogo en el espacio para preparar el ánimo de los espectadores, con un gran instinto dramático, y elaboró un modelo en el que junto a la conservación de la farsa como elemento principal, aparece la inserción de preceptiva dramática, que gana importancia frente al resumen del argumento y la progresiva independencia de la pieza introductoria, del cuerpo central de la representación. Los prólogos de Torres Naharro a sus comedias van conformando una sistematización del género. Hay en este dramaturgo una clara percepción del valor de los textos preliminares y de su influencia en el auditorio, cuya naturaleza se ha de percibir bien para adecuar el discurso de la introducción para que sea más efectivo. El prologuista de Torres Naharro se presenta como “enviado” con lo que se establece una distancia entre el anunciador y la obra, con lo que el mensaje de éste tiene más credibilidad para el público, pues se coloca a la misma distancia que el espectador con respecto a la ficción. La teoría dramática contenida en este notorio prólogo a la *Propalladia* muestra un documentado conocimiento de la teoría clásica, pero con un elemento nuevo, la independencia de criterio, que proclama la necesidad de una reforma de las reglas en favor de la verosimilitud, criterio



que se acerca notablemente al concepto del teatro que mostrará casi un siglo después Lope de Vega en su *Arte Nuevo*.

### **3.3.3. Hernán López de Yanguas (Yanguas, provincia de Soria, 1487-1540?)**

Los prólogos que preceden a las producciones dramáticas de López de Yanguas siguen el esquema de los de Juan del Enzina, no se aprecian cambios notorios, aunque en su esencia sigan funcionando los mecanismos de atracción y seducción del espectador y preparación para recepción de la obra que sigue a continuación.

En la *Égloga de la Natividad*<sup>119</sup> el prólogo es meramente una introducción a la égloga, que participa de la misma simplicidad que la obrita, la más sencilla de las conservadas de Fernán López de Yanguas:

Égloga nuevamente trovada por Hernando de Yanguas en loor de Nuestro Señor. En la cual se introduzen quatro pastores, cuyos nombres son: *Mingo Sabido, Gil Pata, Benitillo, Pero Pança*. Los cuales, informados de los ángeles cómo Cristo era ya nacido, vienenle adorar y ofrecen sus dones; y Nuestra Señora dales gracias<sup>120</sup>.

Cotarelo comenta que esta obra debe pertenecer a la primera época de Yanguas, y afirma que la *Farsa sacramental*, la compuso después<sup>121</sup>. Los cuatro pastores van apareciendo uno a uno, tocando instrumentos musicales y mostrando su alegría por el nacimiento de Cristo.

---

<sup>119</sup> De esta obra existe un ejemplar en la Biblioteca Imperial de Viena, del que Kohler, (ver Kohler, 1911), estima que es de una edición anterior a otro ejemplar existente en la Biblioteca de Madrid, a juzgar por el lenguaje más moderno de este último: “ist erhalten in zwei Drucken [Madrid y Viena]. Beide Drucke haben der Herausgeber, der erstere in einer Abschrift, der zweite in einen photographischen Absdruck, zur Verfügung gestanden”, 153. Fernando González Ollé, que ha estudiado ambos ejemplares, afirma que la copia que hay en Madrid, a diferencia del ejemplar de Viena, en la que según Kohler faltan los versos 214-276 y el 486, aparece completa. Puede ser que la copia se sacara antes de que se produjese tal falta, acerca de lo cual nada indica Kohler. González Ollé (ver González Ollé, 1967, pp. XXII y ss.) piensa que estas circunstancias, unidas al hecho de que el investigador alemán no indica en ningún momento que vio o manejó, la copia de la Biblioteca Nacional de Madrid, hace suponer que Kohler lo que manejó fue el manuscrito de Gayangos existente en la misma biblioteca, copia a su vez del ejemplar de Viena.

<sup>120</sup> López de Yanguas, F., 1967.

<sup>121</sup> Ver Emilio Cotarelo, 1902, p. 258.

En el prólogo se anuncian ya los elementos de la égloga, los cuatro pastores, el nacimiento de Cristo y se nombra a la Virgen, cuya activa participación es una novedad con respecto a otras obras. Los nombres de los pastores anuncian ya al receptor del mensaje el “estilo pastoril” que rige la obra, la condición ruda y de ignorancia de los pastores, manifestada en el característico lenguaje sayagués; aunque al mismo tiempo, el autor intercala abundancia de referencias a la mitología clásica, para poner de manifiesto su erudición, convención habitual en la época, en la que el autor se siente obligado a dar fe de su sólida formación humanística propia de un escritor renacentista.

En los preliminares de la *Farsa de la Concordia*, de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Urban Cronan<sup>122</sup>, *Teatro español*, se dan instrucciones referentes al modo de escenificar la obra:

*Farsa nuevamente compuesta por Hernán López de Yanguas sobre la felice nueva de la concordia y paz y / concierto de nuestros tristísimo Emperador /semper augusto y del / cristianísimo Rey de Francia.*

Farsa llena de alegrías  
por la paz de nuestros días.  
Yanguas.

Farsa nuevamente *compuesta* por Hernán López de Yanguas sobre la felice nueva de la concordia y paz y concierto de *nuestro* felicísimo Emperador semper augusto y del cristianísimo Rey de Francia. En la cual se introducen ocho personas: un *Correo*, el *Tiempo*, el *Mundo*, la *Paz*, la *Justicia*, la *Guerra*, *Descanso* y *Plazer*.

Dirigida al ilustre y muy magnífico señor el señor don Francisco de la Cueva [...].

Las *personas* entrarán de esta manera: el *Correo*, como correo, tañendo su corneta; el *cual* entra en tres partes de la obra, cada vez muy deprissa. El *Tiempo* y el *Mundo*, como viejos y en hábitos de pastores, salvo que el *Tiempo* llevará un instrumento para tañer, cual él quisiere. La *Paz* entrará muy bien ataviada, como gentil dama, y la *Justicia* también, salvo que la *Paz* llevará un ramo verde de oliva en la mano, o de laurel, y la *Justicia* una vara. La *Guerra* entrará en hábitos de romera, con sus veneras y con su bordón en la mano. *Descanso* y *Plazer* entrarán como pastores manzebos, muy regozijados.

---

<sup>122</sup> Ver Urban, C., 1913.

El argumento y *summa* de esta obra no es más de dar descanso a los lectores y auditores, diciendo el bien que de la paz al mundo viene y los daños *que* de la guerra se siguen. [...]

Y *porque* todo vaya declarado, los nombres de las personas se entenderán por estas letras: [...]

Va dividida en cinco actos, como en ella parece. Entra cada copla en el pie quebrado<sup>123</sup>.

El prólogo en este caso actúa como un instrumento dramático que nos introduce no solo en el conocimiento de los personajes, sino también indica sus vestiduras como presentación del personaje representado y la manera en que se debe realizar la aparición en escena, a modo de acotaciones implícitas. Se especifica, además, la intención didáctica del autor pues aunque manifiesta su propósito de dar “descanso a los lectores y auditores”, añade su sentencia moralizante, declarando el bien que la paz trae al mundo y los daños que de la guerra se derivan. La trama dramática de la obra es muy simple, consiste realmente en un diálogo y exposición de motivos que hacen recordar los debates medievales<sup>124</sup>, técnica que permite a López de Yanguas la exposición de sus ideas.

El mismo tipo de indicaciones teatrales se encuentran en el prólogo de la *Farsa Turquesana* que van creando hábilmente el espacio dramático en el que se mueven los personajes:

Obra nuevamente compuesta por Hernán López de Yanguas, llamada Turquesana, sobre la carta que escribió el sobervio Turco a nuestro muy sancto padre Clemente VII, muy bien ordenada e muy aplazible para representar, la qual se divide en cinco passos o actos. [En e]l primero se introduze[n] el Turco e su correo, llamado Mahometo. En el II el mismo Mahometo e dos pastores llamados Pelayo e Silvano. En el III el mismo Mahometo y el Papa, llamado Clemente e su alferez, dicho Esfuerço, y otro correo del Papa, cuyo nombre es Diligente. En el IIII Clemente e Carlo, que es el emperador, y Esfuerço y Diligente. En el V e último, los dos correos y el emperador y el Papa e su alferez. La materia desta obra es burlar de la soberbia del Turco [...]. Van assimismo tres cartas: la que escribió el Turco al Papa e la respuesta, con otra que el sancto padre embió al emperador. Dirigida al muy magnífico señor don Diego de la Cueva, comendador de Castilnovo.

---

<sup>123</sup> López de Yanguas, F., 1967, pp. 76 y 77.

<sup>124</sup> Ver López de Yanguas, F., 1967, pp. LI y ss.

El Turco entrará muy sobervio, vestido a la morisca con el brazo derecho desnudo, salvo que tenga manga de camisa, e su espada ceñida, la carta en la mano, hablando a solas; su correo ha de ser negro; los pastores como pastores; el papa como papa; el emperador como emperador; el alférez a la salida quando salgan ha de salir delante con su vandera, según la obra lo dará bien a entender. Y porque nada no se dude ni se yerre, los nombre se entenderán como yo declaro: [...].

Introyto y argumento, que dize un pastor, qualquier de los dos.

Los que estáys en el allarde:  
Dios os guarde.  
Porque me passo de largo,  
ya me olvidava el cargo  
que me dieron la otra tarde:  
aquí verná cierta gente  
—Diligente,  
no digáys que nos lo digo—  
embían a dezir conmigo  
que calléys primeramente,  
porque son grandes señores<sup>125</sup>,

Éste es uno de los prólogos más ricos en noticias históricas, además de mostrar la particularidad de aportar didascalias implícitas sobre el atuendo y presentación de los personajes: “El turco entrará muy sobervio, vestido a la morisca con el brazo derecho desnudo, salvo que tenga manga de camisa...”. La primera información que nos adelanta el autor es el asunto principal de la obra, la carta que escribió el soberbio turco al Santo Padre Clemente VII. Según Hernando y Espejo esta obra es la primera pieza dramática castellana en la que los turcos aparecen en la escena española.

La obra comienza con un *introyto* y *argumento*, que pronuncia un pastor, “qualquier de dos”, es decir Pelayo o Silvano, que saluda al auditorio y pide silencio “a sangre y fuego”, sin faltar la humilde petición de perdón, por los errores que pudiera cometer. Se inscriben por

---

<sup>125</sup> Ver Julio F. Hernando, Washington University in Saint Louis, y Javier Espejo, Universitat de Lleida, (Ed.), *Farsa Turquesana de Hernán López de Yanguas (1529)*, 2002. Esta edición se basa en el único impreso conocido, conservado en la Biblioteca de El Escorial (32-V-29). El aparato crítico incluye las variantes del fragmento conservado en una papeleta de la Biblioteca Menéndez Pelayo, que reproduce una entrada del *Abecedarium* de Colón.

tanto dentro de las convenciones del género en la época, aunque el número de versos es muy reducido, frente a los de Torres Naharro, que oscilan entre los 141 y los 295 vv. El dedicatario de la obra es el futuro VI Duque de Albuquerque, Don Diego de la Cueva, Comendador de Castilnovo en la Alcántara e hijo de Francisco Fernández de la Cueva, II Duque. Los Albuquerque, muy cercanos al Emperador, se constituyen como el auditorio destinatario de la obra.

Dentro del mismo *introyto y argumento* incluye el autor la identificación de los personajes, así como indicaciones sobre su condición moral y, como se ha citado anteriormente, acotaciones muy detalladas sobre el vestuario de los personajes.

López de Yanguas observa la preceptiva de Torres Naharro en cuanto al número de personajes, la presencia del introito y argumento, la estructura métrica, la división en actos, y en presentar una *comedia a noticia*. Sin embargo, rompe las reglas en cuanto a las unidades de espacio y tiempo.

### **3.3.4. La Farsa del Santísimo Sacramento, anónima<sup>126</sup>.**

El interés fundamental de López de Yanguas para la evolución del teatro, se halla en que es considerado como el autor del primer auto sacramental. Después del estudio de su obra dramática en la que tanto tiempo ha sido incluida *La farsa del Santísimo Sacramento*, se hace necesario exponer las últimas aportaciones y teorías acerca de ella, para completar la referencia al tema:

Ihs.Farsa compuesta para se representar el día de Corpus Christi en presencia del Santísimo Sacramento, en cuyo loor se compuso. En la qual se introduçen tres pastores, el primero de los quales, que Pelayo se llama, entra espantado de ver el grande regozijo que en tal día se haze; y hablando entre sí, viene Pascual, admirado de las cosas que a visto, de las quales cuenta a Pelayo, remittiéndose a Justino, que luego entra, que en la materia no se atreuiendo, dexa la mano a la Fe, que en la plática sobre viene. La qual, satisfaziendo a lo que cada qual de los tres preguntar quiere, induziéndolos a la veneración y culto del Santísimo Sacramento, en que concluyen con vn

---

<sup>126</sup> Me parece interesante y oportuno incluir las últimas aportaciones y teorías acerca de esta *Farsa del Santísimo Sacramento*, para completar la referencia al tema, en particular por las nuevas conclusiones acerca de su autoría a las que se ha llegado.

villançico no disimile a la materia, feneçe. Como más latamente en el progreso de la materia, mirando con atencion, cada vno ver podrá.

Fue Cotarelo quien descubrió un auto sacramental de 1521 que atribuyó, tras su estudio, a Yanguas, por sus características y su contenido. Dos años después Serrano y Sanz publica de nuevo la pieza, sin estudio ni anotación, excepto la descripción del manuscrito y la observación de que del prólogo latino hay que deducir que el *joven* autor de la *Farsa* no puede ser en ningún modo Hernán López de Yanguas, quien, nacido hacia el año 1470, contaría en 1521 con más de cincuenta. González Ollé acomete el estudio de la obra para precisar su lugar en la línea de evolución del auto sacramental, y ofrecer una nueva edición de ella, basándose en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid. Propone una nueva denominación: *Farsa del Santísimo Sacramento*, para evitar la confusión, entre otras homonimias, con la obra de Yanguas del mismo título, *Farsa sacramental*, y apuntando que, el equívoco que pudiera producirse con la obra del mismo nombre de Diego Sánchez de Badajoz, se evita con la mención del autor. Con el propósito de dejar definitivamente aclarada la cuestión de la autoría de esta pieza, González Ollé, basándose en los datos personales contenidos en dicho prólogo, argumenta que, confrontados con los datos biográficos de Fernán López de Yanguas, el autor no puede ser Hernán López de Yanguas, lo que lleva a negar la autoría de este último. En cuanto al estudio del contenido y su cotejo con las obras de López de Yanguas se llega a la misma conclusión, por las siguientes razones: 1º, la *Farsa del Santísimo Sacramento* ofrece un contenido doctrinal más denso que las obras de la misma temática del dramaturgo soriano como, por ejemplo, la *Égloga de la Natividad*; 2º, se advierte una diferencia en intensidad y extensión en el uso del lenguaje pastoril; utilizado de un modo continuo por el autor anónimo de la *Farsa del Santísimo Sacramento*, en comparación, por ejemplo, con la *Égloga de la Natividad*; 3º, añade González Ollé, la más importante, la *Farsa del Santísimo Sacramento* apenas presenta referencias de tipo cultural humanístico, notas que tanto abundan en las obras de Yanguas, y, en cambio, aparecen muchas reseñas bíblicas, que enmarcan el denso contenido teológico. Para completar su argumentación señala González Ollé que las coincidencias de la *Farsa del Santísimo Sacramento* con la obra de Lopez de Yanguas, como la descripción del cielo apoyándose en un pasaje del *Apocalipsis*, la aparición de la *Fe*, el uso de las coplas de arte mayor, o la coincidencia de la estructura del villançico que cierra tanto la *Farsa del Santísimo Sacramento*, como la *Farsa de la Natividad*, no son concluyentes para afirmar la autoría de Lopez de Yanguas, mientras que las circunstancias

biográficas que excluyen esta posibilidad, sí lo son. Por tanto, González Ollé afirma que la *Farsa del Santísimo Sacramento*, de 1521 debe considerarse anónima.

El introito presenta escasas novedades con respecto a los anteriores elaborados por Enzina y Torres. Se adelanta el argumento de la representación que sigue a continuación y los pastores que la protagonizan. Se da noticia del evento para el que se celebra: "... para se representar el día de Corpus Christi en presencia del Santísimo Sacramento, en cuyo loor se compuso" y el propósito que es la veneración y culto del Santísimo Sacramento.

### **3.3.5. Diego Sánchez de Badajoz (Talavera de la Reina, fines del siglo XV-1549)**

Con este dramaturgo se produce una evolución a señalar con respecto a los introitos de Torres Naharro. Para Sánchez de Badajoz lo importante es la intención didáctica, la enseñanza moral. Para ello el prologuista abandonando los aspectos cómicos y acortando la distancia que establecía Naharro entre el presentador y el auditorio, entabla un diálogo más intelectual y aproximado a la doctrina de la obra que se presenta con el espectador, al que intenta introducir en la comprensión de los símbolos y conceptos morales que se van a desarrollar a continuación.

Los textos que rodean y presentan la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz son el "Privilegio" y la "Dedicatoria". Las noticias que ofrecen son pocas y, según los estudiosos del tema, presentan algunas contradicciones. La *Recopilación en metro* está constituida por veintiocho piezas dramáticas breves y unas cuantas composiciones líricas, contenidas en un único libro, titulado de esta manera, *Recopilación en metro*, editado póstumamente por su sobrino Juan de Figueroa, en Sevilla, 1554. Del estudio de los Preliminares, se sabe que fue editada en una modesta imprenta, la de Juan Canalla, "junto al mesón de la Castaña", con una tirada reducida y de poca calidad, lo que hace suponer que Juan de Figueroa no debió de disponer de mucho dinero para llevar a cabo la impresión y optó por escoger a un editor modesto, sin recurrir a grandes y acreditados impresores sevillanos como Sebastián Trujillo, o Domenico de Robertis, hechos que contribuyen a explicar que sólo haya perdurado un único ejemplar de una única edición, descrita por Pedro Salvá y Mallén en

su Catálogo de la biblioteca de Salvá<sup>127</sup>. Piensa Weber de Kurlat que la edición de la Recopilación no constó de más de un centenar de ejemplares, y que fue organizada, como si hubiera sido proyectada para venderse como pliegos sueltos<sup>128</sup>. También es muy probable que Juan de Figueroa, negociara con alguna compañía de actores la puesta en escena de alguna farsa. Así pudo hacerlo con el propio Lope de Rueda, en cuyo testamento, concedido en 1565, se menciona expresamente a un Juan de Figueroa dedicado también a actividades teatrales.

El cuerpo fundamental de la Recopilación lo constituyen las veintiocho piezas dramáticas, que llevan el título de farsas. En cuanto al manuscrito original Frida Weber de Kurlat afirma, que la imprenta dispuso para su tarea de originales manuscritos, cuyas características se desconocen por completo. Las únicas noticias encontradas sobre esos mencionados originales son las contenidas en el “Privilegio” y en la “Dedicatoria”, que, además mantienen algunas contradicciones, con lo que, afirma la investigadora no es posible establecer unos datos claros del manuscrito base<sup>129</sup>:

*Recopilación en metro*<sup>130</sup> / del bachiller Diego Sánchez de Badajoz, en la / qual por gracioso, cortesano y pastoril estilo / se cuentan y declaran muchas figuras y auto / ridades de la Sagrada Escritura. Agora nueva / mente ympresso. y dirigido al yllustríssimo se / ñor don Gómez Suárez de Figueroa. conde de / Feria, etc. Com privilegio. [A]

#### El Príncipe

Por quanto por parte de vos. Iuan de Figueroa, vezino / del lugar de Talauera, jurisdicción de la ciudad de Badajoz, / nos ha sido fecha relación *que* el bachiller Diego Sánchez / vuestro tío. ya difunto, dexó hecho un libro de ciertas / obras, yntitulado Recopilación de farsas y sermones / con un confisionario. y nos suplicastes y pedistes por merced que, / teniendo respeto al trabajo que el dicho *vuestro* tío tuvo en componer / la dicha obra, os diésemos licencia y mandásemos [...] y

---

<sup>127</sup> La descripción del ejemplar se puede ver en Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, 1872, T. I, 1406; así como en *Catalogue de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia, Comte de Benhavis*, Paris, 1892, T II, pp. 283-4, 2334, aunque las noticias más completas sobre el ejemplar, su historia, menciones, etc., se hallan en J. López Prudencio, 1915, Cap. I, p. 6 y ss, según apunta Frida Weber de Kurlat en su edición de la *Recopilación en metro* de 1966, p. 9, nota 1.

<sup>128</sup> Ver Sánchez de Badajoz, D., 1966, p. 11.

<sup>129</sup> Se sigue para la transcripción del Título, el Privilegio y la Dedicatoria la edición de la *Recopilación* de Frida Weber de Kurlat: Sánchez de Badajoz, D., 1966.

<sup>130</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 467.



porque aviéndose / visto por nuestro mandado el dicho libro, pareció que de ympri / mirse no se seguiría ynconveniente, por la presente os damos licen / cia y facultad, y mandamos que vos o la persona o personas que / *vuestro* poder para ello ovieren y no otras algunas, puedan ympri / mir y vender e ympriman y vendan las dichas obras en los di / chos reynos y señoríos de Castilla, [...]. Fecha en Toro, a veynte / y tres de abril de mil y quinientos y cinquenta y dos años./

Yo el Príncipe.

Por mandado de su Alteza

Francisco de Ledesma

Al yllustríssimo señor don Gómez Suárez de Figueroa, / conde de Feria, etc.

Una de las condiciones que en la naturaleza diuina se halla, y / Ilustríssimo señor, es no tener fin, que trae consigo ynperfección [...]. De aquí es que todas las cosas *que* biven procuran engendrar se / mejantes, [...]. Por / la mesma razón pareçe que los hombres que no tienen hijos se aplican a es / creuir o hazer otras obras de sus manos en que biua siempre su nombre / y, a la verdad, aunque los engendrasen. no deurían cesar de obras del en / tendimiento, pues en criar hijos aun la hormiga nos haze ventaja. [...] Considerando yo todo esto y viendo que mi tío Diego Sánchez, / que es en gloria, auía escrito con gran trabajo muchas obras no de poco pro / uecho ni dignas de estarse a lo oscuro, porque con mucha verdad y sin yn / juria de Naharro, las tienen todos por las mejores que hasta oy se an sa / cado a luz, digo, de todas las que son escritas en aquel estilo cómico; pues / [...] porque era vn hombre, de más de ser letrado, / de gran yngenio y de muy asentado juyzio. Oýle dezir vn / día *que quería* embiar a *vuestra* S. yllustrísima vna Montería *que* auía compue / esto razonable, de donde yo colegí *que* tenía voluntad de seruidor y capellán / de V. S. yllustrísima y *que* si biuiera publicara estas poesías que auía / compuesto con la lumbré de su muy çelebrado nombre. Por lo qual yo / he determinado de sacar el Cerbero del ynfierno *con* el ayuda de Hér / cules. y no quitando a nadie lo suyo, ymprimir las obras *que* he podido / descubrir de mi tío dedicándolas al nombre de *vuestra*, yllustrísima señoría / [...] Mas con vuestra señoría yllustrísima, ¿quién competía. / naciendo para esperança de tan gran señorío, y en tiempo *que* las letras / estauan trocadas por los vicios?, de tal manera que se dude quién aya re / scibido más, ellas de fauor o vuestra señoría yllustrísima de doctrina. / Tanto me ocurre que dezir que fuera menester hazer vn libro entero de / tan justas alabanças que ninguna lengua que en ellas se mostrase eloquen / te podría ser tachada de lisonja, pues la materia es tan alta que sobre- / puja a quantas lenguas tienen facundia, y también mi voluntad está tan / subjeta que no mer[e]sce paga *tan* amargosa.

Seruidor y capellán de V. S. yllustríssima<sup>131</sup>.

Estos preliminares aportan una importante información acerca de cómo Juan de Figueroa encontró las obras de su tío y cómo decidió recopilarlas y publicarlas. Aunque hay desacuerdos en los datos aportados, (López Prudencio advierte de las incongruencias entre el contenido de la *Recopilación en metro* publicada en 1554 y dedicada al conde de Feria, y el privilegio de 1552 que la precede, en el que se dice que el bachiller Diego Sánchez: "...dexó hecho un libro de ciertas obras, yntitulado Recopilación de farsas y sermones con un confisionario"<sup>132</sup>, mientras en el privilegio se habla de una colección ya ordenada, en la dedicatoria se deduce una enmienda en la frase: "...no quitando a nadie lo suyo ymprimir las obras que he podido descubrir de mi tío..."<sup>133</sup>, el resultado del estudio de estos documentos aporta tres importantes hechos: la alusión a Torres Naharro y la organización similar de la *Recopilación* a la de la *Propalladia*; la elección de un título impersonal y la inclusión de la *Farsa del Molinero*, en medio de las farsas del Antiguo Testamento destinadas a la fiesta del Corpus Christi, que señalan que fue Juan de Figueroa el que organizó la disposición de las farsas de su tío. Estos datos contenidos en este paratexto historiográfico constituyen una valiosa aportación para documentar el estudio de la obra de Sánchez de Badajoz.

Las farsas están estructuradas en tres partes, aunque no siempre bien delimitadas. El texto preliminar o *introito* está constituido por la explicación de la trama y los versos iniciales recitados por el Pastor; en contraste a lo que ocurría con los introitos de Torres Naharro que se identificaban como unidad independiente, las introducciones de Sánchez de Badajoz, aunque habitualmente van enmarcadas entre dos acotaciones, del tipo: "Entra el Pastor y dize...", y otra al final indicando la entrada en escena del primer personaje: "Aquí entra el Frayle y dize...", no presentan unas fronteras bien definidas y están más articuladas con el resto de la obra. Sánchez de Badajoz se vale de los introitos para exponer los propósitos morales, doctrinales, didácticos, teológicos y hasta de crítica social mediante el pastor que actúa como comentarista, no sólo en el introito, sino también en la farsa para atraer el interés y la atención de los espectadores hacia los contenidos temáticos y hacerlos comprensibles. Una vez que el prólogo ha concluido, el Pastor normalmente continúa en escena, manteniendo

---

<sup>131</sup> Sánchez de Badajoz, D., 1966, pp. 45 y ss.

<sup>132</sup> Sánchez de Badajoz, D., 1966, p. 12 y ss.

<sup>133</sup> Sánchez de Badajoz, D., 1966, Dedicatoria al conde de Feria, p. 50.

la interpelación al público y el discurso moralizador empleado en el introito, lo que contribuye a diluir la frontera entre introito y representación propiamente dicha.

En la *Farsa de Moysén*<sup>134</sup>:

*Farsa [de Moysén]* en que entran cinco figuras: un Pastor / y Moysén y Sant Pablo y vn Negro. Habla del Sanctíssimo Sacra / mento del Corpus Christi. Entra primero el Pastor y dize: [...].<sup>135</sup>

El pastor de Sánchez de Badajoz tiene una riqueza de funciones como prologuista que afirman la superioridad del dramaturgo sobre sus contemporáneos. El lenguaje coloquial, rústico, que facilita a veces la función cómica, hace viable la enseñanza, función esencial de la farsa que articula *prodesse* y *delectare*. Este recitado inicial del pastor suele tener una extensión variable en las diferentes farsas que puede oscilar entre los 18 que ocupa el introito de la *Farsa de Moysén* a los 216 de la *Farsa Theologal*. Esta tipología del pastor permite al autor introducir la doctrina en el total de la obra, con un lenguaje coloquial, poniéndola al alcance de los espectadores valiéndose del corto alcance mental del pastor que, como señala Weber de Kurlat con mucho acierto, lleva la peor parte, pues asume la función cómica que es la que decide, en suma su intervención<sup>136</sup>. Wardropper afirma, asimismo, que estas características del pastor permiten introducir la teología en la estructura de la obra. En la *Farsa de la muerte*:

#### **FARSA DE LA MUERTE**

*FARSA DE LA MUERTE. Son interlocutores quatro figuras: un Pastor; un Viejo, como enfermo y pobre, mal vestido; un Galán mançebo y gentilhombre, bien ataviado; la Muerte, que se puede hazer con una máscara como calaverna de finado, con su aljava a las espaldas llena de saetas y un arco en la mano con su harpón. Comiença a hablar el Pastor el introito siguiente, que fue hecho para los canónigos de Badajoz porque se quexaron que les dixo en una farsa “Dios mantenga”. Compuesta por el bachiller Diego Sánchez de Badajoz. Es una de las farsas que entran en su Recopilación.*

Com privilegio.

---

<sup>134</sup> Ver texto en *Apéndice*, p. 30.

<sup>135</sup> Ver Sánchez de Badajoz, D., 1966, p. 413.

<sup>136</sup> Weber de Kurlat, F., “Acerca del portuguesismo...”, en Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, 1985, p. 33.

Este introito se sitúa en la intersección entre el texto dramático y el texto espectacular pues dirige no solo el entendimiento de la obra, sino que configura el espacio escénico de la representación, presentando en primer lugar a los personajes, no solo con su nombre, sino con indicaciones de vestuario y carácter del personaje: “como enfermo y pobre...”; las didascalias implícitas en el prólogo comandan, además del atuendo, premisas para la representación: “...la Muerte , que se puede hacer con una máscara...”, señala las entradas en escena, los comienzos del diálogo estableciendo de un modo eficaz el marco de la situación enunciativa, en ese terreno ambivalente del paratexto dramático que se mueve en el terreno de la comunicación y la persuasión del espectador. El presentador de Sánchez de Badajoz es el dispositivo que conecta el introito con el cuerpo central de la obra y la enseñanza moral que se propone. El prologuista que se impone y se imita es el de Torres Naharro, pero en Sánchez de Badajoz se encuentra la semilla incipiente de un paratexto introductorio con una enseñanza moral que tomará fuerza y nueva forma en las loas sacramentales.

### 3.3.6. Jaime de Huete (¿1480-1535?)

Huete sigue a Naharro en su técnica y preceptiva, y en la naturaleza de los preliminares. De su obra teatral se conocen dos comedias, la *Tesorina* y la *Vidriana*<sup>137</sup>, de las que se conserva una edición del siglo XVI que se puede datar entre 1528 y 1535, y parece que existió una segunda edición de la *Tesorina*, hoy desaparecida, citada por Cronan y fechada en 1551<sup>138</sup>. Las comedias se hallan organizadas en cinco jornadas siguiendo las pautas de Torres Naharro, precedidas de un Introito en el que se informa del argumento:

#### **TESORINA**

Comedia intitulada Tesorina la materia de la qual es unos amores de un penado por una señora y otras personas adherentes. Hecha nuevamente por Jaime de Güete. Pero si por ser su natural lengua Aragonesa, no fuere por muy cendrados términos, quanto a esto merece perdón. Los interlocutores son los infrapuestos, y es de notar que el fraile es zazeador<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> Ver Huete, Jaime de, 2002.

<sup>138</sup> Ver Huete, 2002, Jaime de, p. XIV y ss.

<sup>139</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 459.

Esta primera presentación de la obra aporta ya una información, que es la confirmación del origen aragonés del autor. En cuanto al *Introito* consta de dos partes, el acostumbrado saludo, que en este caso hace uso de un juego de palabras para captar la atención del público con más efectividad, para pasar después a provocar al sector femenino del público con una sátira, que le da ocasión de interrumpir su representación, y contactar directamente con los espectadores para presentar la comedia, propósito principal del introito. En la *Tesorina* la descripción del argumento es un poco atípica, pues se limita a decir quiénes son los dos primeros personajes: “...un moço con un galán y del resto habréis avís [...] si no hos morís”<sup>140</sup>, lo que no deja de translucir un especial sentido del humor, que compensa, por si no es bien recibido, con el deseo de salud y larga vida, para terminar:

INTROITO a la Comedia TESORINA<sup>141</sup>

INTROITO

Sálvehos Dios, y tan salvados,  
como salvados de harina  
y hos conserve conservados  
como la sal la cecina.

De placer  
hos hincha a más no poder  
a quantos estáis oyendo  
y sin poder retener  
hos quedéis ansí riyendo.

Abobados,  
que vivís en mil cuidados;  
vase el tiempo en que sé yo,  
no estéis tristes ni añublados  
que oy somos, mañana no.

[...]

que no holguemos buenamente  
y, pues hombre se desmanda,  
pruévohoslo muy gentilmente.

¿Queréis ver?

---

<sup>140</sup> Huete, 2002, Jaime de, vv.142-143, p. 10.

<sup>141</sup> Huete, Jaime de, 2002, p. 1 y ss.

Que en acabando de hazer  
Dios al hombre, en breve tiempo  
hos le dio luego muger,  
por dalle aquel pasatiempo;  
[...]  
Solo resta de presente,  
porque quedemos en paz,  
hazelles algún presente  
con que reciban solaz;  
y vernán  
un moço con un galán  
y del resto habréis avís,  
todos quantos aquí están  
lo veréis si no hos morís.  
Juventud  
hos dé Dios y senectud  
con descansos a manojos  
y os atieste de salud  
hasta saltar por los ojos<sup>142</sup>.

Errazu hace notar que los introitos de Huete son significativamente más breves que los de los autores de su tiempo. Afirma la investigadora que sólo el de la comedia *Jacinta* de Torres Naharro (144 vv.) es más breve que los de Huete. Comenta, asimismo, que, aunque con particularidades, los introitos de Huete están en la línea de los de Naharro: “...pero su corrección formal y su comicidad los colocan a una altura nada despreciable al compararlos con los de Torres”<sup>143</sup>. El introito de la *Tesorina* consta de 149 versos en coplas de pie quebrado. Se lleva a cabo una sátira contra las mujeres y sus caros vestidos, sus afeites y sus ardides para enamorar a los hombres. La comedia termina con un *epílogo*, elemento que no siempre aparece en el teatro renacentista, y cuando lo hace, sigue la línea de los epílogos de la comedia clásica latina. El epílogo de la *Tesorina* corre a cargo del criado Sircelo, que concluye, aunque no se utiliza ya la fórmula de pedir perdón por los errores, pidiendo que no se tengan estos en cuenta, y el *valete* tradicional de la comedia latina:

---

<sup>142</sup> Huete, Jaime de, 2002, p. 1 y ss.

<sup>143</sup> Huete, Jaime de, 2002, p. XXIV.

### **VIDRIANA**

Comedia intitulada Vidriana compuesta por Jayme de Guete agora nueva=mente: en la qual se recitan los amores de un ca=vallero y de una señora de Aragon a cuya petición por ser les muy servo se ocupo en la obra pre=sente: el sucesso y fin de cuyos amores va meata phoricamen=te tocado justa el proceso y execucion de aquellos. hay los interlocutores siguyentes [S.l., s.d.]<sup>144</sup>.

En esta presentación se indica de modo expreso la procedencia aragonesa de los protagonistas, con lo que se refrenda la ambientación en dicha región de la comedia, dato que revalida el origen aragonés del autor. A continuación viene el Introito de 174 versos<sup>145</sup>, que comienza con un monólogo del pastor, que parece no percatarse de la presencia del público. Si en el introito de la *Tesorina*, el autor realiza una sátira contra las mujeres, en la *Vidriana* critica a los hombres, bajo la figura del hidalgo “adornados como mujeres y provistos de un lenguaje amanerado...”<sup>146</sup>. El pastor comienza alardeando de su pretendida ignorancia, para, en realidad, afirmar que él sabe muchas cosas fuera del alcance de los hidalgos y, en general, del público que le escucha, un intento que se encuentra con frecuencia en estos introitos del teatro renacentista, de allanar las diferencias entre las clases sociales, y entablar con el espectador un diálogo de igual a igual, para, una vez capatada la atención del auditorio, pasar a la presentación y argumento de la comedia (vv. 115 y ss.).

En el teatro del XVI es frecuente que las acotaciones para reproducir todos los componentes escénicos e imaginar la escena, se incorporen al texto de modo que se pueda visualizar la acción, incluso en el caso de que la comedia no fuese representada. En las comedias de Huete el tipo de acotación explícita se encuentra solo en dos ocasiones, ambas en la *Tesorina*, una al comenzar la jornada segunda y otra entre los versos 1892 y 1893, pero las dos obras abundan en acotaciones implícitas que permiten visualizar el escenario y el decorado, e imaginar cómo habría de realizarse la representación. En la *Vidriana* el ejemplo más representativo de estas acotaciones se halla en los versos 2482-2548, en los que el pastor Gil Lanudo refiere sus cualidades para la milicia, para lo cual, a lo largo de 66 versos va describiendo todos los útiles y movimientos de que se sirve para esta emulación. Todo este

---

<sup>144</sup> Ver Huete, Jaime de, 2002, p. CXII.

<sup>145</sup> Ver Huete, Jaime de, 2002, p. 112.

<sup>146</sup> Ver Huete, Jaime de, 2002, p. XXII.

tipo de recursos teatrales que se encuentran en los introitos del autor aragonés, lo sitúan en un nivel superior al de sus contemporáneos, con la casi única excepción de Torres Naharro, que también maneja con habilidad estas técnicas. La comedia en que se ilustra la acción con mayor número de acotaciones, con una variedad y con una intencionalidad artística, que proyecta la obra del dramaturgo aragonés en un plano superior, es, sin duda, la *Tesorina*, con gran diferencia sobre la *Vidriana*, aunque ambas obras son de Huete.

### **3.3.7. Lope de Rueda (Sevilla 1520?-1566)**

Hacia mediados de siglo la evolución del teatro y su afianzamiento como actividad social y comercializada, van restando relevancia al introito cuya función de comunicación con el público se va haciendo cada vez menos necesaria, y comienza a entrar en una fase de declive. Lope de Rueda es una pieza clave en este momento en el que tiene lugar el proceso de profesionalización del teatro peninsular hasta los comienzos de la comedia nueva. Rueda es el más conocido de una serie de dramaturgos que crearon el modelo de compañía profesionalizada, porque con ellos la práctica escénica escapa al mecenazgo y acuden a buscar a su público allí donde se encuentre. Los textos periféricos que rodean las comedias de Rueda son coadyuvantes en esa estrategia de atraer al público a la representación, el discurso paratextual se acomoda al receptor al que va dirigido el mensaje. Las églogas y farsas de Juan del Enzina, Lucas Fernández, Gil Vicente y otros, se representaban en casas principales, y de aquí, pasaron a la plaza pública, donde el reclamo de los prólogos e introitos tenía que ser más atrayente, al tiempo que buscaba un registro adecuado y específico que pudiera llegar fácilmente al público al que iba destinado. Los introitos de Rueda, que él llama *argumentos*, son un adelanto de la trama argumental que se va a llevar a cabo a continuación, en un registro sencillo que pueda llegar fácilmente a un destinatario genérico.

Es interesante mencionar aquí que la producción dramática conocida de Lope de Rueda se ha transmitido gracias a la mediación del librero-editor y autor Juan Timoneda que nos explica en los *paratextos* que acompañan *Las quatro comedias y dos coloquios* (Valencia 1567), la *Epístola satisfactoria*, y la *Epístola al considerado lector*, cómo la obra le vino a las manos y como se vio en la obligación de publicarlas, no sin antes ponerlas en orden, de acuerdo con la censura y quitar cosas “no lícitas y malsonantes”.



Así, dice en la Epístola satisfactoria:

Viniéndome a las manos, amantísimo lector, las comedias del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, me vino a la memoria el desseo y afectación que algunos amigos y señores míos tenían de vellas en la provechosa y artificial emprenta. Por do me dispuse, con toda la vigilancia que fue possible, ponellas en orden y sometellas baxo la corrección de la Santa Madre Iglesia. De las cuales, por este respecto, se han quitado algunas cosas no lícitas y malsonantes, que algunos en vida de Lope habrán oído. Por tanto, miren que no soy de culpar, que mi buena intención es la que me salva. *Et vale*<sup>147</sup>.

Y en la *Epístola al considerado lector*, el librero valenciano ofrece más información, justifica por qué se vio obligado a corregir y modificar la obra de Lope de Rueda:

Sapientísimo lector: el trabajo que a mí se me ha puesto de sacar a luz y empremir las presentes comedias del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, no te des a entender que ha sido uno, sino muy muchos y de harto quilate. El primero fue escribir cada una d'ellas dos veces y, escribiéndolas, como su autor no pensasse imprimirlas, por hallar algunos descuidos o gracias, por mejor dezir, en poder de simples, negras o lacayos, reiterados, tuve necesidad de quitar lo que estaba dicho dos vezes en algunas d'ellas y poner otros en su lugar. Después, de irlas a hazer leer al teólogo que tenía diputado para que las corrigiesse y pudiessen ser impresas. Y por fin y remate, el depósito de mi pobre bolsa. Pues quien tantos trabajos tuvo por darte algún honesto y apazible recreo, te suplico que no me sobrevenga otro de tu mano en quererme reprochar mi tan cotidiano y debido exercicio, pues nascí para servirte y passar la vida en esta pobre habilidad que Dios me dio. *Et vale*<sup>148</sup>.

Esta declaración de Timoneda pone de manifiesto, en primer lugar el propósito de “sacar a la luz” las comedias del representante Lope de Rueda, y da cuenta del esfuerzo que supuso el hecho, pues el propio autor no tenía intención de editarlas, lo que nos da cuenta de que el manuscrito con el que contó era probablemente un cuaderno de comedias con el texto deturpado y en condiciones muy precarias, con lo que Timoneda tuvo que corregir “descuidos o gracias”, quitar “lo que estaba dicho dos veces” y poner “otros en su lugar”, y en segundo término, y más complicado, someter el texto a la censura eclesiástica. La noticias que proporcionan estos paratextos acerca de las correcciones de Timoneda explican por qué en las obras de Rueda no aparecen personajes como el clérigo, tan frecuentes en el teatro anterior

---

<sup>147</sup> Lope de Rueda, 2001, p. 21.

<sup>148</sup> Lope de Rueda, 2001, p. 22.

(Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz...) o las prostitutas y alcahuetas (procedentes de la comedia humanística y celestinesca), así como justifican la aparición de un lenguaje bastante comedido en tipos de baja extracción social. Afirma, asimismo, Timoneda que quiso eliminar descuidos, repeticiones y reiteraciones innecesarias, admisibles en el texto representado, pero no en el escrito; lo que trajo como consecuencia que añadiera otros pasajes redactados por él mismo: "...y poner otros en su lugar." Es acertado suponer, sin embargo, que el librero valenciano se limitara a corregir pequeños detalles que no alteraron de modo decisivo la estructura de la obra de Lope de Rueda, por demás muy conocida por el público.

Los prólogos o textos introductorios que acompañan a las comedias del representante sevillano tienen como objeto principal transformar las voluntades y los ánimos de los oyentes, constituyéndose de esta manera en el elemento primordial para atraer su atención y conseguir de ellos la disposición adecuada. La comedia *Los Engañados*, cuyo argumento está tomado de una obra dramática llamada *Gl'Ingannati*, estrenada en 1531, en la academia de los *Intronati* en Siena va precedida de un "Argumento del Autor", en el que Rueda simplemente anticipa la trama del relato:

### **Comedia *Los Engañados***

muy graciosa y apazible, compuesta por Lope  
de Rueda. Introdúzense las personas siguientes  
baxo escriptas: [...]

#### ARGUMENTO DEL AUTOR

Si nos prestáis atención, generoso auditorio, oirán un verísimo y no menos agradable acontecimiento que, onze o doze años después que Roma fue saqueada, aconteció con Verginio, ciudadano d'ella. Fue, pues, el caso que, habiendo este Verginio perdido gran suma de bienes y hacienda en el saco y juntamente un hijo de edad de seis años, [...] Aquí cesso, señores, dexando de contar como el hijo perdido en Roma, llamado Fabricio, llega a este pueblo y, por ser tan semejante a Lelia, su hermana, los engaños que sobre ello suceden. Se que se holgarán en extremo vuessas mercedes, si están atentos. Y queden con Dios. *Et valet*"<sup>149</sup>.

---

<sup>149</sup> Lope de Rueda, 2001, p. 167.

El receptor apelado es el “generoso auditorio” y a continuación Rueda sin más alabanzas, ni dilaciones retóricas, pasa a explicar al público la historia que se va a representar con un lenguaje libre de complicaciones retóricas y sintácticas que puedan mermar la capacidad socio-comunicativa del texto, ni su fuerza ilocutiva.

Del *Introito* se deduce en primer lugar la fecha de composición, que se supone que tiene que fijarse con posterioridad a 1539, ya que la obra transcurre once o doce años después del Saco de Roma, según se deduce del *Introito*: “Si nos prestáis atención, generoso auditorio, oirán un verísimo y no menos agradable acontecimiento en que, onze o doze años después que Roma fue saqueada, aconteció con Verginio, ciudadano d’ella”. Observando la fecha del Saco de Roma, muchos críticos como E. De Chasca piensan que la acción descrita por Rueda se desarrollaba en un período de tiempo más o menos posterior a 1539, y no posterior a 1558, fecha en que Rueda tenía una compañía suficientemente grande como para representar *Los Engañados*. Esta es la primera noticia que aporta el *Introito*. A continuación el autor pone al público en antecedentes sobre la historia que se va a desarrollar a continuación. Estas explicaciones que el autor da en sus prólogos a las comedias, son argumento para los detractores de Rueda que manifiestan que sus comedias están escritas más para ser “explicadas” que representadas, y que el asunto de la obra no es sino, mero pretexto para intercalar *pasos* y distracciones de inspiración popular que le garantizaban el regocijo de su público y el éxito fácil. El estudio más profundo y detenido de la obra de Rueda pone de manifiesto que lo que al autor realmente le interesa en su concepción total del espectáculo dramático, es la forma de expresión teatral y el desarrollo de los diálogos, más que el proceso de la intriga y la originalidad de los textos. El *Introito* consta de todos los elementos propios la captación de la simpatía del público, el adelanto de la trama fecundada con interesantes personajes y situada en un telón de fondo histórico, prometiendo distracción y cerrado con el tradicional *Et valete*. La comparación entre *Los Engañados* y *Gl’Ingannati* demuestra la maestría dramática del sevillano, pues toma la materia teatral del original y la reelabora dándole un nuevo sentido, el resultado final es algo nuevo, la trascendencia del texto pasa a la escena de la mano del arte de los representantes.

### **Comedia llamada *Eufemia***

muy exemplar y graciosa, agora nuevamente  
compuesta por Lope de Rueda, en la cual se

introducen las personas baxo escriptas [...]:

AUTOR QUE HAZE EL INTROITO

En un lugar de la Calabria, auditores, hubo dos hermanos de ilustre sangre, nascidos un varón y una hembra. El varón, que Leonardo se llama, determinado de ver tierras extrañas, de Eufemia, su hermana, se despide. Donde, de lance en lance, en casa de Valiano, señor de baronías, viene a parar. [...] Pero la divina Providencia, remedio zona de semejantes tratos, da orden de suerte que, estando en el mayor peligro de todo, acaba en fin próspero y alegre. *Et valete*<sup>150</sup>.

Estos prólogos tienen únicamente el propósito de explicar el argumento de la comedia que se va a representar a continuación. Con las palabras: “En un lugar de Calabria- y el vocativo- auditores...” se introduce a los presentes de lleno en la fábula. La comedia está dividida en ocho escenas, construidas más en concordancia con la idea central de la escena, que con la entrada y salida de personajes. El cambio de escena, como en *Los Engañados*, no está marcado por ninguna *didascalia* explícita, sino por el parlamento de los personajes. En el *introito* se da una referencia espacial, la Calabria que sitúa al espectador geográficamente. El autor adelanta parte del relato y señala, además, que la envidia es la causa que desencadena lo ocurrido en la fábula, dirigiendo el ánimo del receptor de esta manera. Algunos estudiosos sugieren que el “agora nuevamente compuesta” que aparece en el título, podría situar la fecha de composición de la obra en los últimos años de Rueda, pero hay otras marcas temporales en la comedia y sería aventurado deducir la fecha de composición partiendo solamente de este dato. Las introducciones de Lope de Rueda están dentro de los esquemas acostumbrados y presentan los elementos tradicionales de captación de la atención del auditorio, noticias del argumento..., pero dan cuenta de algo más trascendental, el escaso interés del autor por seguir los cánones establecidos, y sí, en cambio, por llevar a la escena la historia relatada, centrado el interés en la intriga y el desarrollo de ésta, el autor da un paso fundamental en la creación de la nueva comedia al verter una novela en los moldes de la obra teatral: la novela se hace drama en la representación escénica.

### **Comedia llamada *Armelina***

AUTOR QUE HAZE EL INTROYTO

---

<sup>150</sup> Lope de Rueda, 2001, pp. 74-75.

Sean apazibles auditores, que Pasqual Crespo herrero famosissimo official siendo moço, tuvo un hijo en cierta manceba, la qual se lo llevo, llevandose la por amiga un Capitan que passo en Ungria, donde la madre y el Capitan murieron, dexando al niño por heredero de todo lo que tenian, y por tutor a Viana hombre anciano de la misma ciudad. A Viana un deudo y muy acostado suyo le quito una hija que tenia dicha Florentina, a respecto que la tractava muy mal su madrastra, y por su desdicha fue captivado de Moros, y la niña vendida por esclava a un hermano deste Pasqual Cresspo el herrero, que entonces por la mar mercadeaua, y al punto de su muerte por el amor que le tenia la dexo libre y con harto dote con que el herrero la casasse. Esta es señores la maraña de nuestra comedia y entended que Armelina es Florentina, como se declara a la fin de nuestra poetica representacion. *Et vale*<sup>151</sup>.

Esta introducción sigue la línea de todas las de Rueda. Está dividida en dos partes. La primera explica un fragmento de la historia que después no se va a representar, para poner al público en antecedentes. La segunda, sin embargo, que cuenta la historia de la hija de Viana, se desarrollará a lo largo de la comedia en una ascendiente tensión dramática. Los investigadores han señalado dos fuentes para el argumento: Klein señaló la semejanza de la *Armelina* de Rueda y la *Servigiale* (1561) de Giovanni María Cecci (1516-1587), representada hacia el año 1555 en el Carnaval florentino; Stiefel, por su parte, hace notar el parecido de la *Armelina* de Rueda con *L'Altilia* de Antón Francesco Raineri, anterior a la obra de Giovanni, ya que fue impresa en Mantua en 1550<sup>152</sup>. Arróniz señala la importancia de las relaciones entre Rueda, Cecci y Raineri, porque sería la prueba de la influencia italiana sobre el autor español. Concluye Hermenegildo afirmando que los rasgos identificados de las fuentes italianas hallados en *Armelina*, no son significativos y que la autonomía que muestra Rueda en esta obra sigue siendo un enigma. El nombre del protagonista, Pascual Crespo, evoca ecos del legendario Alcalde de Zalamea. El interés se centra en el desarrollo de la trama, y en la eficacia de todos los elementos de representación para su puesta en escena trasladando al público toda la tensión dramática.

### **Comedia llamada *Medora*.**

Muy afable y regozijada, compuesta por Lope de Rueda [...]

AUTOR QUE HAZE EL INTROITO

---

<sup>151</sup> Lope de Rueda, 2001, p. 131.

<sup>152</sup> Ver Arróniz, O., 1969, p. 125.

Un micer Acario, nobles auditores, tuvo dos hijos en Barbarina, su muger: un varón y una hembra, tan semejantes en forma y gesto cual suele y puede cada día hazer la gran maestra naturaleza. En este tiempo andando los gitanos por estas partes, por no estar Acario ni Barbarina, padres de los niños, en casa, una gitana entra y hurta a Medoro, que assi habia nombre el mochacho, y dexa en la cuna vn gitanillo hijo suyo muy malo, tanto, que de alli a pocos dias murio. Quedando Angelica, que ansina se llamaba la niña, criándose en casa de los padres, y creciendo en hermosura, honestidad, y buenas costumbres, Casandro gentil hombre, de noble sangre, de Angelica se enamora. En este comedio allega la gitana que trae a Medoro en su compañía vestido en hábitos de muger, llamándole Armelio. El Casandro que la vee, pensando que es Angelica le habla en amorosas palabras, y el mochacho le desconosce. Sobre esto verán, señores, graciosísimas marañas, y de qué suerte descubre la gitana cómo hijo es Medoro, dexando aparte los amores de Acario con Estela, y los de Barbarina con Casandro, y las astucias de Gargullo, lacayo, y las necedades de Ortega, simple. Porque todas estas cosas son parte de la comedia para hazella más graciosa, y servir a vuessas mercedes como todos desseamos. *Et valet*<sup>153</sup>.

Es, tal vez, la comedia menos original, casi traducción de *La Cingana* escrita por Gigio Arthemio Giancarli (1545-¿). Stiefel que ha dedicado un largo estudio a las relaciones entre ambas obras afirma que *Medora* es, prácticamente, una traducción de la obra italiana: "...Lope hatte zu seiner "Medora" eine andere Quelle als die Novelle, oder das genannnte italienische Lustspiel<sup>154</sup>; er hat wenig dabei erfunden, er ist nur Übersetzer eines ziemlich unbekanntes Cinquecentistenlustspiels nämlich von *la Cingana* des Malers Gigio Artemio Giancarli aus Rovigo"<sup>155</sup>. González Ollé afirma la relación de servilismo entre *Medora* y *La Cingana*. Arróniz aclara que la intención de su investigación es diferente de la del crítico alemán; para Arróniz lo importante es encontrar los motivos que llevaron a Rueda a modificar su modelo<sup>156</sup>. Para Hermenegildo la *Medora* no es ni traducción ni versión de *La cingana*, según él la obra de Rueda busca la eficacia escénica<sup>157</sup>.

---

<sup>153</sup> Lope de Rueda, 2001, pp. 216-217.

<sup>154</sup> Se refiere a la comedia "los Engaños", de la Novela de Bandello, que inicialmente se tomó como fuente de *Medora*. Stiefel afirma que esto no es correcto: "Ich bin in der Lage, die Unrichtigkeit des übrigen Teils der Behauptung zu zeigen..." Ver Stiefel, 1891, p. 184.

<sup>155</sup> Stiefel, Arthur L., 1891, p.184.

<sup>156</sup> Ver Arróniz, O., 1969, p. 95.

<sup>157</sup> Lope de Rueda, 2001, p. 49.

Arróniz insiste en la estrecha dependencia del texto español respecto a la comedia de Giancarli, ya desde el mismo introito, que es prácticamente un calco de la introducción de *La Cingana*. Pero hay que señalar en el prólogo de Rueda se anuncian los amores de Barbarina y Casandro, que luego no vuelven a tener eco a lo largo de la obra: "... dexando aparte los amores de Acario con Estela y los de Barbarina con Casandro"<sup>158</sup>. Hay, pues, un desfase entre el introito y la comedia, estos amores no se hacen realidad después en la acción teatral. Solamente se alude de manera muy general a la fuerza del amor al principio de la escena quinta, haciéndose eco de lo adelantado en la introducción. Esto es muestra de que el interés del autor está en la convocatoria del público y en concentrar su atención en la representación, sin prestar demasiada atención a estos detalles de concatenación y precisión en el engaste de la introducción con la comedia, o los desfases entre ambas. Está dentro de la textualidad del prólogo en la que lo que interesa es la intención comunicativa y el potencial ilocutivo, sin prestar demasiada atención a las reglas retóricas vigentes de estos paratextos en el momento.

En el introito se adelanta también el desenlace, la aparición de la gitana con Medoro, disfrazado de mujer. Es interesante destacar que Rueda habla también de las acciones secundarias, y del interés que reviste la aclaración de que tales elementos sirven: *para hazella más graciosa*, con lo que llama la atención de los espectadores sobre los efectos cómicos preparando la recepción de la comedia.

El estudio de las *didascalias* ofrece otro aspecto interesante. Alfredo Hermenegildo observa que las nóminas de personajes, con el que se ordena la aparición en las respectivas escenas de un cierto número de figuras dramáticas, al frente de la comedia, contienen un doble mensaje, en el que se duplica la información general: junto al nombre del personaje se indica su condición (*criado, lacayo, doncella, dama, una gitana...*) que nos da noticia de su inserción en el tejido social que gobierna las relaciones interpersonales en la comedia. Hay un solo personaje sin nombre, la gitana. Su papel está codificado según las normas vigentes del discurso social dominante en el siglo XVI español. La escala de valores de cada personaje está condicionada por esta identificación de su inserción social<sup>159</sup>. Estas marcas imponen unos condicionamientos establecidos por los referentes históricos que generan una serie de órdenes

---

<sup>158</sup> Lope de Rueda, 2001, p. 217.

<sup>159</sup> Hermenegildo, A., 2001, .pp. 192 y ss.

en la práctica escénica: gestos, vestuario, lengua, etc., y que regulan las relaciones entre los diferentes estamentos sociales señalados.

Lope de Rueda parte desde las técnicas elaboradas por Naharro y Encina, y los presupuestos que participa el texto dialogado de *La Celestina*, viniendo a conformar un arte nuevo menos explícito y más representativo, cuyo soporte principal es la actuación, el arte de la interpretación, hecho que se manifiesta en sus *Introidos* cuyo interés se centra en participar al público la trama de la comedia, cuyo argumento se pone a la cabeza de la introducción por encima de la demanda de quietud, benevolencia o atención, situándose en ese terreno facticio en que el dramaturgo transmite al auditorio su intención autorial, que se llevará a cabo mediante la escenificación apoyada en todos los recursos teatrales.

En la colección de sus comedias y en el *Deleitoso* se añadió un retrato muy conocido de Lope de Rueda. Genette señala el sentido y valor de las ilustraciones dentro del concepto *paratexto*, en las fotografías, retratos, grabados, imágenes.. se manifiesta la presencia del autor en su obra. En dicho retrato aparece el poeta con toda la barba, muy joven, ataviado con un jubón o chaqueta abotonada hasta el cuello y con adornos en las mangas. En la mano lleva un rollo de papel, que quizá por ser demasiado grande fue suprimido en reproducciones posteriores. Los elementos gráficos de este tipo aportan al libro sentido y tienen una valiosa función paratextual que asume distintas perspectivas, desde presentar al personaje y darlo a conocer a los lectores, como disminuir la distancia que separa al autor de los receptores del mensaje y proporcionar un territorio de acercamiento entre ambos. La repetición de este grabado en otras obras tiene también un valor significativo y un especial alcance dentro de la cultura visual de la época. Este grabado ha servido para ilustrar otras obras en situaciones y géneros diferentes: de aquí sacó Casiano Pellicer<sup>160</sup> el retrato de Rueda, que puso en su *Tratado histórico sobre el origen de la comedia y del histrionismo*. También apareció en el tomo 1º del *Tesoro del teatro español* (París, 1838, p. 154), de Eugenio Ochoa. También sirvió de modelo para el retrato al óleo que en 1852 pintó Manuel Barrón, en Sevilla, con destino a la galería de la *biblioteca colombina*, donde se halla (Emilio Cotarelo, 1898). Ilustra

---

<sup>160</sup> Pellicer, C., 1975, T. 1º, p. 21.



también la moderna edición *Lope de Rueda. Las cuatro comedias* de Alfredo Hermenegildo<sup>161</sup>.

Otra mención oportuna en cuanto al tema paratextual se refiere es la publicación en el año 2006 de Pedro Cátedra del *Coloquio de Gila* en el volumen *Tres Colloquios pastoriles de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567)*, encontrado recientemente en el fondo hispánico de una biblioteca extranjera. Piensa Cátedra que es, acaso una pieza como ésta, la que da lugar al famoso prólogo de Cervantes a sus *Ocho Comedias y Ocho entremeses*, base para el comienzo de numerosos estudios sobre Lope de Rueda, si es que la alusión a égloga lleva más hacia el verso que hacia la prosa, basándose en que es ésta la única obra de Rueda que nos presenta la variedad del Coloquio en verso<sup>162</sup> y porque, afirma el investigador, que ni sus comedias ni los dos coloquios en prosa hasta ahora conocidos, permiten justificar por completo elogios como el de Timoneda, Cervantes<sup>163</sup> y otros autores de la época. Lo importante de este prólogo a sus *Ocho Comedias*, en concreto, es el valor locutivo y referencial para el estudio del teatro, pues los datos en él aportados han sido el punto de partida para numerosas investigaciones, y la referencia que realiza sobre el representante Lope de Rueda, que dan cuenta del renombre y reconocimiento que le acompañaron ya en vida:

[...] Tratóse también de quien fue el primero en España las sacó de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que ella estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla y de oficio batihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro; fue admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus

---

<sup>161</sup> Lope de Rueda, 2001, p. 10.

<sup>162</sup> Ver Cátedra, Pedro M., 2006, pp. 389 ss.

<sup>163</sup> Los prólogos cervantinos marcan una evolución en el género prologal, no solo por la introducción de técnicas narrativas, sino también por la permeabilidad que se produce en el género que se empapa de los elementos estructurales del género al que acompaña, la técnica utilizada en el exordio, el papel preponderante del diálogo o la carga autobiográfica que aparece en ellos, que remarca la presencia poderosa del autor en la obra que se sucede a continuación.

versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, [...] <sup>164</sup>.

### **3.3.8. Juan de la Cueva (Sevilla, 23 de octubre de 1543-Granada 1612)**

En Cueva se efectúa un paso más en la evolución del teatro que se adapta a la nueva mentalidad y los nuevos valores artísticos. Su obra se encuentra en una etapa de transición que se aproximó más que ninguno al nuevo estilo de comedia que iba a triunfar con Lope de Vega. En sus introducciones no hay teoría dramática, ni se encuentran las fórmulas clásicas de petición de benevolencia o pretendida humildad; sus introducciones son explicaciones precisas del argumento, sin ninguna referencia personal del autor o apelación al lector; el interés del dramaturgo se centra en el tema, en la enseñanza de un comportamiento ético y patriótico, en los prólogos de Cueva hay una enseñanza moral y una propaganda política, una llamada a considerar la tragedia de inspiración nacional. Dice Porqueras Mayo que Juan de la Cueva no tiene ningún reparo en llamar a sus obras ‘tragedias’, aunque en el siglo XVII se generaliza el término de ‘tragicomedia’ o ‘comedia famosa’, porque se siente que el clasicismo trágico de la antigüedad no es exactamente ya el de la ‘comedia’ <sup>165</sup> La mayor novedad de su producción dramática está en introducir el romancero en el teatro; para el público el oír el recitado de versos que conocían desde la infancia, concedía nueva fuente de vida a las representaciones. Menéndez Pidal señala el acierto de esta novedad técnica, que supuso la introducción en la acción dramática de versos de un romance que todos sabían y cantaban, de este modo se conseguía una inmediata conexión con el espectador que se identificaba con lo que ocurría en el escenario.

Cueva comenzó con los temas clásicos de carácter erudito, inspirados en episodios de la antigüedad clásica, en Ovidio, Virgilio o Tito Livio, imprimiéndoles mayor dinamismo en la acción. La mejor de sus comedias sobre temas de la historia griega y romana es la *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*. En el prólogo:

---

<sup>164</sup> He considerado conveniente citar este prólogo, tan conocido como comentado, porque es pertinente al tema de la tesis y es el punto de partida para muchos de los estudios realizados sobre Rueda. Ver *Teatro completo. Miguel de Cervantes*, 1987.

<sup>165</sup> Sanchez Escribano, F., y Porqueras Mayo, A., 1972, p. 48.

### 3.3.8.1. ARGUMENTO DE LA tercera Tragedia

#### *TRAGEDIA DE LA MVERTE de Virginia y Appio Claudio*<sup>166</sup>

Appio Claudio uno de los diez regidores que avia en Roma, (que llamavan Decenviros) se enamorò de Virginia noble donzella Romana, hija de Virginio Capitan de Roma. Y viendo el Appio Claudio, que por ninguna via avia orden de atraerla a su voluntad, [...] El Senado sabido esto, y la verdad de todo el negocio, mandó prender a Appio Claudio, y a su criado: y hizo juezes de la causa [...] y dieron libertad al padre para que viniese a pedir justicia. Vista la informacion y sustanciado el caso, mandaron que Marco Claudio fuesse ahorcado, y hecho cuartos, y Appio Claudio, (atento a la dignidad del oficio) que le diessen garrote en la carcel adonde estava: y que fuesse echado en el Rio Tiber. Virginio que se halló presente a la sentencia, suplico a los juezes, que el criado fuesse libre porque el hizo lo que su señor le mandó, y que fuesse executada la sentencia en el señor. Los juezes le concedieron a Virginio lo que pidio, y desterraron a Marco Claudio de Roma. Fueron a executar en Appio Claudio, y hallaron lo muerto en la carcel, quel mismo se avia muerto, y en cumplimiento del auto lo llevaron y echaron en el Rio.

Representose esta Tragedia en la guerta de Doña Elvira, por el ecelente y ingenioso representante Pedro de Saldaña, Año de mil y quinientos y ochenta. Siendo Asistente don Francisco Zapata de Cisneros, Conde de Barajas. Año de 1579<sup>167</sup>.

Esta introducción no supone ninguna novedad sustancial, Cueva pone al espectador en antecedentes sobre el argumento de la comedia que se va a representar a continuación, en donde lo que más interesa es la historia y la enseñanza de una moral, de una conducta honesta. El autor insiste en la acción de la justicia y en la ejemplaridad de los castigos. En esta introducción el autor no se interesa por el saludo al público, ni por alabar su propia obra para captar la benevolencia y la atención del auditorio. Comienza directamente a explicar la trama de la historia y relata con detalle el castigo impuesto a Appio Claudio. El contacto que Cueva establece con el público tiene el propósito propagandístico de transmitir una moral y una conducta patriótica. No hay preceptiva. La teoría literaria de Cueva se encuentra reunida en el *Ejemplar poético*, (epístola III, vv. 529-531), donde expone sus criterios. En el proceso de comunicación teatral, Cueva tiene el único propósito en el prólogo de contactar con el

---

<sup>166</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 470.

<sup>167</sup> He utilizado para esta obra la base de textos digitales teatrales *Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)* (<http://teso.chadwyck.co.uk/>), al no haber conseguido acceder a otra fuente, para tener más puntos de referencia.

público; los únicos datos aportados por el texto son el lugar y la fecha de la representación, así como la participación de Pedro de Saldaña y la asistencia del Conde de Barajas, datos todos que proporcionan información acerca de estas representaciones y su repercusión social.

### **3.3.8.2. *Comedia de la muerte del rey Don Sancho***

#### **3.3.8.2.1. ARGUMENTO DE LA Comedia Primera<sup>168</sup>**

**COMEDIA DE LA MVERTE DEL REY don Sancho, y reto de Çamora, por don Diego Ordoñez.**

Muerto el Rey don Fernando, primero deste nombre, sucedio en el reyno de Castilla don Sancho su hijo, el qual queriendo quitar a su hermana doña Urraca la ciudad de Zamora, que su padre le avia dexado, le puso cerco. Y andando un dia solo mirando la disposicion del lugar y sitio: Salio de Zamora Vellido Dolfos, y puesto delante del Rey le prometio que el le daria la entrada en Zamora. Y aunque desde el muro avisaron al Rey que se guardasse de Vellido, no fue parte para que dexasse de hazer confiança del; y assi se fue el Rey con el, y siendo aquejado el Rey de una necesidad forçosa, dexandole su cavallo, y un venablo, se apartó, y viendo el traydor de Vellido descuydado al Rey, le dio con el venablo que lo atravesso de una parte a otra, y subiendo en el cavallo del Rey, huyó para entrarse en Zamora.

[...] Por lo qual dieron la gloria del vencimiento a don Diego Ordoñez, y a Zamora por libre de la traycion que le fue impuesta.

ESTA farsa fue representada la primera vez en Sevilla, año de 1579. Siendo Assistente della don Francisco Zapata de Cisneros Conde de Barajas. Representola Alonso Rodriguez autor de Comedias, en la guerta de doña Elvira<sup>169</sup>.

Esta introducción pone al espectador en antecedentes de la fábula, basada en hechos reales, que se va a representar, el reto de Zamora. Resulta un poco sorprendente, por la fractura del registro culto que supone en el relato de unos hechos relevantemente históricos, de luchas dinásticas entre hermanos, la trascendencia un poco vulgar que el autor otorga a la narración de la muerte del rey, que “siendo aquejado por una necesidad forzosa”, es asesinado

---

<sup>168</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 471.

<sup>169</sup> Tomado de la base de *TESO*.

a traición. El resto de la historia relatada se remite a los castigos infligidos a los traidores y al triunfo de la justicia.

Estos prólogos argumentativos dan pie a que algunos críticos afirmen que las obras de Cueva estaban más dirigidas a su lectura en casas particulares que a su representación pública, se adelanta la trama, y faltan, además, las acostumbradas acotaciones dirigidas a los representantes, tan necesarias para la puesta en escena, ni siquiera están explícitas las entradas y salidas de los actores del escenario. Sin embargo, al mismo tiempo, se confirma con los datos finales cuándo, dónde y ante quién la obra fue representada la obra.

Cueva inicia una de las grandes tradiciones del Siglo de Oro, la de dramatizar la historia popular española. Comentando la *Comedia de la muerte del Rey Don Sancho* afirma Bruce Wardropper que es de destacar el esfuerzo que realiza el autor por conciliar humanismo y romanticismo, y unir la tendencia clásica con la popular, lo que la constituye en un drama plenamente representativo del Renacimiento español. Cueva fue, quizás, el primero de los dramaturgos de los Siglos de Oro en utilizar los corrales de comedias para la propaganda política.

Es también muy distintiva del arte de Cueva la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*:

### **3.3.8.2.2. ARGUMENTO DE LA TERCERA COMEDIA**

#### *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*<sup>170</sup>

El Rey don Alonso el casto, tuvo una hermana llamada doña Ximena, de la qual se enamoró don Sancho Diaz Conde de Saldaña. Y venido en ayuntamiento con ella, quedó preñada. Sabido por el Rey, puso á doña Ximena en religion, y al Conde hizo sacar los ojos, y ponerlo en una torre. Llegado el tiempo del parto de la hermana pario un hijo, el qual mandó criar y fue llamado Bernardo, [...]

El Rey por evitar esta vexacion vino en concierto con Bernardo, que le entregasse el castillo, y que el le daria a su padre. Bernardo vino en el y le dio al rey el castillo, y el rey le entregó a Bernardo a su padre, aunque muerto. Avia el rey prometido al emperador Carlomano de Francia el reyno de

---

<sup>170</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 472.

castilla, de lo qual avisado Bernardo le pidio al rey que derogasse el mandato, y juntando mucha gente salio contra los franceses que se entravan por España, y venido a la batalla con ellos los desbarató, y vencio, matando por su mano a todos los doze Pares, dexando a España en libertad.

Esta farsa fue representada la primera vez, en Sevilla, por Pedro de Saldaña famoso autor, y ecelente representante, representosse en las ataraçanas, siendo Asistente don Francisco Zapata de Cisneros, Conde de Barajas. Año 1579.

En esta introducción Cueva prescinde, asimismo, de los elementos tradicionales de estos paratextos, *captatio benevolentiae*, *humilitas*..., para entrar de lleno en la historia que se va a representar a continuación, que recoge un pasaje de la historia de España, en el que el sentimiento del honor, el orgullo nacional, la hidalguía caballeresca, la religión, el amor son protagonistas indiscutibles. El prólogo comanda la recepción de la obra. Se registran, asimismo, los datos de su representación, al final del argumento.

En la *Comedia del tutor* los argumentos en prosa de la obra entera, al comienzo de la obra, y de cada jornada en particular, ponen de manifiesto su formación humanista, para la que es importante que el relato de la obra esté escrito concentrando el interés en hacer partícipe al receptor, no solamente de la trama, sino también de las intenciones, estados de ánimo de los personajes y en la descripción con la palabra, de aquello que, sencillamente, no se ve en la representación:

### **3.3.8.2.3. ARGUMENTO DE LA COMEDIA quinta**

#### ***Comedia del tutor***

Dorildo tutor de Otavio, se enamora de Aurelia, dama de Otavio su menor. Y para poder gozar della, lo embió a estudiar a Salamanca. Y asi luego que hizo ausencia, le descubrio su pensamiento, a Aurelia: la qual, jamas vino en el. Llegado Otavio a Salamanca travó amistad con un estudiante llamado Leotacio: Al qual mostro un retrato de Aurelia, dandole cuenta de sus amores. El Leotacio visto el retrato se enamoró de Aurelia. Y asi fingiendo cierto viage forçoso, dejó a Otavio encargado el gobierno de su casa, [...]. Encontro con Leotacio, y proponiendole su demanda, el Licio con el propio intento de burlallo, le otorga su demanda. El Leotacio le da algunos dones, y se va. Licio comunica el caso con Aurelia, escribe a su señor Otavio que viniesse, el qual puesto luego en camino por el orden que Licio le dio, fueron Leotacio, y el Tutor burlados, quedando manifiesto todo el caso.

Fue representada esta comedia la primera vez en Sevilla, en la guerta de Doña Elvira, por Pedro de Saldaña, siendo Asistente Don Francisco Zapata y Cisneros, Conde de Barajas. Año de 1579.

En este prólogo sigue el autor su pauta de exponer el argumento de la representación para que el público se sitúe de inmediato en la trama, en este caso, un enredo amoroso, con efectos cómicos y final feliz. En esta comedia el dramaturgo realiza una segmentación con unas características peculiares, en cuyo análisis hay que tener presente la doble condición del texto como texto literario y texto espectacular, lo que implica, como es ya sabido, la intervención de muchos factores en la transmisión del mensaje que condicionan su recepción. En la *Comedia del tutor* Cueva articula su discurso en *Jornadas* que permiten seguir paso a paso el argumento, con las motivaciones de los distintos personajes:

ARGUMENTO DE LA PRIMERA jornada.

Otavio da gracias al amor, por el premio que le da en gozar de Aurelia. Licio criado de Otavio le da cuenta de un retrato que vio de Aurelia. Dorildo tutor de Otavio habla con Licio culpando los amores de Otavio. Licio habla con Aurelia, y trata de algunas cosas del Tutor. Viene Otavio a despedirse de Aurelia, para irse a Salamanca, hallolos el Tutor, reprehendolo, hazelo poner luego en camino, despidense Aurelia y Otavio quedase el Tutor solo con Aurelia, tratele que anda enamorado della, y haziendo ella donayre del, lo dexa lamentando su esquiviza.

Es una descripción de la única escena de que consta esta *Primera Jornada* que se va a representar, del contenido del argumento, de los personajes que participan en ella y del tiempo en el que se desarrolla la acción.

En la *Segunda Jornada*:

ARGUMENTO DE LA SEGUNDA jornada.

Llegado Otavio a Salamanca, toma amistad con Leotacio un estudiante, y mostrandole el retrato de Aurelia, se enamora della, y encomendando su casa a Otavio, parte de Salamanca para Sevilla a ver a Aurelia. Que perseguida y molestada era de los amores del Tutor. Licio criado de Otavio trae cartas a Dorildo Tutor, y a Aurelia. El tutor le descubre su deseo, pidiendole que lo favorezca, Licio se escusa al cabo, con determinacion de burlallo, le promete ayudarle. Leotacio llega a Licio con la misma demanda: Y asi mismo lo engaña como al Tutor, y cogiendole algunos dones, da cuenta Aurelia de lo que pasa, y la carta de Otavio.

Se advierte del contenido de la trama que se desarrolla en esta *Segunda Jornada*, dividida en seis escenas. Cueva no sigue en esta comedia la unidad de tiempo, entre la

*Primera y Segunda Jornada* transcurren cinco meses, ni la de lugar, pues la acción se desarrolla en dos ciudades distintas, Sevilla y Salamanca, produciéndose un traslado incluso dentro de las *Jornadas Segunda y Cuarta*.

En la Tercera Jornada:

ARGUMENTO DE LA TERCERA jornada.

Licio determinado de engañar a Leotacio, y al Tutor, haze que el Tutor lo lleve a posar a su casa, a donde por burlar a Leotacio y a su criado Astropo, vestido en abito de demonio, les da un trago, y ellos muy alborotados, dan voces, sale el Tutor, y Licio dexando el abito de demonio, y persuadidos que lo era, Astropo se despide de su amo Leotacio, para bolverse a Salamanca, y Leotacio se queda en su intento.

En esta introducción se anuncia el contenido de esta *Tercera Jornada* que consta de dos escenas que son una especie de paréntesis de la trama principal con elementos de la *Commedia dell'arte*, con el propósito de cerrar actos y hacer reír al público. El autor se sirve de estas segmentaciones actos, jornadas, escenas, etc., para destacar la importancia de diferentes personajes y su relación entre ellos y para estructurar los diferentes niveles de la acción, que los receptores deben descodificar en un proceso que les hará percibir con más fuerza las motivaciones del autor.

ARGUMENTO DE LA QVARTA jornada.

Astropo llega a Salamanca, da a Otavio una carta de Licio, viene luego a Sevilla, escondese en casa de Aurelia, Licio dize al Tutor que Aurelia le quiere hablar aquella noche, dizele donde y como a de ir. Lo mismo hizo a Leotacio, ponelos en el puesto, sale el y Otavio con mantos de muger, Otavio se va a su Tutor, y Licio, a Leotacio, Aurelia haze a un su criado descubrillos, con que fue clara la burla que Licio les hizo<sup>171</sup>.

La *Jornada Cuarta* consta de tres escenas, divididas en diez secuencias, es la *Jornada* más extensa y la más densa desde el punto de vista dramático, en la que se produce la resolución del conflicto.

---

<sup>171</sup> Tomado de la base de *TESO*.



### 3.3.8.2.4. *Comedia del Infamador*

ARGUMENTO DE LA DECIMA<sup>172</sup>

#### *Comedia del Infamador*

Leucino galán y hombre rico se aficiona de Eliodora: la cual jamás quiso oír su razón aunque persuadida con continuos recaudos. Visto por LEVCINO que ninguna cosa aprovechaba con ella: quiso por fuerza gozar de la donzella Eliodora, la cual viéndose asida de un criado de Leucino, llamado Ortelio, le sacó la daga y lo mató. [...] y que ella lo había muerto, por diferente causa de la que los testigos deponían y fue libre, y Leucino y Farandon condenados a muerte, y ejecutados.

Fue representada esta Comedia la primera vez en Sevilla, por el excelente y gracioso representante Alonso de Cisneros, en la guerra de doña Elvira, Año 1581. Siendo Asistente don Francisco Çapata de Cisneros.

Este prólogo, en la línea de los introitos de Cueva adelanta la historia de la casta Eliodora, que rechaza las deshonestas proposiciones de Leucino. La enseñanza de la obra está en la suerte de Teodora, recuerdo de la vieja Celestina que es aporreada y despedida de su casa por sus dueñas. Al final aparecen los datos sobre la fecha y el lugar de la representación, y el detalle de la asistencia de don Francisco Çapata de Cisneros.

La teoría dramática de Cueva se concentra en el *Ejemplar poético*<sup>173</sup>, (epístola III, vv. 529-531). Los puntos más importantes son que Cueva se pronuncia también, como Lope, contra la unidad de tiempo. Anticipándose al *Arte Nuevo* de Lope, Cueva realiza una defensa del teatro español de su tiempo haciendo destacar la amplitud de sus artificios, lo nacional de sus asuntos, la independencia de las unidades clásicas, y la abundancia, libertad, novedad y belleza de sus enredos, la gracia en sus burlas y la diversidad de sus temas. Sus teorías van más allá de su propia obra, fue capaz de entrever lo que sería la *comedia nueva* y fue un gran admirador de Lope de Vega, aunque, según algunos historiadores, no fue correspondido; es notable la omisión del nombre de Cueva en las obras de Lope que incluyen prolongadas y numerosas listas encomiásticas de poetas de la época, ni siquiera en el libro XIX de la *Jerusalém Conquistada*, ni en la segunda parte de *La Filomena*, ni en el *Laurel de Apolo*, en

---

<sup>172</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 475.

<sup>173</sup> Cueva, Juan de la, *Ejemplar poético*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), consultada a 21 de mayo de 2015.

donde el Fénix celebró con grandes elogios a un grupo de poetas sevillanos, en el que tampoco figura Cueva, a lo que el dramaturgo sevillano correspondió con el mismo oneroso silencio, al no indicar el nombre de Lope en su *Exemplar Poético*, mención prácticamente obligada, al hablar de la comedia nueva. Sobre este tema hay opiniones encontradas, Rinaldo Froldi piensa que hablar: "...sobre una rivalidad entre Cueva y Lope significa confiar en hipótesis no confirmadas y es, por otra parte, una tesis insostenible si se piensa en las costumbres de Lope de Vega, siempre más bien pródigo en elogios, incluso para sus adversarios..."<sup>174</sup>.

La obra dramática de Juan de la Cueva es, en gran parte precursora de los cambios que posteriormente introduce Lope: abandona la unidad de tiempo; mezcla lo trágico con lo cómico, en cuanto a la versificación utiliza la polimetría, con preferencia de los metros cortos como las redondillas, y lo más importante inicia la reducción de los cinco actos clásicos en cuatro. Cuando Lope comenzó a escribir las comedias tenían diversas estructuras, se titubeaba en el número de actos; de los cinco clásicos se pasó a cuatro, invención que se atribuye a Juan de la Cueva en su *Exemplar poético*, y de cuatro a tres, que fue la fórmula que prevaleció<sup>175</sup>. Su aportación fundamental al arte representativo es el establecimiento de cuatro actos para la comedia, que se acercan ya a los tres de Lope, y, en particular, la incorporación de temas épicos inspirados en la tradición popular del romancero y en las crónicas, intención que se manifiesta en sus prólogos en los que el interés por adelantar el argumento de la historia al

---

<sup>174</sup> Froldi, R., 1973, p. 105.

<sup>175</sup> La historia del número de actos no se puede trazar con rigor cronológico, dice Juan Manuel Rozas. Después del acto único de nuestro teatro primitivo, tanto Torres Naharro como parte de los trágicos, fijaron los dramas en cinco actos. Hacia 1580 se seguían escribiendo las comedias, asimismo, en cinco actos como atestigua Lope y Lupercio de Argensola en la loa de su *Alejandra* (¿1581-1585?). Lope atribuye el paso de cuatro actos a tres, a Virués, pero hay que tener en cuenta que Lope silencia dos nombres que le resultaban incómodos: Juan de la Cueva, que afirma que él había reducido en las comedias un acto de los cinco, y Cervantes, que asegura también, en su prólogo tardío a las *Comedias y entremeses* (1615), que él había pasado de cinco actos a tres. Cervantes era persona molesta para Lope, y es bien conocido el silencio que en la extensa obra de Lope se cierne sobre Cueva. Nos adherimos a la opinión de Rozas que piensa que el proceso pudo ser múltiple e independiente y que, lo más probable es que en él interviniesen los tres autores en diferentes lugares, e incluso, otros no conocidos o con obras perdidas. (Ver Juan Manuel Rozas, 1976, pp. 104 y ss.).

auditorio, está conducido por el propósito de la enseñanza patriótica e histórica que el autor quiere trasladar a los espectadores.

### **3.4. Dramaturgos del Barroco**

*“Cuando se [...] ve el grandísimo número de hombres estudiosos, sabios y eruditos, eminentes no pocos, que dedicaron largas vigili­as al examen y conocimiento de la vida y de las obras de Don Pedro Calderón de la Barca, [...], no puede uno menos de sentir un dulce orgullo, un placer íntimo de haber nacido en la misma patria que aquel grande hombre y de hablar y escribir su propia lengua.”*

Emilio Cotarelo y Mori, 1924.

El paratexto enriquece el teatro del siglo XVI histórica y literariamente. La mayoría de los prólogos estudiados cumplen con dos funciones básicas: por una parte una función informativa o aclarativa, donde se consignan datos acerca de la trama, importancia del argumento, aspectos temáticos, partes de que se compone y captación de la benevolencia del público. Por otro lado, una función persuasiva o argumentativa, destinada a atraer al espectador y retenerlo, donde se informa sobre el origen de la historia, de las circunstancias de su redacción. A menudo ambas funciones van juntas, ese es el destino y significado del paratexto. El estudio aportado de los textos periféricos del teatro del Renacimiento pone de manifiesto cómo estos preliminares se relacionan entre sí y van marcando una evolución y creando unas pautas que se proyectan sobre la obra teatral. En el siglo XVII constituyen, asimismo, una fuente de información y datos que documentan el giro radical que se produjo en el teatro con la *comedia nueva* de Lope y dan cuenta de la nueva técnica dramática que va llevando a la obra de Calderón.

El término “Barroco” designa un fenómeno artístico y sociológico muy complejo, que engloba una gran amplitud de perspectivas, temas y estilos. Es este un período muy rico en propuestas expresivas y con unas características estilísticas muy determinadas que lo diferencian de todas las épocas anteriores y posteriores.

En su desarrollo influyó enormemente la evolución de las artes plásticas a partir del siglo XVII. El artista barroco vuelve su mirada hacia la pintura, la escultura, la arquitectura, etc., y advierte en ellas nuevos valores, no son solamente algo noble, capaz de crear belleza, sino también de transmitir mensajes, de evocar leyendas y de aportar conceptos éticos y morales.

Uno de los elementos más característicos de la ideología barroca es la importancia que se concede a la imagen, en cuya representación confluyen diferentes artes. En arquitectura, es fácil, por ejemplo, encontrar en muchos interiores de iglesias o catedrales la conjunción de procedimientos pictóricos y escultóricos para la creación de espacios. A veces, los techos de las iglesias se representan mediante una pintura mural que desea transmitir la sensación de cielo atmosférico y teológico. En otras ocasiones se simula con pintura de columnas o construcciones, un espacio arquitectónico que no existe. Todo ello inserto, siempre, en la casuística barroca de confundir los límites entre ilusión y realidad, de atravesar la delgada línea que separa el sueño de la vigilia, para conducir al espectador a un mundo de fantasía exuberante, donde la dialéctica sobre los problemas existenciales del hombre se revisten con los más artísticos y sofisticados ropajes.

Este deseo de integración de todas las artes en la emisión de un mensaje, es un fenómeno que se encuentra presente en las diferentes manifestaciones artísticas de este periodo, pero el elemento que se configura como medio idóneo de comunicación, en el que imagen y texto andan de la mano, es el teatro, que acaba siendo instrumento de propaganda para el poder, y para debatir y exponer conceptos, ideologías, dialécticas, etc. La escenografía, la pintura, la danza, la poesía, la música y demás artes contribuyen todos juntos a crear un espacio y un tiempo en el teatro, que con su lenguaje polisémico reúne las condiciones ideales para establecer un diálogo con el pueblo. Dentro de este marco, la cultura del barroco carga con gran densidad de significados los objetos del mundo natural y artificial, que pueden connotar caracteres morales, augurios, virtudes, defectos, etc., se tiende a la interpretación simbólica de los objetos, con gran libertad de significación. Un espejo puede representar la vanidad o la prudencia en función del contexto o de qué otros objetos se acompañe. Lo mismo ocurre con armas, joyas, vestiduras, cuadros, y demás objetos. Se desarrolla todo un código de la emblemática. Asimismo el impresionante despliegue de esplendor, riqueza y lujo que se ofrecía a los sentidos se asociaron a la gloria y generosidad de la institución que organizaba la

celebración. Se instala, en esta línea, en la teoría artística de la época, la equiparación de la actividad literaria con la pictórica, en cuanto a la transmisión de una leyenda. Una pintura o una obra de escultura evoca una historia, y esta debe ser portadora de valores trasladables a la vida real del espectador. El escritor aprovecha este poder evocador para llegar al público con un mensaje mucho más poderoso.

La antigua concepción del Barroco como un proceso hacia el recargamiento decorativo, queda ampliamente superada por esta nueva perspectiva.

### **3.4.1. Lope de Vega (Madrid, 1562-1635)**

En este trabajo hemos querido poner de manifiesto el proceso dramático que con sus aportaciones trazaron los diversos dramaturgos del siglo XVI, partiendo del estudio de los paratextos de sus obras. Estos dramaturgos fueron organizando una poética con unos constituyentes, a partir de la que el genio artístico de Lope creó un esquema completamente nuevo, la *comedia nueva*, que supuso una ruptura con los clásicos y que marcó los parámetros del teatro español de su época y hasta bien entrado el siglo XVIII. “La importancia de Lope como creador de la comedia nueva es tal –dice Pedraza- que ha dejado en un segundo plano a sus versos y prosas no dramáticos”<sup>176</sup>.

En la trayectoria de la *comedia nueva* Jesús Cañas<sup>177</sup> distingue la fase de creación del género, entre los años 1579-1583, fecha en la que, según Morley y Bruerton, se produce la primera comedia conservada de Lope de Vega, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe* y el año 1635, fecha de la muerte de Lope de Vega. La segunda época representaría la evolución y consolidación del género entre los años 1635-1681, con la obra de Calderón. Desde el último cuarto del siglo XVI existía ya una demanda de obras teatrales, pero no se había encontrado la fórmula dramática que cumplimentara las expectativas del público. Dice Pedraza que desde su juventud, el genio de Lope intuyó el camino que debía seguir, y ya tempranamente escribió obras que gozaron del favor del público. Esa técnica personal se

---

<sup>176</sup> Pedraza, Felipe B., 2011, p. 91.

<sup>177</sup> Ver Cañas Murillo, Jesús, “Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar), consultado en 2010 y , por última vez, a 18 de junio de 2015.

perfeccionó durante su estancia en Valencia y en contacto con el grupo de poetas que estaban recorriendo un camino similar al suyo. Desde fecha muy adelantada se perfilaron con claridad los caracteres del nuevo molde dramático, fundamentalmente, como es sabido, el desarrollo de la acción en tres actos, el mantenimiento del interés en la trama, presidida generalmente por una fábula de amores, el uso de un variado sistema polimétrico para el diálogo, así como la configuración de la presencia del “gracioso”, un personaje cómico de bastante relevancia, alrededor del cual gira una intriga secundaria. Aunque su teoría dramática aparece explícita en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, que escribió para la Academia de Madrid y publicó en 1609, Lope escribió mucho sobre principios dramáticos. Lope es el primer autor que comprende la importancia de ser editor de su propia obra, que tiene conciencia autorial aparte de avistar que la impresión del texto literario puede tener un buen mercado. Su primera acción es definir su propia teoría dramática en su *Arte nuevo*, que muestra a un dramaturgo integrado en la tradición clásica del teatro europeo, pero que siente la necesidad de adecuar las reglas dramáticas al nuevo público que se apiñaba en los corrales, tan variado desde el punto de vista social. El *Arte nuevo* es una defensa de la “comedia nueva” contra sus atacantes clásicos y una guía para los dramaturgos de la época, que tenían que escribir para un espectador tan exigente como heterogéneo. En el *Arte nuevo* Lope explica su fórmula dramática que siguieron y perfeccionaron dramaturgos como Guillén de Castro, Ricardo de Turia, Tirso de Molina, Mira de Amescua o Vélez de Guevara. Hay que hacer mención, también, a las observaciones de los críticos acerca de la discrepancia entre la preceptiva que aparece en el *Arte Nuevo* y la que Lope aplica en sus comedias<sup>178</sup>, cuando Lope escribía sus comedias no seguía siempre los criterios propuestos en su *Arte Nuevo*. Su teoría dramática, que revolucionó el teatro, creando unas nuevas reglas, se dispersa atrayentemente en sus obras, preferentemente en los preliminares, prólogos y dedicatorias de sus comedias, empapando toda su obra: “Las teorías de Lope siempre surgen a la superficie de un mar de palabras y conceptos. Aparecen como boyas que se pueden identificar, aun en la neblina de su prolijidad. [...] Lope va repitiendo por sus obras ideas de preceptiva literaria y dramática aceptables a su gusto, y no es de extrañar que el símil del espejo como reflejo de nuestra vida se aluda en otras comedias”<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup> Ver Vossler K., 1940, y también Chaytor, 1925.

<sup>179</sup> Pérez, Luis C., y F. S. Sánchez Escribano, 1961, p. 101.

En 1604, como es bien sabido, en el prólogo de *El peregrino en su patria* aporta la lista de sus comedias:



Félix Lope de Vega Carpio

### 3.4.1.1. *El peregrino en su patria*<sup>180</sup>

#### PRÓLOGO

LA esperanza del premio dice Séneca que es consuelo del trabajo. ¿Quién hay que le espere en este tiempo? ¿O quién escribe? Si, como dice Aristóteles, [...], ¿cómo hay tantos que se atreven a juzgar

<sup>180</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 506.

lo que no entienden? Hay muchos que por la opinión de otros condenan lo que ignoran y sin ellos no hablan, [...] En España se tiene por sin duda que no ha nacido poeta en este siglo, pues ¿cómo hay tantos que quieren serlo? Los que pretenden, trabajen; los que comienzan, imiten; los que ignoran, aprendan; los que saben, agradezcan; los que maldicen, escriban, que hablando mal no se alcanza fama, sino escribiendo bien. Aristóteles dice, en el primero de su *Metafísica*, que la señal de saber es poder enseñar: quien sabe, enseñe. Para mí también son obras las de mano, como las impresas: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran? [...] Yo no conozco en España tres que escriban versos: ¿cómo hay tantos que los juzguen? [...] Si algo agrada, comúnmente alaban el natural del dueño, niegan el arte. Pues ¿qué importa, cuando eso no fuera rebozar la envidia?

El autor reprueba de un modo decidido en este prólogo, como en tantas otras ocasiones, la audacia de los ignorantes que se atreven a juzgar “lo que no entienden...” por la opinión de otros, habla sobre la profusión de poetas que escriben sin la debida formación y su torpeza, nombra de nuevo la envidia, causa de las críticas de sus enemigos; predica el estudio, el esfuerzo y la formación: “...que hablando mal no se alcanza la fama sino escribiendo bien”. Menciona que tan buenas son las obras impresas como las manuscritas y censura a los que murmuran sobre ello. Critica la envidia que le persiguió toda su vida, y pasa a justificar el porqué de la lista de sus obras: “...que no crean que aquéllas son mis comedias, aunque tengan mi nombre...”, y reitera que solo con el trabajo honesto se consigue la fama. Cuando Lope habla de “trabajo honesto”, la frase tiene un doble significado, no se refiere sólo al aspecto literario, sino también al hecho de que fue uno de los primeros autores que vive de su trabajo como escritor. Esta faceta lleva consigo que el dramaturgo se vea en la necesidad de realizar una labor de autopromoción que implica, en primer lugar el establecimiento del propio corpus de su obra, por lo que proporciona la conocida lista de obras en el prólogo a *El peregrino*, que se convierte en el punto de partida de muchos estudios sobre la obra del poeta:

[...] Ahora han salido algunas comedias que, impresas en Castilla, dicen que en Lisboa, y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición (que algunos hay, si no en mi patria, en Italia, Francia y en las Indias, donde no se atrevió a pasar la envidia) que no crean que aquéllas son mis comedias, aunque tengan mi nombre, y para que las conozcan me ha parecido acertado poner aquí los suyos, así porque se conozcan como porque vean si se adquiere la opinión con el ocio y cómo al honesto trabajo sigue la fama, que no a la detractora envidia e infame murmuración, hija de la ignorancia y del vicio. *Stultus omnia vitia habet*, como dijo Séneca.



[Títulos de las comedias de Lope de Vega Carpio<sup>181</sup> ...]

Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quien también suplico lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros, que algunas he visto que de ninguna manera las conozco<sup>182</sup>. Y adviertan los extranjeros, de camino, que las comedias en España no guardan el arte y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor de ninguna manera fueran oídas de los españoles. [...]. Pues ¿qué dirá quien con una estancia pensada en una primavera, escrita en un verano, castigada en un otoño y copiada en un invierno, quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmura? Dicen que mucho, luego malo, y que aquello poco es para eternos siglos, como dijo aquel poeta que en tres días había compuesto tres versos. A tan falso argumento respondan los teólogos, los letrados, los filósofos que escribieren tan innumerables sumas,

[...] Pero sean cuales fueren, éste es el PEREGRINO: no carece su historia de algún deleite, porque Tulio dijo: *Lectionem sitie ulla delectatione negligo*, ni de algún provecho por obedecer a Horacio: *Qui miscuit utile dulci*. No hay que cortarle la ropa, que pedazos de sayal ¿a quién pueden ser de provecho? Y aunque es verdad que el bordón suele llevarse para los perros que muerden, yo sé de su humildad que antes les echará del pan de su limosna. Sólo es justo que adviertan algunos que *omni vitio carere debet, qui in alterum dicere paratus est*. Y si para esto no bastare la sentencia de Salustio, ¿qué cosa más vil y reputada a infamia entre todas las naciones que tratar mal los peregrinos? [...]<sup>183</sup>.

La conciencia de autor y de propiedad intelectual era un concepto nuevo y se puede decir que comienza con Lope de Vega que, en tantas dedicatorias y prólogos de sus comedias, manifestó la preocupación de proclamar su autoría, desligándose de las obras no escritas por él, que aparecían con su firma. Con Lope comienza la edición de obras de teatro conjuntas. Hasta entonces el medio de difusión era la representación teatral. La práctica normal era vender el texto al *autor*, sin que el dramaturgo conservase ninguna copia. La escenificación se

---

<sup>181</sup> En esta conocida lista el factor más interesante se centra en que el orden de Lope se corresponde con los autores (directores) a los que el autor vendió sus comedias (Porres, Granados, etc.). Ver Lope de Vega, 1973, pp. 55 y ss.

<sup>182</sup> Hay estudios ya realizados sobre las listas de las comedias escritas por Lope; en la *Parte XI de Comedias* afirma haber escrito 800 comedias; en la *Dedicatoria a El verdadero amante*, afirma haber escrito 900; en el prólogo de la *Parte XV* habla de 927 comedias, y en la *Parte XX* declara: “como tuve vida para escribir mil y setenta comedias, la tenga para imprimirlas”, en Rennert y Castro, 1968, pp. 244 y ss.

<sup>183</sup> Lope de Vega Carpio, F., 1973, pp. 55 y ss.

llevaba a cabo con todas las modificaciones efectuadas para adecuar la comedia a las posibilidades de la compañía teatral o circunstancias de la representación. Cuando el drama perdía actualidad se reformaba y se le ponía nuevo título. Finalmente un editor publicaba un texto reconstruido sobre las copias de los cómicos o a partir de la adaptación de los versos recordados por los conocidos *memorillas*, que reescribían los versos que recordaban de las comedias, después de haber asistido varias veces a la representación, y atribuyendo la comedia en muchos casos, no al verdadero autor, sino al dramaturgo de su voluntad. En este prólogo el propósito de Lope no es tanto introducir los textos, siguiendo la práctica editorial que los genera, como la de justificar para sus comedias el estatuto de obra y para el dramaturgo el de autor. Se establece una nueva concepción de la obra teatral y de su autor.

Al mismo tiempo y continuando la táctica de promocionar su propia obra, su agudo talento advierte la oportunidad que le brindan los textos periféricos, como las dedicatorias, que dirige a personajes distinguidos y poderosos (a Don Pedro Fernández de Córdoba, cuarto marqués de Priego, al doctor Pedro Fernández de Marañón, su médico) con lo que Lope demuestra una gran habilidad para realzar su obra, así como el hacer validar la misma por relevantes personajes y poetas como Quevedo, con el que mantuvo siempre relaciones cordiales; Juan de Vera, poeta e historiador; Hernando de Soria, poeta y sacerdote sevillano, amigo de los Argensola; don Álvaro de Guzmán relacionado con el mundo poético sevillano; don Antonio Ortiz, etc. También tiene presente en la despedida a Juan de Piña, su mejor amigo, al que dedicó la comedia *El domine Lucas* en agradecimiento a su incondicional amistad, la intención de entablar y mantener buenas relaciones con personajes que pudieran ayudarle y promocionarle en la edición de sus obras.

En 1604 aparece un libro con el título de *Las Comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, edición de 1604, y que solo posteriormente fue conocida como *Primera Parte*. Hasta entonces no se había dado el hecho de publicar varias comedias conjuntas, doce, donde se fija el número habitual de comedias que constituyen una parte<sup>184</sup>. A partir de entonces comienza propiamente la publicación de obras teatrales en volúmenes para su lectura. Es muy probable que Lope interviniese en la publicación de sus primeras partes de comedias, y siguiese con

---

<sup>184</sup> Moll, J., “De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas”, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/>, a 06/06/2014.

gran atención el proceso de publicación de las mismas, como se revela en los paratextos de las mismas. Cinco años después (1609) aparece la *Segunda Parte de Comedias* y en 1612, la *Tercera*, que solo contiene tres comedias de Lope; en 1614 se publica, la *Cuarta Parte* en cuyo prólogo que, aunque firmado por el editor Gaspar de Porres, se sabe por un borrador autógrafo que fue escrito por el mismo Lope, enumera tres funciones que cumple la publicación: justifica el hecho de publicar sus obras como respuesta a la falsedad, como restablecimiento del prestigio de escritor y para hacer llegar al público la obra sin menoscabo.

### 3.4.1.2. *Cuarta Parte de Comedias*<sup>185</sup>

Suma del privilegio.

Tiene licencia y privilegio Gaspar de Porres por diez años, para poder imprimir y vender este libro, intitulado, *Cuarta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Refrendado por Diego Gonçalez de Villarroel escribano de Camara, y firmado de Jorge de Tovar. Su fecha en Madrid a cinco dias del mes de hebrero de mil y seyscientos y catorce años.

Al Duque de Sesa, y de Baena, Marques de Poza

Para satisfacer al autor deste libro del poco gusto que tiene de que se impriman las cosas que el escribió con tan diferente intento, no halle medio mas eficaz que dirigirle a Vuestra Excelencia a quien tanto ama, deve, y desea servir, y para persuadir a V. Ex. que no me hace ventaja en este deseo, no hallé presente mas a proposito, porque se tambien quanto favorece y estima las obras de su ingenio: de suerte, que se dara por contento de que salga a luz, viendo el amparo que les doy [...] cronicas de las glorias que sus excelentissimos padres y abuelos ganaron en Italia, por quien se llamaron grandes) y yo quedaré satisfecho de haber dado indicios de mi deseo y inclinacion en este principio, y Vuestra Excelencia servido con esta direccion, pues le tiene de honrarle. Guarde Dios a Vuestra Excelencia muchos años.

Gaspar de Porres<sup>186</sup>.

A los Lectores

---

<sup>185</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 508.

<sup>186</sup> Lope de Vega Carpio, F., Parte IV, 2002, pp. 32 y 33.

Los Agravios que muchas personas hacen cada dia al autor deste libro, imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado, despues de muchos años que salieron de sus manos, donde apenas hay cosa concertada, y los que padece de otros, que por sus particulares intereses, imprimen o representan las que no son suyas con su nombre, me han obligado, por el amor y amistad que ha muchos años que le tengo, a dar luz a estas doce, que yo tuve originales, pareciéndome que hacía tres cosas muy puestas en razón. La primera, satisfacer a la opinion que le quitan. La segunda dar a sus aficionados estos papeles corregidos con sus originales. Y la tercera, desengañar a lo que no le son afectos, que aunque deben [de] se [r ] pocos, corto fuera su ingenio si careciera de la invidia y detraction, de que solo se libran los ignorantes. [...] Aqui pues vera el lector en estas doce comedias muchas cosas sentenciosas y graves, y muchas aguda y sutilmente dichas, que aunque es verdad que su autor nunca las hizo para imprimirlas y muchas dellas en menos tiempo del que fuera necesario por el poco que para estudiarlas les quedava a sus dueños, no se deja con todo eso de conocer la fertilidad de su riquísima vena, tan conocida a todos; que lo que el cielo le dio natural, [...]. Remito a los quejosos, al que el escrivio para su defensa en la Academia de Madrid que anda impreso en sus Rimas porque ya pocos deben de ser los escrupulosos, a quien no conste, que no hay en España mas preceptos ni leyes para las comedias que satisfacer al vulgo, máxima que no desagradó a Aristoteles quando dijo, que el poeta de la fábula había conseguido el fin si con ella cons[e]guía el gusto de los oyentes, etc<sup>187</sup>.

El autor justifica el hecho de publicar sus obras como respuesta a la falsedad, como restablecimiento del prestigio del escritor y para hacer llegar al lector la obra sin menoscabo. En un grabado que aparece en la portada de *El peregrino*, Lope se representaba a sí mismo retando a la envidia, que tantos tormentos le ocasionó en vida. Aparece, asimismo, en este prólogo, junto a la preocupación por revalidar la autoría de sus textos, la preocupación filológica, producto de la impresión de los mismos y su destino, no ya para ser representados, sino para ser leídos. Estos dos conceptos pasan a formar parte de la modalidad prologal de la nueva dramaturgia, hechos que constatan una evolución del género, que incide en la representación. Añade en este prólogo otro concepto básico de su poética, esa “poética invisible” de la que habla Lope en la *Parte XIX*, el concepto de agradar al vulgo, precepto manifestado por Aristóteles cuando afirmó que el poeta habría logrado su objetivo si había conseguido entretener a los oyentes. El juicio de Lope adapta, de acuerdo con la personalidad

---

<sup>187</sup> Lope de Vega Carpio, F., Parte IV, 2002, p. 34, y también en Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, 1969, p. 440.

vitalista y abierta que se manifiesta en sus prólogos, la preceptiva clásica en algo funcional para la representación teatral del Barroco.

En 1615 se publica la *Quinta Parte*, en realidad titulada *Flor de las comedias de España, de diferentes autores, Quinta Parte*. El total de sus comedias se publicó en veinticinco *Partes* editadas desde 1604 a 1647 en diferentes ciudades españolas, en especial, Madrid y Zaragoza. La *Novena Parte*, aparecida en 1617, tiene un elocuente título: *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, sacadas de sus originales por él mismo*. Después, Lope se encarga él mismo de la impresión de sus *Partes*, desde la IX a la XX. A partir de la *Parte XXIII*, muerto Lope, se ocupó de la edición su yerno, Luis de Usátegui.

### 3.4.1.3. *Parte XI de Comedias*

En la *Parte XI de Comedias*, precedida de una dedicatoria laudatoria a don Bernabé de Vivanco y Velasco, en el Prólogo a los lectores<sup>188</sup> Lope justifica la publicación de sus obras pues así el lector podrá leer la comedia en su punto justo y juzgar por sí mismo. Promete, además, la edición de otras doce Comedias “...de las más famosas que su dueño ha escrito...”:

Prólogo del Teatro a los Lectores.

Después que a viva fuerza de tantas, y tan diferentes comedias de varios poetas, como en mi se han representado -letor amigo, o enemigo, [...] descanso con quejarme de las muchas sinrazones que mis dueños padecen, y a mi me hacen. De las mías algunas veces me vengo, por los que representan en mi las imaginaciones de otros, pues de tantas maneras les dicen sus, ignorancias, y yo lo veo, con no pequeña risa de los que sin pasión, afición, y odio vienen a verme, pues muchas veces se agradan de comedias indignas de ser oídas, y de otras que escritas maravillosamente se están burlando, porque no sé yo que haya mayor venganza de un sabio, que vaya a ver a un ignorante celebrar lo indigno, y despreciar lo ingenioso, y doctamente escrito. De las de mis dueños no hallo remedio para tomarla, por mas que de día, y de noche me desvanezco.

La necesidad del comer enseñó a hablar los papagayos, voltear las monas, bailar las mujeres, y volar los hombres. En este siglo he visto vivir muchos de fingir cabellos, de teñir barbas, de hacer pantorrillas, de rizar aladares con moldes, de traducir libros de italiano, de concertar cuchilladas,

---

<sup>188</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 510.

de dar a conocer mujeres, de fingirse bravos, de estudiar flores, y de socorrer necesidades. Y, así, no me espanto de que haya hombres que se vengan a mi teatro y oigan una comedia setenta veces, y aprendiendo veinte versos de cada acto, se vayan a su casa, y por los mismos pasos la escriban de los suyos, y la vendan con el título, y nombre de su autor, siendo todas disparates y ignorancias, quedando con el que tienen de felicísimas memorias, y los dineros que les vale este embeleco tan digno de reprehension, y castigo público. Estos que las compran tienen ya sus rétulos a las puertas de sus tiendas, cosa no advertida del gobierno, y senadores regios, pues no permitiendo que se venda libro ninguno impreso, sin su licencia, y aprobacion, consienten que se vendan manuscritos deste género de gente públicamente, en que hay el agravio de los dueños pues no es suyo lo que venden con su nombre, y ello es tan feo, y escandaloso, que me aseguran que ningun delito es agora mas digno de castigo, y remedio; y la inobediencia, y atrevimiento vender libros sin la real, y suprema licencia, aprobacion y censura de hombres doctos. [...]. Con este exemplo te quiero persuadir a que no escuches opiniones, ni apasionados juyzios, sino que leas, y te entretengas, para que me des animo al cumplimiento de la palabra, que te prometo, y a que imprima otras doze Comedias que me quedan de las mas famosas que su dueño ha escrito, con llegar ya el numero a ochocientas<sup>189</sup>.

Comienza el autor dirigiéndose al receptor: “lector amigo o enemigo”. Dentro de la naturaleza del prólogo se genera en la época todo un repertorio de adjetivos que rodean al sustantivo *lector*, sustantivo que no apela a todos los hombres en general, sino a un tipo determinado, el hombre intelectual que se preocupa por la lectura, ese individuo tan importante, centro del interés del prólogo y del prologuista que dirige todos sus esfuerzos a captar su atención. El *lector* atrae hacia sí todo un repertorio de terminología afectiva, que va desde la gama más cálida: “benévolo, cándido, prudente,...” hasta otra menos afable, aunque siempre positiva: “amigo, enemigo, curioso, piadoso, docto, discreto...”, solamente se encuentran tres designaciones negativas: “cruel, necio y presumido”, pero aparecen con poca frecuencia. Es un esfuerzo expresivo que realiza el autor para acercarse más al entorno del lector y ganar su atención recurriendo también al terreno de lo afectivo. Continúa criticando duramente a los autores que publican sin licencia, al gobierno que lo permite, y a los que se apropian de obras que no son suyas, hechos que tipifica como delito, el delito digno del mayor castigo. En esta época la práctica habitual no contempla el hecho de que los comediógrafos editen su propia obra, el mismo Lope no comienza a publicar hasta 1603-1604 y con grandes

---

<sup>189</sup> Lope de Vega Carpio, F., 2012, pp 43 y 44, y también en Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, 1969, p. 443.

dificultades que manifiesta en sus preliminares, que insisten en la importancia de la edición del texto y los trámites a llevar a cabo para tal propósito: Lope está estableciendo una propuesta editorial en toda regla. A partir de entonces comienza la edición de las comedias: el texto representado se convierte en literatura. En el *prólogo* de esta *Parte XI de Comedias* se ofrece, asimismo, un dato importante, el número de sus comedias escritas: “y a que imprima otras doze Comedias que me quedan de las mas famosas que su dueño ha escrito, con llegar ya el numero a ochocientas”.

En la portada de esta “Onzena parte de comedias” aparece, como en otras ediciones de *Partes* y en las *Rimas*, debajo del nombre del dedicatario, “Don Bernabé de Vivanco y Velasco, Cavallero del Abito de Santiago, de la cámara de su Majestad”, y situado entre la palabra y el número que marcan el año, 1618, el conocido emblema del Sagitario, distintivo editorial, parte del ropaje paratextual, con el que Lope intentaba “marcar” sus obras para ejercer sobre su producción un control editorial, símbolo de sus derechos de autor.

#### **3.4.1.4. *Parte XIII de Comedias*<sup>190</sup>**

En la *Parte XIII de Comedias* continúa explicando el porqué de su empresa editorial y fundamentando los motivos de la publicación de sus obras. En el prólogo dice:

Esta Decimatercia parte de mis Comedias sale a luz a la sombra de diversas personas, [...] pues ya en otras he dicho la causa de imprimirlas. Aunque algunos rigidos Catones, mal afectos a oyrlas, rehusen su leccion, y desestimen su estudio: pero por eso se alaba aquel Comico Latino, por la pluma de Marcial, en el sepulcro:

*Qui spectatorem potui fecisse Catonem,  
Soluere qui Curios, Frabitosque graues.*

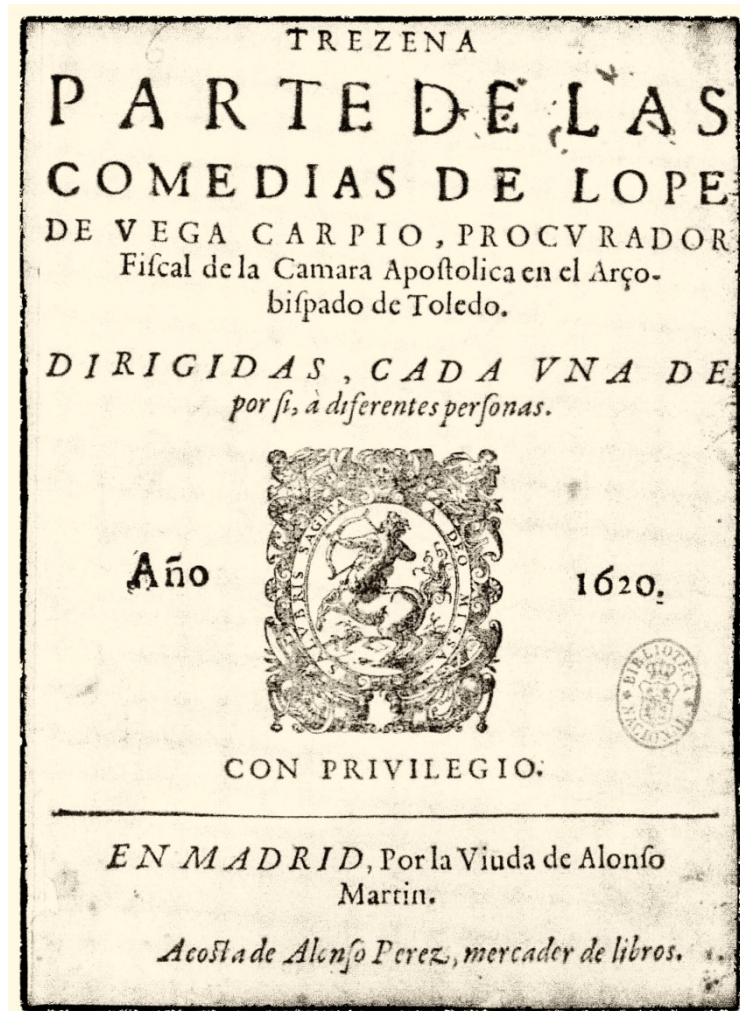
[...] Otros se les oponen con razones frias, y valense de las que algunos Padres de la antigüedad escriven dellas, como si fueran de aquel tiempo las de España, no siendo mas antiguas que Rueda, a quien oyeron muchos que hoy viven. Pero ya no es este el mayor mal que tienen, pues se le hacen de mas consideracion los que las escriben, y aun los que las representan, hurtando, imitando, y embidiando. Los Poetas que las escriben con erudicion, aunque pocos, puesto que no siempre agraden al vulgo, son dignos de estimacion: pero los legos ignorantes, aunque alguna vez le

---

<sup>190</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 512.

agraden, y contenten, hablandole en su lengua, no aspiren a mas fama que [...] muchas veces acontece estar solo el Filosofo en el Teatro, y saliendose el vulgo, poder decirle:

Representa, que Ciceron te oye.



Portada de la Parte XIII de Comedias de Lope de Vega

A esto se añade, el hurtar las comedias estos que llama el vulgo, al uno, Memorilla, y al otro, Gran Memoria: los quales con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos barbaros, con que ganan la vida, vendiendolas a los pueblos, y autores extramuros, gente vil, sin oficio, y que muchas vezes han estado presos. Yo quisiera librarme deste cuydado de darlas a luz, pero no puedo, porque las imprimen con mi nombre, y son de los Poetas duendes, que arriba digo. Reciba pues, el Lector esta parte lo mejor que ha sido posible corregirla, [...], pues solo tiene por interes, que lea estas comedias, menos erradas, y que no crea que hay en el mundo quien pueda tomar de memoria una comedia, viendola representar, y que si le hubiera, yo le alabara, y estimara por unico



en esta potencia, aunque le faltara el entendimiento, porque raras veces se hallan juntas, por opinion del Filosofo, confirmada por la experiencia<sup>191</sup>.

Insiste en manifestar los motivos de su desvelo por la edición de sus obras, critica “los hurtos”, los plagios y falsificaciones, haciendo alusión a los que el vulgo llama a uno *Memorilla* y al otro *Gran Memoria*, afirmando que no hay en el mundo talento capaz de aprender una comedia entera. La declaración: “Yo quisiera librarme deste cuydado de darlas a luz...”, es particularmente trascendental, pues confirma la implicación personal del poeta en la edición de sus comedias.

Desacredita las críticas a la comedia fundadas en las afirmaciones de los “Padres de la antigüedad” pues la comedia española no se remonta más allá de Lope de Rueda: “...no siendo más antiguas que Rueda, a quien oyeron muchos que hoy viven”.

También aparece en esta introducción el principio esencial que presidía sus escritos, agradar al vulgo, para Lope era más importante ser entendido que ser aplaudido, dar gusto al público es el precepto fundamental de Lope, y como él mismo dice, es precepto también de Aristóteles. Esta actitud es la que preside también el *Arte nuevo*. Su objetivo es crear la obra perfecta para el vulgo, dar gusto al público, aunque siempre tiene presente la función didáctica del teatro, con lo que se hace eco asimismo del concepto barroco del famoso *Deleitar aprovechando* de Tirso, lema fundamental de los dramaturgos de la España del siglo XVII.

Hay que matizar, sin embargo, tal como afirman C. Pérez y Sánchez Escribano, que hay dos lopes en la preceptiva lopiana: el de los prólogos y el que se manifiesta en sus obras, particularmente en las comedias. En éstas el dramaturgo expone más bien explicaciones, aclaraciones y afirmaciones dirigidas al espectador para integrarlo en el conocimiento de la técnica poético-dramática, mientras que en los prólogos, Lope, más que explicar, se defiende contra sus enemigos. Critica la envidia y denuncia a los escritores mediocres que no sabiendo escribir comedias, aprenden versos de memoria en los corrales y copian sus obras.

---

<sup>191</sup> Lope de Vega Carpio, F., 1620, pp. 12-14. Utilizamos la paginación de la BDH de la BNE.

En la Portada de esta *Parte trece de comedias* aparece, asimismo, el sello del centauro Sagitario en portada, impreso con el propósito de marcar tipográficamente sus comedias, controlarlas de alguna manera.

En la *Parte XIV de Comedias*, en la dedicatoria a *El verdadero amante*, Lope hace mención de nuevo al número de sus comedias:

Yo he escrito novecientas, comedias, doze libros de diversos sugetos, en prosa, y verso, y tantos papeles sueltos de varios sugetos que no llegará jamas lo impresso a lo que está por imprimir, [...].

#### **3.4.1.5. Prólogo a la Decimoquinta Parte de Comedias**

En el prólogo a la *Parte Decimoquinta de Comedias*, Lope se manifiesta nuevamente contra los plagiarios, defendiendo la dignidad y autenticidad de su obra:

Privilegio Tiene Lope de Vega Carpio, para que por tiempo de diez años ninguna persona pueda imprimir este libro intitulado Decimaquinta parte de sus Comedias sin su licencia, so las penas en el privilegio contenidas. Dado en san Lorenzo a veynte y quatro dias del mes de Octubre de mil y seyscientos y veynte años. Pedro Montemayor del Marmol.

El Teatro a los Letores.

Cumpliendo va el autor destas comedias la palabra por mí, mejor diré por sí mismo, en dar a luz las que le vienen a las manos, o a los pies, pidiéndole remedio. El hace lo que puede por ellas<sup>192</sup>, más puede poco, que las ocupaciones de otras cosas no le dan lugar a corregirlas como quisiera, que reducirlas a su primera forma es imposible: pero tiene por menos mal que salgan de su casa, que no de las ajenas, por no las ver como las primeras en tal dicha, ya con loas, y entremeses que el no imaginó en su vida, ya escritas con otros versos, y por autores no conocidos, no solo de las Musas, pero ni de las tierras en que nacen. Estas son suyas, en la lengua que los poetas deste año llaman Antigua [...] Ya saben, señores, los que leen aquella maxima de Aristoteles en los Topicos: *Omne inconsuetum est obscurum*: pues que bien hablarian las Musas Comicas escuramente, la imitacion es su nombre, su materia, y su forma, luego esta es su lengua, que aunque confieso las figuras retoricas a los que hablan, aunque sea en las calles, plazas, y tiendas, no a lo menos las trasposiciones, las locaciones inauditas, y las metáforas de metáforas: y si alguna vez se levanta el poeta algo mas de la imitacion en alguna narracion, o soliloquio, o ya es éxtasis de la fertil vena, o

---

<sup>192</sup> [sic]: “El haze lo que pue-r de poellas”

por mayor deleyte del que escucha, docto, y bien intencionado agradece. [...] Pasemos de lo que las comedias piden para su perfeccion, al estado en que se hallan. No quiere el poeta de las presentes singularizar las suyas, ni quitar a los que agora las escriben, lo que merecen, [...] tiene las comedias por flores del campo de su Vega, que sin cultura nacen, solo pide a los noveleros, [...] que mandavan enterrar sus Senadores a los Sacerdotes de los Dioses que las escribian, para satirizar sin abilidad los que agora las escriben, pues bastan los testimonios en contrario del honor que dieron a Terencio tantos autores clasicos, san Isidoro, san Victor, Paulo Orosio, y san Geronymo, y averle comentado Elio Donato Maestro suyo, pues entre otras alabanças dize, [...]: si bien Servio sobre Virgilio solamente en la propiedad concede honor a Terencio. Lea pues el desapasionado el libro *el que no quiere con una comedia sola escurecer novecientas y veynte y siete que este autor ha escrito*, contando las que se llaman autos, perdonando los yerros, que por aver corrido por tantas manos, seran forzosos: y el que ha tampoco que las escribe, no sea ingrato a lo que en su vida acertara sin esta carta de navegar: y no le parezca que este prólogo no lleva fundamento, pues es una de las tres partes en que Eugrafio sobre el Andria le divide, *Poetam populo commendare*<sup>193</sup>.

Habla, asimismo, del precepto de la imitación, a la que Lope atribuye una importancia fundamental para lograr los objetivos del teatro: enseñar y deleitar. En este concepto se manifiesta exigente y experimentado, no hay que imitar sin más, hay que saber imitar, en todo momento Lope defiende la perfección y el bien hacer a la hora de escribir. De la imitación de la realidad se deriva la verosimilitud, concepto esencial en la comedia, representación viva de la realidad, cuya interpretación artística no puede subordinarse a la rigidez de las reglas clásicas. Comienza con la usual *humilitas*: “El haze lo que puede por ellas, mas puede poco...”, pero declara que lo importante es que son suyas, “...en la lengua que los Poetas deste año llaman Antigua”, señalando la importancia de la autoría, la veracidad de que toda la obra pertenece a su autor, para que el lector pueda leerla y disfrutarla con la certeza de que ha sido escrita por él mismo y, por lo tanto, con la calidad que pertenece a un eminente poeta, y se despide destacando la importancia de la función prologal como espacio de comunicación entre el poeta y el lector. Este concepto de imitación de lo natural, de la comedia como espejo de costumbres, aparece repetidamente en sus preliminares y paratextos: “Valiéndose Lope del contraste [...] lo aplica a todo: a símiles, a alusiones a la música; a lo hermoso y lo feo; a la

---

<sup>193</sup> Lope de Vega Carpio, F., 1621, pp. 14, 15, 16. Utilizamos la paginación establecida por la BNE en su versión digitalizada.

discreción y la ignorancia...”<sup>194</sup>, la concepción de la *comedia nueva* se basa en que ésta imite a la naturaleza, y en esta imitación se encuentra la variedad. En su *Arte Nuevo* dice:

Lo trágico y lo cómico mezclado,  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasife,  
harán grave una parte, otra ridícula  
que aquesta verdad deleita mucho:  
buen ejemplo nos da la naturaleza,  
que por tal variedad tiene belleza<sup>195</sup>.

Lope toma de los clásicos el concepto de la relación entre arte y naturaleza, lo natural le es necesario al artista; la naturaleza ofrece toda la armonía y contrastes posibles; esta mezcla permite una diversidad en el movimiento escénico que “deleita” mucho. En cuanto a la forma Lope defiende la primacía del verso sobre la prosa para la comedia, y propone el uso de diferentes estrofas, según las situaciones, apoyando los recursos de la retórica tradicional en el diálogo dramático, recomienda la versificación predominantemente popular, de arte menor y fija reglas sobre los metros que mejor se acomodan a las variadas situaciones dramáticas. Lope defiende el uso de los metros tradicionales castellanos, alegando la gracia y dulzura de nuestras redondillas, y la suavidad y facilidad del romance que tanto envidian otras lenguas.

Hace mención, asimismo, al número de comedias escrito: “Lea pues el desapasionado el libro el que no quiere con una comedia sola escurecer novecientas y veynte y siete que este Autor ha escrito, contando las que se llaman Autos...”. No obstante, Rennert y Castro no consideran oportuno conceder demasiada credibilidad a estas cifras que el dramaturgo aventura en estas dedicatorias.

En la la dedicatoria de *La mal casada*:

*La mal casada*

Comedia

DEDICADA AL INSIGNE JURISCONSULTO

---

<sup>194</sup> Sánchez Escribano, F., y Pérez, Luis C., 1961.

<sup>195</sup> Rozas, Juan M., 1976, p. 187, vv. 174-180.

## DON FRANCISCO DE LA CUEVA Y SILVA.

ATREVIMIENTO es grande dar a luz en nombre de vuestra merced esta comedia, pues siéndole tan notorios los preceptos, no le ha de parecer disculpa haberse escrito al uso de España, donde fueron culpados de su mala observancia los primeros por quien ocasión introducido. Dijo Baldo que *scire quid facias, et nescire quo ordine facias, non est perfectae cognitionis*. En ellos tuvo principio; no ha sido posible corregirle en tantos años, así en los que las oyen como en los que las escriben; pues aunque se ha intentado, sale con infelice aplauso las mas veces, dando mayor lugar a los espectáculos y invenciones bárbaras, que a la verdad del arte, tan lamentada de los críticos inútilmente. Los autores tienen su parte desta culpa; pero pues *multa injure civili, contra strictam rationem disputandi, pro communi utilitate recepta sunt*, no es mucho que por la de tantos en esta parte, perdonen los observantes de los preceptos la imperfección que digo. Pudieran muchos ingenios censores, como lo condenan, remediarlo, porque *frustra est potentia quae ad actum non perducitur*; pero pues vuestra merced no ha sido de los escrupulosos en esta materia, excusada fuera esta satisfacion; que solo la he dado a su divino ingenio, tan dignamente celebrado en toda Europa, porque quien leyere su nombre en esta décimaquinta parte de mis comedias, sepa que le dedico mas la voluntad que los versos, porque ella es verdad y ellos son fabula, y que conozco que muchos imperfectos, cuales son los que la constituyen como miembros de su cuerpo, *unum perfectum constituere non possunt*. Reciba pues vuestra merced en su protección, ya como caballero tan noble y decendiente de la casa ilustrísima de los duques de Alburquerque, ya como tan insigne orador y jurisconsulto, a *La mal casada*, título desta comedia; que bien tendrá necesidad de su elocuencia, con que ha vencido al griego Demóstenes, al romano Ciceron y al español Quintiliano, para los pleitos y desdichas que se le ofrecen, pues lo debe al amor inmenso que le tengo, al respeto con que le trato y a la veneracion con que le miro; y pues *ubi mens est certa, de verbis non curatur*, mi propio atrevimiento me disculpe; que en razón de las admirables partes que adornan tan estupendo prodigio al mundo, solo diré lo que de Andreas Alciato dijo Gribaldo, pues igualmente honra vuestra merced las leyes y las musas.

Consultissimus ornat Alciatus

Musas, eloquium, sacrasque leges.

Capellan de vuestra merced, Lope de Vega Carpio<sup>196</sup>.

Asimismo asevera la importancia de la fidelidad a la verdad, con especial rigor en las comedias de tema histórico, pues la historia es intocable, sin embargo, en la práctica él se muestra más flexible con esa autenticidad de los hechos representados. Lope, fue un auténtico profesional de la dedicatoria.

<sup>196</sup> Lope de Vega Carpio, F., BAE, 1950, p. 19.

Los fundamentos de su poética están trabados y se desprenden unos de otros, justifica el uso de la prosa<sup>197</sup>: “...porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció que no lo sería hablando las personas en verso como las demás que ha escrito;” aunque esto se vea pocas veces en las comedias clásicas, pero con esa variedad la obra sale más hermosa. Señala y defiende que si hay algún defecto en el arte, es por seguir la verdad, más trascendente que las “impertinentes leyes de la fábula” y añade que siguiendo esas reglas su obra está escrita con “propiedad”, y otra afirmación sustancial, el autor es el responsable de que haya salido a la luz. Anticipándose a las críticas suele argumentar que en lugar de señalar los errores, se tome la pluma y se escriba algo mejor. Reitera la importancia del estudio de la lengua, y crítica a los que escriben sin los conocimientos oportunos. Al escribir era perfectamente consciente de que no seguía la preceptiva de los antiguos, el autor parte de los clásicos para crear una técnica dramática nueva, que se va manifestando en sus paratextos creando un cuerpo de doctrina realista y sistemático que llenó el siglo XVII y los siglos posteriores. Lope se debate entre una estética vieja y otra nueva, aunque siempre se atiene a los preceptos dramáticos bien definidos que él mismo crea. El dramaturgo madrileño mantiene que es enormemente difícil producir una obra que sea del agrado del público y de los críticos, sin embargo, consigue hacer realidad estos propósitos sin sacrificar ni su arte ni la forma de la comedia, salvaguardando siempre la viveza en la acción y la agilidad en la intriga. En los prólogos a sus comedias, en sus dedicatorias, en sus preliminares Lope se dirige a un destinatario al que va instruyendo en su técnica y su nueva escuela. El diálogo que Lope entabla en estos textos preliminares con sus lectores, es un mensaje que reviste un carácter privativo y un contacto directo con el destinatario; el temperamento abierto y vehemente de Lope convierte estos textos en lugares de acercamiento donde el poeta transmite no solo importantes datos históricos y biográficos y, no pocas veces, sus experiencias personales, sino también entrega una información técnica, la exposición de sus teorías dramáticas que afectan a la creación y representación de las comedias. Según Romera-Navarro la obra de Lope: “...encierra una doctrina tan sensata y certera como original, aunque esté poco sistemáticamente expuesta y fundada [...]”<sup>198</sup>.

---

<sup>197</sup> Ver Lope de Vega Carpio, F., 1980, p. 60.

<sup>198</sup> Romera-Navarro, M., 1935, p. 16.

### 3.4.1.6. Prólogo a la *Parte Veinte de Comedias*<sup>199</sup>

En el prólogo a la *Parte Veinte* de Comedias, precediendo a *El marido más firme*, declara:

TITVLOS DE LAS Comedias, y a quien van dedicadas.

Señor Lector, en esta parte veinte tiene V. m. doze Comedias dirigidas a diferentes personas, como he tenido gusto de presentarlas, que hasta en esto ay quien censure las voluntades, rescinda las obligaciones, satirize los servicios, y mande en casa agena. [...]

La sexta, EL MARIDO MAS FIRME: a Manuel Faria de Sosa, noble ingenio Lusitano, [...] en lengua Castellana, a mi juicio (si estudios y años valen) se cifran todas las partes de que consta su perfeccion, y esto se entiende sin ofender los que estan escritos en otras lenguas. Pienso que la que aprendi en el centro de España no está en estas Comedias ofendida, la leccion de las cuales aprueba la autoridad de Quintiliano, [...]

V. m. señor Lector se entretenga con estas Comedias lo mejor que pueda, hasta la parte veintiuna, sino es de aquellos retorzidos que miran el mundo en el Mapa, y asi le juzgan breve, que bien se que los ingenios candidos desearán que como tuve vida para escribir mil y setenta Comedias, la tenga para imprimirlas.

Lope Felix de Vega Carpio<sup>200</sup>[...]

Lope persigue siempre el objetivo de crear la obra perfecta, su preocupación, propia del auténtico genio, siempre insatisfecha, le llevaban a juzgar su arte con severidad, y exigirse a sí mismo un ideal de arte y belleza en la creación de sus obras. Todo ello está dirigido a ensalzar y proclamar la importancia literaria del texto teatral. En este prólogo menciona otro motivo que defiende con frecuencia: la preeminencia de la lengua castellana, como compendio de equilibrio, belleza, y gracia, sin menoscabo de la corrección de otras lenguas. Recomienda utilizar siempre la lengua nacional con instrucción y conocimiento de sus reglas.

En las *aprobaciones* de esta *Parte Veinte de Comedias* atendiendo a los comentarios de los censores se puede observar el propósito didáctico del teatro y el espíritu patriótico presente en las comedias de Lope:

---

<sup>199</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 518.

<sup>200</sup> Tomado de la base de *TESO*.

Fee de erratas

Este libro intitulado, Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, está bien y fielmente impreso con su original, Madrid 17 de Enero de 1625.

El Licenciado Murcia de la Llana.

Suma de la tassa.

Está tassado este libro intitulado, Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio, por los señores del Real Consejo de su Magestad, a quatro maravedis cada pliego, como consta de su original, despachado en el oficio de Diego Gonçalez de Villaroel, escrivano de Camara, su fecha en Madrid a 18. de Enero de 1625 años, y tiene setenta y cinco pliegos y medio con principios.

APROBACION.

Por mandado y comission del señor don Diego Vela Vicario general de la villa de Madrid, y electo Obispo de Lugo, he visto estas doze Comedias, cuyo autor es Lope de Vega Carpio, y [...] hallarà quien las pasare, doctrina moral y politica, con variedad de pensamientos, donaires y sentencias. Los Athenienses viendo en esta Poesia como en espejo un retrato de sus costumbres, conocieron la utilidad, della, y oy en España tiene mayor perfeccion y adorno [...] se le deve dar la licencia que pide: que si de algunos escritos puede dezirse que se dan a la estampa para singular honor de nuestra patria, y asombro de las otras, estos solamente merecen tal genero de alabança, pues los està esperando Italia, y las demas naciones para imprimirlos en su lengua; fineza que no se haze con todos. Este es mi parecer, en Madrid 29 de Setiembre de 1624.

El Licenciado Iuan Perez de Montalvan.

APROBACION DEL INSIGNE ingenio en letras divinas y humanas, el Doctor Mira de Amescua, Capellan de su Alteza.

Por comission de los señores del supremo Consejo de Castilla vi este libro de Comedias de Lope de Vega Carpio, [...] no solo para enseñar virtudes morales y politicas, que es el fin de la Comedia, sino para honra de España y admiraciõde otras naciones: pues si Suidas y Quintiliano se admiravan de que Menandro huiesse escrito ochenta Comedias, que admiracion se deberà a aquel de quien oy se leen mas obras escritas en los tres estilos de la Poësia, que de todos los Poetas Griegos, Latinos y vulgares, desde que Museo y Orfeo inventaron el escribir en verso enseñanças filosoficas. En Madrid 5 de Otubre 1624.

El Doctor Mira de Amescua.



En esta *Aprobación* el doctor Mira de Amescua además de conceder la licencia, subraya el interés ético y moral de la comedia, remarcando “para honra de España y otras naciones”, y dedicando al poeta una postrera alabanza, “de quien hoy se leen mas obras escritas [...] que de todos los Poetas Griegos, Latinos y vulgares, desde que Museo y Orfeo inventaron el escribir en verso enseñanças filosoficas”, con lo que se coloca a Lope al nivel de los clásicos que crearon escuela. En estas aprobaciones que acompañan al texto se manifiesta el componente pedagógico del teatro que, como todo paratexto, tiene su influjo en la representación de las comedias.

Otro preámbulo muy conocido cuyo comentario no queremos omitir aquí es el prólogo a *La selva sin amor*, en la carta dirigida al Almirante de Castilla, Lope expresa su asombro ante el despliegue de efectos mecánicos y visuales que se ofrecen a los sentidos, pero, al mismo tiempo, su contrariedad, ante un espectáculo que eclipsa la belleza de sus versos, para Lope la poesía siempre será “el alma” de la comedia, y tan aparatosa y deslumbrante escenografía, aunque declara abiertamente su admiración por tanto ingenio, estorba para percibir la belleza de la poesía en toda su intensidad. En la carta dirigida al Almirante de Castilla, dice:

No habiendo visto V. Excelencia esta Egloga, que se representó cantada a sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España, me pareció imprimirla, para que desta suerte con menos cuidado la imaginase V. Excelencia, *aunque lo menos que en ella hubo, fueron mis versos*<sup>201</sup>.

La llegada de Cosme Lotti a Madrid marca una nueva etapa para el teatro, no es sólo un escenógrafo, con él, afirma Amadei-Pulice<sup>202</sup> llega a Madrid la técnica teatral más avanzada de Europa, un nuevo género barroco, en el que el teatro es concebido como una síntesis de todas las artes. El ingenio de Lotti aprovecha, además, las condiciones del Coliseo del Buen Retiro, construyendo un fondo escénico movable que permitía al escenógrafo combinar los efectos naturales de las vistas del jardín con los telones pintados artificiales creando nuevas perspectivas en las que se unían lo artificial con lo natural.

La comedia fue estrenada en Madrid, en el salón grande del Alcázar el 18 de diciembre de 1627. Se trata de un nuevo tipo de teatro cortesano, con el que Lope no está de acuerdo. Es

---

<sup>201</sup> Lope de Vega, 1989, p. 225, y también, Amadei-Pulice, María A., 1990, pp. 27 y ss.

<sup>202</sup> Ver Amadei- Pulice, María A., 1990, pp 26 y ss.

considerada la primera ópera representada en España, con música compuesta por Bernardo Monnani en colaboración con Filippo Piccini. En el prólogo Lope describe detalladamente la novedad y sofisticación llevada a cabo por Lotti:

La máquina del teatro hizo Cosme Lotti, ingeniero florentín, por quien su Majestad envió a Italia, para que asistiese a su servicio en jardines, fuentes y otras cosas, en que tiene raro y excelente ingenio, nuevo Hierón Alejandrino, y no menos admirable en sus máquinas semoventes que aquel insigne griego, o el alemán famoso que hizo el águila que acompañó por el aire la coronada frente de Carlos Quinto. La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubría, fue un mar en perspectiva, que descubría a los ojos, tanto puede el arte, muchas leguas de agua hasta la rivera opuesta, en cuyo puerto se veían la ciudad y el faro con algunas naves, que haciendo salva disparan, a quien también de los castillos respondían. Vianse asimismo algunos peces, que fluctuaban según el movimiento de las ondas, que con la misma inconstancia, que si fueran verdaderas, se inquietaban, todo con luz artificial, sin que se viesse ninguna, y siendo las que formaban aquel fingido día mas de trecientas. Aquí Venus en un carro que tiraban dos cisnes, habló con el Amor su hijo, que por lo alto de máquina revolaba. Los instrumentos ocupaban la primera partedel teatro sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras, y los demás afectos<sup>203</sup>.

Este conocido preliminar es una muestra singular de la largueza de los datos que ofrecen los textos periféricos. En primer lugar, y es la información intencionada, Lope describe detalladamente y con gran exactitud los efectos escénicos para la comedia de *La selva sin amor*, que nos da una imagen de los complicados decorados que aparecían en el escenario; nos da cuenta, asimismo, de la magnificencia y sofisticación de las tramoyas preparadas por los ingenieros para estas comedias de corte, un nuevo tipo de teatro, que se generaliza en la época y en el que, pese a su rechazo, Lope se ve obligado a participar; pero también se desprende de sus palabras la contrariedad que le produce esta nueva modalidad teatral que atrae la atención sobre la vistosidad de la escenografía y facilita el desdoro y oscurecimiento de la belleza de los versos. Para Lope las tramoyas e increíbles efectos escénicos, la música, el colorido del vestuario, impedían concentrarse en la belleza de las imágenes literarias y poéticas y en los juegos lingüísticos, capaces de comunicar tantas imágenes y sugerir tantas emociones líricas. Para Calderón, dramaturgo nato, toda la

---

<sup>203</sup> Lope de Vega, 1989, p. 226, y también en Amadei- Pulice, María A., Amsterdam-Philadelphia, 1990, p. 28.

parafernalia técnica, la música, y efectos escénicos, apoyan y realzan la representación de las escenas y ayudan a la materialización de la idea concebida por el autor en la realización del texto dramático y su puesta en escena para el espectador.

Prosigue la relación:

Para el discurso de los pastores se desapareció el teatro marítimo, sin que este movimiento, con ser tan grande, le pudiese penetrar la vista, transformándose el mar en una selva, que significaba el soto de Manzanares, con la puente, por quien pasaban en perspectiva cuantas cosas pudieron ser imitadas de las que entran y salen en la corte; y asimismo se veían la Casa del Campo y el Palacio, con cuanto desde aquella parte podía determinar la vista. El bajar los dioses y las demás transformaciones requería más discurso que la égloga, que aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos.

Estas palabras de Lope al frente de *La selva sin amor* han sido el punto de partida para numerosos estudios, no sólo literarios, sino sobre el aspecto musical de estas representaciones, en el que gran número de teóricos ven el nacimiento de la zarzuela y de la ópera, definiendo la diferencia en que en la zarzuela hay partes cantadas y habladas, mientras que la ópera es un género en el que el texto es cantado en su totalidad.

Lope de Vega llevaba en su mente todo un sistema de técnica dramática que formuló fundamentalmente en su *Arte Nuevo*, pero que fue propagando en sus comedias y, muy particularmente, en la vestidura paratextual que rodea sus obras. Lope no solo legó todo un sistema de reglas que fundamentan el teatro del barroco, sino que regula y materializa el concepto de edición y de propiedad intelectual, del que tuvo desde el comienzo una clara conciencia, así como un propósito didáctico y propagandístico patriótico, y de una nueva concepción del honor, como patrimonio del hombre sea cual sea su condición social. Fue todo un maestro de la dedicatoria conocedor del arte y potencial de este umbral laudatorio, que tantas estrategias ofrecía al autor como medio de alabanza, agradecimiento y captación de la simpatía y protección del mecenas.

### **3.4.2. Tirso de Molina (Madrid, 1579-1648)**

Tirso representa un puente entre la “comedia nueva” de Lope y el drama de tema profundo, complejo y pleno de simbología desarrollado por Calderón. Afirma Rull que

revalidar la figura de Tirso “implica resaltar su concreto papel en el teatro del Siglo de Oro junto a dos genios, Lope y Calderón, a los que seguramente no aventaja, pero tampoco es inferior”<sup>204</sup>. La comedia de Tirso está dentro del pensamiento del teatro como espectáculo total que se inicia en el Barroco, y, por otro lado dentro del concepto de la traslación de la vida, rasgos ambos, que caracterizan al teatro español, distinguiéndolo del europeo.

En los prólogos de sus obras el autor busca más bien el contacto con el receptor del mensaje y captar su atención, en estos preliminares se cumple fundamentalmente la función conativa del lenguaje, pues la preceptiva, una preceptiva que sigue a Lope pero que tiene su propia técnica y aporta sus personales innovaciones, la expone el mercedario ampliamente en sus obras misceláneas, en esa “zona intermedia” entre el paratexto y el texto, en la que el diálogo que engarza las historias, sirve de instrumento, de paratexto implícito al autor para exponer con el espacio suficiente, ponderada y ordenadamente desde la prosa, toda su preceptiva dramática.

En *Deleitar aprovechando*:

A CUALQUIERA

Este libro es para cualquiera (por no decir para todos). En él hallará ajustado su deseo el devoto, el religioso, la contemplativa, la dama y el profano. No es arrogancia esta promesa del autor, sino excelencia del asunto; léale cualquiera y si le contentare, dispóngase para la segunda parte, que en breve le prometo<sup>205</sup>.

En el prólogo apenas se extiende el autor para dar cuenta del contenido de la obra, eso sí, con una gran habilidad para atraer “a cualquiera” con la “excelencia del asunto”, de una forma sugerente, prometiendo “una segunda parte”. Pero sus teorías sobre preceptiva dramática se encuentran preferentemente en los textos que estructuran sus obras más destacadas, o incluso en las dedicatorias. A Don Luis Fernández de Córdoba y Arce, con el que le unía una gran amistad y que le acogió en su palacio durante el destierro andaluz en 1625, le dedica su obra *Deleitar aprovechando*:

A DON LUIS FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y ARCE,

---

<sup>204</sup> Tirso de Molina, Madrid 1986, p 3.

<sup>205</sup> Tirso de Molina, 1994 b, p. 17.

[...] Pues buen remedio -proseguía mi discurso-, doremos esta píldora, hagamos una miscelánea provechosa y, a imitación de la abeja que, con su artificio y las flores de los romerales, saca un tercer mixto que, saludable y dulce, ni es totalmente ni tomillo ni romero, ni del todo degenera de sus virtudes y sustancia, novelemos a lo santo y, entre lo marañoso y entretejido de lo raro de sus vidas, fabriquemos estos tres panales que, lisonjeando el apetito enfermo, comuniquen confitado lo medicinal de sus ejemplos<sup>206</sup>.

En esta dedicatoria se encuentra este fragmento que condensa en atractiva metáfora el propósito que guía al autor en su obra: "...doremos esta píldora, hagamos una miscelánea provechosa...", compendio de su lema *deleitar aprovechando*, y así como la abeja saca un producto nuevo, "novelemos a lo santo", fórmula con la que concierta las expectativas del público y sus propósitos moralistas, comunicando "confitado la medicina de sus ejemplos", "...una novela *a lo divino*, en donde a lo deleitable -y aceptado- propio del género, se una algo provechoso. Y en consecuencia, la verdad -historia- pueda ir emparejada a la ficción..."<sup>207</sup>. Cierra Tirso la dedicatoria con una tabla "de lo que en este libro se contiene" estructurado en los tiempos en los que desarrolla la trama, que sirve de marco a las narraciones que inserta.

Su teatro sigue la poética establecida por Lope en el *Arte Nuevo de hacer comedias*, de la que se declara abiertamente defensor y seguidor, aunque Tirso presenta personajes mejor caracterizados y el mundo caballeresco, mitológico y pastoril de Lope queda sustituido por la realidad social de la época y por escenas de la vida familiar y urbana. Afirma Rull que Tirso expuso una serie de ideas sobre el género teatral y sobre la comedia: "No sólo definió ésta, sino que propuso su defensa al caracterizarla"<sup>208</sup>. Rull cita las palabras de Serafina en la comedia *El vergonzoso en Palacio*, donde se define la comedia como "traslado de la vida", que conlleva dos conceptos: la fidelidad a la verdad, por un lado y, por otro, la comedia como imitación del mundo real, espejo de la realidad, y cuadro costumbrista de la vida cotidiana. La comedia barroca abarca la realidad completa con toda su gama de contrastes y contradicciones que incluye en la trama la mezcla de personajes nobles con plebeyos, siervos y cortesanos, la inclusión del gracioso, peripecias protagonizadas por la mujer vestida de hombre, costumbres

---

<sup>206</sup> Tirso de Molina, 1994 b, pp. 7-16.

<sup>207</sup> Tirso de Molina, 1994 b, p. XV.

<sup>208</sup> Tirso de Molina, 1986, p. 13.

de la época, anécdotas del momento, ordenanzas municipales, movimientos acelerados, marañas y laberintos en sus comedias de enredos, y explícitas descripciones de calles, plazas o jardines de la villa de Madrid, cuando la comedia se desarrolla en la ciudad. En palabras de Ignacio Arellano: “Tirso, como el resto de los dramaturgos áureos, es fundamentalmente un inventor de acciones”<sup>209</sup>.

En 1624, como es bien sabido, publica los *Cigarrales de Toledo*, obra miscelánea en la que el dramaturgo adopta el procedimiento de enmarcar en un hilo narrativo obras de diversa índole: comedias, poesías, novelas..., siguiendo el modelo del *cuento de cuentos* oriental, al modo de la novela cortesana de la época, en el que el autor puede encuadrar diferentes unidades de distinto género pero completamente independientes, realizando así, las pausas necesarias en la comunicación del autor con el receptor, práctica social que corresponde al arte de saber relatar una historia, propia del buen cortesano.

En el prólogo se dirige Tirso, al “bien intencionado” (lector y crítico), que separa a los murmuradores e insidiosos como receptores de su discurso, haciendo velada alusión a la envidia que pervierte el ánimo del lector:

AL BIEN INTENCIONADO<sup>210</sup>

No sé, ¡oh, tú, que me estás leyendo!, si tienes derecho al título que te doy en el de este *Prólogo*. Si te cuadra, alábate por dueño de una ejecutoria tanto más calificada en el tiempo presente, cuanto menos puesta en uso. Y si no, en leyendo el sobrescrito, déjame para quien voy, que no es cortesía abrir cartas ajenas y profanar letras aseguradas por el derecho de las gentes en el crédito del nombre a quien se remiten.

Con este comienzo Tirso selecciona a su receptor “al bien intencionado” excluyendo a los mal intencionados, que con su crítica malsana, no hacen sino impedir el desarrollo y buen curso de los ingeniosos.

[...] Anda, léeme, no se te dé nada; y haz cuenta que estoy sobrescrita: *Al bien intencionado, y, en su ausencia, al malicioso; en casa de la mormuración; porte, ocho reales*. Ya me has abierto, y yo sé que, en tu opinión, a título de lo segundo. Pues si tú te conocieras por mal intencionado,

---

<sup>209</sup> Tirso de Molina, 1998, p. 12.

<sup>210</sup> Tirso de Molina, 1994 a, pp. 9 y ss.

predestinaras tus acciones, porque ¿quién hay que registrando defectos al espejo del propio conocimiento, no procure enmendarlos?

Abierto reproche a los que sabiéndose en falta por sus envidias dedican mediocres habladerías que no aportan nada constructivo ni didáctico, sino más bien obstaculizan y cierran los caminos a la verdadera inspiración.

[...] Ni es discreta satisfacción sacar a vistas hijos corcovados, por la aprobación de amistades apasionadas, pues si a quien feo ama, hermoso le parece, por ti, que no estás en la lista de mis comprendidos, se podrá decir al contrario: que a quien murmura de lo perfecto, lo hermoso le parece feo.

Aquí critica a las publicaciones de obras anodinas sacadas a la luz por la parcialidad de amistades apasionadas y no por el valor de la obra bien escrita, hecho que contribuye a deformar los criterios: "...pues a quien murmura de lo perfecto, lo hermoso le parece feo".

Ya juzgarás, por lo dicho, que me vendo, soberbio, por consumadísimo. Pero ni te engañas en todo, ni en todo aciertas. Mira: toda arrogante presunción es locura, y todo abatimiento de sí mismo, que no se ejercita por Dios, es pusilanimidad. Ni me tengo por tan monstruo que no salga con esperanzas de poder lucir entre mis contemporáneos, ni por tan bien complexionado que me prometa entre ellos ser primero en licencias. De uno y otro tendré.

Atrae con estas palabras la simpatía del receptor, afirma la calidad de su obra, y pide su benevolencia hacia las faltas que pudiera encontrar, añadiendo para disculparse por aquéllas, la lisonja y alabanza de la obra:

Termina, con un juego de personificaciones, con un diálogo entre el texto y su comprador, prometiendo una *Segunda parte*, que ya está comenzada, mientras salen de la imprenta *Doce Comedias*, primera parte de muchas, y *Doce novelas*, para regocijo de los amigos del autor y envidia de sus enemigos:

Como salgo a vistas desnudo, haréte alarde de mis faltas y sobras. Pudiera yo como tú (si eres hombre), ponerme de noche bigotera, enrizar guedejas, traer peto, bruñir valonas, prohijar pantorrillas; y si eres mujer, arrastrar telas, enmelar manos, embadurnar mejillas, adulterar cabellos, sustituir corchos, y viérasme corneja, si me ves gozque de la China. De esta suerte salí del vientre de mi madre, si puedo dar este nombre a la imaginativa que me concibió y a la pluma que me sacó a luz. De los defectos que en mí hallares, parte tiene la culpa mi progenitor, y parte el ama que me enseñó a hacer pinitos: duelos me hicieron negra, que yo blanca me era. Ocho meses

ha que estoy en las mantillas de una imprenta, donde, como niño dado a criar en el aldea, me enseñaron los malos resabios que en mí descubrieres: mentiras de un ignorante compositor que tal vez añadía palabras, tal sisaba letras.

Con estas palabras establece Tirso un paralelismo entre el libro “fruto del ingenio de su autor”, y los hombres “frutos de los vientres de sus madres”, con lo que cobra fuerza la expresión “sacar a luz” ya consagrada a la publicación de una obra, como criatura de su autor. En este fragmento Tirso, epígono de Lope en este aspecto también, habla del proceso editorial y se disculpa por las faltas que pudiera haber en la obra, insitiendo en que unas pueden ser responsabilidad del autor, pero otras muchas se producen en el transcurso que va desde que el poeta escribe la obra hasta que llega a las manos del lector:

Y ojalá parara en esto, y no se me acogiera llevándosele a mi padre el dinero adelantado de mi crianza (medio precio de mi impresión), y me dejara jubón a la malicia, la mitad de seda y la otra de fustán, obligándole a buscarme nuevo pupilaje, mohatrar papel y trampear la costa. Un padre tengo y dos ayos. ¿Qué mucho que habiendo andado tantos días por casas ajenas, salga con lo que se les pega a los niños de la Dotrina?

Alusión a la situación precaria de los escritores, que apenas perciben ganancias de una obra cuya creación les pertenece en su totalidad. Haciendo hablar al texto, Tirso expone hábilmente la situación de los dramaturgos de la época y sus quejas encubiertas bajo las palabras del “Texto”:

Tampoco te doy esto por disculpa, que no se me da de ti un caracol: mira qué sacudido salgo. Pero siendo vagamundo, ¿qué mucho? Porque, o me lees habiéndome comprado (y si diste por mí tu dinero, ¿qué menos precios equivaldrán al provecho que a tu costa tiene mi padre?), o me pediste prestado a mi dueño; y si lo hiciste por hablar mal de mí, eres poco agradecido, pues te aprovechas de la hacienda ajena para deslucírsela a tu amigo.

Comenta el dramaturgo un nuevo aspecto de la publicación de las comedias, el elemento económico precio-venta, un factor nuevo que añade una nueva perspectiva al valor de la obra:

El día que salí de la tienda entré a servir a quien me compró; y desde entonces ya no corre por cuenta de quien me dio el ser mi defensa, sino del señor a quien reconozco. Di mal de mí, que de camino dices mal de él, y le pagas el empréstito en injurias de su doméstico; que yo te prometo, por más que fulmines, no se acobarde mi autor tanto que no prometa mi *Segunda parte*, pues con ella crecerá el gusto al amigo y la envidia al que no lo fuere. Puédote afirmar que está ya



comenzada, y, en tanto que se perficiona, dadas a la imprenta *Doce Comedias*, primera parte de muchas que quieren ver mundo entre trecientas que en catorce años han divertido melancolías y honestado ociosidades. También han de seguir mis buenas o malas fortunas, *Doce Novelas*, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo. Muchos hermanos me promete señor padre; pero respóndole yo que «como comiéremos».

La vanguardia llevo. Haz presa en mí; que como te ocupes tanto en mi censura que des lugar a los demás, daré por bien empleados mis naufragios, a trueco de la prosperidad de mis sucesores.<sup>211</sup>

El prólogo incluye la tradicional *humilitas* y *capatatio benevolentiae* y nos da noticia, como ya se ha mencionado, de que Tirso ha dado a la imprenta doce comedias “primera parte de muchas que quieren ver mundo entre trezientas que en catorce años han divertido melancolías y honestas ociosidades”<sup>212</sup>. Con estas palabras Tirso atrae la atención del lector al que prepara para la recepción de la explicación y justificación de su teoría dramática, que se encuentra, en su mayor parte en los *Cigarrales*, práctica de la que se vale Tirso para exponer su defensa del teatro desde la perspectiva reflexiva de la prosa.

En el *Cigarral Primero*, comentando la comedia *El vergonzoso en Palacio*, que se inserta en la estructura narrativa de una serie de fiestas campestres organizadas para distracción de la alta sociedad, se abre el debate acerca del nuevo teatro y se contrastan las encontradas opiniones entre los defensores de la *Comedia Nueva* y sus detractores:

[...] Intitulábase la comedia El vergonzoso en Palacio celebrada con general aplauso (años había), no sólo entre todos los teatros de España, pero en los más célebres de Italia y de entrambas Indias, con alabanzas de su autor, pues mereció que uno de los mayores potentados de Castilla honrase sus musas, y ennobleciese esta facultad, con hacer la persona del Vergonzoso él mismo, quedándolo todos los que la profesan de verle aventajar, en un rato de este lícito entretenimiento, sus muchos años de estudio.

Los que entraban en ella eran de lo más calificado de su patria; y las damas, Anarda, Narcisa, Lucinda y doña Leocadia, ilustres como hermosas, y milagros de la hermosura; con que quedó la representación autorizada como merece, pues, si los sujetos que la ponen en práctica no la desdoran, ella por sí misma es digna de suma estimación y alabanza, principalmente saliendo tan

---

<sup>211</sup> Tirso de Molina, 1994 a, pp. 9 y ss.

<sup>212</sup> Tirso de Molina, 1994 a, pp. 9-11.

acendrada (el día de hoy) de los que, sin pasión y con suficiencia, tienen a su cargo el expurgarla de palabras y acciones indecentes<sup>213</sup>.

Tirso alaba en primer lugar la excelencia de la comedia “...celebrada con general aplauso [...] no sólo en todos los teatros de España...” dando noticia de su éxito, y la califica de “lícito entretenimiento” con lo que defiende la licitud del teatro, otro de los temas polémicos de la época, defendiendo su legitimidad como recreo culto, “digna de suma estimación y alabanza”, representado por nobles damas, y afirmando su excelencia y la importancia del “decoro” al que ya aludía Torres Naharro, de evitar “palabras y acciones indecentes”. En la expresión los que “sin pasión y con suficiencia, tienen a su cargo el expurgarla de palabras...”, surge una pregunta: ¿a quiénes se refiere el autor, a los censores?, la declaración da pie a preguntarse si *El vergonzoso en palacio* fue censurada antes de conseguir la aprobación, la expresión “saliendo acendrada...”, no despeja dudas, deja la puerta abierta a las suposiciones.

Salieron, pues, a cantar seis, con diversidad de instrumentos: cuatro músicos y dos mujeres. No pongo aquí —ni lo haré en las demás— las letras, bailes y entremeses, por no dar fastidioso cuerpo a este libro, ni quebrar el hilo al gusto de los que le tuvieren en ir leyendo, sucesivamente, sus comedias. Baste para saber que fueron excelentes, el dar por autores de los tonos a Juan Blas, único en esta materia, a Álvaro, si no primero, tampoco segundo, y al licenciado Pedro González, su igual en todo que, habiendo algunos años utilizado la melodía humana, después, por mejorarla, tomó el hábito, Redentor de nuestra Señora de la Merced, y en él es fénix único, si en el siglo fue canoro cisne. Los entremeses fueron de don Antonio de Mendoza cuyos sales y concetos igualan a su apacibilidad y nobleza; y los bailes, de Benavente, sazón del alma, deleite de la naturaleza y, en fin, prodigio de nuestro Tajo. Y, si por sus dueños ganaron fama, no la perdieron por los que en Buenavista los autorizaron hoy. Esto, pues, supuesto, y entrados los músicos, salió el que echaba la Loa, que fue la que se sigue:[...] <sup>214</sup>

El texto continúa proporcionando detalles acerca de la representación, cómo se iniciaba, indicando que comenzaba con cantos y bailes; especifica que el grupo estaba formado por seis personas, cuatro músicos y dos mujeres y proporciona el nombre de los autores de la música:

---

<sup>213</sup> Tirso de Molina, 1994 a, pp. 99.

<sup>214</sup> Ver Tirso de Molina, 1994 a, pp. 9-11.

Juan Blas, Álvaro y Pedro González; de los entremeses: Antonio de Mendoza, y de los bailes: Benavente. A continuación del preámbulo musical se recitaba la Loa<sup>215</sup>.

Entróse, siguiéndose tras él un baile artificioso y apacible, el cual concluido, comenzó la comedia, que es como se sigue: *Comedia famosa del Vergonzoso en Palacio*, etc<sup>216</sup>.

Se desarrolla a continuación la Comedia, escrita en tres Jornadas. Concluida la cual, Tirso, vuelve a su técnica de relato, para, valiéndose del diálogo social, exponer sus teorías dramáticas de una forma amena sin que el cansancio o el tedio puedan restar claridad a sus afirmaciones:

...Con la apacible suspensión de la referida comedia, la propiedad de los recitantes, las galas de las personas y la diversidad de sucesos, se les hizo el tiempo tan corto, que, con haberse gastado cerca de tres horas, no hallaron otra falta sino la brevedad de su discurso [...] Quién dijo que era demasíadamente larga, y quién impropia. Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro —siendo así que murió en una batalla que el rey don Alonso, su sobrino, le dio, sin que le quedase hijo sucesor—, en ofensa de la Casa de Avero y su gran duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín. ¡Como si la licencia de Apolo se estrechase, a la recolección histórica, y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas! No faltaron protectores del ausente poeta, que, volviendo por su honra, concluyesen los argumentos Zoilos (si pueden entendimientos contumaces, Narcisos de sus mismos pareceres, y discretos, más por las censuras que dan en los trabajos ajenos, que por lo que se desvelan en los propios, convencerse<sup>217</sup>.

Con el adjetivo “apacible” procura el poeta un ambiente de aceptación positiva de la comedia para, a través de las opiniones diferentes del auditorio, ir asentando sus argumentos para defender su teoría acerca de aspectos como la verdad histórica en las comedias defendiéndose vehementemente de la acusación de faltar al rigor histórico; el dramaturgo apoya un margen razonable de libertad que deje espacio al artista para fabricar “arquitecturas del ingenio fingido”, Tirso expone su teoría acerca de la libertad poética y dramática, aunque parta de hechos y personajes reales. Para Tirso la comedia es el reflejo de lo cotidiano

---

<sup>215</sup> Tirso de Molina, 1994 a, p. 100.

<sup>216</sup> Tirso de Molina, 1994 a, p. 104.

<sup>217</sup> Tirso de Molina, 1994 a, p. 229 y ss.

incluso, en el aspecto histórico, comenta Rull. Como han estudiado entre otros, Pilar Palomoy Serge Maurel, la alteración de los datos históricos se realiza en función del interés dramático y de “la verdad moral”. La comedia barroca no es idealista como la del Renacimiento sino que integra la realidad de la vida con todas sus contradicciones<sup>218</sup>.

—“Entre los muchos desaciertos (dijo un presumido, natural de Toledo, que le negara la filiación de buena gana, si no fuera porque, entre tantos hijos sabios y bien intencionados que ilustran su benigno clima, no era mucho saliese un aborto malicioso), el que más me acaba la paciencia es ver cuán licenciosamente salió el poeta de los límites y leyes, con que los primeros inventores de la Comedia dieron ingenioso principio a este poema; pues siendo así que éste ha de ser una acción cuyo principio, medio y fin, acaezca a lo más largo en veinticuatro horas sin movernos de un lugar, nos ha encajado mes y medio, por lo menos, de sucesos amorosos.

Tirso hábilmente pone en boca de “un presumido, natural de Toledo” estas palabras, para desde el principio desautorizar estas afirmaciones, fundamentadas en conceptos superados, sobre el mal uso que la comentada comedia hace del tiempo, o de la mezcla de personas de diferentes capas sociales:

Pues, aun en este término, parece imposible pudiese disponerse una dama ilustre y discreta a querer tan ciegamente a un pastor, hacerle su secretario, declararle por enigmas su voluntad y, últimamente, arriesgar su fama a la arrojada determinación de un hombre tan humilde que, en la opinión de entrambos, el mayor blasón de su linaje eran unas abarcas, [...]. Dejo de impugnar la ignorancia de doña Serafina pintada, en lo demás tan avisada, que, enamorándose de su mismo retrato, sin más certidumbre de su original que lo que don Antonio la dijo, se dispusiese a una bajeza indigna, aun de la más plebeya hermosura, como fue admitir a oscuras a quien pudiera, con la luz de una vela, dejar castigado y corrido. Fuera de que no sé yo por qué ha de tener nombre de Comedia la que introduce sus personas entre Duques y Condes, siendo así que las que más graves se permiten en semejantes acciones no pasan de ciudadanos, patricios y damas de mediana condición.”

Para después poner de manifiesto su propia teoría dramática a través del más acreditado don Alejo. Con la técnica de hacer hablar a otros, Tirso va exponiendo y aquilatando su propia fórmula dramática afirmando una mayor libertad en la unidad de tiempo, gradación en

---

<sup>218</sup> Tirso de Molina, 1986, pp. 13 y ss.

la acción, contraposición del mundo urbano con el villanesco y combinación de personajes elevados con bajos:

Iba a proseguir el malicioso arguyente, cuando atajándole don Alejo —que por ser la fiesta a su contemplación le pareció tocarle el defenderla—, le respondió:

—“Poca razón habéis tenido; pues, fuera de la obligación en que pone la cortesía a no decir mal el convidado de los platos que le ponen delante (por mal sazonados que estén) en menosprecio del que convida la comedia presente ha guardado las leyes de lo que ahora se usa.

La respuesta es contundente, existen unas nuevas leyes dramáticas, y el teatro con esas nuevas normas es superior al que se ha venido representando hasta ahora. Al propugnar estos criterios reivindica la legitimidad de *El vergonzoso en palacio*, cuyo éxito ha afirmado al principio, comedia que da lugar al debate: “...la comedia presente ha guardado las leyes de lo que ahora se usa”.

Y a mi parecer —conformándome con el de los que sin pasión sienten—, el lugar que merecen las que ahora se representan en nuestra España, comparadas con las antiguas, les hace conocidas ventajas, aunque vayan contra el instituto primero de sus inventores. Porque, si aquéllos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que, en tan breve tiempo, un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale, y festeje, y que, sin pasar siquiera un día, la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche? ¿Qué lugar tiene para fundar celos, encarecer desesperaciones, consolarse con esperanzas, y pintar los demás afectos y accidentes, sin los cuales el amor no es de ninguna estima? Ni ¿cómo se podrá preciar un amante de firme y leal, si no pasan algunos días, meses y aun años en que se haga prueba de su constancia?

Es más verosímil aceptar la ficción de un tiempo concentrado, aunque vaya en contra de las antiguas reglas que forzarla a reunir los acontecimientos en un lapso de tiempo demasiado breve. Aquí ofrece el poeta toda una razonada y fundamentada defensa de su proposición acerca de la unidad de tiempo, donde justifica, tanto con símiles sacados de la naturaleza como del arte, su teoría del tiempo dramático que: “...tiene obligación de fingir que pasan los necesarios, para que la tal acción sea perfecta...”, o estableciendo un símil con la pintura que en: “...vara y media de lienzo, pinta lejos y distancias”:

[...] Estos inconvenientes mayores son, en el juicio de cualquier mediano entendimiento, que el que se sigue de que los oyentes, sin levantarse de un lugar, vean y oigan cosas sucedidas en

muchos días. Pero así como el que lee una historia en breves planas sin pasar muchas horas, se informa de casos sucedidos en largos tiempos y distintos lugares, la comedia, que es una imagen y representación de su argumento, es fuerza que, cuando le toma de los sucesos de dos amantes, retrate al vivo lo que le pudo acaecer, y, no siendo esto verosímil en un día, tiene obligación de fingir pasan los necesarios, para que la tal acción sea perfecta; que no en vano se llamó la poesía pintura viva pues, imitando a la muerta, ésta, en el breve espacio de vara y media de lienzo, pinta lejos y distancias, que persuaden a la vista a lo que significan, y no es justo que se niegue la licencia, que conceden al pincel, a la pluma, siendo ésta tanto más significativa que esotro. ¡Cuánto se deja mejor entender el que habla, articulando sílabas en nuestro idioma, que el que, siendo mudo, explica por señas sus conceptos!

Argumenta, asimismo, la conveniencia y licitud de mejorar y perfeccionar lo antiguo, comparando el teatro con la música y la pintura, concepto del teatro como espectáculo total que apela tanto a lo intelectual, como a los sentidos, a la vista con la pintura y al oído con la música: “Así, pues, el mundo de las potencias abarcado por el espectador afecta prácticamente a la complejidad total del hombre con sus *sentidos*, sus *gustos*, su *inteligencia* y su *imaginación*<sup>219</sup> .

Y si me argüís que a los primeros inventores debemos, los que profesamos sus facultades, guardar sus preceptos —pena de ser tenidos por ambiciosos, y poco agradecidos a la luz que nos dieron para proseguir sus habilidades—, os respondo: que, aunque a los tales se les debe la veneración de haber salido con la dificultad que tienen todas las cosas en sus principios, con todo eso, es cierto que, añadiendo perfecciones a su invención (cosa, puesto que fácil, necesaria), es fuerza que, quedándose la sustancia en pie, se muden los accidentes, mejorándolos con la experiencia. ¡Bueno sería que, porque el primero músico sacó, de la consonancia de los martillos en la yunque, la diferencia de los agudos y graves, y armonía música, hubiesen los que agora la profesan de andar cargados de los instrumentos de Vulcano, y mereciesen castigo en vez de alabanza los que a la arpa fueron añadiendo cuerdas y, vituperando lo superfluo e inútil de la Antigüedad, la dejaron en la perfección que agora vemos!

Continuando con la música y su perfeccionamiento: “...de la consonancia de los martillos en la yunque, la diferencia de los agudos y graves y armonía perfecta...” establece un símil eficaz que explica y justifica certeramente la evolución del teatro. Tirso define el teatro como espectáculo total que transmite un mensaje que alcanza a todos los sentidos, al entendimiento, a los gustos y al pensamiento. El teatro del barroco tuvo el carácter de

---

<sup>219</sup> Tirso de Molina, 1986, p.15.

espectáculo para los sentidos, no sólo para la vista: el vestuario, el colorido, la escenificación, la pintura, la complicada tramoya para representar los más complicados escenarios, o para el oído: la música, comienzo de la *zarzuela*, sino que también apela a los sentimientos, la risa, la tristeza..., el ingenio combina la enseñanza ética y moral, con lo lúdico o espectacular: toros, torneos, fiestas...El disfrute de la comedia afecta a todos los sentidos, a la inteligencia y a la imaginación lo que está relacionado con la idea del teatro que desarrolló en toda su totalidad Calderón.

Esta diferencia hay de la Naturaleza al Arte: que lo que aquélla desde su creación constituyó no se puede variar; y así siempre el peral producirá peras y la encina su grosero fruto. Y con todo eso, la diversidad del terruño, y la diferente influencia del cielo y clima a que están sujetos, la saca muchas veces de su misma especie y casi constituye en otras diversas. Pues, si hemos de dar crédito a Antonio de Lebrija en el Prólogo de su Vocabulario, no crió Dios, al principio del mundo, sino una sola especie de melones, de quien han salido tantas, [...]. Fuera de que ya que no en todo, pueda variar estas cosas el hortelano, a lo menos en parte, mediando la industria del injerir. De dos diversas especies compone una tercera, como se ve en el durazno, que, injerto en el membrillo, produce al melocotón, en quien hacen parentesco lo dorado y agrio de lo uno con lo dulce y encarnado de lo otro. Pero en las cosas artificiales, quedándose en pie lo principal, que es la sustancia, cada día varía el uso, el modo y lo accesorio. El primer sastre que cortó de vestir a nuestros primeros padres fue Dios —si a tan ínclito artífice es bien se le acomode tan humilde atributo; mas no le será indecente, pues Dios es todo en todas las cosas—. ¿Fuera, pues, razón, que por esto anduviésemos agora como ellos cubiertos de pieles, y que condenásemos los trajes —dejo los profanos y lascivos, que esos de suyo lo están, y hablo de los honestos y religiosos—, porque así en la materia como en las formas diversas se distinguen de aquéllos? Claro está que diréis que no. Pues si “en lo artificial”, cuyo ser consiste sólo en la mudable imposición de los hombres, puede el uso mudar en los trajes y oficios hasta la sustancia, y “en lo natural” se producen, por medio de los injertos, cada día diferentes frutos, ¿qué mucho que la comedia, a imitación de entrambas cosas, varíe las leyes de sus antepasados, e injiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambos, introduzca ya personas graves, como la una, y ya jocosas y ridículas, como la otra?

Para no alejarse de la perfección de las reglas clásicas, para no perder como medida el canon perfecto, la naturaleza, recuerda, anticipándose a las objeciones de algunos, que aunque la evolución no se da en ésta, de forma espontánea: “...y así siempre el peral producirá peras [...].fuera de que ya que no en todo, pueda variar estas cosas el hortelano, a lo menos en parte, mediando la industria del injerir. De dos diversas especies compone una tercera [...]”, recurre Tirso a la comparación de la tierra, y cómo con la influencia del clima y de la acción

del hombre se obtienen especies diversas: “como se ve en el durazno, que, injerto en el membrillo, produce al melocotón, en quien hacen parentesco lo dorado y agrio de lo uno con lo dulce y encarnado de lo otro”. Refiere también la evolución del vestido, partiendo una vez más del concepto de Dios, Sumo Hacedor, también “sastre”, “...Pues si “en lo artificial”, cuyo ser consiste sólo en la mudable imposición de los hombres, puede el uso mudar en los trajes y oficios hasta la sustancia, y “en lo natural” se producen, por medio de los injertos, cada día diferentes frutos, ¿qué mucho que la comedia, a imitación de entrambas cosas, varíe las leyes de sus antepasados?”. Con estas imágenes y estos argumentos Tirso justifica y fundamenta la evolución de las reglas clásicas hacia otras mejores y más acordes con los tiempos actuales, partiendo precisamente del comportamiento de la naturaleza y a imitación de ésta, fundamento de las antiguas reglas, explica y argumenta su necesaria evolución como natural perfeccionamiento de la comedia.

En *Los Cigarrales* el poeta se manifiesta, pues, a favor de una mayor flexibilidad en las unidades de tiempo y lugar, diciendo que el drama es equivalente a la historia que cuenta los acontecimientos ocurridos en muchos años en breves momentos, dando prioridad al realismo y a la verosimilitud, a imitación de la naturaleza. A través del diálogo de los personajes se mantiene al espectador siempre situado en el lugar y en el tiempo. Tirso es muy minucioso en la conformación del espacio escénico que va creando con la palabra de los actores, incluso cuando éste es complejo, como lugares abiertos con montes, peñascos o valles, hace que los personajes recuerden al público el lugar donde se desarrolla la acción, todas las referencias espaciales se producen a través del texto dramático. El autor de *El vergonzoso en palacio* sitúa al público desde el principio en su “decorado verbal” que acompaña siempre a la acción y a la trama, sobre todo en los momentos cruciales de ésta. El tiempo es otro de los factores al que el dramaturgo presta especial atención, intentando concertar el tiempo escénico con el tiempo dramático, el espectador asiste únicamente a los momentos fundamentales de la trama, no tienen por qué ser plazos de veinticuatro horas. Los personajes mantienen al público bien informado en el tiempo con sus indicaciones implícitas en los diálogos:

Además que si el ser tan excelentes en Grecia Esquilo y Ennio, como en los latinos, Séneca y Terencio bastó para establecer las leyes tan defendidas de sus profesores; la excelencia de nuestra española Vega, honra de Manzanares, Tulio de Castilla y Fénix de nuestra nación [...] Y habiendo él puesto la Comedia en la perfección y sutileza que agora tiene, basta *para hacer escuela de por*



sí, y para los que nos preciamos de sus discípulos nos tengamos por dichosos de tal maestro, y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare<sup>220</sup>.

Vehemente elogio y defensa de Lope y su comedia nueva por parte de Tirso, que viene a zanjar, y se puede decir, poner fin al debate entre los partidarios del *Arte Nuevo* del Fénix y sus adversarios, parangonando la perfección del canon establecido por Lope, con el modelo instituido por los clásicos, escuela de dramaturgos hasta Lope. Tirso se coloca con respecto al Fénix en la postura humilde de un sencillo seguidor, defendiendo la comedia nueva en una guerra literaria contra detractores muy temibles. Esta forma de diálogo social, que se da en los *Cigarrales* da ocasión a Tirso de someter la comedia a opiniones contradictorias, en una discusión autocrítica, que proporciona la oportunidad de exponer los argumentos de la defensa del nuevo teatro, frente a los que se quedaban inmovilizados en las reglas clásicas. En estas fechas eran aplaudidas ya, casi unánimemente, además de las comedias del Fénix, las de Tirso de Molina, Guillén de Castro, Mira de Amescua y Luis Vélez de Guevara.

Tirso afirma en el prólogo a la *Tercera Parte de Comedias* haber escrito en 1634 unas cuatrocientas comedias, de las cuales sólo se conocen unas sesenta.

Tirso es un defensor de la comedia nueva que defiende en contra de todos sus detractores clásicos y moralistas. Para Tirso la comedia es un espectáculo lícito cuyo primer objetivo es entretener, divertir, de tal modo, que es capaz de atraer a un público tan heterogéneo como el que acudía a los corrales de comedias. Su primera afirmación acerca de la comedia es que es “de la vida un traslado”, la comedia es imitación de la vida, la acción debe ser verosímil, ajustada a la verdad y a la realidad y, por tanto, reflejo de costumbres y de escenas sacadas de la vida cotidiana. De esta imitación y traslación de la realidad se produce el contraste y la variedad, propios de la naturaleza, y en sus comedias se mezclan personajes reales y populares, señores y criados, siervos y cortesanos, situaciones que dan lugar a divertidos equívocos, como la mujer vestida de hombre, contraposiciones y peripecias en las que Tirso manifiesta ese “traslado de la vida”, con todos sus ingredientes que recoge la comedia barroca y que siguen el concepto de imitación de la naturaleza.

La otra gran afirmación de Tirso acerca de la comedia es la concepción del teatro como entretenimiento dirigido, no sólo la vista y el oído, sino también al entendimiento, los

---

<sup>220</sup> Tirso de Molina, 1996, pp. 218 y ss.

gustos y el intelecto. Un entretenimiento cuyo mensaje va dirigido a la totalidad del hombre como ser físico y espiritual, apelando y atrayendo a todas sus potencias sensoriales e intelectuales, su pensamiento y su imaginación. Tirso expone esta serie de ideas sobre la comedia general y sobre el género teatral en boca de Serafina en la comedia *El vergonzoso en palacio*. El teatro del barroco tuvo el carácter de fiesta que apelaba a todos los sentidos: la escenificación, el vestuario, la pintura, la música, la complicada tramoya para representar los más sofisticados escenarios. En este concepto de fiesta Tirso a través de Serafina incorpora los sentimientos: la risa, la tristeza, la prudencia, el ejemplo docente, la sabiduría y la ética.

Esta síntesis de verosimilitud y realidad, traslado de la vida y fiesta que atañe a toda la compleja naturaleza humana, física e intelectual, es lo que caracteriza el teatro de la época barroca y lo que lo distingue, en suma, del teatro europeo. Estos contrastes que fray Gabriel mantuvo en sus comedias, es la particularidad que algunos críticos como Vossler definen como características del arte español, y que pueden observarse de forma más destacada en Tirso que en Lope o en Calderón: “Porque la dualidad de Lope es el conflicto de su propia vida, y Calderón es dual en tanto en cuanto refleja el instinto y la pasión enfrentados a los propios ordenadores de la conducta y del libre albedrío, pero Tirso ‘hermana’ esos contrastes sin establecer una norma de superación dramática, ni vital, ni intelectual y esto es lo que ha hecho admirarse a muchos críticos, que no han podido explicarse el sentido último del teatro tirsiano”<sup>221</sup>.

---

<sup>221</sup> Rull Fernández, E., en Tirso de Molina, 1986, p. 20.

## 4. CALDERÓN DE LA BARCA

*La belleza poética de El Divino Orfeo constituye de por sí una respuesta auténtica a las frustraciones que padece el género humano ante la vida que posee y ante la abrumadora necesidad de encontrar alguna forma de salvación. Esta respuesta es de tanta validez como lo son las varias respuestas igualmente auténticas que surgen ante el conflicto que la fe plantea.*

Alexander Parker, 1983

### 4.1. Introducción

“El siglo XVII es el siglo de Calderón, no sólo porque su vida llenó la mayor parte de esa centuria, sino porque el propio dramaturgo supo identificarse plenamente, en el arte y en la concepción del mundo, con el espíritu áureo que la caracterizó”<sup>222</sup>. Calderón por la fecha de su nacimiento, el 17 de enero de 1600, vive la plenitud del Barroco español. Su teatro completa la dramaturgia del Siglo de Oro; es una prolongación y una profundización de temas, técnicas y estructuras que culminan la etapa de un proceso, en la que el teatro nacional llega a tomar conciencia de su propia esencia. Los distintos procedimientos de expresión teatral se convierten en manos del ilustre poeta en un mecanismo de extraordinaria precisión, dice Ruiz Ramón: “...el arte teatral de Lope se hace “ciencia” teatral en Calderón”<sup>223</sup>.

Es difícil acercarse a la figura de Calderón para estudiar un aspecto de su obra que no haya sido estudiado ya, sin embargo, la contradicción es que su obra es un caudal infinito de riqueza para nuestra cultura, que sigue ofreciendo incógnitas y retos a los estudiosos, plenos de interés en el momento actual, aun después de cuatrocientos años.

Hay fechas en su biografía, bien conocidas de todos, que son importantes en la trayectoria de su obra. La vida de Calderón (17 enero de 1600 a 25 de mayo de 1681)<sup>224</sup> ve

---

<sup>222</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 1997 a, p. IX.

<sup>223</sup> Ruiz Ramón, F., 2011, p. 217.

<sup>224</sup> Reproducimos por considerarlo de interés, aunque es de todos conocido, el documento del Archivo parroquial de San Martín donde se da noticia del bautizo de Calderón: “En la villa de Madrid en catorce días del mes de hebrero (sic) de mil y seiscientos, yo Fabián de San Juan Romero, tiniente de cura de San Martín, bautice a Pedro, hijo del secretario Diego Calderón de la Barca y de doña Ana María de Enao; fueron sus padrinos el

los reinados de Felipe III, que reina desde 1598 hasta 1621; de Felipe IV, que reina desde 1621 a 1665; Carlos II, el último de los Austrias que gobierna desde 1665 a 1700. La inauguración del palacio del Buen Retiro tiene lugar en 1633 y en 1640 se inaugura el teatro fijo en el Coliseo del Buen Retiro. En 1653 es nombrado capellán de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo, en donde fija a partir de entonces su residencia. Apenas llegado a la ciudad entra en la Hermandad del Refugio, donde ejerce Calderón el mismo empleo de capellán<sup>225</sup>. Se producen varias suspensiones en las actividades teatrales: por el fallecimiento de la reina Isabel de Borbón, desde octubre de 1644 hasta Pascua de 1645; por el fallecimiento de la emperatriz María, hermana del rey, y el del príncipe heredero Baltasar Carlos, desde febrero de 1646, hasta la llegada de la nueva reina Mariana de Austria; y se decreta de nuevo la prohibición hasta 1666 para las comedias en corrales, y hasta 1671 o 1672, para las palaciegas<sup>226</sup>.

Dedicó la mayor parte de su vida a construir fábulas con la esperanza de dejar contento al auditorio. Para ello contó con una tradición dramática que se había acrisolado con la pluma de Lope y sus discípulos; una intuición artística personal, y una entrega absoluta a su trabajo creador. Hablar sobre algún aspecto de su obra es una dificultosa tarea, no sólo por su magnitud, su universo filosófico y dialéctico, sino también por la multiplicidad de géneros y temas que tocó. Este trabajo pretende fijar su atención en los paratextos que rodean la obra considerando todas las aportaciones teóricas que configuren y condicionen de alguna manera

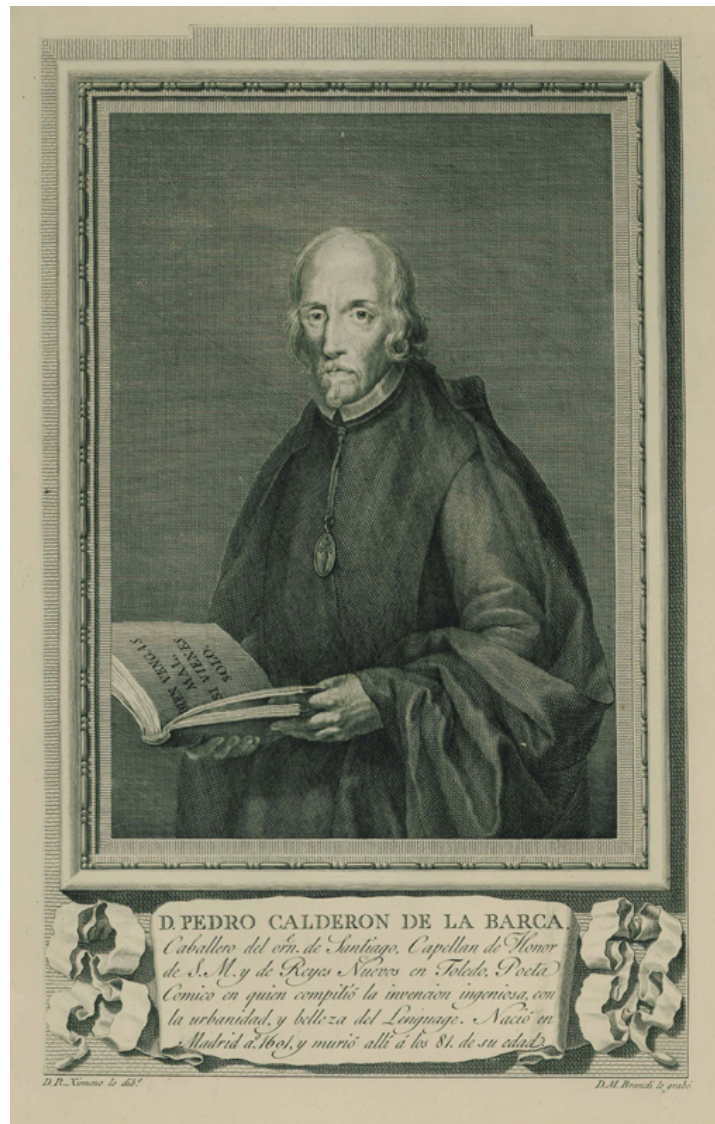
---

Contador Antolín de la Cerna y doña Ana Calderón. Fueron testigos Lucas del Moral y Juan de Montoya y lo firmé.-Fabián de San Juan Romero.” (*Archivo parroq. de San Martín*, Lib. IV de Baut., fol. 157).

<sup>225</sup> Cotarelo y Mori, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras...*, dice don Emilio que en esta Cofradía debió de ejercer Calderón el empleo de capellán, porque en los libros de entradas del hospital hay actas escritas y redactadas por don Pedro, como la que citamos a continuación del año 1653: “Desde el domingo 12 de octubre hasta el siguiente hicimos la semana el señor don Pedro Bazán y don Pedro Calderón, acudiendo a la posada del Rastro Viejo. Hallamos cuatro pobres: tres mujeres y un hombre. Este murió, y en el decurso de la semana se recibieron otra mujer y hombre, a quien se sacramentaron y tomaron bulas: a todos se acudió con lo necesario, y el gasto de ellos se da de limosna, y se vuelven los 22 reales recibidos. En Toledo, a 21 de octubre de 1653.-*Don Pedro Calderón de la Barca*”, (p. 295.)

<sup>226</sup> Ver Calderón de la Barca, Pedro, 2010, Introducción.

la puesta en escena, los intereses del autor sobre la recepción de su obra, propósito aleccionador, ético, formativo, o teoría dramática dirigida a dramaturgos y teóricos, autores y críticos contemporáneos.



Grabado de Pedro Calderón de la Barca, por Mariano Brandi

Sin embargo, poco se puede saber de sus juicios personales o de sus relaciones familiares a través de su obra. Los personajes de don Pedro hablan por sí mismos sin que la prolongada labor de la crítica haya podido descifrar si el poeta estaba de acuerdo o no con lo que dicen sus criaturas, ya que el teatro es un género que no permite las reflexiones personales del autor que permanece oculto tras sus personajes. Calderón era dramaturgo y sus escritos como soportes de representación pasan por el proceso de la teatralidad, mediante el que un

texto deja de ser mera literatura para convertirse en espectáculo, en el que lo importante no es sólo el texto mismo, sino también el conjunto de signos y sensaciones que se producen en el escenario a partir de la puesta en escena y la actuación de los representantes, en la que concurren elementos de tipo verbal (declamación, entonación), mímicos-gestuales (gestos, ademanes, movimientos); indumentaria y dispositivo escénico (distribución del espacio, iluminación, música, sonido, decorados, utilería). Señalan Kurt y Theo Reichenberger que Calderón era consciente de la fuerza inherente a una escenificación lograda; hay que pensar en la fuerza que imprimen al monólogo de Segismundo una torre oscura y un cautivo en harapos acompañado del ruido de sus propias cadenas arrastrando<sup>227</sup>.

Antes de comenzar a comentar los paratextos de la obra calderoniana, es preciso insistir en la sustitución de la imagen cerrada del “Calderón dramaturgo de la Contrarreforma española” por la imagen abierta de un Calderón dramaturgo *español* del teatro clásico europeo, al que pertenece también el *inglés* Shakespeare y el *francés* Corneille, herederos los tres de los griegos, los romanos y la Biblia, todo ello enriquecido con los nuevos conceptos del humanismo cristiano. Como Shakespeare y como Corneille, Calderón es, *un hombre de Europa*, consciente de la grandeza y la pobreza de su tiempo y su patria. Situándose en esta compleja ideología de la época, es más sencillo comprender en toda su magnitud la obra literaria de Calderón.

Con Calderón la naturaleza del hombre obra convenientemente cuando está guiada por la Razón; pero cuando es la Pasión la que ocupa el raciocinio humano, todo conduce inexorablemente al caos; solamente cuando es eliminado el elemento disorde vuelve a restablecerse el orden.

En el medioevo este concepto se cristianiza, san Agustín lo sitúa dentro del concepto de la providencia divina. Santo Tomás de Aquino sigue la doctrina agustiniana y admite que hay una casuística entre los astros y los hombres, originando pasiones tales como el odio y el amor. Calderón, aunque siguió la tesis cristiana, incluyó el recurso dramático del hado según Platón. Con ello captaba la atención del público, vivamente atraído por estos temas en la época. El hado es fuente de elementos escénicos, añade dramatismo y tensión al desarrollo del argumento y a la psicología de los protagonistas. La grandeza de los personajes calderonianos

---

<sup>227</sup> Reichenberger, Kurt y Theo, 2000, pp. 19-31.

---

se mide en su lucha interna con sus pasiones. Cuando éstas dominan a la inteligencia, el héroe es conducido a la fatalidad; él mismo es causante de una serie de acontecimientos que lo dirigen a la destrucción, como ocurre con Herodes en *El mayor monstruo del mundo*.

Cristóbal Pérez Pastor publicó en 1905<sup>228</sup> una serie de documentos, el testamento del propio Calderón, inventario, tasación y almoneda de los bienes que dejó al morir, suyos y de otros familiares, cartas de pago, acuerdos de cofradías, poderes notariales, certificaciones de su labor como dramaturgo cortesano, memoriales dirigidos al rey, y testimonios muy valiosos como las detalladas descripciones de las escenografías y tramoyas para los autos del Corpus, en sus importantes *Memorias de apariencias*. En 1625 el Consejo de Castilla decreta la conocida prohibición de concesión de autorizaciones para imprimir comedias. Esta disposición provocó que muchos autores publicasen sus obras en los restantes reinos españoles y favoreció la aparición de fraudes y plagios, contribuyendo al caos ya existente en el mundo editorial de la época, Calderón se sabía víctima de estos editores desaprensivos. A nombre de Lope de Vega aparecieron comedias como *Amor, honor y poder* con el título de *La industria contra el poder*; *La devoción de la Cruz*, con el nombre de *La Cruz en la sepultura*, incluso *La vida es sueño*<sup>229</sup>. Este estado de cosas le llevó a la decisión de publicar por sí mismo sus comedias. En 1636 publica la *Primera Parte*; en julio del año siguiente, aparece la *Segunda*, preparadas las dos por su hermano José, según se dice en los preliminares. El 28 de abril de 1637 ingresa en la orden de caballería de Santiago. Es éste un buen momento para Calderón tanto en lo privado como en lo profesional. A partir de aquí una serie de sucesos adversos, muertes de familiares, quizás, retrasan la edición de su *Tercera Parte de comedias*, que se produce veintisiete años más tarde en 1664. En 1672, ocho años después, se publica la *Cuarta Parte*. La actividad editorial del poeta, ya mayor, se va ralentizando hasta que en 1677 se produce un hecho que supuso un profundo disgusto para Calderón, la aparición de una *Quinta Parte* falsa con diez comedias de las cuales rechaza cuatro como suyas, desautorizada inmediatamente por el dramaturgo, pero que, al mismo tiempo, supuso un estímulo para reemprender con más energía aún, a pesar de su avanzada edad, la edición de sus obras, y acometer la impresión de sus autos Sacramentales. En 1682, al año siguiente de su

---

<sup>228</sup> Ver Pérez Pastor, Cristóbal, 1905.

<sup>229</sup> Pedraza Jiménez, Felipe B., 2000, pp 38 y ss.

fallecimiento Juan de Vera Tassis edita la *Verdadera Quinta Parte*, avalada y acreditada con unos concienzudos y generosos preliminares, como la aprobación de fray Manuel de Guerra. En 1683 se publica la *Sexta Parte*, también acreditada por la aprobación del Padre Guerra, la de Juan de Baños y la epístola de Marcos de la Nuza. La *Séptima* aparece en el mismo año en 1683; en 1684 se edita la *Octava*, y siete años más tarde, en 1691, la *Novena*.

Los paratextos que acompañan a estas publicaciones, prólogos, prefacios, dedicatorias, aprobaciones, licencias, tasas, cartas, elogios, etc., proporcionan una inestimable información, no sólo sobre la intencionalidad discursiva de las comedias y autos, sino también sobre los imperativos editoriales o técnicos, proporcionando a la investigación tradicional literaria unas perspectivas que desvelan tanto cuestiones biográficas como sociales, políticas o religiosas. El estudio de los preliminares de la obra calderoniana ofrece una interesante fuente de datos e información que se intentan recoger y exponer en este trabajo de una manera sintética, como una pequeña muestra de la luz que los paratextos pueden arrojar en los estudios de los textos, de sus autores y del periodo literario de cuyas tendencias participa el autor.

En las breves líneas de la aprobación que Calderón escribe a *Soledades de la vida, y desengaños del mundo*, de Cristóbal Lozano, se puede observar ya una manifestación de los propósitos e intenciones de la obra de Calderón:

#### APROBACIÓN A SOLEDADES DE LA VIDA Y DESENGAÑOS

##### APROBACIÓN DE DON PEDRO

Calderón de la Barca, Cavallero del Abito de Santiago, y Capellán de Su Magestad en la Real Capilla de los Reyes de la ciudad de Toledo.

De orden, y comission del feñor D. Alonfo de las Ribas, Vicario de Madrid, y su Partido, por el Eminentissimo feñor D. Baltasar de Moscoso y Sandoval, Cardenal Arçobispo de Toledo: He visto el libro intitulado *Los Monges de Guadalupe, Soledades de la vida, y defengaños del Mundo*; compuesto por el Licenciado D. Gaspar Lozano, Colegial Theologo, y Rector del Colegio de nuestra Señora de la Anunciata de la ciudad de Murcia, y natural de Hellín: Y habiendo puesto en su leccion la atencion, y cuidado que debo a la confiança que de mi cortedad fe promete, quien



della fia su aprobacion, y censura; no folo he hallado en el proposicion alguna que disuene a la pureza de nuestra Católica Fe, y Políticas costumbres; pero singular doctrina, y enfeñança, con que tal vez mañoso el ingenio al viso de lo deleytable, sabe introducir lo util; que es tal nuestra malicia, que aun la virtud ha menester valerse contra ella de adórnos que la dissimulen, para que a sombra de licito divertimento, se halle alumbrada de la preciosa luz del desengaño. Este es el fin del argumento deste libro, y tan bien explicado en su contexto, tan bien ejecutado en su designio, y tan bien conséguido en su desvelo, que a mi corto juicio merece su Autor, sobre las gracias de haberle escrito, la licencia que pide de imprimirle. Este es mi parecer, saluo, txc. En Madrid 12. de Iulio de 1658.

*Don Pedro Calderón de la Barca*<sup>230</sup>

La aprobación del dramaturgo da cuenta del respeto a nuestra católica fe, políticas costumbres, y la unión de la enseñanza moral con lo deleitable, con tal ingenio que a la sombra de la diversión, la enseñanza de la virtud se desprende de la lectura entrando en el ánimo del lector sin causar enojo ni tedio, y añade el dramaturgo la necesidad de que la virtud se halle adornada de divertimento, para que entre con facilidad, y al mismo tiempo alumbrada con la “preciosa luz del desengaño”, uno de los temas emergentes de la obra calderoniana.

Otro fragmento que, no por conocido y comentado queremos dejar aquí de mencionar, es el discurso inicial del autor en *El gran teatro del mundo*, no sólo por la concepción neoplatónica del mundo como teatro, y la vida como representación, sino para destacar el tema del teatro dentro del teatro, y la idea de ‘fiesta’, conceptos que vienen a sintetizar, podríamos decir, todo un programa de acción dramática:

Autor.

Pues soy tu Autor, y tu mi hechura eres,

Hoy, de un concepto mío

la ejecucion a tus aplausos fio:

Una fiesta hacer quiero

a mi mismo poder, si considero

que sólo a ostentacion de mi grandeza

fiestas hará la gran naturaleza;

y como siempre ha sido

lo que más ha alegrado, y divertido,

la representacion bien aplaudida,

---

<sup>230</sup> Lozano, C., 1998, Prólogo de Calderón, p. XI.

y es representacion la humana vida,  
una comedia sea  
la que oy el cielo en tu teatro vea:  
si soy Autor, y si la fiesta es mía,  
por fuerza la ha de hazer mi compañía.  
Y pues que yo escogí de los primeros,  
los hombres, y ellos son mis compañeros;  
ellos en el *teatro*  
*del mundo*, que contiene partes cuatro,  
con estilo oportuno  
han de representar. Yo a cada uno  
el papel le daré que le convenga,  
y porque en fiesta igual su parte tenga  
el hermoso aparato  
de apariencias, de trajes el ornato,  
hoy prevenido quiero  
que, alegre, liberal, y lisonjero  
fabriques apariencias,  
que de dudas se pasen a evidencias.  
Seremos, yo el Autor, en un instante,  
tu el teatro, y el hombre el rezitante<sup>231</sup>.

La belleza y naturalidad de estos versos hacen prácticamente innecesario su comentario. *El gran teatro del mundo*, como es de todos sabido, describe la vida como una comedia, en la que el mundo es un gran teatro, el Autor como productor de la idea será el Señor y el hombre, el representante. El Autor reparte los papeles a los actores, que recibirán su premio o castigo, según hayan realizado su trabajo, independientemente del papel que se les haya asignado. El Mundo presenta la historia del hombre, basándose en los tres actos de la comedia en tres jornadas y según el antiguo testamento, estas tres jornadas están regidas por la Ley Natural, la Ley Escrita y la Ley de Gracia. El Autor llama a los hombres al escenario para repartir los papeles: el Rey, la Hermosura, la Discreción, el Labrador, etc., que no quedan satisfechos con los papeles que se les asignan. La enseñanza de la obra es que hay que obrar bien, aviso que se reitera a lo largo de la obra: “Obrar bien, que Dios es Dios”. La alegoría, dice Valbuena

---

<sup>231</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 1979, pp. 41-42.

está ingeniosamente trabajada, cada actor debe realizar bien su trabajo, sin intentar comprender los designios del Autor: “El hombre vive [...] como una especie de representación, y así como los minutos son contados en el teatro, así también lo son los años en la experiencia terrena”<sup>232</sup> la vida es drama y lo que importa es cómo se representó. Calderón escribió esta obra que fue representada por primera vez en las fiestas del Corpus Christi en Valencia, en 1641. También señala Eugenio Frutos Cortés la especial representación ofrecida en Eisingen (Suiza) en el atrio de su gran abadía benedictina, el 24 de junio de 1950, para la que se utilizó la traducción realizada por Joseph von Eichendorff<sup>233</sup>. En el discurso inicial se presentan ya algunos conceptos expresados por el Autor, como el deseo de realizar una fiesta, en el que su mayor recompensa será el aplauso auténtico del público, el deseo de agradar, y propone su alegoría de la vida humana como comedia, el tema del teatro dentro del teatro y el hombre como representante.

Partimos, pues, del análisis y estudio de los interesantes y ricos en datos, preliminares que rodean las obras de Calderón, comenzando por los paratextos de las *Partes de Comedias*, en las que se manifiestan las razones, circunstancias y propósitos de Calderón.

Como es conocido de todos, en vida de Calderón se imprimieron cuatro “partes” de sus comedias, es decir, cuatro volúmenes de doce comedias cada uno. Paralelamente y como solía ocurrir en la época se habían publicado numerosas comedias de Calderón formando parte de distintas colecciones, conjuntamente con obras de otros autores, por editores descuidados y con pocos escrúpulos, y basándose en los manuscritos alterados por los cómicos o tomados de oído en las representaciones por los conocidos “memorillas” de la época, que deturpaban y trastocaban los textos. En un intento de reparar este perjuicio, el hermano del poeta, José, emprendió la publicación de estas citadas partes e imprimió las dos primeras, aunque tampoco es seguro que dispusiera de los originales, dado que la norma era entregar la obra a los cómicos y que el autor no conservara ninguna copia. Las ediciones de José realizadas con un claro propósito editorial, optimizaron las anteriores notablemente, pero tampoco son perfectas desde el punto de vista ecdótico.

---

<sup>232</sup> Valbuena Briones, Á., 1977, pp. 68 y 69.

<sup>233</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 1979, pp. 27 y 28. Indica Eugenio Frutos Cortés que la reseña de esta representación fue dada por Eugenio de Nora, en *Correo Literario*, núm. 5.

#### **4.2. Los paratextos de las *Partes de Comedias***

La invención de la imprenta comportó cambios significativos no sólo en las publicaciones de los textos escritos y su transmisión, sino también en los mecanismos de lectura. La portada tal como hoy la conocemos no existía, fue el proceso de edición de los manuscritos el que regularizó las reglas tipográficas de impresión, estableciendo en primer lugar como elemento indispensable el uso de una primera página o umbral de entrada al texto. En el transcurso de los siglos XVI y XVII se produce la convivencia de las obras manuscritas y las impresas como soportes de divulgación y recepción de los textos. Aparece entonces el problema de los márgenes literarios, los textos que presentan, rodean y limitan el texto, con respecto al cual, en el momento existía un total vacío legal y teórico. La portada es el primer contacto del lector con el libro, los emblemas, gráficos, divisas, imágenes, lemas, colores, tamaño de las grafías, situación del nombre del autor, del título de la obra o del nombre del mecena, todos los elementos tienen una función simbólica como puerta de entrada al contenido, como elemento identificativo religioso o social del autor o de la persona a la que va destinada el libro. El escritor del Barroco es ya consciente del poder y el atractivo de la imagen como elemento captador de atención y la utiliza en la portada como apoyo al texto. En realidad el uso de la portada es la materialización de “las puertas” del libro, que carecía de delantera, pero sí tenía una entrada, una vía de acceso, vanos que constituían el puente entre el texto y el lector.

##### **4.2.1. Primera Parte de Comedias (1636, 1640 y “1640”)**

La *Primera de Comedias*, dice Valbuena Briones<sup>234</sup>, está constituida por un volumen de doce comedias, que fue preparado por José Calderón y publicado en Madrid por María de Quiñones y a costa de los mercaderes de libros Pedro Coello y Manuel López. Está dedicado don Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frías y Condestable de Castilla, a cuyo

---

<sup>234</sup> Valbuena Briones, Á., 1977, p. 231.

servicio se encontraba el poeta entonces<sup>235</sup>. Se realizó una nueva impresión con escasas correcciones en Madrid, en 1640.

En la portada de la edición de 1640<sup>236</sup>

PRIMERA  
PARTE  
DE  
COMEDIAS  
DE  
DON PEDRO CALDERON  
DE LA BARCA  
Recogidas por don Ioseph Calderon  
de la Barca su hermano.  
Al Excelentísimo señor don  
Bernardino Fernandez de Velasco y Tovar Condestable de Castilla, Duque  
de la ciudad de Frias, Conde de Haro, Marques de Verlanga, señor de la  
Casa de los Siete Infantes de Lara, Camarero, Copero y Montero  
mayor y Gentilhombre de la Camara del Rey  
nuestro Señor  
75.  
Año (emblema cruz de Santiago) 1640.  
CON PRIVILEGIO,  
En Madrid, por la viuda de Iuan Sanchez.  
A costa de Gabriel de Leon mercader de Libros<sup>237</sup>.

A continuación, y en la página de la izquierda, a diferencia del lugar en que aparece en otras *Partes* se sitúa la Tabla de las comedias que contiene esta Primera Parte:

---

<sup>235</sup> De esta edición se conservan cuatro ejemplares: uno en la Biblioteca Apostólica del Vaticano; otro en la Biblioteca Nacional de París; otro en la Biblioteca de la Sorbona; y otro en la Biblioteca de Munich, (Ver Valbuena Briones 1977, p. 231).

<sup>236</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 520.

<sup>237</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. III, Preliminares p. 1. (Las referencias de estos preliminares se transcriben según nuestra propia numeración).

LAS COMEDIAS QUE EN ESTA  
Primera Parte se contienen, son las  
siguientes.

<i>La vida es sueño</i>	folio 1
<i>Casa con dos puertas.</i>	fol. 27
<i>El Purgatorio de San Patricio</i>	fol. 51
<i>La gran Cenobia</i>	fol. 78
<i>La Devocion de la Cruz</i>	fol. 102 B
<i>La Puente de Mantible</i>	fol. 124
<i>Saber del mal, y el bien</i>	fol. 149
<i>Lanzas de Amor, y Fortuna</i>	fol. 171
<i>La Dama Duende</i>	fol. 195
<i>Peor está que estaba</i>	fol. 222 B
<i>El sitio de Bredá</i>	fol. 247
<i>El Principe Constante</i>	fol. 276. <sup>238</sup>

La Aprobación está firmada por Juan Bautista de Sossa, en Madrid a 6 de Noviembre de 1635. El volumen tiene concedida una Licencia firmada por Lorenzo de Iturrizarra, Vicario general de la villa de Madrid, por su mandato, Diego de Ribas, en Madrid a 10 de noviembre de 1635 años. Y una segunda firmada unos días más tarde por José de Valdivieso con un elogio que señala el ingenio, lo culto de las voces, y lo “sazonado” de los chistes, término

---

<sup>238</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. III, Preliminares (reverso p. 1).

definido por Covarrubias como: “Cosa que está ya en su punto y madurez”<sup>239</sup>, ponderando la medida y equilibrio del poeta, en sabio concierto con la doctrina moral que se encuentra siempre en sus obras:

M. P. S.

En estas comedias que me mandó ver V.A. y que escribió don Pedro Calderón de la Barca, cuyo ingenio es de los de primera clase, en la novedad de las trazas, en lo ingenioso de los conceptos, en lo culto de las voces y en lo sazonado de los chistes, sin que haya ninguna que no encierre mucha doctrina moral para la formación, muchos avisos para los riesgos, muchos escarmientos para la juventud, muchos desengaños para los incautos y muchas sales para los señores, y basta su nombre para su mayor aprobación, pues en los Teatros se las ha merecido de justicia. Por todo lo cual, y no hallar cosa disonante a la verdad católica de nuestra sagrada religión, ni peligrosa a las costumbres, merece la licencia que suplica a V. A. Este es mi parecer. Salvo, &. En Madrid en 23 de Noviembre 1635.

El maestro Joseph de Valdivieso<sup>240</sup>

El privilegio está concedido a nombre de Pedro Calderón de la Barca por Francisco Gómez de Lasprilla, con fecha de 10 de diciembre de 1635. La Fe de erratas está firmada por el Licenciado Murcia de la Llana, fechada a 8 de julio de 1636. Y se tasa el libro a cuatro maravedís cada pliego, despachado en el oficio de Diego González de Villarreal, a 15 de julio de 1636:

Suma de la tasa.

Tasaron los señores del Consejo esta primera parte de Comedias de don Pedro Calderon de la Barca, a quatro maravedís cada pliego, el qual tiene con su principio setenta y cinco pliegos, que al dicho respeto monta ocho reales y siete quartos, y a este precio mandaron se vendiese, y no mas, como mas largamente consta de su original. Despachado en el oficio de Diego Gonzalez de Villarreal a 15. de Julio de 1636. años.

El volumen está dedicado a Bernardino de Fernández de Velasco y Tovar:

Al Excelentissimo Señor Don Bernardino Fernandez de Velasco y Tobar, Condestable de Castilla, Duque de la ciudad de Frías, Conde de de Haro, Marqués de Berlanga, señor de la Casa de los

---

<sup>239</sup> Covarrubias Orozco, Sebastián de, Madrid 1995, p. 887.

<sup>240</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil, D. W. Cruickshank y J. E. Varey, Vol. III, 1973, Preliminares, p. 3.

Siete Infantes de Lara, Camarero, Copero, y Montero mayor, y Gentilhombre de la Cámara del Rey nuestro señor<sup>241</sup>.

Esta *Primera Parte* de Comedias impresa, según se afirma en esta introducción, por el hermano de Calderón, Ioseph Calderón de la Barca, está dedicada a don Bernardino Fernández de Velasco y Tobar y ya en las primeras líneas de esta dedicatoria se manifiesta la intención de la edición que es, no tanto: “el gusto de verlas impresas como el pesar de haber visto impresas algunas dellas antes de ahora, por hallarlas todas erradas, mal corregidas, y muchas que no son tuyas en su nombre y otras que lo son en el ajeno”, el propósito editorial de dejar fijadas las obras de su hermano tal como él las escribió. Destaca Valbuena Briones que en la dedicatoria de la “princeps”, José Calderón expresa su propósito al Duque de Frías de dar a la estampa estas comedias para que “el que las leyere las haya cabales, enmendadas y corregidas”, y aunque estas comedias desgraciadamente están sujetas a las erratas propias de estas colecciones, sin embargo, afirma Valbuena “el celo de Calderón redujo y evitó muchos de los errores y omisiones que solían encontrarse en este tipo de publicaciones”<sup>242</sup>.

No se encuentra ninguna afirmación sobre el contenido de las comedias de Calderón, ni sobre el teatro de la época; sino que la cuestión que interesa es la publicación de las piezas del dramaturgo; en conjunto constituye una teoría de la publicación en la primera parte, mientras que en la segunda, se rinde homenaje al dedicatario, don Bernardino Fernández de Velasco, a cuya protección se acoge don Pedro para la edición de sus obras. El propósito esencial fue desacreditar y desalentar las ediciones falsas que tanto le impacientaban. Se despide con las palabras: “que en fe de serlo él, me atrevo a firmar yo”<sup>243</sup>. No se puede confirmar si, en efecto, las comedias fueron recopiladas por Ioseph Calderón de la Barca, o si se encargó de ello el mismo poeta personalmente. En cualquier caso, los investigadores coinciden en señalar que don Pedro no permaneció ajeno a esta publicación:

---

<sup>241</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil, D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. III Preliminares, p. 4.

<sup>242</sup> Valbuena, Briones, Á., 1977, p. 232.

<sup>243</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil, D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. III, Preliminares, reverso p. 4.



---

La Causa, Excelentísimo Señor, que me ha movido a haber juntado estas doce comedias de mi hermano, no ha sido tanto el gusto de verlas impresas, como el pesar de haber visto impresas algunas dellas antes de ahora, por hallarlas todas erradas, mal corregidas, y muchas que no son suyas en su nombre, y otras que lo son en el ajeno y aunque es verdad, que en lo uno, y en lo otro el era el que aventuraba menos, pues siempre iba a ganar, así en que sus errores se le achacasen a otro como en que los aciertos de otro (que siendo ajenos lo serían) se le atribuyesen a él. Con todo esto he querido, que el que las leyere las hallase cabales, enmendadas y corregidas a su disgusto, pues las he dado a la estampa con ánimo solo de que ya que han de salir salgan enteras por lo menos, que si ninguno hubiera de imprimirlas, yo fuera el primero que dejara olvidarlas<sup>244</sup>.

Esta *Primera Parte* publicada en 1636<sup>245</sup>, marca el comienzo de la transmisión por escrito del teatro de Calderón; se habían reanudado las concesiones de licencias para imprimir literatura tras diez años de prohibición. La dedicatoria se dirige, firmada por Ioseph, al joven don Bernardino Fernández de Velasco, Condestable de Castilla y séptimo Duque de Frías, a cuyo servicio se encontraba el poeta en aquella época<sup>246</sup>.

Es un buen momento en lo personal y en lo profesional para Calderón que publica esta *Primera Parte*, representa sus obras para un público muy selecto en la corte de Felipe IV, y recibe el hábito de la orden de Santiago, concesión que otorga singular prestigio en lo personal y en lo social al escritor. La Dedicatoria tiene, como todas las dedicatorias un propósito promocional, pues don Bernardino no es solo Condestable de Castilla, sino un político que tiene una gran amistad con el Duque de Medina de las Torres. Señala Paterson<sup>247</sup> que el año en que apareció la *Primera Parte de Comedias* es el año en que se confirma el proceso de su investidura con el hábito militar de la Orden de Santiago, la aparición de su primer tomo está relacionada, sin duda, afirma Paterson, con la estabilización de su estatus en la Villa y Corte. Calderón ingresa en la Orden de Caballería de Santiago el 28 de abril de 1637<sup>248</sup>. Paterson señala un paralelismo entre la transformación del texto calderoniano en

---

<sup>244</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil, D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. III, Preliminares, p. 4 y reverso.

<sup>245</sup> Rull Fernández, E., 2004 b, p. 25.

<sup>246</sup> Cotarelo y Mori, 2001, p. 129.

<sup>247</sup> Ver Paterson, Alan K. G., 2001, pp.17-29.

<sup>248</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 2010 c, p. XII.

libro y el ascenso social al mundo caballeresco de Calderón<sup>249</sup>. El paratexto, incluso en aquellas zonas reservadas para permisos y protocolos administrativos del libro (aprobaciones, licencias, tasas, fe de erratas), va iniciando el proceso de conversión de las comedias en texto para ser leído, la comedia pasa a formar parte de una entidad mayor, (las *Partes*), que adquiere valor como obra en sí, y otorga una valía añadida a las comedias como entidades de un todo que se relacionan entre sí, como unidades de una estructura mayor, fijadas ya por la imprenta, y presentadas al público, ya no, espectador, sino lector, mediante unos preliminares que contribuyen a la transformación del texto representado en texto leído. Esta Dedicatoria no es solo el halago o la entrega simbólica de la obra al dedicatario sino que adquiere, como ocurre también con frecuencia en el terreno del paratexto, el valor de proclama editorial<sup>250</sup>:

Y ya, Señor, que con bueno, o mal pretexto estan impresas, van a los pies de V.E. para que amparadas de su sombra tengan alguna disculpa de salir a la luz. Ni es don ni es servicio, sino preciso reconocimiento, pues siendo mi hermano como es el mas minimo criado de V. E. fuera violentar sus acciones sacarlas de los umbrales de su Casa, retraidas van a ella huyendo la justicia de la censura: V. E. las ampare como dueño, y las mande ocupar el mas olvidado cajón de su librería, donde esten a obediencia de las demas facultades, porque en casa de V. E. hasta su ingenio está como criado, honor de que todos participamos, tanto, que en fe de serlo el, me atrevo a firmar yo.

El mas humilde criado de V: E. que sus pies besa.

Don Ioseph Calderon de la Barca

El dramaturgo expresa su deseo de enmendar “comedias erradas, mal corregidas, y muchas que no son suyas en su nombre”, la finalidad de la edición de comedias, defiende Paterson, es un proceso social, pues tiene como misión salvaguardar y enaltecer en su justo valor los escritos de don Pedro, y a la protección de don Bernardino encomienda Ioseph las comedias de su hermano: “...V.E., las ampare como dueño y las mande ocupar el más olvidado cajón de su librería...”, discreta alusión a la censura. En estas líneas se describe, asimismo, de un modo figurado el proceso editorial: desde el teatro al libro, desde las tablas a la biblioteca, desde los escenarios hasta el cajón más olvidado de su librería, desde el caos al orden más perdurable. Esta es la preocupación fundamental de Calderón como editor,

---

<sup>249</sup> Paterson, Alan. K. G, 2001, pp.17-29.

<sup>250</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 523.

conseguir que sus textos salgan “a la luz” en toda su pureza, salvando los accidentes que pueden sufrir durante ese proceso en el que intervienen tantas personas: impresores, libreros, autores de comedias, etc.

Esta es la diferencia entre Lope, y Calderón. Para Lope la cuestión era el conflicto planteado entre teatro y libro, y las múltiples consecuencias que resultaban del paso de un texto para ser representado a un texto para ser leído. Para Lope el hecho constituye en sí una reflexión que le atrae y le estimula, y en sus dedicatorias y prólogos expone toda una poética para esclarecer la cuestión. Para Calderón el desorden nace precisamente del proceso de publicación y la serie de personas que intervienen en él, para don Pedro el propósito fundamental es la edición de los textos en toda su pureza y corrección, de la mano del autor sin alteraciones, a las manos del lector, lo que fundamenta la figura del editor. La intención manifestada en todo momento es restaurar el texto teatral, lo que convierte el teatro en lectura, restaurar el texto en toda su pureza y corrección, un propósito ecdótico, pues se encuentra en entredicho toda su reputación como dramaturgo. Se va proyectando la figura del editor.

Los textos dramáticos tienen un carácter especial, como es bien sabido, pues están destinados a la representación, por lo que requieren un tratamiento distinto al de otros géneros; están destinados a ser puestos en escena por las voces de actores que acompañan la palabra del gesto, la acción, el movimiento y demás elementos que escoltan la interpretación<sup>251</sup>, para su estudio hay que tener en cuenta el hecho teatral, el teatro es una práctica escénica y en la lectura de un texto dramático tiene que estar siempre presente una representación imaginaria. Sin embargo, dado el carácter perecedero de las representaciones teatrales, la importancia de los textos escritos es decisiva en la trayectoria y estudio del teatro. Calderón es uno de los dramaturgos cuya obra estuvo siempre presidida por la percepción de que sus obras eran textos para ser puestos en escena, en su mente cabe decir que el texto literario nace estrechamente enlazado a la idea de la representación, del espectáculo. En esta dinámica entra el importante papel de las detalladas *Memorias de apariencias* que el autor

---

<sup>251</sup> Ver Bobes Naves, María del C., Madrid, 2001, pp. 330 y ss.

escribe para sus autos, o el conocido incidente con Cosme Lotti, defendiendo la importancia del texto frente a las ansias espectaculares del italiano y sus complicadas tramoyas<sup>252</sup>.

Con Calderón el proceso va del texto a la escena, el texto es escrito con la finalidad de ser representado, llevado a escena, hecho que condiciona en parte su escritura y circunstancias. Con posterioridad ese mismo texto concebido para la escenificación se convierte en objeto de estudio, con lo que se invierte el trayecto, el diálogo de la representación vuelve de la escena al texto, con lo que se cierra un circuito recurrente que para completarse necesita de ambas trayectorias.

Todos los autores de la época imprimen sus obras, bien bajo su propio nombre o, como en esta *Primera Parte*, bajo la identidad de un pariente, su hermano Ioseph, un familiar cercano, lo que figuradamente garantiza la autenticidad de los textos y la calidad de la publicación.

La información que nos proporcionan estos preliminares es importante. En primer lugar el título de esta *Primera Parte* anuncia ya, la intención de Calderón de seguir publicando sus comedias. Se desautoriza, asimismo, cualquier otra publicación anterior: esta es la “Primera”, todas las demás son falsas. Por otro lado está la promesa expresa de futuras partes que se fue cumpliendo hasta que el plagio y la falsificación aparecieron en la *Quinta Parte*, lo que provocó el peor tormento de Calderón. En esta *Primera parte* Calderón inicia ya el proceso de conversión de sus escritos dramáticos en textos escritos. Da noticia de un propósito editorial y de defensa de la propiedad intelectual.

En el Volumen IV de la edición facsímil de Cruickshank<sup>253</sup> aparece la segunda edición en el mismo año de esta *Primera Parte*. En la portada figura con caracteres de mayor tamaño,

---

<sup>252</sup> Kurt y Theo Reichenberger recuerdan el incidente: el arquitecto florentino expuso en un “Memorandum” extenso su concepción escenográfica que incluía la construcción de una isla artificial con abundante vegetación, un monte que se transformaría en palacio, barcas tiradas por monstruos marinos, todo ello con una serie de indicaciones dirigiendo la acción dramática y el texto. Calderón, indignado, escribió una carta a su Majestad el Rey, (carta descubierta por Léo Rouanet, y reproducida por Aurora Egido, 1995, p. 110), para Calderón la supremacía del texto era indiscutible y era el poeta el que dictaría la trama al florentino que debería adaptarse a la acción marcada por el texto. (Ver Kurt y Theo Reichenberger, 2000, p. 21).

<sup>253</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol IV, Preliminares p. 1.

las palabras: “Recogidas, y sacadas de sus verdaderos originales por D. Ioseph Calderón de la Barca su hermano”. El año es también 1640, y está impreso igualmente por la viuda de Juan Sánchez. En los preliminares no figura la Tabla de las comedias, pero el resto coincide: la aprobación de Juan Bautista de Sosa con la misma fecha, las aprobaciones de Iturrizarra y Valdivieso, también con las mismas fechas, así como el Privilegio, la Fe de erratas y la Suma de la Tasa. Y en este lugar, en la página de la izquierda, antes de la primera comedia, *La vida es sueño*, se colocan en esta edición los títulos de las comedias de esta *Primera Parte*:

## TITULOS

De las Comedias que se contienen en esta primera Parte:

<i>1 La vida es sueño.</i>	<i>Pag. 1.</i>
<i>2 Casa con dos puertas.</i>	<i>Pag 48.</i>
<i>3 El Purgatorio de San Patricio.</i>	<i>Pag 91.</i>
<i>4 La Gran Cenobia.</i>	<i>Pag.141.</i>
<i>5 La Devoción de la Cruz.</i>	<i>Pag. 185.</i>
<i>6 La puente de Mantible.</i>	<i>Pag. 220.</i>
<i>7 Saber del mal, y del bien.</i>	<i>Pag. 263.</i>
<i>8 Lances de amor y fortuna.</i>	<i>Pag. 302.</i>
<i>9 La Dama duende</i>	<i>Pag.344.</i>
<i>10 Peor está que estaba.</i>	<i>Pag.391.</i>
<i>11 El sitio de Bredá.</i>	<i>Pag. 433.</i>
<i>12 El Principe constante.</i>	<i>Pag.481.<sup>254</sup></i>

---

<sup>254</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. IV Preliminares, reverso p. 2.

Todas estas particularidades en los preliminares van dando cuenta de los intereses y propósitos de don Pedro, o del editor, su hermano Ioseph, que comienzan la edición colocando en primer lugar la comedia *La vida es sueño*, la obra más emblemática del autor y que más fama le había procurado, a modo de captación de atención y reclamo editorial.

#### **4.2.2. Segunda Parte de Comedias (1637, “1637” y 1641)**

De la *Segunda parte*, dice Fernández Mosquera, existen cuatro ediciones publicadas en el siglo XVII: dos de 1637; otra de 1641, y la de Vera Tassis que fue impresa en 1686. En la portada de la edición de 1637<sup>255</sup>:

SEGUNDA  
PARTE DE  
LAS COMEDIAS DE DON PEDRO CALDERON  
de la Barca, Caballero del Ábito de Santiago  
RECOGIDAS  
Por don Ioseph Calderon de la Barca su hermano.  
DIRIGIDAS

Al excelentísimo Señor Don Rodrigo de Mendoza, Rojas, y Sandoval de la Vega y Luna, Señor de las casas de Mendoza, y Vega, Duque del Infantado, Marqués del Cenete, Marques de Santillana, Marques de Argueso, y Campoó, Conde de Saldaña, Conde del Real de Manzanares, y del Cid, Señor de la provincia de Liébana, Señor de las Hermandades en Álava, Señor de las villas de Ita y Buitrago, y su tierra, Señor de las villas de Tordebumos, Sanmartin, el Prado, Metrida, Arenas , y su tierra, Señor de las villas del Sesmo, de Durón y de Jadraque, y su tierra, Señor de la Villa de Ayora, y de las Baronías de Alberique en el reino de Valencia, Comendador de Zalamea Orden de Alcántara, &.

72. y medio.

CON PRIVILEGIO

En Madrid, por María de Quiñoñes, Año M: DC: XXXVII:

A costa de Pedro Coello Mercader de Libros.

---

<sup>255</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol.V, Preliminares, p. 1.

En 1637, en menos de un año Calderón vuelve a la imprenta para sacar la *Segunda Parte* de sus comedias. Siendo la primera comedia *El mayor encanto, amor*, representada en la noche de San Juan ante los Reyes en 1635:

TITULOS DE LAS COMEDIAS

contenidas en esta Segunda parte.

*El mayor encanto Amor* fiesta que se representó a su Magestad noche de S. Juan del año de seiscientos y treinta y cinco, en el estanque del Real Palacio del buen Retiro.

*Argenis y Poliarco.*

*El Galan fantasma.*

*Iudas Macabeo.*

*El medico de su honra.*

*Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario.*

*El mayor Monstruo del mundo.*

*El hombre pobre todo es traças.*

*A secreto agravio secreta vengança*

*El Astrólogo fingido.*

*Amor, honor, y poder.*

*Los tres mayores prodigios*, fiesta que se representó a su Magestad noche de S. Iuan del año de seiscientos y treinta y seis, en el patio del Real Palacio del buen Retiro<sup>256</sup>.

A continuación se detallan las comedias que contiene esta *Segunda Parte* especificando que *El mayor Encanto Amor*, comedia que encabeza la edición, y *Los tres mayores prodigios*, que cierra la relación de las comedias, se representaron ante su Majestad la noche de San Juan de los años 1635 y 1636 respectivamente, en el Real Palacio del Buen Retiro, lo que manifiesta un propósito de refrendar su posición social como escritor, siendo la primera comedia y la última, dos comedias representadas ante un público tan ilustre, que revalida su privilegiada posición como dramaturgo de la Corte.

---

<sup>256</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. V, Preliminares p. 2.

En *El mayor encanto amor* se produce el desarrollo total de complementación de poesía y tramoya, preparada para la noche de San Juan de 1635, aprovechando las ingeniosidades escenográficas de Lotti, sobre un tablado que se construyó en medio del estanque del Retiro. El texto y la escena se complementan, la polivalencia semántica del poeta configura a los personajes y viene a integrarse en la riqueza de elementos iconográficos conformando un escenario más mental que real. Es una comedia mitológica en la que se da especial importancia a la tramoya. La obra es escenificada en tres tablados diferentes, y por tres compañías también diferentes. El argumento proporciona ocasión de utilizar numerosos trucos escénicos: navíos, palacios, personajes que salen de los árboles, incendios, carros triunfales tirados por sirenas, etc. La preocupación de Calderón fue que todos estos efectos estuvieran vinculados a los afectos analizados y el deber que se sintetiza en los versos aforísticos: “Del mayor encanto, amor, la razón me sacó libre”. Ángeles Cardona manifiesta a propósito de esta comedia, que Calderón no se dejó seducir inmediatamente por los elementos espectaculares de las luces, mutaciones escénicas, tramoyas, y transcribe la conocida respuesta del dramaturgo, ya comentada, al ingeniero florentino cuando éste le envió a don Pedro una memoria relativa a la escenografía: “aunque está trazada con mucho yngenio, la trama de ella no es representable por mirar mas a la ymbencion de las tramoyas que al gusto de la representación”<sup>257</sup>. La función se llevó a cabo repetidas veces y tuvo mucho éxito.

El nombre que figura como editor de esta *Parte* es el de Joseph Calderón, pero el análisis de los preliminares hacen pensar que don Pedro participó activamente en la elaboración de esta *Segunda Parte*; como dato evidente en la Suma del Privilegio aparece el nombre de don Pedro Calderón de la Barca, referencia que muestra que, con un alto grado de probabilidad, el dramaturgo estuvo implicado en la edición

Suma del Privilegio<sup>258</sup>:

Tiene Privilegio don Pedro Calderón de la Barca, para poder imprimir i vender este libro intitulado, *Segunda parte de sus Comedias*, por tiempo de diez años, con las prohibiciones y penas

---

<sup>257</sup> Cardona, Á., 1989, p. 138, y también en H. Rennert: “Un autographe inédit de Calderón, en *Revue Hispanique* 6, 1899, pp. 196-200.

<sup>258</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 527.



ordinarias, [...] firmado de su Magestad, y refrendado por Diego Gonçalez de Villarroel Escrivano de Camara del Rey nuestro señor. En Aranjuez a tres días del mes de mayo de 1637<sup>259</sup>.



Portada de la Segunda Parte de Comedias de Calderón de la Barca

En la Fe de erratas el Licenciado Murcia de la Llana y el Licenciado Lorenzo de Iturrizarra, Vicario general de la Villa de Madrid, remiten las *Doze Comedias* a Juan Bautista de Sossa para que firme la Aprobación y conceda la licencia que es firmada en Madrid el 20

<sup>259</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. V, Preliminares, reverso p. 2.

de febrero de 1637. La segunda aprobación es del maestro José de Valdivieso, con fecha de 22 de abril de 1637, que dedica a don Pedro encarecidos elogios:

[...] he visto este libro de doze comedias, escritas por don Pedro Calderón, y representadas en los mayores Teatros de España, con aplausos repetidos, en numerosos concursos [...]

[...] El ingenio del Autor es tan conocido, que sería desacuerdo intentar sus alabanzas, por ser superior a las mayores [...]

Todos estos elementos tienen la finalidad de acreditar la publicación del volumen y concederle una fiabilidad, que lo avalase como único y válido frente a las demás ediciones sueltas o en compilaciones en que pudieran haber aparecido.

El dedicatario es también un joven noble, don Rodrigo de Mendoza Rojas y Sandoval de la Vega y Luna, séptimo duque del Infantado. Se repite aquí el nombre del mecenas y sus títulos, ya aparecidos en la portada, donde Calderón hace gala de su condición de “Cavallero del Abito de Santiago”.

A continuación Joseph recuerda<sup>260</sup> el propósito con el que se imprimió la *Primera Parte* con lo que se produce una continuidad entre los preliminares de la *Primera* y la *Segunda Parte*, se crea un hilo conductor entre las diferentes partes de comedias que da cuenta de la intencionalidad del autor, hay una analogía en estas introducciones y se reproducen unas unas manifestaciones que unen y dan cuerpo y consistencia a los textos publicados en estas *Partes de Comedias*; en esta *Segunda*, el propósito es que no pudiendo evitar otras impresiones defectuosas, exista una edición revisada y corregida por su autor:

[...] propuse la razón que para imprimirlas me obligaba, y fue que no pudiendo estorvar que otros las imprimiese erradas y defetuosas, quise, que saliendo de mi poder fuesen, ya que defetuosas, no por lo menos erradas [...]

Las nueve partes de comedias están unidas por esta intención comunicada en los prólogos y preliminares, su presencia al frente de las ediciones avala una continuidad y un propósito comunicativo con el receptor de la obra, al que el dramaturgo manifiesta su deseo de hacerle llegar su obra tal como él la escribió, es una zona de contacto entre autor y lector

---

<sup>260</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 527.

que supera con mucho la mera función introductoria, pues concede unidad y continuidad a las diferentes ediciones, como componentes de una obra superior. Se produce un nuevo elemento en la edición de los textos teatrales: la *Parte de comedias*, un soporte editorial nuevo que está dotado de una estructura propia y que genera su propia poética, pues su formato influye en las comedias en criterios de selección, recopilación y orden, lo que va creando a su vez, una historia editorial de las partes y, sobre todo, plantea una nueva dialéctica: el manuscrito teatral no era ya solamente un texto escrito para su representación, sino que pasaba a ser un texto impreso para la lectura e inserto entre una serie de textos, la *Parte de comedias* con el formato *en cuarto*, y un conjunto de doce comedias, que se relacionaban entre sí, adquiriendo un nuevo valor intertextual.

Se cierra el prólogo de Joseph Calderón con las habituales palabras de agradecimiento y homenaje a don Rodrigo de Mendoza:

[...] No buscan a V. Excelencia por la particular obligación de que sea dueño de sus acciones, quien lo es de su persona, sin aventurar en el arbitrio de mi elección los méritos de su fortuna, sino por la general de ser V. Excelencia el más cortesano valedor de todos los ingenios, y si es que merece lugar en el número dellos, es que ociosamente persevera en tan inútiles estudios ocupado, V. Excelencia le admita ampare y favorezca, para que a la sombra de su favor pase seguro los riesgos de sus merecidas censuras. Guarde Dios a V. Excelencia los felicisimos años del deseo de este humilde criado de V. Excelencia que sus pies besa<sup>261</sup>.

Comenta Fernández Mosquera<sup>262</sup> que esta *Segunda Parte* es la que quizá más atención ha recibido de los estudiosos, citando el artículo de Toro y Gisbert que basó sus conclusiones en el estudio de la comedia *El mayor encanto, amor*<sup>263</sup>, o Valbuena Briones<sup>264</sup>, que analizó detalladamente el *Judas Macabeo* trabajos que se centraban en la descripción de las distintas ediciones de la *Segunda parte*; en comparación con otros trabajos que se dedicaban más al estudio del texto de una comedia determinada, como el de E. M. Wilson, *A secreto agravio secreta venganza*, el de Germán Vega, *Origen, pérdida y restauración de La Virgen del*

<sup>261</sup> Calderón de las Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. V, Preliminares, reverso p. 4.

<sup>262</sup> Fernández Mosquera, S., 2008, pp.127-150.

<sup>263</sup> Toro y Gisbert, Miguel de, 1918, pp. 401- 421.

<sup>264</sup> Valbuena Briones, Á., 1989, pp. 39-46.

*Sagrario*, o José María Ruano, *El mayor monstruo del mundo*. En principio, estos trabajos cuestionaban la calidad textual de esta *Segunda Parte*, que presentaban numerosos errores, que contradecían el cuidado y esmero puestos en la edición, manifestados en el prólogo, y que ponían también en entredicho la participación de Calderón. Un estudio de conjunto, añade Fernández Mosquera, incita a replantearse estas primeras deducciones, pues, a pesar de los errores hallados, que varían de una comedia a otra, examinando los textos en conjunto, se puede afirmar que las versiones ofrecidas son las mejores de cada comedia, pues cada una responde a situaciones textuales diferentes. Hay que añadir a favor de la calidad de los textos la proximidad entre las fechas de representación y de publicación, lo que permite suponer una mayor exactitud y fiabilidad de los textos.

Con respecto a esta cuestión García-Luengos<sup>265</sup> alega las deficientes condiciones materiales y legales en las que se mueven los dramaturgos de la época, en la que el uso era la venta de los originales a las compañías con la consiguiente pérdida de derechos sobre la obra, a partir de ese momento, el autor de comedias podía representarla o revenderla o enmendarla a su conveniencia y necesidad, aduciendo como ejemplo, que cuando Calderón quiso imprimir *La vida es sueño* en la *Primera Parte* de 1636 debió de utilizar algún impreso aparecido sin control, que el dramaturgo corrigió de memoria, pero también asumió cambios ajenos al original, lo que significa, afirma García-Luengos, que el texto que hoy podemos leer puede contener frases o palabras no escritas por Calderón sino por los directores de compañía, comediantes, copistas, etc., que manejaron el texto antes de que él lo enmendase. En su estudio de *El mayor monstruo*, publicado en esta *Segunda Parte de Comedias*, Ruano de la Haza<sup>266</sup> afirma que el texto está plagado de errores y que parece una torpe adaptación de algún autor de comedias sin demasiados escrúpulos y que no se preocupó por cuestiones históricas o de intriga secundaria, lo que demuestra una vez más que no se confirman en las comedias las intenciones manifestadas por Ioseph en el prólogo, y que no es probable que Calderón revisase todos los textos.

---

<sup>265</sup> Vega García-Luengos, G., 2002, pp.15-33.

<sup>266</sup> Ruano de la Haza, en Vega García-Luengos, Germán, 2002, pp. 15-33, y también en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, pp. 6-7.

---

Valbuena-Briones añade que las circunstancias personales del momento no fueron las más propicias para el dramaturgo. Las fechas de las aprobaciones son del 20 de febrero, la de Juan Bautista de Sossa, mientras que la segunda, de José de Valdivieso es del 22 de abril, sin embargo esta *Segunda Parte* la fecha de la tasa es del 28 de julio, el libro no se publicó hasta el verano. Se sabe, comenta Valbuena, que Pedro de la Rosa se quejó de no haber recibido los autos de Calderón para la fiesta del Corpus del 13 de junio. Este cúmulo de actividades probablemente contribuyeron a que en otoño Calderón cayese gravemente enfermo, hasta el punto de realizar un poder<sup>267</sup> para que sus hermanos pudieran testar por él y disponer de sus bienes en todo. La presión de todas estas actividades debió de influir en que el volumen se editase con una premura, que ni permitió mejor cotejo de variantes, ni una presentación más esmerada.

Lo cierto es que la precaria situación del dramaturgo editor en la época, imponía serias dificultades para una edición crítica teniendo en cuenta todos los textos que existían, y que, a pesar de las intenciones correctoras manifestadas en los prólogos, Calderón se vio obligado a resignarse con una publicación aceptable, ante la imposibilidad de disponer de copias fidedignas en las que apoyarse, y ante la impotencia de controlar que siguieran apareciendo nuevas versiones espurias. El espacio de tiempo transcurrido entre la publicación de la *Primera Parte* y la *Segunda* es un elemento más a tener en cuenta, el apremio con que debió de realizarse este volumen, quizás para aprovechar la situación de prestigio profesional y social de que disfrutaba Calderón en este momento, aparte de las circunstancias personales mencionadas, fueron probablemente más factores que intervinieron en que los textos aparecieran sin todas las correcciones pertinentes. Otro componente de apresuramiento que agravó el problema fueron las consecuencias comerciales que se derivaron de la publicación de comedias, pues ocasionó que muchos empresarios publicasen obras con el nombre de Calderón, ya que su fama era un reclamo seguro para la venta. En este cúmulo de condiciones el poeta se decidió a publicar su *Segunda Parte* en previsión de mayores perjuicios, como nos dan cuenta los preliminares. Este es también el carácter y sentido que se puede valorar en los textos introductorios de la *Cuarta Parte* de Comedias (1672) y en los de la *Primera* de sus *Autos sacramentales* (1677).

---

<sup>267</sup> Pérez Pastor, C., 1905, p. 113.

De la *Segunda Parte* existen cuatro ediciones publicadas en el siglo XVII. Dos de ellas llevan la fecha de 1637; otra la de 1641, mientras que la de Vera Tassis fue impresa en 1686.

En el mismo año, 1637, se realiza una segunda edición de esta *Segunda Parte*, cuya portada sólo se diferencia de la de la primera edición, en que se reduce la enumeración de los títulos del dedicatario; en lugar de la medida “72 y medio”, se muestra un emblema presidido por una cruz griega, y en el pie figura sólo: “En Madrid: Por María de Quiñones, año de MDCXXXVII, pero no, el nombre de Pedro Coello, mercader de libros. Todos los datos están enmarcados en una orla decorativa<sup>268</sup>.”

En 1641 tiene lugar una tercera edición<sup>269</sup> de esta *Segunda Parte* cuya portada se aleja un poco más en sus elementos de las otras dos; el dedicatario en este volumen es Felipe López de Oñate, Proveedor de la Casa Real de la Reyna, nuestra Señora, y de los Príncipes. Entre la medida “72, y medio” y el año de la publicación “Año 1641” aparece un escudo y al pie de página el nombre del impresor es Carlos Sanchez, y el librero, Antonio de Ribero, en la calle de Toledo.

El resto de los preliminares coincide en los datos y en las fechas; incluso se repite la fecha aparecida en la licencia del ordinario (2 de marzo de 1637) en las tres ediciones. La única diferencia es que en los dos tomos de 1637 están dedicados a don Rodrigo de Mendoza, mientras que en la edición de 1641 el dedicatario es Felipe Gómez de Oñate proveedor de la Casa real de la Reina y de los Príncipes:

Dedicatoria<sup>270</sup>

a Felipe Lopez de Oñate

Proveedor de la Casa Real de la Reyna nuestra Señora, y de los Príncipes.

Las fatigas ingeniosas, y desvelos aplaudidos, que en admiración de las musas, y asombro desta Corte escribió con felicidad don Pedro Calderón, dedico a V.m. [...] oy sean afectos de la voluntad

---

<sup>268</sup> Ver Calderón de las Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. VII, Preliminares, p.1.

<sup>269</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. VI, 1973, Preliminares, p. 1.

<sup>270</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 530.

entregándolos con su amparo a la prensa: y logren filiacion de dos más nobles potencias versos que tuvieran más disculpa cuando más se desvanecieran por tal Padre. Poco afaná su ingenio el autor quando los escribía, porque es fácil en obras con aciertos, y tiene tan a mano dicha, que parece le nacen en casa los aplausos.

[...] lo antiquísimo del ilustre solar de los de Lope y Oñate, de cuya clara y montañesa sangre, sin otras igualmente nobles, tiene V.m. tan llenas las venas, que se revierte a lo heroico de sus virtudes, a lo piadoso de su religion, a lo amable de su liberalidad, a lo singular de su agrado, a lo afable de su cortesía, a lo advertido de su providencia, a lo solícito de su cuidado, a lo acertado de sus ejecuciones en servicio de la Real Casa de la Reina nuestra señora, y Principes que administra, y beneficio de los que en su abrigo se amparan: pero no cabe tanto, tan peregrino en la cortedad de una pluma, aunque se logra todo en lo atento de una vida [...].

Es una dedicatoria dentro de los moldes de este paratexto en la época, que solicita protección, alaba la nobleza de sangre del dedicatario y su ilustre familia y muestra la humildad y gratitud del dedicador.

La Tabla de las comedias incluye:

TITULOS DE LAS COMEDIAS  
contenidas en esta segunda parte.

*El mayor encanto, amor*, fiesta que se representó a su Majestad noche de S. Juan del año de seiscientos y treinta y cinco, en el estanque del Real Palacio del buen Retiro.

*Argenis y Poliarco.*

*El Galan fantasma.*

*Iudas Macabeo.*

*El medico de su honra.*

*Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario.*

*El Mayor Monstruo del mundo.*

*El hombre pobre todo es trazas.*

*A secreto agravio secreta venganza.*

*El astrologo fingido.*

*Amor, honor y poder.*

*Los tres mayores prodigios*, fiesta que se representó a su Majestad noche de S. Iuan del año seiscientos y treinta y seis, en el patio del Real Palacio del buen Retiro<sup>271</sup>.

A continuación aparecen la Suma del Privilegio, Suma de la Tasa, Fe de erratas del Licenciado Murcia de la Llana, La Licencia concedida por Lorenzo de Iturrizarra, la Aprobación de Iuan Bautista de Sosa, La Licencia del ordinario y la Aprobación del Maestro Ioseph de Valdivieso, ya mencionados.

Para concluir el comentario de esta *Segunda Parte*, creo conveniente insistir en que la crítica moderna, los análisis de conjunto y los últimos estudios realizados coinciden en afirmar que la *Segunda Parte* de 1637 contiene, por lo general, los mejores textos de las doce comedias calderonianas.

#### **4.2.3. Tercera Parte de Comedias (1664 y “1664”)**

Desde la publicación de su *Segunda Parte de Comedias* en 1637, cuando Calderón se encuentra en un momento de pleno apogeo social y profesional, hasta la fecha de la siguiente publicación la *Tercera Parte de Comedias* transcurren casi veintisiete años. En 1637 Calderón había conseguido la concesión del hábito de Santiago (1637), señal de su ascenso social y trabajaba como Capellán de los Reyes. En menos de un año publica su *Primera y Segunda Partes de Comedias*, también en pleno auge profesional. Pero a partir de entonces las cosas comenzaron a ir mal, se produce la rebelión de los catalanes contra el gobierno central y Calderón participa en las campañas de 1640-1641 y 1642, en las que resulta herido, por lo que se licencia y en 1642 recibe una pensión real de 30 escudos. A estas circunstancias se unen una serie de desgraciados acontecimientos familiares, la muerte de su hermano José, editor de la *Primera y Segunda Parte* de sus comedias, en 1645 luchando contra los franceses. En

---

<sup>271</sup> Se transcribe la lista de los títulos contenidos en la *Segunda Parte* de 1637, del Vol.V, de la edición facsímil de Cruickshank, que se ha manejado en este trabajo para el estudio de los textos.



1644-1645 se cierran los corrales de comedias en España, en señal de luto por el muerte de la reina Isabel de Borbón. En noviembre de 1647, fallece su hermano mayor, y hay noticia de que en 1648 muere la madre de su hijo, probablemente del parto del niño. Quizás motivado por estas circunstancias, y privado de su medio de vida, por el cierre de los teatros, en octubre de ese mismo año reclama al Ayuntamiento de Madrid 3.300 reales que le adeudaba por la composición de los autos sacramentales de ese año.



Portada de la Tercera Parte de Comedias de Calderón de la Barca

Jaime Moll<sup>272</sup> dio a conocer la existencia de un privilegio a favor de Calderón para imprimir una tercera parte de sus comedias, con fecha del 7 de marzo de 1645, que no llegó a

<sup>272</sup> Moll, J., Madrid 1992, III, pp. 199-211.

ver la luz. Es en el verano de 1664 cuando se imprime la *Tercera Parte* de sus comedias, dedicada a don Antonio Pedro Álvarez en la imprenta de Domingo García Morrás. En la portada:

TERCERA PARTE DE  
COMEDIAS  
DE D. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA,  
Cavallero de la Orden de Santiago.  
DEDICADAS  
Al Excel.mo Señor D. Pedro Alvarez Ossorio Gomez Davila y Toledo, Marques de Astorga y San-  
Roman, Conde de Trastamara y Santa Marta, Duque de Aguiar, Conde de Colle, conde y Señor de las  
Casas de Villalobos, Señor del Paramo y Villamañan, &ce.  
(Escudo nobiliario)  
CON PRIVILEGIO  
En Madrid, por *Domingo García Morrás*. Año de 1664. A costa de Domingo Palacio y Villegas,  
Mercader de Libros. Vendese en su casa frontero de Santo Tomas<sup>273</sup>.

El texto de la dedicatoria, que pone de manifiesto la presencia de un tercer miembro en la entidad formada por el autor y su obra, el dedicatario, imprescindible en el proceso de publicación del libro, dada por la peculiar condición socio-económica del dramaturgo del Siglo de Oro, presenta los elementos acostumbrados. La primera señal, el nombre del ilustre dedicatario, cuyos títulos ocupan un espacio preferente y más dilatado que los del propio autor, aparece ya en la portada o frontispicio junto al título y nombre del mencionado autor. Bajo el escudo nobiliario, se sitúa también la primera noticia del privilegio concedido a Domingo de Palacio y Villegas, junto al nombre del impresor, Domingo García (Morrás). La disposición espacial y tipográfica de la portada anticipa ya la posición destacada del dedicatario y su importancia y relación con la edición del libro. El texto presenta los elementos recurrentes en este tipo de paratexto: en primer lugar la relación de títulos del noble, la *humilitas* tradicional del autor y el agradecimiento al noble por avalar su obra

---

<sup>273</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. VIII, Preliminares, p. 1.

AL EXC.mo Sr.

Don Antonio Pedro Alvarez Ossorio Gomez Davila y Toledo, Comendador de la Orden de Calatrava, Marques de Astorga, y San Roman, Conde de Trastamara, y Santa Marta, Duque de Aguiar, Conde de Colle, Conde y Señor de las Casas de Villalobos, señor del Paramo, y Villamañan, y de las siete Villas en Campos, Valderas, Castroverde, Bezilla, Villavornate, Fuentes de Ropel, Roales; y Valdescorriel, de la Fortaleza, Villa, y tierra de Villaçala, del Castillo, y jurisdiccion de Zepeda, Valle de Samario, Vrcedeo, y Casas del Mançanal, de la Villa, y tierra de Chantada, del Castillo, Villa, y tierra de Turiengo de los Cavalleros, de las Villas, y Montañas de Boñar; Prioro, Morgovejo, y Valde-Rueda, Alferes mayor del Pendon de la divisa del rey N.S. Canonigo de la S. Iglesia de Leon, Gentil-Hombre de la Camara de su Magestad, y Virrey, y Capitan General del Reyno de Valencia, &c.<sup>274</sup>

Expone Calderón, estableciendo un vínculo de continuidad con los preliminares de la (ya lejana en el tiempo) edición de la *Segunda Parte*, las razones que llevan a Ventura de Vergara, “...mi más apasionado amigo...” a sacar estas doce comedias, que no es otra sino restaurarlas de los defectos que padecen en otras impresiones y, entre paréntesis añade con una pincelada de humildad no exenta de humor: “...como si no les bastaran los míos...”, y vuelve a repetir su queja de siempre, para enmendar en lo posible la falsa atribución de comedias no escritas por él que aparecen con su nombre y, por el contrario, otras que sí le pertenecen, firmadas por otro:

[...] Por el papel (Excelentísimo Señor) que sigue a este pequeño humilde culto de mi obligación y de mi afecto, verá V.E. las razones con que Don Sebastian Bentura de Vergara Salcedo, mi mas apasionado amigo se ve movido a sacar estas doze Comedias de sus originales, procurando (según dice) restaurarlas de los achacados errores que padecen otras en la estampa (como si no les bastaran los míos, sin que necesitáran, para su desdoro, de que nadie les añadiera los agenos) y esto en tanto grado, que aun las que fueron mias, sin muchas que sin serlo, andan en nombre mio, [...]. Bien deviera agradecerle la fineza de que ya que hayan de salir hurtadas, agenas,y defectuosas, salgan corregidas, enmendadas y cabales<sup>275</sup>.

---

<sup>274</sup> Ver texto completo en *Apéndice* p. 550.

<sup>275</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. VIII, Preliminares, p. 2 y ss.

En cuanto a las comedias contenidas en esta parte remarca Cruickshank<sup>276</sup> la deficiente labor de Vergara Salcedo en la recopilación de los textos, que presentan numerosos e insalvables errores, sin que parezca que el editor se tomara la menor molestia en corregir; sin embargo en la nota, “Papel al autor”, que Vergara dirige a don Pedro se manifiestan las dificultades a las que se tuvo que enfrentarse, como comedias dispersas en diferentes obras, llenas de errores, atribuidas a otros autores, por lo que resuelve recoger las doce que aparecen en el volumen, justificando que de esa manera las salva de mayores riesgos, y declara, asimismo, que la gratitud de tantos aficionados como tiene el poeta, será suficiente recompensa al celo que ha puesto en la edición:

PAPEL AL AUTOR<sup>277</sup>

Señor D. Pedro, no solo yo, sino quantos aplauden, y veneran por primeras las Comedias de v.m. sienten el que anden diminutas, y llenas de errores de la Imprenta, assi las sueltas, como las que en partes diferentes de libros se han dado estos años a la Prensa; y también el que muchas buelen con el nombre de v.m. no lo siendo, y algunas de v.m. con el ageno; motivo bastante para que fiado en la merced que me haze, resolviesse recoger estas doze, y darlas a la estampa, por eximir las del riesgo que las demas han padecido. [...], que las gracias que espero de tantos aficionados, como v.m. tan condignamente tiene, será sobrado premio del zelo que me rige. Suplico a v.m. que lo tenga por bien, no solo en estas, sino en las demas que ofrezco juntar, y que solicite como dueño elegir Mecenas, no para que las patrocine, quien fueren dedicadas. Dios guarde a v.m. felizes siglos. Desta suya, 2 de Agosto de 1664.

De v.m. mas afecto servidor, QS. M. B.

*Don Sebastian Bentura  
de Vergara Salcedo*<sup>278</sup>.

En esta nota al autor Vera Tassis expone las dificultades con las que se ha encontrado a la hora de editar las comedias. Es significativa la frase: “...será sobrado premio del zelo que me rige...” en la que se exterioriza la voluntad de Vera Tassis de realizar un trabajo profesional y con la mayor calidad posible. No hay por qué dudar de sus palabras y del

---

<sup>276</sup> Ver Calderón de la Barca, Pedro, T III., 2007, p. XI y ss.

<sup>277</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 552.

<sup>278</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. VIII, Preliminares, reverso p. 3.

esfuerzo puesto en la recopilación de los textos, como tampoco hay motivos para poner en entredicho la amistad de Vera Tassis con don Pedro, tantas veces reiterada en los preliminares; no se dispone de datos que pongan en duda tales afirmaciones. Lo que sí es importante y hay que tener en cuenta son todas las circunstancias que explican la dificultad para encontrar los textos de comedias tan separadas en el tiempo como *La púrpura de la rosa* (1660), y otras antiguas de las que sólo se conservaban copias manuscritas defectuosas, como *Mañanas de abril y mayo*. Cuando Calderón, afirma Cruickshank, se enteró de la existencia de esta edición, ya se había imprimido la totalidad de los textos, excepto los preliminares; si don Pedro hubiese participado en la preparación del volumen, esta *Tercera Parte* hubiera sido muy diferente, sin embargo, concluye Cruickshank, a pesar de las deficiencias señaladas, la colección contiene las mejores adaptaciones de un buen número de comedias.

Don Manuel Mollinedo y Angulo firma la aprobación, que está concedida en Madrid a 15 de junio de 1664. Dedicar a don Pedro una serie de encarecimientos que revalidan la figura de Calderón como el autor internacional más leído y traducido en vida: “...no solo en nuestra España, sino en las mas naciones del mundo...” por la eficacia de sus afirmaciones y la ponderación no solo en la expresión de sus pensamientos, sino en sus deducciones y razonamientos:

[...] y siendo el Autor tan estimado y aplaudido, no solo en nuestra España, sino en las mas naciones del mundo, aviendo traducido sus obras en su idioma, qualquiera aprobacion, y censura mia quedará muy corta; solo se dezir, que continuamente le quisiera estar oyendo, porque la eficacia en sus razones, y lenguaje en el hablar excede a toda ponderación; si alguna cosa es obice de estar reputado por el mayor de todos los siglos, es conocerle Maestro,

La Licencia del Ordinario está firmada por Pedro Palacios por encargo del Licenciado D. García de Velasco, en Madrid a “diez y siete de junio de mil y seiscientos y sesenta y quatro años”.

La aprobación está concedida por el Licenciado don Tomás de Oña que escribe una epítome sobre la poesía y el arte poética, que ha llegado en el dorado siglo a su perfección, consiguiendo la utilidad en el deleite, realizando un pequeño ensayo sobre su historia y sus autores, estableciendo la alegoría de Dios, Poeta por excelencia, y el mundo, su obra, como poesía:

[...] Gracias a tan dorado siglo, en que ha llegado el Arte Poética a toda su perfección, logrando la utilidad en el deleite, y la verdad de los morales dogmas en el apazible halago de los sentidos. «Poetae studium est», (dixo el Petrarca), «veritatem rerum pulchris velaminibus adornare»: y como tiene por objeto lo que es *simpliciter pulchrum* (como dijo Fracastorio), y solo se halla en Dios hermosura perfecta, compite en el objeto con la más alta facultad. El mismo Dios hizo alarde de inventor suyo, equivocando con la Poesía la creación. Así lo pintó Moisés en el ingreso de su historia: *In principio creavit Deus*, Crió Dios; donde traslada el griego *Epissem*, que significa *Poético*, y corresponde en nuestro latino *Condidit*, que significa hacer obras de manos, de ingenio y de fantasía, como lo son las poéticas, que se alzaron con el renombre de obras entre Españoles, Griegos y Latinos [...].

[...] Y el mayor elogio desta facultad es el haberla usado la misma Madre de Dios, Maestra de toda buena disciplina, en los dulcísimos versos con que elevó su espíritu a las grandezas de Dios dichosa habilidad, que ha merecido tan ilustres profesores, y desdichada la emulación que padece en el vulgo de los necios, que, desluziendo lo que no entienden, o lo que embidian, adjudican al desprecio lo más digno de estimación [...]

documentando su historia y sus protagonistas, sin dejar de mencionar el periodo en que en Roma no ve con benevolencia ni la poesía, ni las comedias:

[...] No niego que en la *República* de Platón desterraron los poetas (si bien in 2 lib. *Reip.*, *Poetas Deorum filios vocat, et in Lyside adeo eos admiratur, ut sapientiae patres nuncupet, ac duces, et deorum interpretes. Et ut in Phedro scribit non hominum esse iniuncta, praeclara Poemata, sed coelestia munera*) ni que en Roma tuvieron poca estima las comedias, que las despreció Agesilao, y que Esparta no las admitía; mas esto fue por el abuso que entonces hubo de la Poesía envenenada con las sucias cantinelas de Atemas<sup>279</sup>, impuro inventor de los versos amatorios; [...]

aunque concluye diciendo que no se condena al arte, sino los abusos, restableciendo el criterio de ética, aclarando los conceptos y documentando sus argumentos:

[...] No se desterró el arte, sino el abuso. Y que facultad no ha padecido entre los antiguos el mismo desaire? No merecieran aquella censura Empedocles, Agrigentino; Heráclito y Lucrecio, Filósofos; Dionisio, cosmógrafo Africano; Arato y Manilio, Astrónomos; ni los dorados versos de Opiano, bien premiados de Antonio, como estimados de Alexandro; sobre los despojos de Persia, los de Homero, y en Tebas, los de Pindaro. Con esta salsa nos dieron las sibilas sus profecías, Nacianceno, sus verdades, Prudencio, nuestros dogmas, y los hechos Apóstolicos,

---

<sup>279</sup> [sic]

Ambrosio y Sedulio; y en el siglo presente las Comedias, una moral reformation de costumbre, embozado en un honesto, y ingenioso entretenimiento. Es Arte, finalmente, que mide tanto las palabras como las sentencias, oración elegante compuesta con número, y medida regla del silencio, grillo<sup>280</sup> de la lengua, valla del entendimento, centro de la sabiduría, y don particular de Dios. [...] Todo concurre en él; y en esta obra la pureza de estilo, moralidad de doctrina, y morigeración de costumbres, que se han experimentado en las demás de este autor, y nada que se oponga a nuestra religión, por lo cual es dignísima de estamparse. Y así lo siento, salvo, &. Madrid, y Julio 2 de 1664<sup>281</sup>.

Esta aprobación viene a inscribirse en el tema de la ética y la licitud de la poesía y del teatro, dentro de la finalidad de este paratexto, la Licencia, que tiene la misión de velar por la pureza de la fe y las costumbres y que dedica un entusiasmado elogio a la figura del dramaturgo.

La Suma de la Tasa informa de que el Consejo ajusta el pliego a cinco maravedis, y está despachada por Luis Vazquez de Vargas, escribano de Cámara del Rey, a 9 de agosto de 1664.

La Fe de erratas, según los usos de la época, da cuenta de diez errores, y constata que el libro concuerda con su original. Está firmada por don Carlos Murcia de la Llana a 9 de agosto de 1664.

El privilegio está otorgado a favor de Domingo de Palacio y Villegas, mercader de libros. Y a continuación figura la tabla de las comedias que contiene la *Parte*:

TITULOS DE LAS COMEDIAS,  
que se contienen en esta Tercera parte.

1. <i>En esta vida todo es verdad , y todo mentira</i>	Folio 1
2. <i>El Maestro de Dançar</i>	Fol. 27

---

<sup>280</sup> [sic].

<sup>281</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. VIII, Preliminares, reverso p.4 y ss.

3. <i>Mañanas de Abril, y Mayo</i>	Fol. 48 B
4. <i>Los hijos de la Fortuna, Teagenes, y Cariclea</i>	Fol. 67
5. <i>Afectos de Odio, y Amor</i>	Fol. 93 B
6. <i>La hija del Ayre, Primera Parte</i>	Fol. 119
7. <i>La hija del Ayre, Segunda Parte</i>	Fol. 142
8. <i>Ni amor se libra de Amor</i>	Fol. 167 B
9. <i>El Laurel de Apolo, Fiesta de la Zarçuela, transferida al Real Palacio del Buen Retiro</i>	Fol. 189
10. <i>La purpura de la Rosa, Fiesta de la Zarçuela</i>	Fol. 207 (Loa)
11. <i>La fiera, el rayo, y la Piedra, Fiesta Real del Buen Retiro</i>	Fol. 218
12. <i>Tambien ay Duelo en las Damas</i>	Fol. 257

En el volumen IX de la edición facsímil de Cruickshank se reproduce una segunda edición de esta *Tercera Parte* también de 1664, cuya portada y preliminares no presentan diferencia alguna con la edición anterior, excepto en la fe de erratas, en la que no se repiten las correcciones ya realizadas en el anterior volumen, únicamente se da fe de que el libro, *Comedias diversas de Don Pedro Calderon de la Barca, Tercera Parte*, corresponde y está impreso conforme a su original<sup>282</sup>.

#### **4.2.4. Cuarta Parte de Comedias (1672) (segunda edición 1674)**

Como ya se ha mencionado, se tienen noticias de que el 7 de marzo de 1645, don Pedro obtiene licencia y privilegio para publicar una *Tercera Parte de Comedias*, aunque el volumen no se llega a editar, quizás por las circunstancias familiares del momento. La obra se

---

<sup>282</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. IX, Preliminares, p. 6.



imprime en el verano de 1664, dedicada a don Antonio Pedro Álvarez en la imprenta de Domingo García Morrás, hecho que quizás pusiese en activo de nuevo a Calderón, que en 1672, para proseguir su tarea de controlar la edición de sus comedias, pide la licencia para sacar la *Cuarta Parte de Comedias* que sale en ese mismo año, y que consta de otras doce comedias escogidas, al parecer, sin un criterio unitario, aunque hay muchas de tema mitológico, como *Eco y Narciso*, y de tema histórico y fiestas cortesanas como *Fineza contra fineza* y *El Golfo de las Sirenas*, que revalidan y recuerdan su posición privilegiada como dramaturgo de la corte.

En la portada:

QUARTA PARTE DE  
COMEDIAS NUEVAS.  
DE DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA,  
CAVALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO.  
LLEVA UN PROLOGO DEL AUTOR,  
en que distingue las Comedias, que son verdadera-  
mente tuyas, ò no.  
Año (emblema de la cruz de Santiago) 1672  
CON PRIVILEGIO  
En Madrid. por Ioseph Fernández de Buendía  
A costa de Antonio de la Fuente, Mercader de Libros.  
Vendese en su casa enfrente de San Felipe. Y en Palacio.

En la portada de la edición de 1672 lo primero que llama la atención es que carece de editor y de mecenas, presencia inexcusable hasta ahora en las partes publicadas de Calderón, en la *Primera* y la *Segunda*, su hermano Ioseph, y en la *Tercera*, Vergara Salcedo, “su más apasionado amigo”. En la portada de la *Cuarta Parte* de 1672, debajo del título y el nombre del autor, “Caballero de la Orden de Santiago”, en el lugar del escudo habitual aparece la nota: “Lleva un prólogo del Autor, en que distingue las comedias que son verdaderamente tuyas o no”, y entre la palabra Año y la fecha 1672 aparece la Cruz de Santiago, en “Madrid, en el taller de José Fernández de Buendía. A costa de Antonio de la Fuente, mercader de libros”, y es muy significativa la nota “Vendese en su casa enfrente de San Felipe. Y en Palacio”, con la que Calderón vuelve a ratificar su privilegiada situación como dramaturgo al

servicio de los reyes. En este prólogo de 1672 Calderón se presenta como editor de su propia obra, sin ni siquiera intentar proponer a otra persona como hiciera en su *Primera Parte* con su hermano, es decir, sin ninguna inquietud ya, por ocultar su voluntad editorial. Exponen, Suárez y Manjárez<sup>283</sup> que en los preliminares de esta *Cuarta Parte* lo que se destaca es la inquietud provocada en Calderón por el desorden que provoca la misma acción de los múltiples agentes que toman parte en la edición del libro, su principal preocupación es controlar la textualidad de sus propios escritos; en estos preliminares, dicen Suárez y Manjárez, la característica más sobresaliente es que las notas dejadas por Calderón van dejando a la vista la estrategia editorial que él mismo diseñó para la publicación de sus obras.

El segundo hecho llamativo en el prólogo es la mencionada dedicatoria “A un amigo ausente”, que hace especular sobre el significado de estas palabras; el primer pensamiento que esta dedicatoria sugiere es que Calderón no nombra al mecenas porque no existe, o que se trata de una fórmula de humildad para no aparecer él como responsable de la recopilación y calidad de los textos. En cualquier caso consta la voluntad manifiesta de no revelar la identidad del destinatario. También cabe preguntarse si, tras estas palabras, dadas las circunstancias biográficas de esos años, y teniendo en cuenta la capacidad del poeta de apelar a varios conceptos a la vez, pudiera suponerse un trasfondo de lamento en el que se queja de la “ausencia de amigos”, reflejo de un estado de ánimo cansado ante la labor de ordenar y controlar la edición de sus comedias y evitar las irregularidades y plagios que se producían en la época, ante la inercia de la ley, pero carecemos de documentación para respaldar estas hipótesis. Paterson lo define diciendo que el dramaturgo mantiene al mecenas en el anonimato “refiriéndose a él como ‘un amigo ausente’, reducido a la soledad de sus desengaños”<sup>284</sup>.

---

<sup>283</sup> Suárez, Juan L., y Graciela Manjárez, 2008, p. 319.

<sup>284</sup> Paterson, Alan K. G., 2001, pp. 17-29. Puedo añadir a la investigación que, en reciente conversación con el profesor Paterson con referencia al tema, afirma que: “la noción de ‘algo escondido’ en los preliminares de la *Cuarta parte* se basa en la comparación con el tono abierto e informativo que caracteriza los preliminares de sus partes anteriores y la reticencia aparente en esta *Cuarta Parte*”. Paterson declara que: “el estudio de los paratextos es otra forma de lectura e información que está sujeta al mismo juego de conjeturas e inferencias, que precisan la seguridad de otro documento que confirme las deducciones que se hacen de ellos. Lo que sí es cierto es que hay cierto mensaje escondido en la parquedad que se manifiesta en los preliminares de la *Cuarta Parte*,

La dedicatoria comienza con la fórmula: “Mándame vuestra merced...”, Calderón justifica el trabajo que se ha tomado para la edición de este volumen, que no realiza por voluntad propia, sino por obedecer: “Yo con el deseo de obedecer en todo, a pesar del deajo con que ya miro esta materia...”, con lo que reitera el poco interés que le incentiva ya, establecer un registro ordenado de su obra como dramaturgo. El poeta se queja con amargura de todos cuantos comercian y cometen fraudes y delitos con los textos teatrales: “...acudí a buscarlos y no solo hallé en sus impresiones que ya no eran más las que lo fueron...”, exteriorizando una vez más que el fraude se extiende tanto a publicar obras que no son suyas con su nombre, como el delito contrario, que comedias suyas aparezcan firmadas por otros, a lo que hay que añadir los defectos, inexactitudes y erratas de la impresión<sup>285</sup>:

Mandame V. Merced, Señor, y amigo mio, que para sobrellevar la soledad à que le han reducido sus desengaños, le remita los libros inclusos en la memoria de su carta, y [...], en cuya ultima linea, especialmente pone los libros de Comedias, en que andan algunas mias esparcidas. Yo con el deseo de obedecer en todo, a pesar del dexo con que ya miro esta materia, [...] acudi a buscarlos, y no solo hallè en sus impresiones, que ya no eran mias las que lo fueron; pero muchas que no lo fueron, impresas como mias, no contentandose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los mios, sino con achacarme los ajenos, pues sobre estar como antes dixe (las ya no mias) llenas de erratas, y por el ahorro del papel, aun no cabales (pues donde acaba el pliego, acaba la Iornada, y donde acaba el quaderno, acaba la Comedia) hallè, ya adozenadas, y ya sueltas, todas estas que no son mias, impresas en mi nombre<sup>286</sup>.

Con estas palabras, Calderón se refiere no solo a las alteraciones textuales, sino, además, a los descuidos y negligencias profesionales por causas tan indolentes, como el ahorro del papel, pues donde: “acaba el pliego acaba la jornada y donde acaba el cuaderno, acaba la comedia”. Es una confirmación de la total ausencia de conciencia editorial, y del

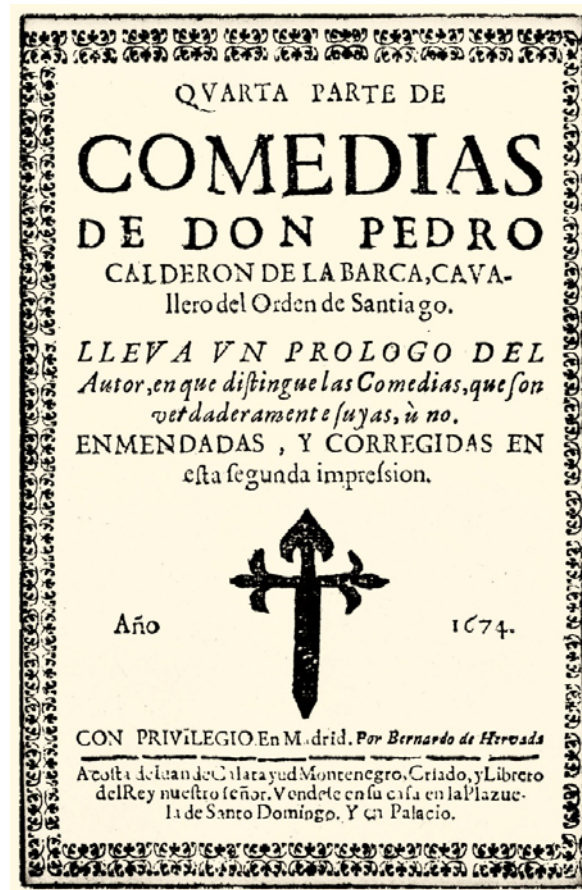
---

que demanda una explicación y, en efecto, el silencio que se evidencia no sólo plantea un problema de entendimiento, sino que ofrece una dirección para solventarlo”. (Alan K. G. Paterson, 13 de mayo de 2015).

<sup>285</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 594.

<sup>286</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. X, Preliminares reverso p. 2.

lamentable estado en el que se encuentra la industria española del libro. Dice al respecto García-Luengos<sup>287</sup>: “Las comedias de Calderón, al igual que las del resto de los dramaturgos áureos, vistieron con una humildad extrema en el Antiguo Régimen”.



Portada de la Cuarta Parte de Comedias de Calderón de la Barca

A continuación el dramaturgo ofrece una “antilista” de comedias que aparecen con su nombre y no son suyas. Calderón declara sin rodeos el desinterés con que acometía las listas de sus comedias, que no llegaría a emprender si no fueran demandadas por personas con el prestigio y la jerarquía suficientes, como para que Calderón no pudiera negarse a ello.

Y para corroborar la certeza de que esas comedias no son suyas, añade los últimos versos de la comedia del *Turno*:

---

<sup>287</sup> Vega García-Luengos, G., 2002, pp.15-33.

He dexado estas dos para postreras, por ser los exemplares que mas afianzan la consecuencia de mis dos levantados testimonios, pues en quanto a achacarme agenos escritos. La del Turno lo firma de su nombre, quando intitulada en el mio, acaba con esta copla,

Y asi rindiendo al demonio  
La roxa sangre de Cristo,  
Antonio Manuel del Campo  
Dà fin a Turno vencido<sup>288</sup>.

La preocupación del autor en esta *Cuarta Parte* de comedias es la fijación de las comedias en toda su integridad original. Esta anti-lista es una muestra más del afán de Calderón de controlar la edición<sup>289</sup> de sus escritos. Habla de los libros de comedias en que andan algunas de sus obras “esparcidas”. Todos los textos que rodean la obra para presentarla, incluso aquellos que parecen tener un papel meramente administrativo (licencias, tasas, aprobaciones, fe de erratas) obedecen a este mismo propósito ecdótico de restaurar el texto. Y enuncia una frase muy repetida en los debates en torno al tema: “¿Qué le importa a la República que la comedia de Juan ande en nombre de Pedro, ni la de Pedro esté cabal o adulterada?”<sup>290</sup> Habla el poeta, además, de la problemática añadida de la cuestión económica, derivada del nuevo hecho de imprimir la comedia y poderla vender como libro, con un fin distinto a la representación y, por tanto, con un valor distinto, el económico, circunstancias inexistentes anteriormente, nacidas de la novedad de la edición de la comedia y su venta al público, situaciones nuevas que necesitan de nuevas soluciones.

Son temas tratados con poca frecuencia en estos preliminares: Si una comedia en su primera estimación se le puede vender a un autor por cien ducados, plantea el poeta, teniendo en cuenta que si la comedia es buena no hay precio con que pagarla, pues es un crédito abierto, y, por el contrario, si es mala, no le producirá al autor ninguna ganancia, y, sin embargo, si se publica, el precio de la comedia hecha libro, puede ser que no suba de un real,

---

<sup>288</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. X, Preliminares, p. 3.

<sup>289</sup> No sólo en el sentido ecdótico, sino también en el sentido lingüístico del término, es decir, que cumpla las condiciones necesarias para constituir un texto correcto: estructuración, cohesión y coherencia.

<sup>290</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. X, Preliminares, reverso p. 3.

sin saber lo que la comedia devengará en el futuro, tanta es la distancia entre el concepto de precio de venta para representación y precio de venta como libro. Alega el dramaturgo, además, los daños a terceros, como los hospitales y las obras pías, a los que se destinaban parte de las ganancias obtenidas de las representaciones:

[...] advierte la conciencia de quien no pudiendo ignorar, que una Comedia en su primera estimación, cuesta al Autor cien ducados; y si le sale mala, no vale el papel en que está escrita; y si buena, no hay precio con que pagarla, porque es un credito abierto en todos los lugares donde llega nueva; y no pudiendo (digo otra vez) ignorar tampoco el ser hurtada, pues no es su dueño el que la vende, sino el apuntador que la traslada, ò el compañero que la estudia, ò el ingenio que la contrahaze? Con todo esto se la compra, con que dada a la estampa, la que ayer valia cien ducados en casa del Autor, vale oy un real en casa del Librero, cuyo menoscabo lleva tras si el no averiguable precio de mañana. Y aun no es este solo el inconveniente, que resultara de que aya quien las hurte, porque hay quien las compre, pues creciendo precios, los segundos daños perjudican no menos cantidades, que cien mil ducados, y mas, que vale su arrendamiento en quatro años, con tan piadosa circunstancia, como estar situados a Hospitales, y obras pias.

Continúa Calderón presentando hechos poco notables para el que no es escritor, como el problema de que una comedia impresa es raíz, origen, de otras por venir, por lo que su valor es incalculable: “¿quién duda que su perjuicio obligue a restitución casi imposible?”, y con fina ironía compara el valor de una comedia impresa con el de una alhaja , y dirigiéndose a su interlocutor oculto, al que califica de “ignorante” le dice que la poesía no es tan baja materia que siendo caudal de uno pueda disiparla otro. Cómo, increpa a su interlocutor, puede pensar él, que es cosa de poco valor cuando la compra y de mucho cuando la vende, y nombra aquí la palabra “fraude”, pues promete el crédito de uno y entrega el del otro. Pero concluye todas estas reflexiones con la frase “¿quién me mete a mí en ajenos procederes?”, como si lamentara hablar de un tema que tan poco interesante resulta para muchos. Más que desde el enojo, el poeta habla desde la resignación: “Y pues a mí no me toca más que perdonarles la parte que me toca, Volvamos al intento”, pues conociendo las circunstancias de la época, el dramaturgo acepta que, quizás, la única solución posible era asumir la imposibilidad de recuperar los textos en su estado inicial, sumado al conocimiento de la tarea inabordable que supondría corregir y enmendar los originales en caso de recuperarlos. Con la frase:

---

“Volvamos al intento”<sup>291</sup>, procede Calderón a dar razones de la edición de esta *Cuarta Parte*, alegando que un amigo suyo sentencia: “Pues no tiene remedio lo pasado, enmendad lo por venir”. “¿Cómo?”, pregunta el poeta, a lo que el amigo responde: “Imprimiendo vos vuestras comedias atajaréis la sinrazón de que otro las imprima”. ¿Si véis, continúa el poeta, que ya no las busco más que para consumirlas, cómo me aconsejáis el aumentarlas? A lo que el ficticio amigo responde con esta extraordinaria afirmación: “Ni el recogerlas es posible ni el que no crezca fácil. Sabed que hay personas que de las últimas que aún no han corrido esa fortuna tiene para imprimir un libro; y es tan atento que por no daros pesar, se ha valido de mí para que solicite vuestra permisión”. Habla en primer lugar de “personas” en plural, pero luego se refiere solo a una: “...es tan atento...”. Calderón niega todos los permisos: “No me habéis...porque no he de darla”, a lo que el amigo responde: “Pues tened entendido que no es sola la persona por quien os pido que las tiene, y que de no imprimirlas él en Madrid, donde con mi asistencia salgan menos erradas, será sin duda el que otros las envíen a Zaragoza o a Sevilla...”. Continúa Calderón explicando que, viendo que lo que comenzaba en ruego, terminaba en amenaza, le concede su permiso a regañadientes con la condición de que una de las comedias ha de ser la de *Lucanor*<sup>292</sup>, como prueba de que no es suya, pues el que quiera cotejar con la que va en la Parte Quince, en la que verá que a pocos versos suyos prosigue con los de otros. “Tomome la palabra y a pocos días me trujo el libro impreso para que yo le dedicase a quien me pareciese, con que hallándome deudor al mandato que no obedecí entonces, solicito enmendarle ahora, remitiéndosele (se refiere a esta *Cuarta Parte*) a vuestra

---

<sup>291</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. X, Preliminares, reverso p. 4.

<sup>292</sup> Según Graciela Manjárez se conserva un manuscrito de *El conde Lucanor* en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero no es autógrafo, sino que parece ser una copia de compañía con numerosos pasajes tachados y anotaciones relativas a la representación. La comedia auténtica de *El conde Lucanor* se conserva en un único manuscrito, no autógrafo, propiedad de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms.16386), que no está fechado ni aporta otros datos que ayuden a ubicarlo cronológicamente. Consta de 71 folios numerados, copiados por una sola mano [...] presenta enmiendas al texto y algunos pasajes están tachados, especialmente en la segunda y tercera jornadas, quizás para su supresión en la posterior puesta en escena. Piensa Manjárez que probablemente se trate de una copia manuscrita que se utilizó en alguna compañía teatral. (Ver Suárez y Manjárez, 2008, p. 328).

merced con esta carta que firma en él de dedicatoria, de prólogo y de disculpa, cuya vida, &.”. Firmado por don Pedro Calderón de la Barca, de v.m. que S.M.B. servidor y amigo.

En la dedicatoria el poeta expone, pues, sus quejas acerca de la dura realidad de los dramaturgos en la época, en la que el teatro era una actividad mercantil que carecía de dignidad literaria y el poeta era el explotado en un naciente sistema capitalista; de las aventuras y desventuras a que pueden verse sometidas las comedias impresas, que se encuentran con otros factores como las cuestiones económicas, o adecuarse a las condiciones de publicación y comercialización del libro.

La aprobación de esta edición de 1672 es del Padre Martín del Río, Secretario Provincial de los clérigos menores. La licencia está firmada por Don Francisco Forteza, por mandato de Diego de Velasco. Hay una segunda Aprobación de Don Francisco de Avellaneda que ensalza la fama internacional de Calderón, ya en vida, bien ganada y merecida por sus “repetidos aciertos”, y:

[...] coronando los laureles de sus estimaciones la siempre digna frente de tu gloriosa fama, sin que el rayo de la emulación pueda injuriar la defendida posteridad que la guarnece, contra la ojeriza de los tiempos.

Hace mención aquí también Don Francisco de Avellaneda al tema de los plagios y las falsas atribuciones. Sigue a esta aprobación un Privilegio concedido por la Reina Gobernadora en el que se da cuenta detalladamente del proceso legal de los permisos y derechos que se otorgaban con la concesión del Privilegio:

#### PRIVILEGIO

La Reyna Gobernadora<sup>293</sup>

Por quanto por parte de vos Don Pedro Calderon de la Barca, Cavallero del Orden de Santiago, nos fue fecho relacion, que aviades compuesto un libro de doze comedias, Quarta Parte de vuestras obras, [...] nos suplicasteis os mandasemos conceder la licencia por diez años para le poder imprimir, o como la nuestra merced fuese, lo qual visto por los del Consejo, por quanto en el dicho libro se hizieron las diligencias, que la Prematica ultimamente hecha sobre la impresión de los libros dispone, fue acordado, que deviamos mandar dar esta Cedula para vos en la dicha razon, y

---

<sup>293</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 599.



Nos lo tuvimos por bien. Por lo qual os damos licencia y facultad, para que vos, ò la persona que vuestro poder huviere, y no otra alguna, podais imprimir el dicho libro, que de suso se hace mencion, en todos estos Reynos de Castilla, por tiempo, y espacio de diez años, que corren, y se quantan desde el día de la data desta Cedula en adelante, sopena, que la persona, ò personas, que sin tener vuestro poder le imprimiere, ò vendiere, ò hiziere imprimir, ò vender, por el mismo caso pierda la impresion que hiziere con los moldes, y aparejos della, y mas incurra en pena de cinquenta mil maravedis cada vez que lo contrario hiziere [...] <sup>294</sup>.

En 1502 los Reyes Católicos promulgan la Pragmática que constituye la primera regulación jurídica española completa sobre la imprenta y el libro, en la que se dispone la obligatoriedad de conseguir la licencia real antes de la impresión del libro, se establecen, asimismo, las autoridades competentes, laicas y eclesiásticas, para conceder esta licencia en nombre de los reyes. Las obras impresas deben de confrontarse con sus originales para evitar errores y falsas inserciones. Desde 1554, con Carlos V, queda regulado que sea el Consejo de Castilla el encargado de realizar esta censura y conceder las licencias oportunas. El Consejo encarga la “aprobación” de los textos a varios censores, civiles y clérigos, que deben certificar que el contenido de la obra no atenta contra las buenas costumbres y la moral católica.

El privilegio de la Reina Gobernadora que aparece en los preliminares corrobora estos hechos. Según datos contenidos en este documento el proceso de publicación comenzaba con la petición del autor a la autoridad pertinente de la licencia para poderlo imprimir, válida durante diez años. El Consejo examinaba si habían sido efectuadas las correspondientes diligencias según las leyes vigentes en el momento: “la Premática últimamente hecha sobre la impresión de los libros”; si el proceso estaba en orden y se habían realizado las formalidades requeridas, el Consejo decidía conceder la Cédula que otorgaba licencia y facultad al solicitante, o persona que dispusiera el mismo, para imprimir el libro en todos los reinos de Castilla, por el espacio de diez años, que empezaban a contar a partir de la fecha de la concesión de dicha Cédula, advirtiéndole que si alguna persona, sin tener el permiso, imprimiese o vendiese el libro, perdería la impresión, los moldes y aparejos con que ésta se efectuó, y tendría que pagar una multa de cinquenta mil maravedís, de los cuales una tercera parte sería para los miembros de la Cámara, una segunda parte para el Juez que dictase la

---

<sup>294</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. X, Preliminares reverso p. 6 y p.7.

sentencia y la última tercera parte para la persona que lo acusare; por tanto el Consejo dictaminaba que cada vez que el autor quisiera imprimir el libro durante los diez años del tiempo convenido, tenía que llevarlo al Consejo para solicitar los permisos, junto con el original que se presentó al mismo, que iba rubricado en cada plana y firmado al final por Juan de Acipreste, Escribano de Cámara de su Majestad, que comprobaría si la nueva impresión se correspondía con el original, para que fueran impresos según las correcciones por él apuntadas y se tasaran al precio que hubiere de tener cada volumen. Y se mandaba al impresor que no imprimiese el principio, ni el primer pliego, y que no entregase ningún ejemplar con el original al autor, hasta que no estuviera corregido y tasado por los miembros del Consejo. Después de revisado y tasado el libro por el mismo, se concedería permiso para que se imprimiera el principio y primer pliego, y sucesivamente se pusiera esta Cédula, la aprobación, la tasa y erratas, para no infringir las leyes y Premáticas de los reinos de Castilla. Y concluía ordenando a los del Consejo que guardasen esta Cédula y lo dictaminado en ella, a fecha de 21 de junio de 1672, en Madrid, firmado por Francisco Carrillo, por mandato de la Reina:

[...] todas las vezes que huvieredes de hazer imprimir el dicho libro, durante el tiempo de los dichos diez años, lo traygais al Consejo, juntamente con el original que en èl fue visto, que va rubricado cada plana, y firmado al fin dèl de Iuan de Acipreste. Escrivano de Camara de su Magestad, para que se vea si la dicha impresión està conforme a el original, ò traygais fee en publica forma, de cómo por Corrector nombrado por el Consejo se viò, y corrigiò la dicha impresión, por el original, y se imprimiò conforme a èl, y quedan impresas las erratas por èl apuntadas para cada un libro de los que assí fueron impresos, para que se tasse el precio que por cada volumen huvieredes de aver. Y mandamos al Impressor que assi imprimiere el dicho libro no imprima el principio el primer pliego dèl, ni entregue mas que un solo libro con el original al Autor, ò persona a cuya costa lo imprimiere, ni otra alguna, para efecto de la dicha correccion, y tassa, hasta que antes, y primero el dicho libro està corregido, y tassado por los del Consejo<sup>295</sup>.

Se cierran los preliminares con la Fe de erratas y la Tasa, de Juan de Acipreste, fechada a 18 de agosto de 1672.

---

<sup>295</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. X, Preliminares, reverso p. 6 y p. 7.

A continuación se ofrece una lista con las comedias que contiene el volumen: que es la misma que la de la edición de 1674, y la misma que saldrá en la impresión de Vera Tassis en 1688:

TITULOS DE LAS  
Comedias que se contienen en esta Quarta Parte.

1. <i>El postrer duelo de España</i>	pág. 1
2. <i>Eco y Narciso</i>	pág. 50
3. <i>El Monstruo de los Jardines</i>	pág. 89
4. <i>El Encanto sin Encanto</i>	pág. 130
5. <i>La niña de Gomez Arias</i>	pág. 185
6. <i>El gran Principe de Fez, Don Baltasar de Loyola</i>	pág. 227
7. <i>El Faetonte</i> . Fiesta que se hizo a sus Majestades	pág. 283
8. <i>La Aurora en Copacabana</i>	pág. 313
9. <i>El Conde Lucanor</i>	pág. 388
10. <i>Apolo, y Climene</i> . Fiesta que se hizo a sus Majestades	pág. 439
11. <i>El Golfo de las Sirenas</i> . Zarzuela. Fiesta de sus Majestades	pág. 493
12. <i>Fineza contra Fineza</i> . Fiesta que se hizo a sus Majestades	pág. 518

Esta lista no está libre de problemas<sup>296</sup>, el mismo Vera Tassis afirmó posteriormente que faltaban muchos títulos, que el impresor atribuye a faltas de memoria del dramaturgo por la edad. Apunta, sin embargo, que hay otros que no debieran aparecer como *Los empeños que se ofrecen*, que en las listas de 1680 aparece como *Los empeños de un acaso*, título con el que Vera Tasis lo incluirá en la *Sexta Parte*.

---

<sup>296</sup> Vega García-Luengos, G., 2008, p. 254.

En 1674 se edita de nuevo esta *Cuarta Parte de Comedias*. En la portada<sup>297</sup> de esta *Cuarta Parte* de 1674, debajo del título y el nombre del autor, “Caballero del Orden de Santiago”, aparece igualmente la nota “Lleva un prólogo del Autor, en que distingue las Comedias que son verdaderamente suyas ù no”, y se añade: “Enmendadas, y corregidas en esta segunda impresión”. Entre las palabras “Año” y 1674, aparece, asimismo, como en la edición de 1672 la Cruz de Santiago. El privilegio está a nombre de Bernardo de Hervada, y la impresión es del librero Juan de Calatayud Montenegro. Se indica, igualmente que se vende “...en su casa en la Plazuela de Santo Domingo. Y en Palacio”. No hay editor, ni dedicatario pues Calderón mantiene al mecenas en el anonimato, detrás de las palabras “Dedicadas a un amigo ausente”. La Dedicatoria es la misma que la edición de 1672, como la Aprobación del Padre Martín del Río, que aparece con la misma fecha, 16 de mayo 1672. La Licencia del Ordinario está firmada por Diego de Velasco, en nombre del doctor don Francisco Forteza en Madrid, a 20 de mayo de 1672. La Aprobación de don Francisco de Avellaneda es también la misma que la de la edición de 1672, concedida el 18 de junio de ese mismo año. No aparece, sin embargo, el Privilegio de la Reina Gobernadora, que en la edición de 1672<sup>298</sup> aparece despachado en el oficio de Francisco Carrillo, a 21 de junio 1672. En la Fe de erratas solo figura la confirmación de que el Libro concuerda con su original, firmada también por don Francisco Forero de Torres. Se tasa igualmente a seis maravedis el pliego por Juan de Acipreste, escribano de su Majestad y con la misma fecha, a 18 de agosto de 1672. La tabla de las comedias es la misma, con la diferencia que la localización de las mismas se indica con la signatura *fol.* en lugar de *pag.* Hay que señalar que esta segunda edición aparece más cuidada en cuanto a la adición de orlas decorativas que enmarcan, en particular, la portada y la tabla de las comedias, así como la separación entre comedia y comedia.

En el prólogo de esta *Cuarta Parte* el autor manifiesta claramente su decisión de ser el editor de su propia obra, sin recurrir ya al recurso de proponer a su hermano como intermediario, sin encubrir su voluntad editorial, lo que se traduce en una preocupación por enmendar errores, recoger sus obras “esparcidas”, y negar la autoría de las que no han sido

---

<sup>297</sup> Ver texto completo en *Apéndice* p. 601.

<sup>298</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. X, reverso p. 6 y p. 7.

---

escritas por él. Con el recurso del amigo que le insta a imprimir él mismo sus comedias, se erige él mismo como editor, lo que significa una doble actividad profesional, como editor y como autor, e incide directamente en la transmisión de sus escritos. Calderón establece un canon en cuanto a la publicación de comedias, determina en primer lugar, el concepto de edición a partir del modelo de *parte*, un nuevo soporte que tiene unas implicaciones, no solo en la concepción de la comedia como parte impresa de un todo, sino en la recepción de ese teatro impreso, en un nuevo formato que no tenía correspondiente en las prácticas editoriales del resto de Europa. Este concepto de *parte* se asocia con Lope de Vega, pero la primera publicación con este nuevo criterio se produce en Lisboa, en 1603, con un “libro de comedias” que contiene seis comedias de varios autores, publicado por Pedro Craesbeck, con el título de *Seis comedias de Lope de Vega*. En 1604 Angelo Tavanno, librero zaragozano, repite el modelo publicando dos grupos de seis comedias. Con la *Segunda Parte* de Lope en 1609 se consolida el número de doce, que se emplea como formato constante a partir de entonces<sup>299</sup>. Este hecho obliga a comenzar el trabajo editorial a partir del examen de un número de comedias, y activa, además el proceso filológico de análisis y revisión de los textos. Aunque es bien sabido, es necesario recordar que el proceso de publicación de comedias transforma textos teatrales en textos literarios, transformación que se traduce esencialmente en una pérdida de información para la representación escénica, pero que impone un rigor filológico en la transmisión de los textos, que antes no era considerado. La intención prioritaria es preservar su obra de falsificaciones y deturpaciones que alteren la nobleza del texto original. En los preliminares de esta *Cuarta Parte* se podría afirmar que se proyecta con más intensidad el Calderón editor, que el Calderón escritor, aunque son dos conceptos estrechamente vinculados.

En cuanto a la selección de comedias de esta parte es significativo señalar que es una de las partes con mayor número de comedias mitológicas, como señala Neumeister con todas sus consideraciones filosóficas, morales, espirituales y alegóricas que hacen de ellas, piezas características de la obra de Calderón<sup>300</sup>. Las comedias escogidas en esta parte presentan, aparte del proceso de “socialización” señalado por Paterson<sup>301</sup> al convertirse en productos de

---

<sup>299</sup> Ver D’Artois, F., 2010, p.8.

<sup>300</sup> Neumeister, S., 2010, p. 295.

<sup>301</sup> Paterson, A. K., 2001, pp. 17-29.

imprensa, la analogía en los temas, la “mitologización” de motivos o asuntos históricos y legendarios, y la presencia de dos fiestas cortesanas, representadas ante sus majestades: *El golfo de las sirenas*, zarzuela, y *Fineza contra fineza*, fiesta que se hizo a sus Majestades. A propósito de esta obra comenta Mariscal Hay<sup>302</sup> que se tiene una idea aproximada de la fecha de su composición por una carta que escribió el 30 de diciembre de 1671 el emperador Leopoldo I a su embajador en España, F. E. Pötting, en la que le dice que ese año con motivo del cumpleaños de la reina Mariana, había hecho representar en Viena una comedia “recientemente” compuesta por Calderón. Esta representación palaciega de *Fineza contra fineza* en Viena, está documentada por una relación de la puesta en escena que Leopoldo I mandó imprimir y de la que envió varios ejemplares a Madrid<sup>303</sup>.

#### 4.2.5. Quinta Parte de Comedias (1677)

En 1677 se publica en Barcelona y en Madrid, una *Quinta Parte*, desautorizada por Calderón, con solo diez comedias, de cuatro de las cuales niega el dramaturgo su autoría. La publicación de esta *Quinta Parte* es para Calderón un duro golpe, la peor de sus pesadillas hecha realidad, el desorden que lleva años combatiendo se materializa en esta publicación espuria, pero el desánimo y el disgusto que este hecho provoca en el dramaturgo, hacen que reaccione con nueva energía y producen su segunda intervención radical en la publicación de su obra. Y en este momento, vigorizado con nuevas fuerzas, acomete, también, la edición de sus autos sacramentales.

En la portada de la edición de Barcelona:

QUINTA PARTE  
DE  
COMEDIAS  
DE D. PEDRO CALDERON DE  
la Barca, Cavallero de la Orden de Santiago  
(Grabado)

---

<sup>302</sup> Mariscal Hay, B., 2008, pp. 270-271.

<sup>303</sup> Ver Mariscal Hay, B., 2008, p. 271, nota 8.

CON LICENCIA

En Barcelona, Por Antonio la Cavalleria

Año de 1677<sup>304</sup>

La primera anomalía en esta portada es que no aparece la acostumbrada referencia del nombre del librero en cuya casa se vendía el libro; el nombre del impresor contiene una falta ortográfica y el grabado situado debajo del nombre del autor es el que apareció en la primera edición de *El Quijote* en 1605, con la imagen de un halcón y un león, rodeados por el lema: “POST TENEBRAS SPERO LVCEM”, que probablemente fue propiedad del impresor Mateo de Espinosa o del librero Juan de Calatayud y Montenegro<sup>305</sup>, ambos de Madrid, lo que plantea dudas acerca de la afirmación de la impresión en Barcelona, y, por tanto, también del resto de los datos. Emilio Cotarelo<sup>306</sup> pensaba que la edición de Madrid, a pesar de las fechas indicadas en las aprobaciones y la suma de la tasa, era anterior a la de Barcelona y afirmaba que ésta última era un plagio de la de Madrid. En estudios recientes se ha concluido que la primera edición es la de “Barcelona” y que la falsificación no está en las fechas, sino en el lugar de impresión. Don Cruickshank<sup>307</sup> afirma que esta *Quinta Parte* fue obra de dos impresores madrileños, Melchor Sánchez y Bernardo de Hervada, que trataron de hacerla pasar como obra de Antonio la Cavallería de Barcelona, aunque el cotejo minucioso de las variantes de ambas ediciones no despeja definitivamente la anterioridad de impresión de una u otra. En el interior aparece una aprobación firmada por Fr. Jaime Castellar, extendida en Barcelona a 10 de julio de 1676, y una Tasa, fechada en Madrid, a 18 de marzo de 1677, preliminares que intentan revestir la publicación con un aspecto de legalidad. Pero, a continuación, se ofrece la lista de comedias publicadas, diez en lugar de doce:

TITULOS DE LAS COMEDIAS

que tiene este libro, quinta

---

<sup>304</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XII, Preliminares p.1.

<sup>305</sup> Ver Coenen, E., 2008, pp. 195-209.

<sup>306</sup> Cotarelo, E., 1924, p. 336.

<sup>307</sup> Don W. Cruickshank, en, García Lorenzo, Luciano, Frank P. Casa y Germán García-Luengos, 2002, p. 231.

parte de D. Pedro Calderón de la Barca.

<i>Fieras afemina Amor</i> , con su Loa y dos sainetes, fiesta que se representó a los años de la Reyna nuestra Señora en el Coliseo del Buen Retiro	fol. I.
<i>La estatua de Prometeo</i> , fiesta que se hizo a sus Majestades	fol. 37
<i>El Tuzani de las Alpujarras</i>	fol. 57
<i>La Critica del Amor</i>	fol. 79
<i>El Rey Don Pedro en Madrid, y Infançon de Illescas</i>	fol. 97
<i>Amado y Aborrecido</i>	fol. 117
<i>Como se comunican dos Estrellas contrarias</i>	fol. 142
<i>El jardin de Falerina</i> , fiesta que se hizo a sus Majestades	fol. 163
<i>Darlo todo, y no dar nada, Apeles, y Campaspe</i>	fol. 182
<i>Un Castigo en tres Venganzas</i>	fol. 208

y en el folio I comienza ya la primera comedia: *Fieras afemina amor*, sin prólogo o introducción del autor, ni aprobación de persona conocida, ni licencia del Consejo.

En la portada de la edición de Madrid<sup>308</sup> en lugar del grabado con el lema: “POST TENEBRAS SPERO LVCEM” con la imagen de un halcón y un león, aparece la dedicatoria al Excelentísimo Señor D. Iñigo Melchor Fernandez de Velasco y Tovar, seguido de la mención de todos sus títulos y al final de la portada aparece: Con licencia, en Madrid: Por Antonio Francisco de Zafra, y a su costa. Vendese en su casa en la Calle de los Negros. Año 1677.

---

<sup>308</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIII, p. 1.



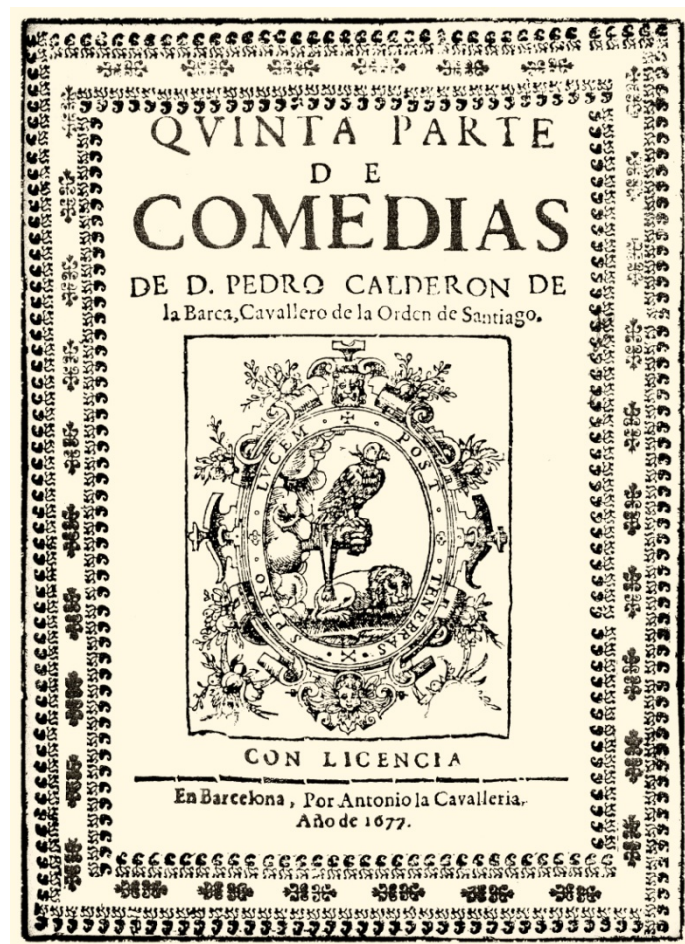
La Licencia está concedida a nombre de Antonio de Zafra, impresor de libros, por Diego de Urueña Navamuel, en Madrid a 10 de abril de 1677.

En la Fe de erratas se especifican las faltas que se han corregido en esta segunda edición de la *Quinta Parte*, que corresponde “al que antes estaba impreso, que rubricado sirve de original”:

FEE DE ERRATAS:

[...] Este libro intitulado *Quinta parte de Comedias de Don Pedro Calderón*, con estas erratas, corresponde al que antes estava impreso, que rubricado sirve de original. Madrid, y Julio 27 de 1677

Licenciado D. Francisco Forero de Torres.



Portada de la Quinta Parte de Comedias de Calderón de la Barca

SUMA DE LA TASSA

Tassarón los Señores del consejo de su Majestad este libro intitulado *Quinta Parte de Comedias de D. Pedro Calderon*, a seis maravedis cada pliego, como consta de su Original. Madrid, y Julio 30 de 1677.

TITULOS DE LAS COMEDIAS [...]

DEDICATORIA Al excelentísimo Señor Don Iñigo Melchor Fernandez de Velasco y Tovar [...] firmada por Antonio Francisco de Zafra [...]

Dedicatoria que no figura en la edición de Barcelona. Esta segunda edición de la *Quinta Parte* es una copia a plana y renglón<sup>309</sup> de la primera.

Esta *Quinta Parte* fue rápidamente desautorizada por Calderón en el prólogo a sus *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales* de 1677, donde afirma que es un libro lleno de falsedades, para empezar, el lugar de la impresión, haberse impreso en Madrid y tener puesta su impresión en Barcelona, ni tener licencia ni del Vicario, ni del Consejo, ni aprobación de persona conocida, y finalmente, dice el dramaturgo, de diez comedias que contiene, no ser las cuatro más, ni siquiera, se pudiera decir que están cabales, sino adulteradas y defectuosas<sup>310</sup>.

El estudio y cotejo de estas dos publicaciones que tanto desaliento produjeron en Calderón son la muestra del caos editorial de la época y la falta de escrúpulos de impresores y libreros que utilizaban el nombre del dramaturgo como un señuelo seguro para la venta. Sin embargo, el análisis de las comedias contenidas en ambas, ha arrojado luz sobre algunos puntos en el estudio de la transmisión de las comedias de Calderón, la procedencia de los textos o también el método de trabajo en algunos aspectos de Vera Tassis. El factor positivo de estas dos ediciones es que fue el punto de partida para que el dramaturgo emprendiese la publicación de sus *Autos Sacramentales*, su más genuina producción.

---

<sup>309</sup> Como es bien sabido una copia a *plana y renglón* es una copia de una edición anterior que sigue no sólo el texto, sino también la composición de las páginas. Este tipo de ediciones son bastante frecuentes en el siglo XVII pues facilitaba la complicada labor de planificar las planchas de impresión.

<sup>310</sup> Ver el prólogo a los *Autos sacramentales, alegóricos y historiales* de 1677, en Calderón de la Barca, Pedro, 1997 a, pp. 3-5.

#### 4.2.6. *Verdadera Quinta Parte* (1682)

En 1682 cuando apenas hacía un año que había fallecido el dramaturgo, Vera Tassis publica un tomo de comedias que titula *Verdadera Quinta Parte* con Aprobaciones de Fray Manuel de Guerra y Ribera, firmada el 14 de abril de 1682, y una segunda aprobación de Juan de Baños, con fecha del 25 de mayo de ese mismo año.

En la portada:

VERDADERA  
QUINTA PARTE  
DE  
COMEDIAS  
DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA,  
CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO  
Capellan de honor de su Magestad, y de los Señores Reyes  
Nuevos de la Santa Iglesia de la Ciudad de Toledo.

Célebre poeta español:

QUE PUBLICA  
DON IVAN DE VERA TASSIS  
Y VILLARROEL, SU MAYOR  
Amigo;

*DEBAJO DE LA PROTECCION  
DEL EXCELENTISSIMO SENOR*

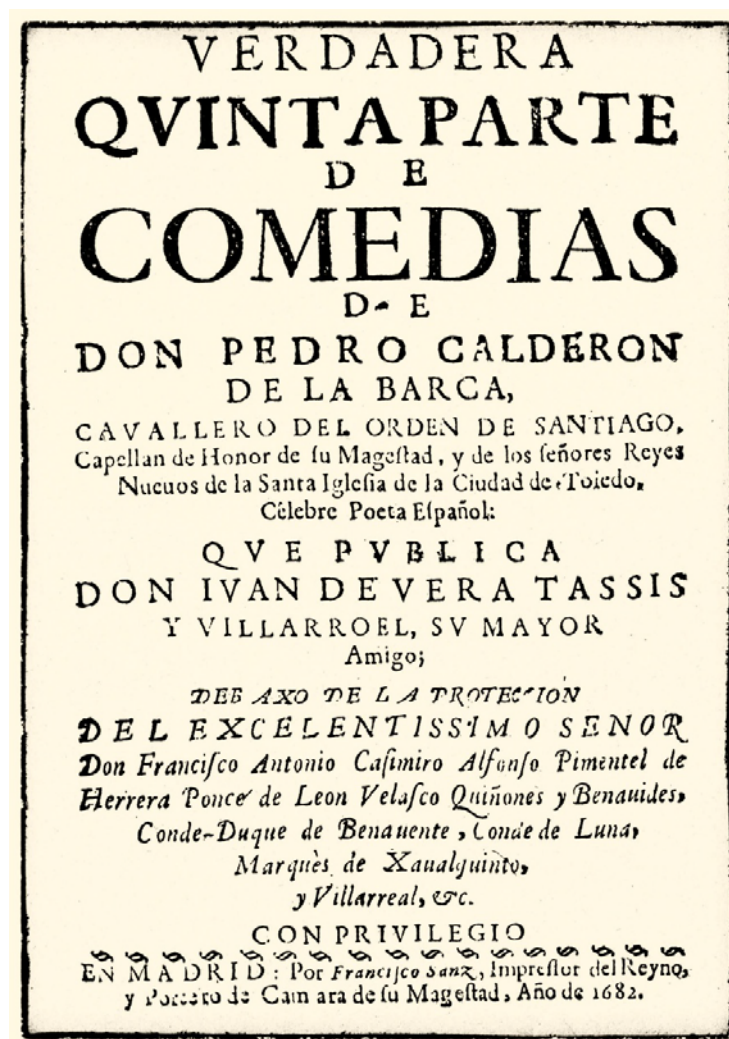
*Don Francisco Antonio Casimiro Alfonso Pimentel de  
Herrera Ponce de Leon Velasco Quiñones y Benavides, Conde-Duque de Benavente, Conde de Luna,  
Marquès de Xaualkuinto,  
y Villarreal, &  
CON PRIVILEGIO*

EN MADRID: Por francisco Sanz, Impresor del Reyno,  
y Portero de Camara de su Magestad, Año de 1682<sup>311</sup>.

---

<sup>311</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, p. 1.

Encabeza el tomo la Dedicatoria<sup>312</sup> a don Francisco Antonio Casimiro Alfonso Pimentel de Herrera, conde-duque de Benavente, seguido de todos sus títulos, [...] en los que el dedicador emplea los símbolos de la “pirámide”, con su base con cuatro vértices sobre la que se apoya su altura, símbolo de la noble y virtuosa ascendencia del noble, y la “vid” como icono de fertilidad que, bajo la protección del noble al poeta, “celestial Numen”, crece a su arrimo y extiende sus ramas, de diversas noticias, en tan pomposa copia de decorosos volúmenes, explayando unas, y otras abundancias hasta las más distantes regiones:



Portada de la Verdadera Quinta Parte de Comedias de Calderón de la Barca

---

<sup>312</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 653.

[...] pues solo es digno de inmortal gloria el que en la estabilidad de su ilustre Progenie, significada en lo cuadrado, manifiesta la altura, sin descaecer en el merito que heredó de sus cuatro ascendientes, en cuyo propio nombre está expresado el asunto; pues en quien tiene tal basa, es deuda el ascender, como infame baldon el declinar; significando tambien en su proporcionada eminencia, que es inducion, y templo, para que los desalentados, y descaidos, de su patrocinio ayudados, y fortalecidos, en su arrimo esforçados, y de su aliento impelidos, muestren en fértiles frutos la cultura que pusieron en sazonar las obras de su ingenio, y talento; por cuya razón, pintaron arrimada al Piramide una frondosa vid, llena de hojas, y copiosos racimos, que se enlazaba gloriosamente en èl, hasta coronarle; pues tanto se dilatava creciendo por su eminencia, cuanto el conjunto la animaba, y favorecia con su altura[...]

[...] De aquel (para decirlo todo con propiedad de voces) celestial Numen de nuestro don Pedro Calderon de la Barca, cuya planta singular cortó la segur comun, y la que coronaba animosa un mundo, ya cortada brota con mas esfuerzo, para vivir eterna en el lazo, a que hoy aspira en el excelso arrimo de V. Exc. que es el Piramide que expresa el jeroglifico; [...]<sup>313</sup>

Con estas reconocidas y poéticas alabanzas Vera Tassis agradece al noble su protección, al mismo tiempo que le glorifica dedicándole la obra del dramaturgo con todo el ingenio y cultura que el autor vertió en ellas. Firmada por Juan de Vera Tassis y Villarroel.

Tras la Dedicatoria, aparece un grabado del retrato de Calderón, que ilustra, asimismo, otras *Partes* de Comedias, seguido de una semblanza biográfica del poeta, escrita por Vera Tassis, resumiendo los principales acontecimientos de su vida, explicando que es justo dar cuenta y razón de los hechos biográficos del autor, antes de editar su obra, sin pretender, repite el biógrafo, como nuevo homenaje al autor, poder expresar con sus palabras la grandeza del poeta<sup>314</sup>:

---

<sup>313</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares, p. 2-6.

<sup>314</sup> En lo que a la biografía de Calderón respecta Emilio Cotarelo y Mori, en *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, el investigador afirma que en la biografía del poeta: "...hay lagunas extensas que interrumpen y ocultan periodos interesantes de su historia [...] y otros periodos, también oscuros, relacionados con la época culminante de su producción literaria". Los *Documentos* de Pérez Pastor reprodujeron los expedientes de los autos sacramentales del Archivo Municipal de Madrid. Por lo que estos trabajos, y los parciales de otros, comenta Cotarelo: "...nos han venido a probar es que no hay casi una palabra de verdad en la biografía que don Juan de Vera Tassis y Villarroel puso al frente de su edición calderoniana, que empezó a publicar el año de 1682, el siguiente a la muerte del poeta [...] (Ver Cotarelo, 2001, p.11), y añade nota al pie

<sup>315</sup>Fama, Vida y escritos de Don Pedro Calderón de la Barca Henao y Riaño Caballero del Orden de Santiago, Presbytero, Natural desta Coronada Villa de Madrid, Capellan de Honor de su Magestad, y de los Señores Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de la Ciudad de Toledo:

POR DON JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL

Mal se estrechará en la esfera breve de mi labio, quien generosamente ocupa todas las lenguas de la fama; y mal ceñiré a un epílogo tan corto al que no cabe en los dilatados espacios de los siglos: empero, si afectos agradecidos le han de componer, ninguno mas, que el mio, lo fue suyo; y ninguno mas congojado describirá en un abreviado suspiro un copioso llanto, que a lamentables sollozos le resucite en el ancho templo de la memoria de cuantos le vieren, aunque ocioso pareciera este recuerdo mio, cuando sus escritos elegantes serán en la posteridad lengua viva, que persuada, deleite, y mueva a todos los mortales; de cuyas eficaces voces se escucharán los venerados ecos desde Madrid, en España, en Europa, en el orbe entero, [...] <sup>316</sup>

Comienza el biógrafo diciendo que el siglo XVII fue un siglo afortunado porque contempla el nacimiento de un varón insigne: Pedro Calderón de la Barca, que nace en Madrid el 17 de enero del año 1600<sup>317</sup>, y que fue su madre doña María de Henao y Riaño, y

---

donde afirma que Calderón en ningún acto de su vida, ni en su testamento, dio señales de conocer siquiera al bueno de Vera Tassis y Villarroel [...]”. (Ver Cotarelo, 2001, Nota al pie de la p. 11). Y posteriormente se reitera en estas afirmaciones: “Ya se ha indicado la poca o ninguna seguridad que ofrece la afirmación de Vera Tassis cuando dice que Calderón ‘empezó grande con la [comedia] de *El carro del cielo* de poco más de trece años, y acabó soberano con la de *Hado y Divisa* de ochenta y uno, coronado su madura edad’. Y puntualiza Cotarelo que la comedia *El carro del cielo* existió porque su autor la enumera entre las últimas de la lista que envió al Duque de Veragua en 1680, pero en ningún momento aclara que fuera obra de su infancia. Tampoco *Hado y Divisa*, continúa Cotarelo fue escrita a los ochenta y un años por Calderón, puesto que el dramaturgo la cita en su Catálogo enviado en julio de 1630 al Duque de Veragua y, además, consta la fecha exacta de su estreno, que fue el 3 de marzo de 1680, y no, 1681. (Ver Cotarelo, 2001, p. 117.)

<sup>315</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 657.

<sup>316</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares, p. 7-11.

<sup>317</sup> Afirma Cotarelo que fue bautizado en la parroquia de San Martín, que se hallaba en aquel momento en la iglesia del convento de Benedictinos de San Martín, cerca de la plaza de las Descalzas. Fue su madrina su tía, doña Ana Calderón y el padrino el contador Antolín de la Serna, amigo de su padre Diego Calderón. (Cotarelo,

su padre, don Diego Calderón de la Barca Barreda, dando detalle de su linaje nobiliario. Cuenta una anécdota curiosa, refrendada por doña Dorotea Calderón de la Barca, hermana suya, y es que antes de nacer el niño lloró tres veces en el seno materno:

[...] donde aun sin pisar los alegres umbrales de la vida, ya parece que con tristes ecos anunciaba aquel glorioso ruido que abia de hacer en los distantes terminos del mundo; pues antes de abrir las orientales puertas, lloró en el materno seno, por entrar en el mundo con la sombra de la tristeza, quien como nuevo Sol, le había de llenar de inmensas alegrías; cuya ponderable noticia acreditó la señora doña Dorotea Calderon de la Barca, hermana suya, y ejemplarísima religiosa, que falleció este año de 82. en el venerable convento de Santa Clara de Toledo; asegurando, que les oyo decir a sus padres muchas veces, como tres habia llorado antes de nacer. Ni en el numero, ni en la singularidad cargo aora la consideracion, porque ese breve discurso mas permite referir, que ponderar.<sup>318</sup>

Los primeros años de su vida, refiere Vera, los pasó con sus padres y a los nueve ingresó en el colegio de la Compañía de Jesús en Madrid, donde destacó enseguida “por su diligente vivacidad”, desde donde sus padres le llevaron a la Universidad de Salamanca en la que en cinco años “...se hizo capaz de tantas noticias, que le juzgaban professo en todas las ciencias [...] ya en esta edad tenía ilustrados los teatros de España con sus ingeniosas comedias”<sup>319</sup>. A los 25 pasó a servir a su Majestad al estado de Milán, y después a los de Flandes donde supo hermanar con excelencia las armas con las letras. En el año 36 sus majestades le honraron con una merced de hábito, El Hábito de Santiago, que se le impuso el

---

2001, p. 51). Reproduzco aquí, siguiendo criterios de don Emilio, las palabras del documento de su bautizo, que no por ser tan conocidas, dejan de ser importantes: “En la villa de Madrid en catorce días del mes de febrero de mil y seiscientos, yo Fabián de San Juan Romero, tiniente de cura de San Martín, bautica a Pedro, hijo del secretario Diego Calderón de la Barca y de doña Ana María de Enao; fueron sus padrinos el contador Antolín de la Cerna y doña Ana Calderón. Fueron testigos Lucas del Moral y Juan de Montoya y lo firmé.-Fabián de San Juan Romero”. Archivo parroquial de San Martín, (Lib. IV de Baut., fol. 157.)

<sup>318</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares, reverso p. 7.

<sup>319</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares, p. 8.

37. En el 40 sus Majestades le pidieron que escribiese una “Fiesta de Amor y Zelos”, que se representó en los estanques del Buen Retiro. Hacia 1640 participa como caballero de Santiago en la Guerra de Cataluña, en la Compañía del Conde-Duque de Olivares, donde asistió hasta ajustarse la paz de los dos reinos. A la vuelta su Majestad le hizo la nueva merced de concederle una asignación de 30 escudos al mes en la Consignación de la Artillería.

En el 49 le mandó su Majestad por real decreto, volver a la Corte a trazar aquellos Arcos Triunfales para la entrada de su esposa doña Mariana de Austria. En el 51 le dio licencia el Consejo de las Órdenes para hacerse sacerdote. En el 53 le concede su Majestad una de las Capellanías de los Reyes Nuevos de Toledo, de la que tomó posesión el 19 de junio del mismo año. En el 63, considerándole distante para el empleo de sus reales fiestas, le honró su Majestad con otra Capellanía de Honor en su Real Capilla. Asimismo le obligó a escribir uno de los Autos Sacramentales, y reconociéndole como único, acordó que los continuase, lo que hizo durante los treinta y siete años siguientes, escribiendo al mismo tiempo los de Toledo, Sevilla y Granada, hasta que en estas ciudades dejaron de celebrarse estos festejos y continúa escribiendo sólo los de Madrid:

Obligóle asimismo con premio, y aplauso esta siempre ilustre, y coronada Villa de Madrid algunos años a escribir uno de los Autos Sacramentales con que celebra su festivo día; y reconociéndole despues por único, acordó, que los continuase solo, como lo hizo por espacio de treinta y siete años; escribiendo al mismo tiempo los de Toledo, Sevilla, y Granada, hasta que en aquellas insignes ciudades faltaron estos festejos: y aun mas allá de la vida pasan los justisimos aplausos de esta Imperial Villa, pues los repite en sus festividades, con acertada resolucion de continuarlos<sup>320</sup>.

Con estas palabras afirma Vera Tassis, lo cual es muy probable dice Parker<sup>321</sup>, que la Villa de Madrid concediera a Calderón el monopolio de sus representaciones. En el año 63 fue recibido congregante en la nobilísima Congregación del Apóstol San Pedro, de presbíteros naturales de esta corte. En el 66 Capellán Mayor de dicha Congregación. El 25 de mayo de 1681, día de la Pascua de Pentecostés, falleció. “El invisible golpe de su muerte hirió muchos corazones...”. Vera Tasis afirma que nos queda por consuelo el retrato vivo que dejó en sus elegantes escritos: cerca de cien autos sacramentales, más de ciento veinte comedias,

---

<sup>320</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares, p. 9.

<sup>321</sup> Parker, A., 1983, pp. 13 y ss.



empezando con la de *El carro del cielo*, con poco más de trece años, y acabó con la de *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa*, doscientas Loas Divinas y Humanas, cien Sainetes, el Libro de la Entrada de la Augusta Reina, un discurso sobre los cuatro Novísimos en octavas, un Tratado defendiendo la nobleza de la pintura, otro en defensa de la comedia, canciones, sonetos, e innumerables romances. Concluye Vera haciendo una panegírico de sus obras que se guardan y “veneran” en la Librería del Colegio Mayor de Oviedo en Salamanca. Sus autos, dice el biógrafo, son considerados por nuestros católicos Monarcas como joyas de reales capacidades, y enviados al Emperador de Alemania y Rey de Francia. Sus comedias tienen fama no solo en España sino en todo el orbe, pues han sido traducidas al francés, italiano y otras lenguas, y celebradas también en estos países como ejemplo de no sólo estudiosa aplicación, sino, además, de decente divertimento, como ha aprobado y ponderado el Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera, (don Juan Baños de Velasco). Concluye la noticia biográfica, con la comunicación de las fuentes de Vera Tassis, que confieren autenticidad a los datos consignados:

[...] Estas son las mas verdaderas noticias que he podido averiguar, asi por el informe de su hermana, y parientes, como por las informaciones, que repetidas veces se le hicieron; y este es un corto resumen de su vida, hasta que en lineas mas dilatadas la describa nueva fama. Este fue el honrado, y premiado Cavallero de tres catolicos Monarcas, los señores Reyes, don Felipe Tercero el Piadoso, don Felipe Cuarto el Grande, y Don Carlos Segundo el Deseado, que Dios guarde; pues siempre con mano liberal derramaron en el copiosisimos favores, ya eligiendole el primero para el logro de sus festividades, y ya haciendole continuas honorificas mercedes: este fue aquel dulce cisne, que supo llorar antes de nacer, y cantar aun despues de morir, para eternizar su vida, sin pasar por el caos tremendo del olvido [...] <sup>322</sup>

Antes de la prolija Aprobación de Fray Manuel de Guerra, Vera Tassis reitera, una vez más, su admiración en los elogios dedicados a Calderón en el Epitafio en forma de soneto en el reverso de la p. 11. Tras el Epitafio de Vera Tassis aparece la *Aprobación* de Fray Manuel de Guerra y Ribera, una auténtica defensa del arte teatral, que en su día desató una intensa polémica, alrededor de un tema candente, la licitud del teatro.

---

<sup>322</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares reverso p.10.

Antes de imprimir la *Verdadera Quinta Parte* el Vicario de Madrid encargó al trinitario Fray Manuel de Guerra y Ribera que escribiera una aprobación para la obra. Como norma general al censor se le preguntaba si la obra contenía alguna cosa contra la fe, la moral o las buenas costumbres, y con afirmar que así era, el censor habitualmente, había cumplido con su misión, pero Guerra escribió un verdadero tratado sobre el teatro de la época, alegando que no se podía aprobar la producción de un dramaturgo, sin haber demostrado antes la legitimidad del teatro, del que realiza una auténtica defensa, así como de Calderón, su amigo, fallecido hacía un año. En la *Verdadera Quinta Parte* el nombre de Fray Manuel Guerra aparece en la *Aprobación* detrás del *Epitafio* De Vera Tasis y Villarroel, pero no, en la Licencia de Ordinario, mientras que en la Licencia de Ordinario de la *Sexta Parte* se nombra explícitamente al Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera, del Orden de la Santísima Trinidad:

Aprobación del Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera,  
Doctor Teólogo y Catedrático de Filosofía en la Universidad de Salamanca,  
Predicador de su Magestad y su Teólogo, Examinador Synodal del Arzobispado de  
Toledo, del Orden de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos<sup>323</sup>

1. Mándame Vuestra Señoría que vea los Libros de Comedias que compuso don Pedro Calderón de la Barca (brevemente digo, con el nombre inmortal de su fama, cuanto no cabe en la humana mortal elocuencia), y, habiendo reparado mi obligación este precepto, deseara ni excederle, ni faltarle; y confieso que miro muy vecinos enemigos estos dos extremos.

2. Muchas doctas plumas han aprobado los libros de Comedias que corren impresos; pero echo menos en sus doctísimas aprobaciones un escrúpulo que, como sabios, le habrán despreciado, y yo no acierto a deponerle, como necio. Mi escrúpulo es que esta aprobación particular pende de la universal, porque no podrá ser una comedia particular buena, si la Comedia en comun es mala. Siendo el género malo, no puede ser la especie buena. Luego precisamente van embebidas estas

---

<sup>323</sup> El texto de la Aprobación está sacado íntegramente de Pedro Calderón de la Barca, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares pp. 12-35. Se han conservado las divisiones de los párrafos establecidas por Carin Herzig, en "Fray Manuel de Guerra y Ribera, *Aprobación a la Verdadera quinta Parte de Comedias de don Pedro Calderón* (1682). 2005, por considerar que facilitan su manejo y comentario. Ver texto completo en *Apéndice*, p. 664.

aprobaciones con tal rigor, que no podrá haber dictamen de reprobarlas en común, habiéndolas firmado en particular.

Esta Aprobación desató la intervención de enemigos y partidarios de la comedia que se enzarzaron en una violenta querrela sobre la licitud del teatro que se prolongó en los dos años siguientes.

Comienza Fray Manuel, predicador real (fue predicador de Carlos II) realizando una resumida historia del teatro, remontándose a sus orígenes, con el propósito de aclarar de dónde proceden los prejuicios contra las comedias y por qué, para poder demostrar su legitimidad social y política, en una primera parte, para pasar, demostrados los fundamentos de su concepto acerca del teatro, a realizar la demandada aprobación para las comedias de Calderón, señalando la particular esencia ética y moral del teatro del dramaturgo, e insistiendo en su total imparcialidad en sus opiniones, en las que solo se guía por la verdad:

[...] que solo me mueve el amor de la verdad y que he desnudado el dictamen de toda humana conocida pasión, pareciéndome indispensable en la profesión de mi estado, no socorrer con avisos a quien desea lo mejor, o con desengaños a quien prosigue en lo errado<sup>324</sup>.

Según Fray Manuel las primeras manifestaciones teatrales tuvieron lugar en Grecia con motivo de adorar a sus dioses. En Roma, heredera de la cultura griega, el teatro nació también en relación con ritos religiosos para aplacar la ira de los dioses o agradecerles sus bondades. Estas representaciones no solo tenían una base de idolatría, sino que su contenido, denunciado por los Padres de la Iglesia (san Juan Crisóstomo, san Gregorio, san Agustín...), era inmoral y destructivo, especialmente para la educación de la juventud:

[...] fue la primera cuna de la comedia y tragedia; pero admira a la prudencia humana que no fuesen sus padres varones sabios sino labradores rústicos. El origen fue este: juntabanse en los campos a celebrar las fiestas del dios Baco, encendían sus altares y, para obligarle a sus votos, le cantaban sus vitorias y laureles, los reyes vencidos y los imperios conquistados. De tan oscuros principios tuvo su origen la tragedia. La comedia nació en los arrabales de Atenas, en las caserías

---

<sup>324</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares, p. 12 y ss.

de aquellos pastores y labradores que, antes que Teseo los uniese en forma de ciudad, se juntaban a celebrar con canticos a su Apolo: de estos festejos, como más festivos, se originó la comedia<sup>325</sup>.

Fray Manuel se remonta a estos orígenes paganos del teatro que le permiten corroborar y legitimar las críticas de los Padres de la Iglesia, que sólo se pueden aplicar a este tipo de representaciones concretas de una época y una ideología: los comienzos del teatro latino:

16. Pues, ¿qué comedias eran? Éste es el blanco del argumento, éste es el camino para hacer el juicio verdadero. De los mismos Padres que condenan las comedias, mostraré con claridad y verdad cuáles eran. Sus mismos testimonios han de ser agrias censuras para unas y tácitas aprobaciones para otras. Hablen en tanta causa los Padres y callemos para aprender de sus voces.

Presenta el trinitario una historia del teatro latino que afronta desde tres perspectivas y siguiendo las teorías de san Agustín: su institución, (8-31), su estilo o características formales (32-45), y consecuencias negativas del teatro latino<sup>326</sup>. Comienza esbozando un cuadro histórico de este teatro desde el paganismo hasta los comienzos del cristianismo, y después desde Constantino el Grande (306-307) hasta Teodosio I (379-395):

[...] Fue la institución (como se ha visto) de las comedias aplacar la ira de sus dioses, irritada en el contagio: *Ludi Scenici ... inter alia Coelestis irae placamina instituti dicuntur*. Fue el origen de su cuna la supersticiosa idolatría. Duró muchos siglos en Roma la gentilidad. Siendo Constantino Magno el primer emperador que volvió con su fe el semblante al mundo, no pudo vencer los ánimos del Senado y, por eso, en mi juicio, se determinó a fundar la cabeza de su imperio sobre las ruinas de Bizancio en su celebrada Constantinopla, acción que la juzgaron muchos autores vanidad, y yo sabia política. Pretendió vencer a Roma desde fuera ya que no podía desde dentro, mudarla con enflaquecerla, convertirla con despoblarla. El no haberlo conseguido no atrasa que pudiese ser éste su intento<sup>327</sup>.

En Roma se adoraba a los dioses, a quienes se dedicaban los espectáculos teatrales, no solo en el templo, sino también en el teatro, por lo que merecieron la crítica de los primeros Padres de la Iglesia, no solo a los que componían y representaban estas obras, por constituir

---

<sup>325</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares p. 12 y ss.

<sup>326</sup> Ver Carine Herzig, 2005, pp. 97 y ss.

<sup>327</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares, p. 14 y ss.

prácticas idólatras, sino también a los que las miraban y asistían a tan indecentes espectáculos:

21. [...] Eran las representaciones a sus falsos dioses. Pues, ¿cómo habían de tolerarlas los Padres? ¿Cómo podían no acusar a los cristianos que iban a beber por los ojos y por los oídos idólatras supersticiones entre mentidos halagos? ¿Qué paciencia podía tolerar invocaciones a un Marte adúltero y a Venus incontinente?

Siguiendo citas de san Agustín, san Juan Crisóstomo y Lactancio, Guerra da cuenta de un teatro obscuro, no solo en cuanto al texto, sino también en cuanto a la representación. Los escenarios se pueblan de violaciones, parricidios e incestos, que despiertan en los jóvenes los más bajos instintos sensuales y los forman desde los más corruptos conceptos:

27. Sinceramente digo que he echado menos, en los que impugnan nuestras comedias con los testimonios de los Padres que censuraron las antiguas, que no pasasen los ojos a ver qué contenían, quiénes las representaban y a quién se hacían. Sin este conocimiento perfecto, no se puede hablar fundado. Mucho cuesta de estudio el desenvolverlo, pero a más obliga el limpiísimo amor de la verdad.

Antes de proseguir con su argumentación, Fray Manuel quiere desmontar otra argumentación de los teatrófobos que afirmaban que muchos cristianos eran comediantes, o autores de obras de teatro. Guerra recurre a los textos y afirma que si los cristianos hubiesen sido comediantes o hubieran escrito comedias, los Padres de la Iglesia hubieran denunciado el hecho y los hubieran criticado aún con más dureza que a los que asistían a las representaciones y las aplaudían:

44. Es digna advertencia reparar que todos los testimonios de los Padres hablan de comedias representadas por gentiles y nunca declaran que fuesen los representantes cristianos, y es cierto que quienes tanto censuraban que las viesan, más se irritarían si las representasen. Grave olvido fuera censurar lo menos y callar lo más. Este silencio, que no pasa de argumento negativo, como llamamos en las escuelas, pasa a ser por esta razón argumento positivo, porque no pudiendo presumir de los Padres tan ajeno olvido, hace juicio infalible de lo contrario. Todos sus argumentos son contra los que frecuentan los teatros, los aplauden, los miran, pernoctan en ellos: Nunca escriben voz contra los que los representan. A ser cristianos los actores, no lo callaran.

El trinitario defiende que, al no haber encontrado mención en los santos Padres, es muy improbable que los cristianos hayan sido comediantes o hayan escrito obras de teatro, porque

si la censura de los Padres de la Iglesia alcanza a cuantos asisten a estos espectáculos, con toda seguridad criticarían a los que escribieran o formaran parte de ellos.

Continúa Fray Manuel con su defensa del teatro comentando que, aunque san Agustín condena por igual los teatros, lo menos que condena son las comedias, reprueba los juegos, las lavaciones, las purificaciones, y, por último, las comedias y las tragedias:

49 [...] Llega a hacer juicio de ellas en comparación de los otros empleos y dice que estas comedias y tragedias eran las más tolerables, menos torpes y menos indecentes.

aunque sin dejar de afirmar los inmensos daños de estos espectáculos, no solo por las acciones y principios deshonestos que se exhibían en el escenario, sino porque, además, aparecen revestidos de una tergiversada legalidad al aparecer como tributarios de sus dioses, propuestos como modelos de conducta:

54 [...] Era invencible el daño que, con traje de risa, introducía este amable veneno. Y para apurar toda su malicia al vaso, dilata mi Agustino este elocuentísimo argumento. «Mira celebrado el joven el adulterio de Júpiter, escucha lo que Platón enseña y lo que Catón practica» ¿Cuál le moverá más a la imitación: lo que hizo su dios o lo que escribió un hombre? ¿La autoridad divina o la voz humana? ¿A quién no arrastran divinos ejemplos?

64. De este error —dice Atanasio— les crecieron sus males, porque viendo que sus dioses se deleitaban representándolos y cantándolos sus delitos, al instante empezaron a emularlos, juzgando heroica hazaña imitar las acciones de los que veneraban tan supremamente grandes.

[...] Imitar a quien se venera no sólo es culto sino lisonja, obrar lo que sus dioses habían obrado merecía altares y no suplicios. ¿Qué importa que mandasen lo contrario sus leyes si creían que habían obrado lo contrario sus dioses? ¿Cuál ley era más imperiosa: la voz humana o la acción divina? El respeto a lo escrito o la reverencia a lo obrado? ¿Cuál tiene más autoridad: voces humanas o acciones divinas? ¡Oh errados entendimientos! Permitan que diga que proponer tales delitos en sus deidades era canonizar los vicios<sup>328</sup>.

para apoyar sus afirmaciones, recurre a las declaraciones de gentiles acreditados, como Catón y Escipión, que denuncian igualmente el escándalo de estos espectáculos, en nombre de la ética y la moral, así como Cicerón:

---

<sup>328</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares p. 20 y ss.

75 [...] Tan desviadas del humano rubor —que por sí misma enciende la llama pura de la casta virginal naturaleza— fueron sus comedias y sus poesías, que aquellos gentiles en quienes rayó más viva la lumbre de la natural honestidad, impresa en las almas desde las cunas, abominaron sus lascivas representaciones. El severo Catón y Scipión Násica, celebrado de Agustino, *lib. cit.*, se opusieron a estas desahogadas irreverencias. Cicerón, *lib. 1, de Nat. Deor.* se enfureció contra los poetas que, encendidos de ira y ardiendo en impureza, cantaban de sus dioses destemplanzas y iras para canonizar sus propias flaquezas. Éste, aunque ciego, sintió bien de sus deidades, pues no juzgó que las podían haber obrado, sino que los poetas se las habían impuesto<sup>329</sup>.

Guerra insiste en que lo que, tanto Platón como los Padres de la Iglesia censuraban, no era el teatro en general, sino el teatro antiguo, “las comedias de aquellos primeros corruptos siglos” que, mostrando un comportamiento lascivo e indigno de las divinidades paganas, incitaba a entregarse a actos inmorales, y vuelve a repetir la condena unánime de los Santos Padres, valiéndose de numerosas citas y escritores eclesiásticos: san Agustín, san Cipriano, san Gregorio, Arnobio, Lactancio, etc. Y pasa a demostrar que el teatro del momento no tiene nada que ver con estas comedias antiguas:

88. Con sinceridad pregunto si en el rostro feo que he pintado de las comedias antiguas han hallado alguna facción de las nuestras? Menos, pregunto si descubren algún color en que se parezcan. Menos, si no son tan opuestas como tinieblas y luces. Pido por Dios que no se apasionen. Y sabe Dios y su Madre, a quien pongo por testigos, que todos estos días he pedido a Dios en la misa me alumbre y inspire lo que fuere de su mayor agrado y me borre este juicio si acaso yerro en él como hombre. Es punto gravísimo éste, porque, como es terrible culpa excusar de pecado lo que es, es igual hacer pecado lo que no es.

89. Fueron las comedias antiguas (como han visto) hijas de la idolatría, reliquias de la superstición, madres de la torpeza, desahogos de la ira, cátedras de la mentira y universidades de la licencia. Sus argumentos siempre profanos, sus artificios mentirosos hacían los delitos soberanos, canonizaban los vicios, divinizaban los pecados. Los representantes eran gentiles y las fiestas, honor de sus deidades. Aun los moderados gentiles, como Catón, Scipión, Platón y Cicerón, las abominaron. Pues, ¿cómo habían de consentirlas los Padres?

afirmando que en lo único que se parece el teatro actual a aquel teatro primitivo y pagano es en el nombre: Una vez descrito el teatro antiguo, y argumentada la condena de estas

---

<sup>329</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares reverso p. 21.

representaciones, Guerra pasa a declarar que las comedias modernas son perfectamente legítimas desde un punto de vista moral y ético, y, una vez desligados los dos tipos de teatro, defiende, no sólo la ausencia de perjuicio y, por tanto, su legitimidad, sino sus efectos positivos y didácticos, y los enormes beneficios que de estas comedias se pueden obtener:

90. Me han de permitir que diga que nuestras comedias sólo se parecen a éstas en el vocablo; no tienen más parentesco con ellas que en el vano título. Las comedias que ahora se escriben se reducen a tres clases: de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo de capa y espada. Todas son tan ceñidas a las leyes de la modestia que no son peligro sino doctrina. Si son de santos, el ejemplo mueve, los milagros se imprimen, la devoción se extiende. ¿Cuántos me afirman que lloran más que en el más ardiente sermón? No hay que admirar, que los genios no se dan a la mayor razón y las mociones más consisten, en mi juicio, en la simpatía que en la eficacia. Si son historiales, los avisos doctrinan, los sucesos escarmientan, los desengaños atemorizan. Si son de pasos amatorios (que son las menos morales), están tratados con tal honestidad que ni se permite indecencia ligera en los afectos, ni voz menos pura que no saliese castigada a silbos.

Antes de pasar a demostrar su segunda premisa, la utilidad de la comedia en lo político, Fray Manuel quiere rebatir las afirmaciones del Padre Hurtado de Mendoza, porque considera que es en extremo atroz en sus críticas contra la comedia y porque Guerra piensa que ha interpretado erróneamente la doctrina de Santo Tomás. Critica Guerra que su afán por atacar la legitimidad de la comedia le ciega la razón, pues afirma el jesuita que, según santo Tomás, todos los comediantes viven en pecado mortal a lo que Fray Manuel responde con contundencia que el Padre Hurtado se equivocó tanto, que lo que dijo santo Tomás fue justo lo contrario:

94. El ser discípulo (aunque indigno) de tal santo y la causa de la verdad me obliga a decir que se equivocó tanto el Padre Hurtado que mi ángel santo Tomás dijo lo contrario. Esto constará al que le hubiere leído, como yo, o al que, ahora, para satisfacerse, le quiera leer.

En el artículo que cita el Padre Hurtado –dice Guerra- santo Tomás se pregunta si puede haber alguna virtud en los juegos, y resuelve que sí, que si el cuerpo necesita descanso, tanto más el alma que es la que más se fatiga, y que este descanso hay que buscarlo en alguna honesta delectación, que se debe procurar no buscarla en “obras o en palabras torpes y nocivas”. Este argumento “truncado”, añade Guerra, tergiversa los argumentos del santo:

97. Me parece que no pudo ser ésta, en el Padre Hurtado, casualidad sino intención, porque en este artículo citado, no trata mi ángel santo Tomás la cuestión, sino en el artículo siguiente, y éste no le



cita. Si no le había visto, hizo mal en escribir; si le había visto y le calló, no buscó sinceramente su opinión. Pero yo que busco la desnuda verdad y que sigo este dictamen por ser de mi ángel santo Tomás, escribiré lo que dice el que, como iluminado, lo acertó todo<sup>330</sup>.

Detalla Fray Manuel la opinión de santo Tomás acerca de las recreaciones del alma alegando que pueden ser buenas si no contienen palabras o acciones indecentes, y que los comediantes usando de su oficio con moderación, esto es, no utilizando palabras ilícitas y no representando en tiempo no debido, en la medida en que “es necesario algún juego para la vida humana”, las profesiones relacionadas con el entretenimiento son lícitas. Fray Manuel afirma que, según santo Tomás, la Comedia no es mala en sí misma, sino más bien útil y necesaria, si se hace de ella un uso admitido y moderado. Para Fray Manuel los espectáculos teatrales del siglo XVII, se ajustan por su moderación y decencia a los preceptos de santo Tomás:

103. Respondo al tercero argumento (dice el santo) que el juego, como he dicho (en el artículo segundo pasado) es necesario para la conversación de la vida humana; y, para todo lo que es útil a la conversación de la vida humana, se pueden deputar lícitamente oficios. Y así el oficio de los comediantes, que se ordena al divertimento humano, no es ilícito por sí, ni están en pecado mortal usando de su oficio con moderación, esto es no usando en sus juegos de obras ni palabras ilícitas y no representando en tiempo no debido.

Concluye Fray Manuel:

106. Sepa, pues, todo el mundo que santo Tomás, maestro de todos los sabios y el iluminado por Dios, no reprueba las comedias sino que las permite y tolera. Sepan que dice que es necesario algún juego para la vida humana: *Necessarius*; no dijo útil sino necesario, porque le juzgó preciso, siguiendo al Espíritu Santo en los Proverbios, a San Agustín, *lib. 2, Music.* y a Aristóteles, *lib. 4, Ethic, cap. 8*, que pone la virtud de la eutrapelia<sup>331</sup>, que es una recreación moderada. Sepan que los representantes no están en pecado mortal por su oficio. Sepan que la república puede lícitamente señalar estos oficios que pertenecen al regocijo público.

El trinitario prosigue sus alegaciones contra los detractores de la Comedia apoyándose en un precepto enunciado por el Espíritu Santo en la Biblia: “No quieras ser justo en demasía,

---

<sup>330</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Preliminares reverso p. 24.

<sup>331</sup> Se refiere Fray Manuel a la moderación y honestidad en las diversiones.

ni te vuelvas demasiado sabio” [Eclesiastés, 7, 16]. Lo mejor, a menudo, es enemigo del bien, es conveniente evitar un excesivo rigor con las debilidades humanas:

123 [...] ¿Puede un millón de hombres encerrados en una Corte, de tan varios entendimientos como semblantes, de tan encontradas costumbres como inclinaciones, de tan varios cuidados como empleos, de tan distintas ocupaciones como estados, estar siempre obrando lo mejor? ¿O qué será bueno: intentar y mandar que se obre? No será tal, porque mandar un imposible no es ser bueno el mandato, sino hacer el precepto ridículo.

124. Pues, ¿cuál será lo mejor? Mandar lo que se puede obrar. Esta naturaleza pide, por su contextura, alguna diversión: pues procuremos limpiar la diversión de todo el vestido de malignidad, sea honesta, decorosa y limpia. Esto es a lo más que puede extenderse toda la prudencia humana.

Para Guerra el teatro no solamente no es malo, sino que puede ser un instrumento didáctico más poderoso que cualquier otro medio, pues las enseñanzas entran en el alma con el sereno entretenimiento, cosa bien sabida por los jesuitas que han utilizado el teatro como eficaz instrumento educativo en sus escuelas, por lo que el trinitario les censura que se opongan indiscriminadamente a las comedias, sin hacer precisión adecuada entre el bien y el mal:

136. La Comedia, por más que pretendan estos autores viciarla, no es intrínsecamente mala, porque si así fuera, no pudiera ejecutarse ni una vez siquiera. Y saben todos que la han ejecutado los mismos que la desfavorecen, con que es constante que en su opinión no es intrínsecamente mala, sino por el accidente de la mezcla de los sexos, que afirman que provocan, y por los afectos amorios, que juzgan que encienden. Y siendo ésta su opinión, juzgaba yo que no debían oponerse a las comedias sino al estilo de ellas, censurar el estilo y procurar que fuese enteramente limpio, para que no perdiese, por el mal vestido, la bondad que puede tener, cuando sale con puro aliño al teatro.

Para el trinitario el teatro es instrumento más eficaz que los sermones para educar las conciencias, para mover a las almas a devoción o para promover conductas ejemplares:

145. Balanceemos ahora esta ocasión de mal con otra de bien. A algunos mueve la Comedia a facilidad; pues a otros mueve a devoción. Muchos me aseguran que en una comedia de la Virgen Santísima o de santo (que son muchas) se llenan de lágrimas. Personas (bien discretas, cierto) me han jurado que los mueve más una comedia de éstas que un sermón. No hay que irritarse contra los genios, sino saber que cada genio tiene su especial moción. Las inclinaciones a lo sagrado son tan

desemejantes que admiran. A unos los mueve un misterio, a otros el encontrado; a unos un santo, a otros otro; a unos un libro, a otros el diverso. [...].

Continúa el Padre Guerra fundamentando su alegato, esta vez, preguntándose por otro espectáculo como la tauromaquia, al que no se le niega la legitimidad, siendo, sin embargo, espectáculo de sangre y muerte, que tanto parecido guarda con los circos de la Antigüedad, y tan contrario al precepto de “enseñar deleitando”:

154. Bien reconozco que piso ahora la línea en lo que voy a escribir, pero me disculpa mi buena intención y la afinidad de la materia. Días ha que ando batallando en mi mente con una admiración, y es ver que las mismas plumas que impugnan tan agriamente las comedias no censuren los toros. Admírame el Padre Hurtado en la *Subsect. 11* e inmediatamente en la *sed. 29* en la *Subsect. 11*, trata de la permisión de las comedias, y no sé cómo compone, en el § 372, hacer una salva rendida al rey y a su Consejo Supremo de Castilla y decir luego, § 377, estas voces: *Vnde deduco permissionem Comoediarum esse per illicitam*: aun no se contentó con *Per accidens*. Luego si per se es ilícita, ¿para qué es la salva a su Majestad y a su Consejo? No lo percibo.

Denuncia el trinitario la barbarie y crueldad del espectáculo, que tanto recuerda la fiereza de aquellos “arenosos circos”:

158. Yo vivo protervo en un engaño y es que para mí tienen intrínseca probabilidad las comedias y los teatros, pero sólo extrínseca los toros. No hay festejo que más conserve la fiereza de aquellos antiguos arenosos circos y sangrientos espectáculos. No sé qué tiene este llamado regocijo que pueda tenerse por divertimento: en él padece el entendimiento, porque no tiene ocupación el discurso. Ya entra aquí el entendimiento muerto; los sentidos más pudieran ofenderse que deleitarse; los oídos escuchan tan desentonados clamores que era barato, por no oírlos, irse a un desierto; la boca vive ociosa sin tener con que divertir la molestia de sus sentidos compañeros; los ojos sólo miran sangre y peligros. ¡Triste diversión de ojos, que ha de ser a costa de peligros ajenos!

Para Guerra estos sangrientos espectáculos no tienen ninguna utilidad ni para la fe, ni para la moral, ni para la inteligencia, ni para estimular sino los instintos más crueles y primitivos de los seres humanos con un espectáculo que va en contra del entendimiento y de los sentidos:

160. Estas bien admitidas fiestas no tienen, para mí, pretexto que las disculpe, causa que las honeste, ni motivo que no las desvíe. Una comedia puede ser del Sacramento, de la Virgen Santísima o de santo, puede excitar y excita tal vez llanto, devoción y, en alguno, contrición; de

una fiesta de toros, ¿quién ha salido arrepentido, si no es del cansancio? Una comedia historial tiene muchas advertencias morales; una fiesta de toros no tiene más, en todo su teatro, que irracionalidad todo. Una comedia puede ser ocasión de bien y, en la contraria, sentencia de mal; una fiesta de toros está precisada a ser ocasión de mal, y no haber mucho mal se tiene, en la fiesta, por mucho bien.

Concluye el Padre Guerra esta primera parte de su aprobación que constituye una defensa de la licitud de la comedia contra sus detractores, para pasar al objeto directo de su disertación, la aprobación de la *Quinta Parte de comedias* de Calderón, del que realiza una auténtica apología por representar de forma ejemplar la realización de todo lo que debe ser el teatro, según el concepto del trinitario:

169. He procurado fundar las dos conclusiones de que la Comedia es indiferente en lo cristiano y conveniente en lo político. Más me extendiera, porque dejo muchísimo, pero será papel muy molesto. Vuelvo a advertir que no por algún daño particular se ha de medir el común: no por lo que a mí me sucede, he de ajuiciar lo que a todos. El que reconociere inconveniente, no las vea; su experiencia ha de ser a quien consulte. En lo político, no hay grave causa que mande su prohibición. Es lo mejor lo mejor para hecho, pero no para mandado; para obrado del particular, mas no para precepto al común [...]<sup>332</sup>

El primer argumento para encomiar al poeta es afirmar que solamente la obra del singular dramaturgo bastaba para confirmar con su excelencia, cuánto Guerra acaba de decir en defensa de la comedia:

171. Sin agravio de tantos insignes poetas como han ilustrado y ilustran el teatro del mundo y de esta Corte, me han de permitir que diga que sólo nuestro don Pedro Calderón bastaba para haber calificado la Comedia y limpiado de todo escrúpulo el teatro. Este grande juicio, estudio y ingenio pisó con tal valentía y majestad la cumbre de lo cómico, que sólo ha dejado a la envidia capacidad para desearle imitar. No lo dice mi amor y respeto, sus comedias lo dicen.

Alaba de Calderón todas sus cualidades: el equilibrio, la sobriedad, la verosimilitud, el ingenio, la moralidad...:

172. ¿Quién ha casado lo delicadísimo de la traza con lo verosímil de los sucesos? Es una tela tan delicada, que se rompe al hacerla, porque el peligro de lo muy sutil es la inverosimilitud. Alargue

---

<sup>332</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Preliminares reverso p. 32.

la admiración los ojos a todos sus argumentos, y los verá tan igualmente manejados que anden litigando los excesos. Las comedias de santo son de ejemplo, las historiales de desengaño, las amatorias de inocente diversión, sin peligro. La majestad de los afectos, la claridad de los conceptos, la pureza de las locuciones la mantiene tan tirante que aun la conserva dentro de las sales de la gracia. Nunca se desliza en puerilidades, nunca se cae en bajeza de afectos. Mantiene una tan alta majestad en el argumento que sigue que, si es de santo, le ennoblece las virtudes; si es de príncipe, le enciende a las más heroicas acciones; si es de particular, le purifica los afectos. Cuando escribe de santo, le ilustra el trono; cuando de príncipe, le enciende el ánimo; cuando de particular, le limpia el afecto.

173. Este monstruo de ingenio dio en sus comedias muchos imposibles vencidos. Noten cuántos: casó, con dulcísimo artificio, la verosimilitud con el engaño, lo posible con lo fabuloso, lo fingido con lo verdadero, lo amatorio con lo decente, lo majestuoso con lo tratable, lo heroico con lo inteligible, lo grave con lo dulce, lo sentencioso con lo corriente, lo conceptuoso con lo claro, la doctrina con el gusto, la moralidad con la dulzura, la gracia con la discreción, el aviso con la templanza, la reprehensión sin herida, las advertencias sin molestia, los documentos sin pesadez y, en fin, los desengaños tan caídos y los golpes tan suavizados que sólo su entendimiento pudo dar tantos imposibles vencidos<sup>333</sup>.

Destacando que toda esa grandeza parte únicamente de su mente, pues tanto como se inspiran los poetas latinos en los griegos, en Calderón es todo original, producto de su ingenio, no hay imitaciones:

175. Ésta es mayor admiración en la poesía, porque, haciendo juicio desapasionado de todos los poetas a quienes el respeto ha coronado de laureles, se descubren sus imitaciones [...]

177. Sólo el singular ingenio de nuestro don Pedro pudo conseguir hacer caminos nuevos sin pisar los antiguos. Los miró, no para seguirlos sino para adelantarlos. Voló sobre todos [...]<sup>334</sup>

Y alaba sus admirables autos sacramentales destacando el fervor que los impregna, que cumplen a la perfección el objetivo de enseñar deleitando y su poder de persuasión capaz de encender la devoción religiosa por la belleza de sus versos, compendio de perfección moral y de adoración y respeto al Sacramento:

---

<sup>333</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Preliminares reverso p. 33 y reverso.

<sup>334</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Preliminares p. 34.

178. Donde, con pública admiración de todos, se excedió a sí este eminente varón, fue en los autos sacramentales: la devoción de su espíritu le encendía el ánimo y, inflamado el discurso, en arrebatado vuelo volaba como la águila de Ezequiel, sobre sus compañeros y sobre sí. Allí se debía de verificar la mentira bien recibida que engrandece Cicerón de ser los poetas divinos y altamente inflamados. Son tan divinos los argumentos que sigue, tan hermosos los conceptos, tan galanes los vestidos, tan embebidas las moralidades, tan gustosas las doctrinas, tan taraceado lo discreto con lo santo, tan compañero del gusto el provecho que, de un golpe, admira el entendimiento y enciende la voluntad. Salen los ánimos admirados y devotos, gustosos y atritos, recreados y encendidos y, entre los halagos del oído, introduce venerables respetos al Sacramento.

No olvida Guerra dedicar unas palabras de loa y gratitud a Juan de Vera Tassis y Villarroel por el enorme y honrado esfuerzo que ha supuesto la recopilación, corrección y edición de unos textos, en un extraordinario alarde ecdótico y filológico impropios de la época y, por tanto, más meritorios, que, de no ser por él, no sabemos si hubieran llegado a nosotros, ni en qué condiciones:

183. Debe rendir el agradecimiento público a don Juan de Vera Tasis y Villarroel, que sacrifica su cuidado a esta común usura de los estudiosos y, dejando sus propios empleos dignos de tanta luz como se la da el grande ingenio de su autor, se dedica a la amistad con la memoria y a la utilidad pública, limpiando estas comedias que, habiendo corrido hasta aquí mal copiadas, aun no pudieron, siendo de don Pedro, librarse de yerros. Hoy salen tan cabaes que no echará menos don Pedro su mano, cuando la mira tan heredada en quien le venera, y imita.

Aunque se ha hablado mucho sobre la autenticidad de la pretendida amistad de Vera Tassis con Calderón, poniendo en duda que fuese tan estrecha como este último afirmaba, lo que sí se puede afirmar objetivamente es que la labor de Vera Tassis ha resultado ser de un valor incalculable para la conservación y transmisión de los textos calderonianos, y que, fuera cual fuese el vínculo de admiración y amistad que unía a Vera con Calderón, éste existía, pues Vera dedicó a la edición de la obra calderoniana una importante parte de su vida.

La Aprobación del Padre Guerra es un documento de gran valor e interés, que presenta una defensa de la comedia bien construida y argumentada, que muestra una gran erudición y en la que el trinitario desautoriza paso por paso los argumentos de los enemigos del teatro, en una perfecta estructuración en la que comienza su alegato informando acerca de qué clase de comedias despiertan la crítica de los Santos Padres; establece después la distancia y la diferencia entre este teatro pervertido que mereció la crítica y censura que se le dispensó, y la comedia barroca bien autorizada por santo Tomás de Aquino como legítimo descanso y

entretenimiento del alma<sup>335</sup>, a la que clasifica en comedias de santos, de historia y de amor, “que llama el vulgo de capa y espada”. Desaprueba la tauromaquia a la que define como “bárbaro y sangriento espectáculo”, sin tener ningún detractor que la condene. En una segunda parte elogia la obra de Calderón, que simboliza plenamente el teatro que Guerra defiende, y, por último, agradece a Vera Tassis su valiosa labor como editor y transmisor de Calderón<sup>336</sup>.

La edición cuenta con Licencia del ordinario, dada por don Antonio Pascual en Madrid, y firmada por su mandato por Juan Alvarez de Llamas, notario, a 17 de abril de 1682.

A continuación se encuentra la Aprobación de Don Juan de Baños y Velasco, que concede su permiso para la impresión de la obra, como era habitual en estas aprobaciones:

[...] al ver comedias tan utiles y deleitables, cobarde mi pluma solo tiene aliento para respetarlas, viendolas tan defendidas por si, y aprobadas de la muy docta, y erudita del Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera, uno, y otro solo me deja lugar para la admiración, y no voz para la censura [...] <sup>337</sup>.

En esta Aprobación encontramos de nuevo referencias a la debatida amistad entre Calderón y Vera Tassis: Juan de Baños declara a Calderón “su íntimo amigo”, y califica al dramaturgo como “maestro, padre y amigo”. Se trata de otra referencia a tener en cuenta a favor de esta amistad, que avala en gran medida el margen de fiabilidad de los textos que publica Vera Tassis.

La Aprobación del Rey reitera todos los requisitos legales establecidos para la impresión de un libro. La Fe de erratas está firmada por don Francisco Murcia de la Llana, a

---

<sup>335</sup> Acerca del tema sobre la licitud del teatro ver Luciano García Lorenzo, “Ideología y moralismo. El Padre Manuel de Guerra y Ribera y su *Aprobación* a las Comedias de Calderón de la Barca”, en *III Y IV Jornadas de Teatro*, Universidad de Burgos, Burgos, 1995, pp. 61-71.

<sup>336</sup> El texto de la Aprobación ha sido tomado de la edición facsímil de John E. Varey y Don W. Crickshank, de los preliminares *Verdadera V Parte de Comedias* y de la *VI Parte de Comedias, de don Pedro Calderón*, vols. XIV y XV, editada en 1973. Se ha mantenido la numeración de los párrafos realizada por Carine Herzig, en su estudio: “Fray Manuel de Guerra y Ribera, *Aprobación a la Verdadera Quinta Parte de Comedias de don Pedro Calderón*, publicado en *Criticón*, núm. 93, 2005, por considerar que facilita el manejo del texto

<sup>337</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Preliminares p. 36.

21 de septiembre de 1682. La Suma de la tasa está efectuada por los Señores del Consejo, a seis maravedis el pliego, en Madrid, a 24 de septiembre de 1682.

Tras la Suma de la Tasa aparece un documento: *Advertencias a los que leyeren*<sup>338</sup>, que actúa como colofón de los preliminares, el editor, dada la caótica y complicada situación editorial de la época, muestra su interés y preocupación porque la obra de “aquel venerado fenix don Pedro Calderón de la Barca”, alcance la posteridad con el “menor yerro posible”:

La codicia de algunos librereros, y la ignorancia de muchos trasladantes han ocasionado los innumerables errores que padecen todas las comedias de España, ya haciéndolas imprimir diminutas, y defectuosas, o ya trasladándolas sin conocimiento dellas, intitulandolas unos, y otros con supuestos autores, tanto por autorizar su maliciosa culpa, quanto por darlas mas interesado valor; atrevimiento que no perdonó las siempre inimitables de aquel venerado Fenix don Pedro Calderon de la Barca: pues aunque su modestia disimuló quanto pudo este continuado yerro, no puede mi respeto, y obligacion dejar de atajarle, antes que llegue a excesivo, ya que no en todo, en alguna parte: y mas acordándose de las repetidas persuasiones que muchos amigos suyos, y yo le hicimos, para que en vida declarase las suyas, juntándolas en tomos separados de las ajenas: y aunque por el ceño grande que siempre tuvo con sus obras, y con los que se las usurpaban, no condescendió con nuestros ruegos, ya vino a permitir a mi celosa instancia la pretendida licencia de darlas a la prensa, y pasar las pruebas dellas; vanidad que no podrán usurparme cuantos blasonan de mayores amigos suyos [...] <sup>339</sup>

y muestra su empeño en que el Calderón edite sus obras en tomos separados de las ajenas, explicando que empezó a ganarse la voluntad del dramaturgo publicando en vida de él, dos de sus comedias en la *Parte Cuarenta y seis* de varias, asegura Vera que habiéndole merecido este favor en vida, en muerte sería un gran error no sacrificarle “los tesoros de su voluntad”, comenzando por enmendar un gran desagravio, la publicación de una falsa *Quinta Parte*, por lo que Vera, en lugar de continuar la publicación de sus obras con el nombre de *Sexta Parte*, comienza con la categóricamente titulada: *Verdadera Quinta Parte*, como desagravio, dice Vera Tassis, y como cumplimiento de lo encomendado por su amigo en el prólogo del Primer Tomo de sus Autos Sacramentales:

---

<sup>338</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 706.

<sup>339</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de John E. Varey y Cruickshank, Preliminares reverso p. 38 y p. 39.



[...] Pues no contenta la codicia con haber impreso, tantos hurtados escritos míos, como andan sin mi permiso, adocenados; y tantos como, sin ser míos, andan impresos con mi nombre, ha salido ahora un libro intitulado, Quinta Parte de Comedias de Calderon, con tantas falsedades, [...] Por cuya causa intitulo esta la Verdadera Quinta Parte<sup>340</sup>.

Detallando que, como don Pedro en la *Cuarta Parte*, “debido a su achacosa edad”, no pudo recordar todas sus comedias, ni distinguió las auténticas de las falsas, Vera se ve obligado a repetir la tarea con mayor rigor, recogiendo, dice el autor, todas las que se han impreso en España, corrigiendo errores que figuraban en la impresión, y separando las auténticas escritas por Calderón, de las que sólo figuran bajo su nombre.

A continuación aparecen la Lista de comedias verdaderas de Don Pedro y la Lista de comedias supuestas que andan debajo de su nombre<sup>341</sup>.

Para cerrar con la pulcritud y el rigor acostumbrado sus listas, Vera Tassis puntualiza que puede haber alguna más de las que le prohijan, porque casi todas cuántas se imprimen en Sevilla las publican con el nombre de don Pedro por intereses comerciales, pero las que se publican como suyas legítimas, son todas de él, pues Vera las tiene en su poder firmadas de su mano:

[...] Algunas mas podra ser se hallen de las que le prohijan, porque ay quien asegure, que casi todas quantas se imprimen en Sevilla, para passar à las Indias, las graduan con el nombre de Don Pedro, por interesses particulares que se les siguen à los que hazen cambio de los talentos agenos; pero de las legítimas no creo que habrá otra, por tener en mi poder solo las que he señalado, rubricadas de su mano:

Y añade, que algunas son tan ingeniosas que podrían pasar por suyas pero su modestia y honradez le impidieron arrogárselas, tal era su afán y su desvelo por respetar la autoría de las obras, y establecer el principio de propiedad intelectual. Y habla Vera Tassis de la comedia *Amazonas* de Antonio de Solís, que escribió este autor con tantos aciertos, y que

---

<sup>340</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares p. 39.

<sup>341</sup> No considero necesario reproducir las listas que se detallan en los preliminares de este volumen XIV. Para este tema se puede consultar el artículo de Erik Coenen, “En los entresijos de una lista de Comedias de Calderón”, *RFE*, LXXXIX, 1º, 2009, pp. 29-56.

Calderón podía haber publicado como suya, siguiendo los usos de la época. Este celo editorial obliga a Vera a revisar todas y cada una de las comedias que publica en los Tomos, explicando que la de *El conde Lucanor*, la publica como suya y como ajena, hecho que podrá aclarar el escrupuloso, en la *Cuarta Parte de Comedias*; Y en cuanto a la de *Amar después de la muerte*, explica que la dará a conocer cuando vaya publicando los demás tomos.

Concluye Vera alabando el arte de Calderón y la propiedad de sus versos, en él es un don de la naturaleza: “porque en él fue naturaleza, lo que en otros fue estudio, en las comedias de capa y espada, en las comedias de historia o en las fábulas o en cualquiera de los autos sacramentales. Cierra el mensaje afirmando que esta excepcional obra, de tan magno poeta, hubiera quedado en la oscuridad, si él, Vera Tassis no hubiera dedicado todos sus afanes a su publicación, para agradecer tras la muerte de Calderón todos los favores con que le obsequió en vida:

Este, pues (Lector discreto) planeta luminoso, que con los rayos de sus lucientes escritos ilustra todo el orbe, cuyo oriente, y ocaso mereció nuestro hemisferio, sepultado quedara en los mas de sus estudios, si mi desvelo, vigilancia, y veneracion no los expresara a la prolija tarea de repetidos afanes; quedando mi gratitud felizmente descansada, y gloriosamente reconocida a los continuos favores con que supo labrarla en vida para vivir en muerte, sacrificandole todos mis afectos; y estos son los motivos que han ejecutado mi voluntad para publicar estas obras, deseando siempre con toda humildad me enmiendes los cometidos errores que en este, y los demás libros advirtieres, como tambien, que viva en la sucesion de los siglos quien fue tan gloriosa admiracion dellos. VALE<sup>342</sup>.

Finaliza la cuidada presentación de esta *Verdadera Quinta Parte* la relación de las comedias que contiene el tomo:

TABLA DE LAS  
comedias que se contienen en esta Quinta Parte

---

<sup>342</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares reverso p. 41.

<i>Hado y Divisa de Leónido y Marfisa</i> , fiesta que se representó a sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro	pág. 1
<i>Los dos Amantes del Cielo, Crisanto, y Daria</i>	pág. 67
<i>Muger, llora, y vencerás</i> , Fiesta que se representó a sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro	pág. 113
<i>Agradecer, y no amar</i> , Fiesta que se representó a sus <sup>343</sup> Majestades en el Coliseo del Buen Retiro	pág. 161
<i>De una causa dos efectos</i>	pág. 207
<i>Qual es mayor perfeccion</i>	pág. 248
<i>El Jardin de Falerina</i> , Representación de dos jornadas, que se hizo a sus Majestades en el sitio de la Zarzuela	pág. 298
<i>La Sibila de Oriente</i>	pág. 326
<i>No hay burlas con el amor</i>	pág. 364
<i>Gustos, y disgustos son, no mas que imaginacion</i> , Fiesta que se representó a sus Majestades	pág. 403
<i>Amigo, amante y leal</i>	pág. 451
<i>Basta callar</i> , Fiesta que se representó a sus Majestades	pág. 496

Rull<sup>344</sup> hace notar que en la descripción de la fiesta que acompaña a la comedia de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, realizada con seguridad por Calderón<sup>345</sup>, se alaba generosamente, como también señala Hartzenbusch, al pintor de decoraciones, al tramoyista, al mayordomo, mientras que el nombre de Calderón figura como autor sin ningún encomio, ni

<sup>343</sup> [Sic]

<sup>344</sup> Ver Rull Fernández, E., 2004 b, p. 41, y también Calderón de la Barca, 1945, BAE, tomo XIV, p. 356.

<sup>345</sup> Shergold pone en duda que *Hado y divisa* fuese terminada por Calderón (Shergold, N.D., 1967, pp. 343-344), pero Neumeister afirma que el drama es obra de Calderón en su totalidad, así como de la loa y la descripción del Coliseo por el juego de simetrías en la fiesta de 1631. (“Los retratos de los Reyes en la última comedia de Calderón”, en AA. VV., *Hacia Calderón. Cuarto coloquio anglogermánico*, Berlín, 1979, pp. 83-91), opinión que apoya Rull.

epíteto laudatorio, simplemente como referencia informativa, indicio claro de que el que había escrito la relación había sido el propio Calderón, que no guarda para sí ninguna alabanza, agasajo, ni cumplido, índice de la austeridad y humildad de espíritu del poeta.

Todos los paratextos y preliminares que acompañan esta *Verdadera Quinta Parte* demuestran un esfuerzo inmenso por documentar y legalizar este tomo de comedias escritas verdaderamente por don Pedro, para distanciarlo y distinguirlo de la fraudulenta *Quinta Parte*, aparecida en 1677 en Barcelona y en Madrid, aunque impresas ambas, según concluyen los posteriores estudios, en la Villa y Corte. En primer lugar la delicada y encomiástica dedicatoria a don Francisco Pimentel, ilustrísimo protector que garantiza la obra; la detallada biografía, como presentación del autor, de don Pedro Calderón; el soneto laudatorio de don Juan de Vera; la notoria Aprobación del Padre Manuel de Guerra y Ribera; la preceptiva Licencia del Ordinario; una segunda Aprobación de don Juan de Baños de Velasco y Acevedo, en la que se hace mención de la docta y erudita Aprobación del Padre Guerra; la Licencia del Rey, acreditando el cumplimiento de todos los requisitos legales; la Fe de erratas, firmada por don Francisco Murcia de la Llana; la Suma de la Tasa confirmada por el Consejo Real de Castilla; y el documento final, “Advertencias a los que leyeren”, añadido por Vera Tassis, refrendando una vez más el interés y esfuerzo por reunir y publicar las comedias de su afamado amigo e insigne poeta, don Pedro Calderón de la Barca, estableciendo listas de las comedias realmente escritas por el dramaturgo, y, para más claridad, listas con las falsamente atribuidas a él, sin faltar en la despedida la reiterada admiración y gratitud a su glorioso amigo, y la habitual *humilitas* con la que Vera Tassis pide indulgencia al “discreto lector” por los errores que éste pudiera encontrar.

#### **4.2.7. Sexta Parte de Comedias (1683, por Vera Tassis)**

En la portada:

SEXTA PARTE  
DE  
COMEDIAS  
DEL CELEBRE POETA ESPAÑOL  
DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Caballero del Orden de Santiago, Capellán de honor de su Majestad, y de los señores  
Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de Toledo.

SACADAS DE SUS ORIGINALES  
QUE PUBLICA LA AMISTAD  
DE  
DON IUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL,

debajo de la protección del Excelentísimo Señor Don Francisco Antonio Casimiro  
Alfonso Pimentel de Herrera Ponce de León Velasco Quiñones y Benavides, Conde-Duque de  
Benavente, Conde de Luna, Marques de Xavalquinto, y Villa-Real, &.

CON PRIVILEGIO,

En Madrid: Por Francisco Sanz, Impresor del Reino, y Portero de Cámara de su  
Magestad, Año de 1683,

Con relación a esta portada comenta Viña Liste<sup>346</sup> que existe otra edición procedente de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge (Hisp.5.68.6), que difiere de la portada de la facsímil de W. Cruickshank, no sólo en la forma y distribución de algunos elementos, sino en el texto, pues en aquella se puede leer “que, corregidas por sus originales, publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel, su mayor amigo”, en lugar de “sacadas de sus originales que publica la amistad de don Juan de Vera Tassis...”; además en aquella se omite toda mención al título de Conde-Duque de Benavente.

En la dedicatoria al Excelentísimo don Francisco Antonio Casimiro, Conde- Duque de Benavente, a quien ya había ofrecido la *Quinta Verdadera Parte*, Juan de Vera Tassis se dirige a su dedicatario “ansioso de nuevas glorias”, “congojado”<sup>347</sup>, “anhelando desahogar el ansia” que le producen sus “largas y prolijas tareas”, no obstante, compensadas al ofrecer al mundo los legítimos escritos de don Pedro Calderón de la Barca, con lo que logra esclarecimiento para el autor y para sí mismo, Vera Tassis “solicita” humildemente permiso a

---

<sup>346</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 2010 b, p. XIII.

<sup>347</sup> Congojado: apretado y afligido, según Sebastián de Covarrubias Orozco, en *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, 1995, p. 345.

don Francisco Pimentel, para publicar un Segundo tomo para “inmortalizar” en ellas las obras de su amigo, para “a sombra de tan soberana protección consiga mi rudeza sacar a luz el ardiente afán de sus legítimos escritos”, fórmula en la que se condensa la *humilitas* y el propósito de publicar las comedias auténticas de Calderón con lo que logra la dicha de manifestar al mundo la obra del dramaturgo; Vera procede a la loa de don Francisco Pimentel en afortunada metáfora, “planeta luminoso y esclarecido”, símbolo de claridad y sabiduría. No faltan las citas en latín, que acreditan la erudición del dedicador:

Excelentísimo Señor:

Ansioso de nuevas glorias, llego felizmente congojado a descansar en las aras generosas de vuestra Excelencia, donde solo pueden mis largas y prolijas tareas encontrar el término dichoso a que anhelan, para desahogar en tanto sacrificio el ansia y la congoja con que aspiran. De nuevas glorias dije, porque en opinión de Plinio, no son menores las de eregir aras y levantar estatuas que las de merecerlas<sup>348</sup> unas y otras solicita segunda vez mi noble ambición inmortalizar en ellas, suscitando las veneradas memorias de nuestro don Pedro Calderón de la Barca, porque a sombra de tan soberana protección consiga mi rudeza sacar a luz el ardiente afán de sus legítimos escritos, con los cuales recurro a vuestra Excelencia como a planeta luminoso y esclarecido sol que desde la gloriosa exaltación de su lustroso oriente resplandece en el orbe, [...] <sup>349</sup>.

Como en la *Verdadera Quinta Parte*, entre la dedicatoria y la Aprobación del Padre Guerra que custodia también esta edición, aparece un grabado con el retrato de Calderón realizado por Gregorio Fosman y Medina, en 1682, rodeado por una corona de laurel, con su hábito ya de sacerdote, cubierto en el ángulo derecho superior por un telón de teatro recogido, evocando el momento en que se abre el telón para comenzar la comedia, y rodeado de ángeles, uno por encima de su cabeza en estado de anunciar algún evento con su clarín, y tres por debajo que sujetan el laurel y un lienzo con la inscripción: “D. Petrus Calderón de la Barca. AEtat Suae 81. El pie del retrato es una inscripción en latín: *Sapientia hominis luvet in vultu eius, et potentissimus faciem illius commutabit. Ecclesi Cap. 8. V. 1.*

La Aprobación del Padre Guerra acompaña también esta *Sexta Parte de comedias*. Fray Manuel de Guerra y Ribera, como ya ha sido comentado, en lugar de una simple aprobación,

---

<sup>348</sup> Nota al margen: [Plinio, Epist. ad Titinium Capiton. y Epistola ad Corn. Tacit.]

<sup>349</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XV, Preliminares, pp. 2 y 3.

escribió una disertación completa en defensa de la comedia barroca y un panegírico sobre la obra de su amigo Calderón, que entró de lleno en la polémica sobre la licitud del teatro y provocó la respuesta de sus detractores, que atacaron tanto a las representaciones teatrales como a Guerra. Los dos años que siguieron a la salida de la Aprobación fueron de encontradas controversias sobre la licitud y la ética de la comedia. El trinitario expresa detalladamente, como ya se ha mencionado, sus argumentos a favor de la comedia de la época y sus consideraciones morales son favorables a la representación de las tres clases de comedias en que divide las de su época: de santos, de historia y de amor, condena la tauromaquia, y alaba la virtud el ingenio de la obra de Calderón.



Grabado de Pedro Calderón de la Barca, por Fosman y Medina

La “Licencia del Ordinario” es otorgada por Juan Álvarez de Llamas, notario, en nombre del Doctor don Antonio Pascual con fecha del 17 de abril de 1682. En esta Licencia de esta *Sexta Parte* se detalla:

#### LICENCIA DEL ORDINARIO

Nos el Doctor Don Antonio Pascual, Arcediano de las Selvas, dignidad en la Santa Iglesia de Girona, y vicario desta Villa de Madrid, y su partido, por la preferente, y por lo que a nos toca, damos licencia, para que se pueda imprimir, e imprima un libro intitulado, *Sexta Parte de Comedias*, su autor Don Pedro Calderon de la Barca, [...], atento por la censura del reverendísimo padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera, del Orden de la Santísima Trinidad, predicador de su Magestad, nos consta, no tiene cosa contra nuestra santa fe, y buenas costumbres. Dada en Madrid a diez y siete de abril de mil seiscientos y ochenta y dos años.

Doct. D. Antonio Pasqual.

Por su mandado,

Juan Alvarez de Lamas, Notario<sup>350</sup>

mientras que en la *Verdadera Quinta Parte* no se nombra explícitamente al Padre Guerra en este lugar de los preliminares.

Aparece una segunda aprobación de don Juan de Baños de Velasco y Acebedo, fechada el 6 de mayo de 1682, en la que don Juan asegura que ha visto los libros de Comedias y Sainetes del poeta español don Pedro Calderón de la Barca que con gratísimo desvelo ha recogido su amigo Vera Tassis donde se incluye un cumplido halago a don Pedro: “cuya alabanza será siempre menor que los grandes méritos de la fama que supo granjear al laborioso afán de sus insuperables estudios [...], al mismo tiempo que dedica un atento encomio a la tarea del Padre Guerra [..] “...puedo decir de sus dulces y elegantes escritos”.

Obedeciendo a V. A., he visto los libros de Comedias y Sainetes varios del insigne poeta español don Pedro Calderón de la Barca, que con gratísimo desvelo ha recogido su íntimo amigo y mi amigo don Juan de Vera Tassis y Villarroel, cuya alabanza será siempre menor que los grandes méritos de la fama que supo granjear al laborioso afán de sus insuperables estudios; y, [...]<sup>351</sup>. Y confieso con sincera humildad que, al ver comedias tan útiles y deleitables, cobarde mi pluma solo tiene aliento para respetarlas, viéndolas tan defendidas por sí y aprobadas de la muy docta y

---

<sup>350</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol XV, Preliminares p. 28.

<sup>351</sup> Nota al margen: [Plinio, libr. 9, epistol. 31]



erudita del Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera. Uno y otro solo me deja lugar para la admiración, y no voz para la censura<sup>352</sup>:

La Suma del Privilegio está concedida a Don Juan de Vera Tassis y Villarroel, y certifica que la impresión concuerda con el original, firmado por su Majestad y refrendado por Don Antonio de Zupide y Aponte, su secretario, en Madrid a 25 de mayo de 1682.

La Fe de erratas está firmada por don Francisco Murcia de la Llana, corrector general de Su Majestad. Don Francisco señala únicamente cinco errores situados en los Folios 13, 14, 40, 148 y 169. Como es sabido, la labor fundamental del corrector era, no tanto corregir los errores de la imprenta en las ediciones de entonces, como garantizar que la edición se correspondía con el original. Sin embargo, no deja de sorprender, aún situándose en la situación editorial de la época, que sólo se dé fe de cinco errores que, además, se puedan reseñar en el breve espacio de unas líneas al comienzo de la publicación. Viña Liste señala el poco interés del corrector que se infiere de estos hechos: "... sólo hizo cinco correcciones; tres afectan al texto de *Andrómeda y Perseo*; las otras dos, a *Primero soy yo*; incluso se da la paradoja de que en su localización hay otra errata, pues la que sitúa en el folio 40, en realidad se halla en el 42"<sup>353</sup>.

Este Tomo de la *Sexta Parte* incluye en los preliminares una carta de Don Marcos de Lanuza y Arellano, señor de Clavijo, Miraflores, la Aldehuela, Picaza, etc., dedicada tanto al poeta, don Pedro, como a su editor, Vera Tassis, en la que don Marcos, en nombre de la amistad que le une a ambos se encuentra en la obligación moral de dedicar una póstuma alabanza tanto a la encomiable obra del "Cisne español", como a la labor realizada por Vera de "haber sacado a luz el más preciado tesoro" con la publicación de las comedias de Calderón, reiterando que toda la labor de Vera Tassis en la edición de las comedias calderonianas tienen su fundamento en la estrecha amistad que en vida les unió<sup>354</sup>:

Señor mío, no fuera cumplir con mi cabal amistad y precisa obligación, si no celebrara con la atención más justa su ejecución de vuestra merced en la de haber sacado a luz el más precioso

---

<sup>352</sup> Pedro Calderón de la Barca, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XV, Preliminares reverso p. 28.

<sup>353</sup> Ver Pedro Calderón de la Barca, 2010 b, p. XV.

<sup>354</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 723.

tesoro en la publicación de las Comedias del Cisne español, nuestro insigne don Pedro Calderón de la Barca; pues parece quedara agraviado su gran juicio de vuestra merced, si en la estrechez íntima que profesó con don Pedro no le solicitara esta última fineza en premio de su antecedente amistad. Y no es fácil deje mi pluma (aunque por todos lados tan indiscreta) decir algo de varón tan pasmoso, de héroe tan insigne, pues, aunque el sentimiento pudiera torcer este disignio, verle tan venerado en las cenizas es menos motivo al dolor [...] <sup>355</sup>.

[...] Fue tal el de nuestro don Pedro, que la más diestra retórica no halla voces con que explicar sus conceptos. Bien lo divulgan sus altos escritos en tanta sucesiva tarea de tiempos. ¿Quién en sus comedias no mira lo decente y lo ingenioso? ¿Quién en sus autos sacramentales no advierte lo estudioso y lo artificial? No ha habido nación, por remota o extraña, a quien de hombre tanto se haya escapado la noticia; y aunque la del ocaso de su muerte llegara tan lastimosa, templárala vuestra merced con haber dado a la estampa las obras de Cisne tan dulce, de Orfeo tan sagrado, del mejor Homero; con que todos, obligados y agradecidos, rindan gracias a vuestra merced por el gustoso empleo a que se dedica <sup>356</sup>.

Alega, además en favor de la labor de Tassis, que el verle tan venerado alivia el dolor de su pérdida, que el reconocimiento que recibe el insigne poeta, aún mayor si cabe, después de muerto, consuela: “Disculpa tiene un pesar si es moderado; no es un defecto un sentimiento, si no es desmedido. El ímpetu furioso de un río represado destrozara el edificio más fuerte, si hallara cerrado el camino a su curso violento [...]”. Así es, comenta don Marcos, un dolor tan grande detenido en el corazón, si no tiene el alivio de las lágrimas.

[...] Disculpa tiene un pesar, si es moderado; no es defecto un sentimiento, si no es desmedido. El ímpetu furioso de un río represado destrozara el edificio más fuerte, si hallara cerrado el camino a su curso violento; y abriéndole un leve portillo al agua, se desliza y se alivia de la detenida pesadumbre de su represión, dejando entero el edificio, que a impulsos de su violencia quedara arruinado, si intentaran impedirle toda la corriente <sup>357</sup>.

---

<sup>355</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XV, Preliminares p. 30.

<sup>356</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XV, Preliminares p. 31 y reverso.

<sup>357</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XV, Preliminares pp. 30 y reverso.

Establece don Marcos una correlación entre la obra de Apeles que nos legó el retrato de Alejandro después de expirar y Vera Tassis que nos deja el legado del “[...] gran don Pedro..., pues aunque vivo venerábamos su original, cadáver contemplamos su retrato”:

[...] Pero, por que no parezca temerario arrojó ni confiada temeridad la antecedente proposición, corramos la cortina al Siglo de Oro y hallaremos que Apeles (que fue el que en la pintura le bebió los rayos a la divinidad) retrató a Alejandro en dos ocasiones, una en el tiempo del vivir y otra después del preciso y fatal lance del expirar. En el primero batió los colores la lisonja; en el segundo le guió el pincel el desengaño; y si consultamos cuál destos dos retratos fue el más parecido a su dueño, hallaremos que el último, pues era el que expresaba todos los afectos de Alejandro, todas las pasiones de aquel ínclito príncipe; y como cuando vivía estaba presente el original, no se hizo caso del pincel, pero, luego que expiró, guardó la inmortalidad el lienzo en el heroico y dorado archivo de su fama: luego, no hay duda en que logra Alejandro más nombre en las melancólicas pesadumbres del túmulo que en las festivas respiraciones del aliento. Lo propio, pues, podré decir de nuestro gran don Pedro, pues aunque vivo venerábamos su original, cadáver contemplamos su retrato [...] <sup>358</sup>

Luego se infiere, por caso forzoso, que añaden más aplausos las cenizas que los alientos [...] con que todos, obligados y agradecidos, rindan gracias a vuestra merced por el gustoso empleo al que se dedica [...]”. Y recuerda la Aprobación del Padre Guerra y Ribera “que con tan singular y peregrina erudición” defiende las comedias de Calderón. Y cita el amor de Jacob por Raquel, que crece y se excede cuando la muerte la sume en su pesado sueño.” Y continúa con la loa de Calderón: “No ha habido nación por remota o extraña, a quien de hombre tanto se haya escapado la noticia...”, “...de Cisne tan dulce, de Orfeo tan sagrado, del mejor Homero...”. Firmado por don Marcos de Lanuza, a 16 de febrero de 1683.

[...] No ha habido nación, por remota o extraña, a quien de hombre tanto se haya escapado la noticia; y aunque la del ocaso de su muerte llegara tan lastimosa, templárala vuestra merced con haber dado a la estampa las obras de Cisne tan dulce, de Orfeo tan sagrado, del mejor Homero; con que todos, obligados y agradecidos, rindan gracias a vuestra merced por el gustoso empleo a que

---

<sup>358</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XV, Preliminares pp. reverso p. 30 y p. 31.

se dedica. Nuestro Señor guarde a vuestra merced muchos años para que pueda continuar sus deseos<sup>359</sup>.

Se ha indagado mucho acerca de la amistad de Vera Tassis con Calderón para investigar su veracidad y la eventualidad de que Calderón le entregase textos realmente escritos por él, o de que le diese instrucciones acerca de la edición de su legado. En torno al tema hay una verdadera polémica. En contra de la taxativa negación por parte de Cotarelo y otros críticos como Astrana Marín, Valbuena Briones afirma: “Vera Tassis conoció sin duda alguna a Calderón y estableció cordiales relaciones con él. Fue un discípulo suyo en comedias originales, como *Cuánto cabe en hora y media* [...], pero es muy posible que sus ostentaciones de amistad respondieran a fines mercantiles”<sup>360</sup>. José María Viña Liste<sup>361</sup> afirma que don Marcos de la Nuza corrobora con su carta esta discutida amistad. En efecto, de las sentidas declaraciones de esta emotiva carta, se puede afirmar con bastante certeza que hubo una gran amistad entre Calderón y Vera Tassis, y que, aun sin conocer los pormenores y trascendencia de la misma, es muy probable que Vera contase con documentos y manuscritos que le autorizaron y facilitaron la edición de las obras del dramaturgo. Quizás la retórica de la época llene de matices dramáticos y pondere con tonos exagerados para la norma actual la amistad de Vera Tassis con Calderón, probablemente existiera también un interés comercial o material detrás de la ardua labor que acometió con tanto interés y rigor Vera Tassis, pero esta carta de don Marcos en los preliminares de esta *Sexta Parte* parece acreditar una estrecha y auténtica amistad entre ambos personajes<sup>362</sup>.

La suma de la tasa se fija por los Señores del Consejo a seis maravedís el pliego, como consta en el original despachado en el oficio de Domingo Leal de Saavedra, escribano de cámara de su Majestad. En Madrid a veintisiete de febrero de mil seiscientos ochenta y tres años<sup>363</sup>.

---

<sup>359</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XV, Preliminares reverso p. 31.

<sup>360</sup> Valbuena Briones, Á., 1997, p. 234.

<sup>361</sup> Viña Liste, José M., 2010 b, p. XIV.

<sup>362</sup> Pedro Calderón de la Barca, 2010 b, pp. XIII y ss.

<sup>363</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, Vol. XV, Preliminares p. 32.

Concluyen los preliminares con la nota del editor<sup>364</sup>:

*A los discretos*

En esta anotación final Vera corona su loa de Calderón hablando de la envidia, tema frecuente en estos paratextos, "...sañudamente opuesta a la solidez de la verdad", "...común enemiga a todas las virtudes...", como acreditan con sus afirmaciones muchos nobles autores Marco Tulio [...] Tácito, etc. Solamente la pluma de don Pedro pudo ilustrar y encender los entendimientos y confundir los agravios de los maldicientes, con sus virtuosas y respetadas obras, que dejan a la envidia sin boca y sin dientes, y que Vera Tassis promete seguir publicando, si Dios le da vida, con tan inimitables aprobaciones<sup>365</sup>:

[...] No siempre la sinrazón invidiosa, sañudamente opuesta a la solidez de la verdad, ha de asombrar la luz, cuando en la tropelía de sus acontecimientos logra en cada soplo un triunfo y en cada rápido susto reduplicados luminosos trofeos: pues cuanto más rígida y furiosa se opusiere a la constancia de su esplendor, tanto más esclarecida queda su vehemente actividad.

[...] Y si a la invidia le han quedado labios y dientes con que injuriar y morder<sup>366</sup>, enriquezca los unos irritándolos contra la sutil pluma que le aprueba y aplaude, y quebrante los otros intentando mellar el rico tesoro que le autoriza y engrandece, pues las injurias y sinrazones que despidiese serán penetrantes puntas que su espíritu taladren y atormenten, por justa sentencia del divino Crisóstomo, que dijo: *Qui contumelia afficitur non patitur, sed qui contumelia afficit*<sup>367</sup>, para confesarse convencida de sus invencibles argumentos que yo, lector discreto, mientras ella torpemente se ceba en tan doctísimos desvelos, quedo disponiendo de los propios el servirte (si Dios me da vida) con el *Poema heroico del real profeta David* y con la *Vida del pacientísimo Job*, parafraseando en verso castellano los cuarenta y dos capítulos que escribió, como también los demás tomos de comedias de nuestro don Pedro Calderón, para darlos, con tan inimitable aprobación, a la stampa y para que en la suave dulzura de sus conceptos las racionales abejas liben el precioso néctar que las vivifique y las nocivas arañas los cautelosos venenos que las

<sup>364</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 725.

<sup>365</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XV, Preliminares reverse p. 32 y p. 33.

<sup>366</sup> Nota al margen: [Mart., *Epigr.* 61, lib. 5 cum Sene., *Lib. quod insup. iniur.*, cap. 5]

<sup>367</sup> Nota al margen: [D. Chrisostom. in *Act.*, homil. 15]

consuman, o ya como rabiosos canes, entre congojas y gemidos, quebranten sus torpes y mordaces dientes<sup>368</sup>. VALE.

La recopilación de las comedias de Calderón y su edición en volúmenes es una labor de un valor inapreciable, a pesar de que, como han señalado estudiosos del tema, no pueda ser tomado como documento base para su investigación, pues hay que tener en cuenta las enmiendas o correcciones que realizó Vera y que la transmisión ecdótica y filológica carecía del rigor y la propiedad de que gozan en la actualidad, razones por las que la fiabilidad de los textos no puede ser total; sin embargo, hay que tener en cuenta que, sin duda, contó con testimonios y textos, bien impresos, incluso manuscritos, a los que la crítica actual no ha tenido acceso, y, para ponderar en su justo medio alguno de los errores que se le atribuyen, pudo, por el contrario, no disponer de textos que sí han llegado hasta nosotros. Sin duda, la edición de las partes de comedias calderonianas realizada por Vera, tan elogiada por algunos investigadores, tan criticada por otros, constituye un documento de un valor incalculable para el conocimiento y la transmisión de la obra de Calderón, por lo que es obligatorio señalar el valor de su aportación, teniendo en cuenta, que aunque se permitiera corregir o enmendar algún texto, hay que situarse en los criterios editoriales de la época y de los medios de los que entonces se disponía. Si su edición, comenta Viña Liste, no se puede tomar como único documento y absolutamente fiable, hay que saber apreciar el valor que representa para los estudios de crítica literaria.

Con respecto a los textos de esta *Sexta Parte*, Vera Tassis se valió de una versión previa manuscrita, hoy no conservada, al no haberse realizado ninguna impresa hasta ese momento. Se sabe, asimismo, que, al editar su *Quinta Parte* en 1682, Vera había conseguido reunir el texto de las doce comedias que tenía proyectado publicar al año siguiente como *Sexta*, según la relación de las “comedias verdaderas de don Pedro” que incluye en los preliminares de aquella: la única de las doce que no consiguió impresa, *Primero soy yo*, estaba en su posesión en versión manuscrita<sup>369</sup>.

#### TABLA DE LAS COMEDIAS

---

<sup>368</sup> Nota al margen: [*Vos quidem gemite et infoelicem linguam honorum exercere, convitio instate, commordentes citius multo frangetis dentes, quam imprimetis. Sen., De brevit. vit., cap. 21.*]

<sup>369</sup> Pedro Calderón de la Barca, 2010 b, p. XXXV.

Que contiene esta  
Sexta Parte

- |  |          |
|--|----------|
| 1. <i>Fortunas de Andromeda, y Perseo</i> . Fiesta que se representó a sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro                      | pág. 1   |
| 2. <i>El Ioseph de las Mugeres</i>   | pág. 52  |
| 3. <i>Los empeños de un acaso</i>  | pág. 91  |
| 4. <i>Primero soy yo</i>   | pág. 137 |
| 5. <i>La estatua de Prometeo</i> . Fiesta que se representó a los años de la Reyna Madre nuestra señora                                  | pág. 179 |
| 6. <i>El secreto a voces</i> . Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salon de su Real Palacio                                  | pág. 220 |
| 7. <i>Dar tiempo al tiempo</i> . Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salon de su Real Palacio                                | pág. 269 |
| 8. <i>El Magico Prodigioso</i>   | pág. 316 |
| 9. <i>Mejor está, que estaba</i>   | pág. 364 |
| 10. <i>Fieras afemina Amor</i> . Fiesta que se representó a los años de la Reyna Madre nuestra señora, en el Real Coliseo de Buen Retiro | pág. 408 |
| 11. <i>Dicha, y desdicha del nombre</i> . Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salon de su Real Palacio                       | pág. 474 |
| 12. <i>Para vencer a Amor, querer vencerle</i> , Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salon de su Real Palacio                | pág. 530 |

La primera comedia de la lista, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, es un drama mitológico, representado en una fiesta palaciega, que versa sobre la fábula de Andrómeda, la princesa etíope, y Perseo, hijo de Júpiter y Dánae, cuyo argumento brindaba excelentes oportunidades para el uso de maquinarias y tramoyas para crear efectos escénicos de mucho

artificio, que tanto gustaban al espectador barroco. Los grabados de Baccio del Bianco y la música que se compuso para la obra, de autor desconocido, editada por Rafael Maestre<sup>370</sup>, dan idea de la magnificencia de la fiesta. El manuscrito parece que fue enviado por Felipe IV al emperador de Austria Fernando III. Rull señala que hay una idea que no se puede difuminar entre el entramado de la escenografía, la maquinaria tramoyística y el espectáculo palaciego asombroso e integrador de todas las artes: pintura, música, representación, etc., como acto de elogio a los reyes y expresión de intenciones políticas; y esa idea que preside cada texto dramático, base de toda la obra: es que Calderón sabe extraer de las fábulas antiguas su sabiduría universal para atender a una verdad humana, proponer una idea ejemplar y presentar los sentimientos y vivencias de los personajes con el objeto de crear la ilusión de un mundo más justo y más libre<sup>371</sup>.

La comedia va precedida de una *loa*, de las llamadas “cortesanas”<sup>372</sup>.

*Fieras afemina amor* es otra comedia señalada en la lista con el marbete: “Fiesta que se representó a los años de la Reyna Madre nuestra señora, en el Real Coliseo de Buen Retiro”. Fue representada junto con otras piezas breves en una fiesta palaciega para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana el 22 de diciembre de 1669. Esta comedia también se inicia con una *loa*, escrita por Calderón, donde aves mitológicas celebran, convocando a los Meses del año, a los Signos del Zodíaco y a otras aves, la fiesta ofrecida por el joven rey Carlos II, nacido el seis de noviembre de 1661, a su madre, aunque del parlamento de los meses de diciembre y enero se deduce que el estreno de la comedia fue probablemente trasladado a enero de 1670, y así se celebraría también el primer año de María Antonia, la nieta vienesa de la reina madre y de su difunto esposo Felipe IV.

---

<sup>370</sup> Ver Rull Fernández, E., 2004 a, pp. 47 y ss. Para un estudio más detallado de la obra, Rull recomienda ver los estudios de Luciana Gentilli, (P. Calderón de la Barca «*Andrómeda y Perseo*» ed. di R. Maestre, Museo nacional de teatro 1994); Neumeister, “La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico (*Fieras afemina amor*), en *Hacia Calderón, Tercer Coloquio Anglogermano*, Londres, 1973, p. 159, y John E. varey, “*Andrómeda y Perseo*, comedia y loa de Calderón: afirmaciones artístico literarias y políticas”, *Revista de Musicología*, X, 2 (1987), pp. 529-544.

<sup>371</sup> Rull Fernández, E., 2004 a, pp. 47 y ss.

<sup>372</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 729, texto tomado de Pedro Calderón de la Barca, 2010 b, pp. 6-29.



#### 4.2.8. Séptima Parte de Comedias (1683)

En la portada:

SEPTIMA PARTE  
DE  
COMEDIAS  
DEL CELEBRE POETA  
ESPAÑOL  
DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA  
CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO,  
Capellan de honor de su Majestad, y de los Señores Reyes Nuevos de Toledo,  
que corregidas por sus originales, publica  
DON JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL,  
SU MAYOR AMIGO,  
y las ofrece  
Al muy ilustre señor doctor

*AL MUY ILUSTRE SEÑOR DOCTOR Don Alonso Bravo de Buiza, Gentilhombre de Cámara y compañero del eminentísimo señor cardenal Brancacho, en el Conclave en que se eligió a N.S. Padre Alexandro VII. Canonigo de Zamora, Arcediano de Palencia, Comendador Mayor de la Orden de San Antonio Abad de Castro-Xeriz, Canonigo de la Santa Apostolica, y Metropolitana Iglesia de Santiago, Arcediano de Nendos, &*

CON PRIVILEGIO

En Madrid: Por Francisco Sanz, Impresor del Reyno, y Portero de Camara de su Majestad, Año de 1683.

Se reproduce a continuación un escudo con un buey atado a un árbol donde se encuentra apoyada, con las alas desplegadas, un águila.

La *Parte* está dedicada al muy ilustre doctor don Alonso de Buiza. Comienza don Juan su dedicatoria mencionando que Celio le escribió a Cicerón pidiéndole que le dedicase alguna obra para que su amistad fuera de ese modo recordada. Vera Tassis ilustra de este modo su dedicatoria, concediéndole un relieve histórico y halagando al mismo tiempo a su ilustre dedicatario:

Desde la sabia Athenas escribió a Ciceron su intimo amigo Celio, significandole quanto desearia, que le dirigiese, y dedicasse alguna de las muchas obras de su relevante ingenio, para que con ella viviese su estrecha, y fina amistad en la memoria de los venideros siglos: *Quod nostrae amicitiae memoriam posteris quoque prodat*. Enteramente aplicado quedara el primor del concepto (señor, y amigo) si como V.m. puede ser Marco Celio, yo fuera Marco Tulio, y las obras que aora le dedico, como son de otro amigo, no fueran de ingenio tantas vezes superior al mio; pero fiado en que, a vivir don Pedro Calderon, hiziera la misma eleccion, me atrevo rendida, y amigablemente a ofrecer este generoso obsequio al vivo, para que ceda en apreciable lisonja del muerto<sup>373</sup>.

Continúa Vera Tassis manifestando los motivos que impulsan a dedicar a los hombre “insignes” sus obras, tanto por celebrar las virtudes del noble, como, porque a la sombra de su protección, se immortalizarán sus obras, aunque en esta ocasión Vera Tassis trabaja no por la gloria propia, sino por la de un amigo, don Pedro Calderón de la Barca:

[...] Dos suelen ser los principales motivos que tienen los autores para dirigir a los hombres insignes las prolijas tareas del entendimiento, ya por celebrar, con lo antiguo de sus casas, lo heroyco de sus virtudes, haziendo inmortales sus nombres; o ya porque a la sombra de su proteccion, consigan eternizarse sus plumas.

[...] que con esta feliz aceptacion quedara don Pedro en la posteridad tan favorecido, como fue en vida venerado, y yo deseando que V.m. llegue a ocupar los puestos, y dignidades que ya le han grangeado sus muchos meritos, para que desde ellos, y con ellas favorezca a todos sus interesados, y amigos, y temple el ansia de tantos como anhelan a ser subditos de V.m. cuya vida dilate Nuestro Señor muchos años<sup>374</sup>.

La aprobación está dispensada por el padre fray Manuel de Guerra y Ribera, por comisión del Vicario de la villa de Madrid, a 14 de abril de 1682. La licencia del ordinario está concedida por Juan Álvarez de Llamas por mandato del doctor don Antonio Pascual. Cuenta la *Parte*, asimismo, con la aprobación del Consejo, concedida en Madrid a 6 de mayo de 1682, y el Privilegio está a nombre de Juan de Vera Tassis y Villarroel, firmado por el Rey y refrendado por don Antonio de Zupide y Aponte, en Madrid a 25 de mayo de 1682. La fe de

---

<sup>373</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XVI, Preliminares p. 3 y reverso.

<sup>374</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XVI, Preliminares reverso p. 3.

erratas confirma que la edición concuerda con su original y está firmada por don Francisco Murcia de la Llana, en Madrid a 8 de enero de 1684.

La tasa está fijada por el Consejo a seis maravedís cada pliego, como consta de su original, despachado en el Oficio de Domingo Leal de Saavedra, escribano de cámara de su Majestad, en Madrid a diez de enero de 1684 años.

A continuación, y en la página 6<sup>375</sup> de los preliminares aparece un soneto dedicado a don Juan de Vera Tassis, sin autor conocido, por un “Cavallero Pariente y Amigo suyo”:

A DON IVAN DE VERA TASSIS y Villarroel, en la publicacion de las Obras de Don Pedro Calderon de la Barca, por un Cavallero pariente y amigo suyo,

SONETO.

Si el dicho de Pythagoras tuviera  
Efecto, Calderon feliz lograra,  
Que su espiritu en ti se trasladara,  
Porque con la misma alma concibiera.  
Y si fuera verdad, que en tanta esfera  
Su acorde consonancia resonara,  
No dudo que a tus voces se pasmara,  
Ni que a tu amistad noble se moviera.  
Mas ay dolor! que él muere, aunque su canto  
Vive en ti, porque en lastimas recuerde  
La ausencia de un amigo verdadero:  
Pero enjague tu ingenio nuestro llanto,  
Pues entre las cenizas que te pierde,  
De su fama inmortal te halla heredero.

El soneto colocado detrás de la tasa, que aparece escrito anónimamente, bajo la frase: “Por un cavallero Pariente y Amigo suyo”, habla en muy pocos, pero emotivos versos de una amistad tan encarecida entre Calderón y Vera, que sugiere una comunión de almas: “Que su

---

<sup>375</sup> La paginación es nuestra.

espíritu en ti se trasladara, porque con la misma alma concibiera”, que recaba la situación de Vera Tassis como “legítimo” heredero y transmisor de la obra de Calderón.

Los versos manifiestan el agradecimiento del dramaturgo ya muerto, a su amigo que ha ocupado el resto de su tiempo y sus energías en la recuperación y publicación de sus obras, como legado al mundo, únicamente en nombre de noble y desinteresada amistad. La obra de Calderón se perpetúa con el trabajo de don Juan, que aplaca de esta forma el dolor por la pérdida de su amigo, que, en gratitud a los trabajos y esfuerzos de su amigo don Juan, le hace heredero de su fama inmortal. No olvida el poeta hablar de Pitágoras y el sonido de las esferas, estableciendo una correlación entre los emblemas calderonianos y la amistad del dramaturgo con Vera.

Se despide Vera Tassis con estas palabras “Al discreto y prudente lector”<sup>376</sup>, reiterando que ofrece las comedias de don Pedro “que aun siendo suyas” no han podido escapar de ajenos yerros; Vera Tassis las ofrece limpias, cabales y desagaviadas de las graves injurias de la pluma y el molde. Estas palabras hablan no sólo, de las ya conocidas adulteraciones de los textos calderonianos por gente del teatro, autores, directores, actores, sino de las correcciones a que Vera Tassis las sometió, por lo que la fiabilidad que ofrecen estos textos no está garantizada totalmente. Concluye Vera Tassis con un encomioso párrafo a las comedias de su amigo, hermoso espejo del desengaño que reprende la libertad de los vicios y proporcionando saludables ejemplos, con sus trazos de inocente diversión:

[...] Estas comedias de don Pedro Calderon, que aun siendo suyas, no han podido eximirse de ajenos yerros, salen oy (discreto, y prudente lector) limpias, cabales, y desagaviadas de las graves injurias que de la pluma, y el molde padecieron. En ellas admirarás un vivo, y hermoso espejo del desengaño, guarnecido de politicas, y morales virtudes, que reprehenden, y castigan la desahogada libertad de los vicios; sirviendo de inocente diversion a los sentidos, ministrando singulares especies a las ideas, y previniendo saludables exemplos a todos los accidentes humanos [...] <sup>377</sup>.

Es importante la mención que realiza Vera Tassis de la aprobación del Padre Guerra que no figura en esta *Parte*, pero sí acompaña a la *Verdadera Quinta Parte* y a la *Sexta*, por lo que

---

<sup>376</sup>Ver texto completo en *Apéndice*, p. 744.

<sup>377</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XVI, Preliminares reverso p. 6 y p. 7.

está al alcance del lector, pues solo esta erudita y bien argumentada defensa, reitera Tassis, puede poner a salvo la fama del inmortal dramaturgo.

Si en este Libro (lector discreto) echares menos la eruditissima aprobacion del reverendisimo padre maestro Guerra, ya la hallaras donde con nueva estimacion la veneres, por verla de su doctisimo autor tan adelantada, y excedida, que él solo pudiera entre los estudiosos adelantarse, y excederse á si mismo, para que acaben de romper sus dientes los mordazes detractores, que ociosamente han intentado mellar el inmortal simulacro de su fama<sup>378</sup>.

Termina el editor anunciando que las demás comedias de don Pedro se publicarán en breve, aunque en los preliminares de la *Octava* se ve obligado a retractarse de esta afirmación.

Se cierran los preliminares con la Tabla de las comedias:

TABLA DE LAS COMEDIAS QUE SE  
contienen en esta Septima Parte.

1. <i>Auristela, y Lisidante</i> . Fiesta que se representó a sus Majestades en el Coliseo de Buen Retiro	pág. 1
2. <i>Fuego de Dios en el querer bien</i>	pág. 61
3. <i>El Segundo Scipión</i> . Fiesta que se representó al cumplimiento de años del Rey nuestro Señor	pág. 108
4. <i>La Exaltación de la Cruz</i>	pág. 164
5. <i>No hay cosa como callar</i>	pág. 212
6. <i>Zelos aun del aire matan</i> . Fiesta cantada que se hizo a sus Majestades en el Coliseo de Buen Retiro	pág. 259
7. <i>Mañana será otro día</i>	pág. 293

---

<sup>378</sup>Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XVI, Preliminares reverso p. 7.

- |   |          |
|---|----------|
| 8. <i>Darlo todo y no dar nada</i> . Fiesta que se representó a sus Majestades en su Real Salon | pág. 333 |
| 9. <i>La Desdicha de la Voz</i>   | pág. 389 |
| 10. <i>El pintor de su deshonra</i>   | pág. 437 |
| 11. <i>El Alcalde de Zalamea la Nueva</i>   | pág. 481 |
| 12. <i>El Escondido y la Tapada</i>   | pág. 519 |

#### **4.2.9. Octava Parte de Comedias (1684)**

En la portada:

OCTAVA PARTE  
DE  
COMEDIAS  
DEL CELEBRE POETA ESPAÑOL  
DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA  
Cavallero del Orden de Santiago,  
Capellan de Honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos de Toledo,  
QUE CORREGIDAS POR SUS ORIGINALES,  
PUBLICA  
DON JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL,  
su mayor amigo, y las ofrece  
AL MUY ILUSTRE SEÑOR DON JUAN

Francisco Perez de Saavedra Ponce de Leon y Guzman, Marques del Villar, Señor de las Guadamelenas, Veintiquatro de la Ciudad de Cordova, Patrono del Colegio de los Escrivanos del Numero della, y Patrono del Convento de Santa Justa, y Rufina de la Ciudad de Sevilla, &

En Madrid. Por Francisco Sanz, Impresor del reino, y Portero de Camara de su Magestad, Año de 1684.

La disposición espacial y tipográfica, como ya ha sido mencionado, aporta unos datos tal como muestra en esta portada la relevancia concedida al editor, colocado a la misma distancia entre el autor y el dedicatario, y con caracteres del mismo tamaño. El nombre de

don Pedro va acompañado de su nombramiento como Caballero de la Orden de Santiago y Capellán de su Majestad y de los Reyes Nuevos de Toledo; el de don Juan va seguido de una relación abreviada de sus títulos nobiliarios, a modo de pequeña biografía, que ocupa más espacio que los datos del autor, y el de Vera Tassis, es muy significativo, va seguido únicamente de la apostilla “su mejor amigo”. De esta forma se presenta la obra con la tríada de autor, editor y dedicatario, que representa el vínculo entre los tres protagonistas, y que recuerda la importancia del protector, pues sin él no hay libro.

En el interior, en primer lugar, se halla un grabado del retrato de don Pedro Calderón de la Barca, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, y que ilustra también la contraportada de la *Parte Sexta*.

En la dedicatoria se repiten los títulos nobiliarios del protector, esta vez en su totalidad:

AL MUY ILUSTRE SEÑOR DON IUAN FRANCISCO PEREZ DE SAAVEDRA PONCE DE LEON y Guzman, Marqués del Villar, Señor de las Guadamelenas, Veinticuatro de la ciudad de Córdoba, Patrono del Colegio de los Escribanos del numero della, y Patrono del Convento de Santa Iusta, y Rufina de la Ciudad de Sevilla, &c.

Reitera Vera Tassis el compromiso que siente con don Pedro para editar sus comedias póstumamente y mostrándose fiel a sus disposiciones cómo las dedica en esta *Parte* a don Juan Francisco Pérez de Saavedra, por su real sangre, insignes acciones y generosidades:

[...] Los justos motivos que tuviera don Pedro, para dedicar sus obras a la grande autoridad de V. S. fueran contemplarle tantas veces ilustre, y calificado por su real sangre, esclarecido por sus insignes acciones, y ventajoso por sus generosidades; y estos son los mismos que ejecutan mi obligacion para que lisongeando aquellas cenizas, reverencie con este obsequio las inmortales memorias de la excelsa casa de V. S. y si no me hiziera sospechoso la amistad que profeso; y temiera sonrosear su modestia le acordara de aquellos sagrados monumentos el anciano esplendor de sus progenitores, que yacen entre gloriosos blasones, y laureles, muertos para la vida, y vivos para la admiracion, y el respeto: pero temo ofenderlos al querer explicarlos en lo conciso de una dedicatoria, porque no caben en limitadas voces infinitos aplausos, y basta el sello de su soberania para credito de su fama.

Siguiendo los parámetros de la dedicatoria, petición de protección, y homenaje, Vera enaltece a don Juan y declara lo ilustre de su linaje, acreditando la ascendencia del noble con el apoyo y documentación de los cronistas que cita al margen. Añade su encomiosa

generosidad para los espectáculos de la Corte, que otorgan brillo a los mismos y hacen olvidar momentáneamente las dificultades económicas por las que pasa España en esos momentos:

Solo dire, que V. S. con sus acciones sabe, ya que no exceder, competir las glorias de sus heroycos antepasados; pues ya con el rejon, la espada, y el caballo, le hemos visto hazer en el grande teatro desta Corte, y el mayor de todo el orbe, diestrisimos primores en el toreo; derramando lucidisimas generosidades en costosas, y duplicadas libreas, en ricos coches, y en preciosos adornos de caballos; pues con su liberalidad enriquezia la misera estrechez de estos tiempos; desmintiendo con sus excessivos gastos la suma esterilidad; pero en animos generosos todos los tiempos son unos<sup>379</sup>.

Continúa con su homenaje a don Juan Francisco dedicándole alabanzas tanto en su arte de manejar las armas como las letras, motivo por el cual se acoge a su protección para dedicarle un libro de Calderón, varón tan celebrado y así, con esta acción quedará don Juan aplaudido, don Pedro, glorioso y Vera Tassis, satisfecho:

Credito, enfin, honroso de los nobles cordoveses, que en el ilustre manejo de las armas, y las letras, siempre han sabido ocupar los sonoros labios de la fama. Y pues ella es quien se empeña en publicar sus dignos elogios, permitase V. S. pues es de tanto brio su entendimiento, como su mano, a trasladar el genio de su impulso, porque sea reparo de las letras, lo que ha sido empeño glorioso de las armas. Este es un corto diseño de las grandes prerrogativas que concurren en la persona de V. S. esta una insinuacion breve de la noticia larga que debia dar de su esclarecida casa; y estos los motivos justos que executan mi amistad, y obligacion, para presentarle gustoso un libro de varon tan celebrado, por que con esta demonstracion mia quede V. S. aplaudido, Don Pedro Calderon glorioso, y yo satisfecho de que a su lado llegue a respetarse en los terminos del mundo, deseando que Nuestro Señor dé a V. S. dilatados años de vida, con las muchas prosperidades que merece<sup>380</sup>.

La aprobación es del Padre fray Manuel de Guerra y Ribera, fechada en Madrid a 14 de abril de 1682. La licencia del ordinario está concedida por Juan Álvarez de Llamas, notario, por mandado de don Antonio Pascual, en Madrid, a diez y siete de abril de mil seiscientos y ochenta y dos años. La aprobación del Consejo lleva fecha de 6 de mayo de mil seiscientos y

---

<sup>379</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XVII, Preliminares p. 3.

<sup>380</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XVII, Preliminares reverso p. 3 y p. 4.



ochenta y dos, y el privilegio está concedido a Vera Tassis por don Antonio de Zupide y Apontes refrendado por su Majestad, en Madrid a 25 de mayo de 1682. La fe de erratas señala únicamente cuatro errores junto a su ubicación, y refrenda que el libro concuerda con su original, está firmada por Murcia de la Llana. El libro está tasado a seis maravedís el pliego, en Madrid a 16 de octubre de 1684. Todos estos paratextos que rodean la obra (aprobaciones, privilegios, licencias, tasas, etc.) son sumamente importantes pues de los datos que aportan y, en particular del cotejo de las fechas, se puede seguir el itinerario de la publicación, los avatares por los que discurrió, y si hubo remodelaciones y reproducciones.

En las palabras finales: “Al que leyere”, Vera Tassis se pone en contacto con el lector con el que comparte las inquietudes y trabajos que le acompañan en su labor de edición, y al que va informando de las etapas de su celosa tarea:

#### AL QUE LEYERE<sup>381</sup>

El octavo Tomo de los ingeniosos desvelos del Comico Poeta Español, y Quarto en orden de los que mi cuydadosa tarea ha publicado, te ofrezco, lector benigno, para calificacion de mi segura voluntad; muchas de las Comedias que contiene avras visto en los Teatros representadas y en los libros impressas; pero ninguna en unos y otros tan cabal, como las que agora salen a la luz publica; pues si tu juiziosa capacidad passare al examen de su cotexo, no dudo que te deba repetidos agradecimientos mi cuydado; asegurandote que sin larga, y continua prolixidad, es dificultoso el vencer tanto imposible; el qual solo podrá ponderarle quien con afectuosa gratitud le experimenta [...]<sup>382</sup>.

El libro publicado que el lector tiene entre las manos, informa Vera Tassis, es el octavo en la edición de las comedias de Calderón y el cuarto en las *Partes* publicadas por Vera, reiterando al lector lo trabajoso de su tarea de revisión, para que las comedias salgan tan “cabales” como el ingenio de don Pedro se merece. Da cuenta, sin embargo, de que, a pesar de su afirmación en la dedicatoria de la *Séptima Parte* de que las demás comedias de don Pedro seguirían publicándose a buen ritmo, si Dios le daba vida, se ve obligado a retrasar la próxima publicación, la *Novena Parte*, por los muchos yerros que causan que las comedias

<sup>381</sup>Ver texto completo en *Apéndice*, p. 751.

<sup>382</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XVII, Preliminares, reverso p.6.

estén tan inciertas y anuncia que procederá a llevar a cabo una reedición de las cuatro primeras partes que también tendrá que revisar para enmendar los errores ocasionados por las prensas y los moldes:

[...] Las demás que en mi poder quedan, están en sus traslados tan inciertas, que hasta conseguir otros mas verdaderos, avré de suspender el proseguir en el noveno Tomo; pasando a repetir en la prensa los quatro primeros, que te aseguro, no tienen menos yerros, que los advertidos en los que tengo publicados; pues aun no bastó el respeto de su autor vivo, para eximirse del riesgo que suelen padecer a manos de los traslados, y moldes<sup>383</sup>:

Reiterando que todos esos esfuerzos y desvelos por enaltecer la obra de don Pedro, los realiza siempre por razón de su amistad hacia Calderón:

[...] y como el verdadero amor es preciso que pase mas allá de la muerte, yo que fui quien mas entrañablemente amé a don Pedro; pues como<sup>384</sup> *Omni tempore diligit, qui amicus est*, es forçoso que a repetidas instancias de la voluntad, quando parece que acabo, empiece de nuevo a exercitar mi obligacion, tomando esta fatiga por alivio, para que todo ceda en su obsequio, y en honra, y gloria de Dios, que te guarde<sup>385</sup>.

Estas menciones explícitas acerca de las siguientes publicaciones que nos va dando Vera Tassis en sus prólogos, especialmente en las *Partes VII* y *VIII*, son trascendentes porque dan cuenta de su proyecto editorial y proyectan luz sobre la composición del volumen. Aunque en este sentido el paratexto más clarificador es el índice, en el que se muestra el conjunto de comedias escogidas y su disposición bien meditada. En algunos volúmenes las comedias presentan algunas semejanzas en cuanto a los temas. Una constante en estos índices es la nota que se añade a una comedia señalando que ha sido representada en palacio. En esta *Parte Octava* son cuatro: *Las manos blancas no ofenden*, *No siempre lo peor es cierto*, *Los tres afectos de Amor* y *Antes, que todo, es mi Dama*.

---

<sup>383</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XVII, Preliminares, reverso p. 6.

<sup>384</sup> Nota al margen: [Proverb. capit. 17. vers. 17.]

<sup>385</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XVII, Preliminares, reverso p. 6 y p.7.

TABLA DE LAS COMEDIAS CONTENIDAS  
en esta Octava Parte.

<i>La cisma de Inglaterra</i>	pág. 1
<i>Las manos blancas no ofenden, Fiesta que se representó a sus Magestades</i>	pág. 46
<i>Los cabellos de Absalón</i>	pág. 105
<i>No siempre lo peor es cierto, Fiesta que se representó a sus Magestades</i>	pág. 156.
<i>Las cadenas del Demonio</i>	pág. 201
<i>Los tres afectos de amor, Fiesta que se representó a sus Magestades.</i>	pág. 240
<i>La Vanda y la Flor</i>	pág. 288
<i>Con quien vengo</i>	pág. 331
<i>Guardate del Agua mansa</i>	pág. 381
<i>El Alcayde de si mismo</i>	pág. 431
<i>Luis Perez el Gallego</i>	pág. 475
<i>Antes, que todo, es mi Dama, Fiesta que se representó a sus Magestades</i>	pág. 517

**4.2.10. Novena Parte de Comedias (1691)**

En la portada:

NOVENA PARTE  
DE  
COMEDIAS

DEL CELEBRE POETA ESPAÑOL,  
DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA,  
Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de Honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos  
en la Santa Iglesia de Toledo;  
QUE NUEVAMENTE CORREGIDAS,

PUBLICA

Don Juan de VeraTassis y Villarroel  
Fiscal de las comedias de estos reinos, por su Mag.

Y LAS OFRECE

AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON IÑIGO Melchor Fernandez de Velasco y Tovar, Condestable  
de Castilla, y de León, Camarero Mayor del Rey nuestro señor, su copero mayor, de los Consejos de  
Estado, y Guerra, Comendador de Usagre en la Orden, y Cavalleria de Santiago, y Treze della, Duque  
de la Ciudad de Frias, &.

CON PRIVILEGIO

En Madrid: Por Francisco Sanz, Impresor del Reyno, y portero de Camara de Su Magestad,  
Año de 1691.

En el reverso de la página 1 se ofrece el grabado con el retrato de Calderón, que aparece, asimismo en las Partes Sexta y Octava.

Dedicatoria:

AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON IÑIGO Melchor Fernandez de Velasco y Tovar,  
Condestable de Castilla, y de León, Camarero Mayor del Rey nuestro señor [...]

En la dedicatoria comienza Vera con la tradicional loa del protector, don Iñigo Melchor de Velasco y Tovar, alabando las excelencias y méritos de sus antepasados y de él mismo, dedicándole elogios como el político prudente, juez desapasionado, sabio consejero, etc., para pedirle su magnánima protección para el “Noveno Libro de Don Pedro Calderón de la Barca”, entre cuyas comedias hallará don Iñigo algunas con que servir a sus Majestades, ya que no se han representado en su presencia, y muy importante, todas ellas corregidas de los defectos con que hasta aquí han corrido, afirmando que este fuera el acertado designio del autor, y lo es mio; es decir, Vera Tassis corrige según su propio criterio, alegando el conocimiento que tiene de los gustos y modos de escribir de Calderón:

Estas, señor, me llevan dócil, y voluntario a la magnanima protección de V. Exc. con el Noveno libro de don Pedro Calderon de la Barca, entre cuyas ingeniosas comedias hallará V. Exc. algunas con que servir a sus Majestades, a causa de no haberse representado en su real presencia; y todas tan corregidas de los defectos con que hasta aquí han corrido, que, en mi juicio, no las ha de hallar encuentro la mas critica censura y yo, según creo, la padeciera muy grave de todos, a no llegarlas a poner debajo de la esclarecidisima sombra de V. Exc. reconociendo que este fuera el acertado designio del autor, y lo es mio, el qual lograre mas autorizado, empleandome en muchos preceptos de V. Exc. cuya vida pido a Nuestro Señor la dilate quanto esta Monarquia necesita, y he menester<sup>386</sup>.

El volumen consta de una aprobación concedida por el padre fray Manuel de Guerra y Ribera en Madrid, a 14 de abril de 1682. Y una segunda del Consejo de Castilla, otorgada en Madrid, a seis de mayo de 1682.

La suma del privilegio se concede a don Juan de Vera Tassis y Villarroel, firmada por su Majestad y refrendada por don Antonio de Zupide y Aponte, su secretario, en Madrid a 25 de mayo de 1682.

La Licencia del Ordinario está aprobada por fray Manuel de Guerra y Ribera y concedida por Juan Álvarez de Llamas en nombre de don Antonio Pascual, en Madrid, a 17 de abril de 1682.

La Fe de erratas contiene tres correcciones, y confirma que el libro se corresponde fielmente con su original, firmado por don Martín de Alcarça, corrector general por su Majestad, en Madrid, a ocho de febrero de 1691.

El libro está tasado por el Consejo a seis maravedís, el pliego, como consta de su original, despachado en el Oficio de Domingo Leal de Saavedra, escribano de cámara de su Majestad, en Madrid, a diez de febrero de 1691.

AL LECTOR<sup>387</sup>

---

<sup>386</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XVIII, Preliminares, p.3 y reverso.

<sup>387</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 757.

En estas últimas palabras al lector, Vera Tassis, siempre dentro de la línea de admiración y respeto a su homenajeado amigo don Pedro y de estima y respeto al lector, comienza su alocución con las simbólicas frase: “Pongo en tus manos...”, testimonio y garante del valor de aquello que se pone en las manos, idóneas, que sabrán cuidarlo y hacerse acreedoras de tal honor, “...este Noveno Tomo de Comedias del célebre poeta español, don Pedro Calderón de la Barca...”, reiterando sus muchos desvelos en corregir las comedias y librarlas de los yerros en que andaban las comedias, y añade con la habitual humildad, que si algún error se encontrara es debido a ignorancia del editor y no, a descuido del autor:

[...] Pongo en tus manos, y en el teatro comun este Noveno Tomo de comedias del célebre poeta español, D. Pedro Calderon de la Barca: ninguna de ellas la leerás como andava manuscrita, o impresa; porque solicitando unas, y otras originales, se ha procurado corregir, y ajustar con la mayor legalidad posible esta impresion: si en qualquiera dellas notares algun desliz, o borron, no le achaques a descuidado delito suyo, sino a grosera ignorancia mia; pues como tal, la confieso, y la sugeto a la juiziosa correccion de los discretos<sup>388</sup>.

Después de la invocación al lector, Vera le informa de las comedias contenidas en esta parte, advirtiéndole que la titulada *Amar después de la muerte* (como dejó advertido en la *Verdadera Quinta Parte*) no llegó a conocerla don Pedro, con ese nombre, no sólo por hallarse bajo el título de *El Tuzaní de la Alpujarra*, sino también por estar adulterada y con errores de impresión. Como ocurrió con la comedia de *Un castigo en tres venganzas*, que especifica Vera, está también en la *Quinta Parte* falsa, que, por contener tantos errores se incluye allí, y aquí, continúa Vera, se publican ambas desmintiendo los errores de la prensa. Incluye el editor otra comedia: *Bien vengas mal*, corrigiéndose de haber dicho en el Primer Tomo que no era de don Pedro, y en esta *Novena Parte* dice que sí es de Calderón, alegando como razón que reconoce en ella el estilo de don Pedro: “...reconozco por lo artificioso de la traza, y la naturaleza del verso, que es legítimo parto suyo”. García Luengos afirma que todos los indicios apuntan a la posibilidad de que Vera se quedase sin comedias para la anunciada *Décima Parte* que no llegó a publicarse, pues, en realidad, todas estas declaraciones respaldan la presunción de las dificultades para sacar la *Novena*. Observando las fechas de publicación se advierte que la *Quinta* sale en 1682, la *Sexta* en 1683, la *Séptima* en el mismo año, donde

---

<sup>388</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, Vol. XVIII, Preliminares reverso p. 6.

anuncia que las demás se publicarán en breve, y cuando sale la *Octava*, al año siguiente en 1684, Vera Tassis se ve obligado a avisar de que la *Novena* se retrasará, y hasta entonces procederá a reeditar los cuatro primeros Tomos. En 1691 Vera consigue recopilar las doce comedias para esta *Novena Parte* incluyendo *Amar después de la muerte*, y otras dos que nunca habían sido nombradas en la lista de “verdaderas”: *Un castigo en tres venganzas* y *Bien vengas mal*. Comenta García Luengos<sup>389</sup> que la inclusión en el tomo de estas dos comedias catalogadas como no suyas, en lugar de cualquiera de las catorce que aún figuraban en la lista de “pendientes” da cuenta de las dificultades por las que pasó el editor para reunir el material de esta parte. La explicación que da Vera Tassis para tal procedimiento es que las comedias estaban adulteradas y con muchos errores.

Las listas de las comedias de Calderón, indudablemente, han sido de inestimable valor para intentar realizar la relación de las obras calderonianas. Es bien sabido, sin embargo, en la actualidad que presentan errores y ausencias, bien sea por problemas involuntarios de memoria del propio autor, u omisiones conscientes por falta de interés a reclamar la autoría al considerar que sus contenidos eran carentes de interés, o por su falta de madurez artística. El problema es más laborioso en las listas confeccionadas por Vera, que tenía que realizarlas con los datos de que disponía sin la ratificación y asesoramiento del propio autor. Son, por tanto, listas que deben quedar abiertas a la espera de nuevos hallazgos y de su estudio e investigación.

Concluyen los preliminares con la lista de comedias que contiene la *Parte*:

TABLA DE LAS COMEDIAS QUE  
contiene esta Parte Novena.

- |   |         |
|---|---------|
| 1. <i>Las Armas de la Hermosura</i> , fiesta que se representó a sus Majestades en el Salon Real de Palacio | pág. 1  |
| 2. <i>Amado y Aborrecido</i> , fiesta que se representó a sus Majestades en el Salon Real de Palacio        | pág. 56 |

---

<sup>389</sup> Vega García-Luengos, Germán, 2008, p. 262.

3. <i>La Señora, y la Criada</i>	pág. 110
4. <i>Nadie fie su secreto</i>	pág. 154
5. <i>Las tres justicias en una</i>	pág. 198
6. <i>Amar después de la muerte</i>	pág. 240
7. <i>Un castigo en tres venganzas</i>	pág. 285
8. <i>Duelos de Amor, y Lealtad</i> , fiesta que se representó a sus Majestades en el Salon Real de Palacio	pág. 327
9. <i>Cefalo y Pocris</i> , fiesta burlesca que se representó a sus Majestades en el Salon Real de Palacio	pág. 383
10. <i>El castillo de Lindabridis</i> , fiesta que se representó a sus Majestades en el Salon Real de Palacio	pág. 417
11. <i>Bien vengas mal</i>	pág. 471
12. <i>Cada uno para si</i>	pág. 514

#### 4.2.11. Autos Sacramentales, I. (1677)

Calderón publicó un primer y único tomo de Autos sacramentales. Aunque el dramaturgo sabía que los autos eran muy apreciados y que se reconocían sus cualidades, también era consciente de que podían ser objeto de críticas adversas, por lo que en el, tantas veces mencionado, *prólogo* a la edición de sus *autos* en 1677, se adelanta a ellas:

AL LECTOR

ANTICIPADAS DISCULPAS A LAS OBJECIONES QUE PUEDEN  
OFRECERSE A LA IMPRESIÓN DE ESTOS AUTOS<sup>390</sup>

---

<sup>390</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 758.



---

Parecerá culpable especie de jactancia sacar a luz estos mal limados borradores, que, desconfiada la modestia, tuvo por tantos años a la censura retirados; siendo así, que no sólo no es jactancia nacida del propio amor, sino violencia de ajeno agravio ocasionada, pues, no contenta la codicia con haber impreso tantos hurtados escritos míos como andan sin mi permiso adocenados y tantos como sin ser míos andan impresos con mi nombre, ha salido ahora con un libro intitulado *Quinta parte de comedias de Calderón*, con tantas falsedades como haberse impreso en Madrid y tener puesta su impresión en Barcelona, no tener licencia ni remisión ni del vicario, ni del consejo, ni aprobación de persona conocida. Y, finalmente, de diez comedias que contiene, no ser las cuatro más, ni aun ninguna pudiera decir, según están, no cabales, adulteradas y defectuosas, bien como trasladadas a hurto, [...].

El autor manifiesta claramente cuál es el motivo que le impulsa a la publicación de sus Autos, que no es otro sino reivindicar la falsedad de esta edición espuria de la *Quinta Parte de Comedias*: "...violencia de ajeno agravio ocasionada, pues, no contenta la codicia...", en el que denuncia con aspereza su ilegitimidad pues aparece ya respaldada por una fraudulenta acreditación, como haberse impreso en Madrid, sin licencia, ni credenciales legales y textuales. Junto a la habitual humildad del autor, se manifiesta decididamente la voluntad de fijar sus textos, publicarlos sin errores, ni defectos, lo que le decide a publicar sus *Autos Sacramentales*, presididos por este conocido prólogo que da cuenta de la penosa situación en la que se desarrollaba la actividad literaria en la época, en la que los textos aparecían llenos de errores y defectos, o peor aún, copiados, firmados por plagiarios que se arrogaban la composición de la obra, o más grave todavía, aparecían obras anónimas firmadas por el dramaturgo, escritores sin escrúpulos que se apropiaban de la fama de Calderón.

La publicación de sus *Partes de Comedias* hasta este momento llevaba un ritmo más lento, desde la publicación de la *Segunda* en 1641, hasta la aparición de la *Tercera* transcurren más de veinte años; en 1672 aparece la *Cuarta Parte*, pero la publicación de la falsa *Quinta Parte* en 1677, renueva la actividad literaria de Calderón que acomete la edición de sus Autos, en cuyo comentado prólogo:

Este consentido abuso, que, mirando a otra luz, resulta en no menos considerable daño de terceros que en perjuicio de veinte y seis mil ducados al año aplicados a hospitales y obras pías, me ha puesto en recelo de que los autos sacramentales, que en su festivo día se han representado a sus Majestades y sus Reales Consejos, de más de treinta años a esta parte, no corran (pues no hay quien lo impida) la deshecha fortuna que han corrido las comedias; porque, siendo, como son, tan escrupulosos sus asuntos que por un término errado, o por la pluma, o por la prensa, puede pasar

de lo sensible del ingenio a lo intolerable de la reputación, me ha movido (mejor dijera, me ha forzado) a que, ya que hayan de salir, salgan, por lo menos, corregidos y cabales, que para defectos bastan los míos, sin que entren a la parte los ajenos.

En este párrafo hace alusión el dramaturgo a los fines benéficos a los que se destinaban los fondos recaudados en las representaciones, ahondando en lo punible de las conductas de copistas, autores plagiarios o libreros, cuya conducta delictiva perjudicaba no solo a escritores sino, además, a terceros protegidos por los beneficios de la representación de una obra teatral. Se encuentra una nota de legítima satisfacción, propia del escritor profesional, por el público que asiste a sus representaciones que acreditan la calidad de éstas, y que denotan, como afirman Parker y Varey, más que la intención de realzar sus escritos el hecho de poner de manifiesto el carácter cortesano de la fiesta del Corpus madrileña. Y explicadas todas estas razones el autor anuncia la publicación de sus *Autos Sacramentales* para que lleguen al público “corregidos y cabales”, teniendo en cuenta, además, la trascendencia de cualquier error, dada la complicación de su temática: “Este consentido abuso [...] me ha puesto en recelo de que los autos sacramentales, que en su festivo día se han representado a sus Majestades y a sus Reales Consejos [...] no corran (pues no hay quien lo impida) la deshecha fortuna que han corrido las comedias...”. El objetivo de esta introducción es explicar el motivo que le lleva a publicarlas y anticiparse a las quejas que se hacen al género: la monotonía del tema y de los personajes, por otra parte, alegóricos; el dramaturgo arguye que el auto sacramental es más digno de estimación y aprecio por la dificultad de ofrecer diversidad y variedad teniendo que trabajar el mismo tema y con los mismos personajes:

Conque, habiendo respondido a la primera objeción, paso a las demás que se me ofrecen.

Habrá quien haga fastidioso reparo de ver que en los más de estos autos están introducidos unos mismos personajes como son: la Fe, la Gracia, la Culpa, la Naturaleza, el Judaísmo, la Gentilidad, etc. A que se satisface (o se procura satisfacer) con que siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento, con que, a mi corto juicio, más se le debe dar estimación que culpa a este reparo, que el mayor primor de la naturaleza es que con unas mismas facciones haga tantos rostros diferentes, con cuyo ejemplar, ya que no sea primor, sea, disculpa el haber hecho tantos diferentes autos con unos mismos personajes.

Consciente de que la aparición de los mismos personajes tenía que producir tedio entre los espectadores, justifica el hecho diciendo que si se trata el mismo asunto será inevitable usar los mismos medios, y advierte que el hecho de escribir tantos autos y todos diferentes sirviéndose de los mismos personajes es muy meritorio y más digno de alabanza que de crítica:

...mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento...

También, dice Calderón, que los lectores hallarán muchos pasajes análogos, a lo que el dramaturgo responde con idéntico razonamiento, recurriendo a la naturaleza que proporciona tan diferentes rostros sirviéndose de los mismos rasgos, pero, además, alega Calderón las particularidades de este género, que representa sus obras una vez al año, alejadas en el tiempo unas de otras, ni tampoco han sido escritas para leer un auto tras otro:

Hallaránse parecidos algunos pasos; también en la naturaleza se hallan algunos rostros parecidos, y aunque esta razón salve este defecto, se añade a ella que este género de representación se hace una vez al año, y de una a otra de las que eran en esta primera parte ha habido distancia de más de veinte años, y no es lo mismo haberlos visto con tanto intermedio divididos que hallarlos juntos debajo de un cuaderno, y así podrán suplirse, si se miran, no como repetidos, sino acordados.

Hace también Calderón referencia a la “tibieza” de algunos pasajes, haciendo notar que el auto escrito no participa de la música, los cantos, ni las tramoyas; son obras concebidas para la representación, no para la lectura:

Parecerán tibios algunos trozos; respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es, que muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo y del tablado.

Y alega, además, los muchos condicionamientos que imponían al escritor el gusto del público y las circunstancias de la escenificación

Habrà quien diga que ha sido flojedad no sacar las citas a la margen. A que se responde que para el docto no hacen falta y para el no docto hicieran sobra.

Hasta aquí son (¡oh lector amigo o enemigo!) las objeciones que a mí se me han ofrecido a que he querido anticipadamente responderte. Si a ti se te ofrecen otras, te suplico me las adviertas para

que en la segunda parte o las satisfaga o las obedezca, que mi ánimo está tan rendido al deseo de lo mejor que, desde luego, si en lo dicho o por decir hubiere una sola voz que disuene a la pureza de la fe o al decoro de las buenas costumbres, desde luego, la delato, la detesto y la retracto, y de ella pido a Dios el perdón y a ti la enmienda—*Vale*.

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

En el párrafo final se compendia la función del paratexto, con la invocación: “Hasta aquí son, oh lector amigo o enemigo...”, donde se manifiesta el deseo de diálogo del autor con su interlocutor.

En definitiva, en este conocido prólogo, junto a la tópica modestia del autor y las habituales denuncias a la acción de los plagiaros y al descuido de los editores y errores de transcripción, lo que realmente interesa al autor es exponer sus razones y su tardanza en publicar sus autos sacramentales, su producción, quizás, más genuina. En sus “anticipadas disculpas” da cuenta el autor de sus temores ante la reincidencia y la poca variación de los temas, la monotonía de los personajes, en suma, la falta de diversidad que podía cansar y aburrir al público, unido a la dificultad del carácter abstracto y simbólico del tema. En esta misma introducción explica el dramaturgo el valor de las alegorías, con respecto a lo cual comenta Rull: “Esta hábil distinción entre *asunto* (hoy quizá diríamos *tema*) y *argumento* explica que el sentido de las alegorías y de los personajes alegóricos sea uniformemente el mismo (desde el punto de vista temático) y distinto a un tiempo (desde el punto de vista argumental)”<sup>391</sup>. Dice Calderón que el hecho de que el *asunto* sea siempre el mismo implica que el autor se vea obligado a hacer uso de los mismos medios, pero afirma que hay que considerar que esos mismos medios van dirigidos a diferentes fines en su *argumento*, lo cual debería ser causa de alabanza y no, de crítica. Afirma también Calderón que, en cuanto a la objeción de que muchos pasajes parecerán similares, que en la naturaleza encontramos esas semejanzas, pues los rostros se componen de los mismos elementos y no hay dos iguales; así ocurre con sus autos que con el mismo *asunto* son todos diferentes, pero, además, no fueron escritos para ser representados todos a la vez, con lo que el distanciamiento en el tiempo los aleja entre sí y los diferencia. Y termina su alegato apuntando que los autos no fueron escritos para ser leídos, sino representados, con lo que falta todo el atractivo y color de la puesta en

---

<sup>391</sup> Rull Fernández, E., 1997 a, p. xv.

---

escena, tramoya, vestuario, utilería y emblemas. Comenta Parker que si los críticos de siglos posteriores hubieran tenido en cuenta estas anticipadas razones a sus autos sacramentales, expresadas en el prólogo: “...acaso estos críticos no se hubieran extraviado tan lamentablemente”<sup>392</sup>. Rull afirma: “lo que hace de Calderón la cumbre del género no es un aspecto aislado en la composición y factura del auto, [...] es la conjunción de diversos aspectos, que determina una unidad netamente distinta”<sup>393</sup>, y menciona que Valbuena en 1941 destacaba también el extraordinario poder sintetizador del dramaturgo que le hacía captar las ideas generales de la naturaleza alegórica del género, estrechándolas en una estricta unidad. Parker se pronuncia en el mismo sentido afirmando que el auto sacramental era una pieza integradora de dicción poética, imaginaria, técnica (estructura dramática y escenificación) y contenido intelectual (ideas teológicas y filosóficas integradas en el tema y la acción). Destaca Rull la extraordinaria capacidad de Calderón para la creación de arquitecturas teatrales y define las cinco líneas de síntesis que constituyen el auto sacramental: síntesis cósmica, síntesis de la Historia humana, síntesis del hombre mismo, síntesis del universo geográfico y síntesis estético-dramática. A través de estos elementos compone Calderón sus autos, valiéndose, además, de las doctrinas filosóficas y teológicas, vigentes en la España de su tiempo<sup>394</sup>.

Calderón venía escribiendo dos autos sacramentales cada año para las fiestas del Corpus Christi en Madrid, labor que compaginaba con los encargos palaciegos, y con la espaciada publicación de sus *Partes de Comedias*; en 1636, la *Primera*; la *Segunda* en 1637; sin embargo la *Tercera* no sale hasta casi veinte años después; en 1672 sale la *Cuarta parte*. En 1677 se produce la edición de dos *Partes* falsas de la *Quinta*, que provocan la mayor contrariedad profesional del dramaturgo, pero que, al mismo tiempo, le hacen reaccionar con renovada fuerza y acomete la publicación de sus autos sacramentales. En esta *Primera Parte de Autos* aparece ya, sin ninguna clase de pretextos, como autor y editor, acompañado de todas sus credenciales y títulos, su condición de Caballero de Santiago, Capellán de Honor de su Magestad, y de los Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de Toledo, que le concede un rango

---

<sup>392</sup> Parker, A., 1983, pp. 19 y ss.

<sup>393</sup> Rull Fernández, E., 2003, p.68 y ss.

<sup>394</sup> Ver Rull Fernández, 2003, pp.68 y ss.

que acredita la autenticidad de los textos, sacados de su legítima estancia, el Archivo de la Villa. Esta *Parte* está ilustrada con un retrato de Calderón con una cita bíblica: “Quid Retribuam Domino, Pro Omnibus Quae retribuit mihi?” Se cuida también la tipografía que confiere al libro un nuevo rango de prestigio. En cuanto a la dedicatoria que aparece con el título: “A Cristo Sacramentado”, hace notar Paterson<sup>395</sup> que el libro se transforma en una ofrenda que el autor realiza en agradecimiento a Cristo ante el altar, el libro adquiere un nuevo valor sagrado, una especie de función sacramental que añade al concepto de escritor/editor, una nueva jerarquía, la del sacerdocio. Calderón utiliza eficazmente en el paratexto parámetros sociales y religiosos para legitimar y hasta divinizar su texto para salvaguardarlo de copias, falsificaciones, hurtos y deturpaciones. Este es el modelo de publicación que se erigirá como canon en futuras ediciones, y además, representa la trascendencia de la textualidad y la responsabilidad en el cuidado de su correcta transmisión.

En suma, en el prólogo a este primer tomo de sus autos sacramentales aparecen muchos de los elementos que se repetirán en otros prólogos e introducciones, no solo en Calderón, sino en otros autores del Barroco. El poeta realiza una defensa de la autoría de sus obras y lanza una invectiva contra los plagarios y los que usan su nombre para firmar sus obras. Advierte de las irregularidades con las que se ha publicado su *Quinta Parte de Comedias*. La lectura de licencias, tasas y demás preliminares, siguen aportando datos.

En la *Aprobación* de Juan Ignacio Castroverde, predicador de su Majestad, el jesuita no se limita a conceder su conformidad, sino que realiza un vehemente panegírico del poeta:

Remítame V.A. el libro de Autos sacramentales de don Pedro Calderón de la Barca, caballero del Orden de Santiago, Capellán de Honor, y de la Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo, para que salgan a la censura común, [...]. No se puede entrar al conocimiento de esta obra (aunque perdone la modestia de su autor) sin hablar de su elocuente estilo, de su admirable distribución y de su fábrica sagrada, cuya abundancia la hace estéril, pues por mucho que se diga, nunca se cumple con lo que se debe decir, siendo de tan extraordinaria calidad, que los materiales que se buscan para su censura sirven para su elogio

Que este grande cortesano junte a la pureza del estilo la consonancia del metro con igualdad, no es mucho; que use del idioma natural con destreza, no causa admiración; que coloque lo delectable sin faltar a lo útil, sigue el precepto de Horacio; que forme lazos del Epicedio con el intento

---

<sup>395</sup> Paterson, Alan K. G., 2001, pp. 17-29.

principal, sin que la atención se le huya, así lo quisieron todos los clásicos, y no lo hallaron todos; que se hagan consonancia la hermosura y la propiedad, algunas lo consiguieron; que las líneas miren al fin como a centro, es de ingenio consiguiente; que algunos célebres poetas españoles hayan hecho autos con acierto, no hay duda; que la admirable forma que hoy tienen se debe sólo a don Pedro Calderón, es cierto; y que en ella los escribe con celestial arquitectura <sup>396</sup>.

Alaba la perfección del metro, la pureza de la lengua, y la capacidad de aunar los preceptos de los clásicos con la utilidad y el deleite, en hermosa armonía, de tal manera que su estilo creó escuela. En la misma *Aprobación* alaba Castroverde la elaboración de los autos calderonianos por la perfección de su composición, comenta que lo que Calderón ha hecho es crear una nueva estructura, una equilibrada combinación de los elementos, que conseguía hacer llegar los conceptos más alambicados a todos los espectadores:

La sagrada fábrica de hacer los conceptos de Cristo sacramentado representables y explicarlos con la viva demostración de alegorías, entendiendo una cosa por la significación de otra, son invenciones del entendimiento, cuya virtud no es otra que saber hallar. Pues ¿cómo será este? Cuando arrebatado en éxtasis divinos imita al mismo Dios, que dice por Isaías: *Notas facite in populis ad inventiones eius (cap. 8, 4)*. En los términos de encarnar y sacramentarse, y estas invenciones son las que nos explica debajo de figuras alegóricas, dispuestas con tal armonía que, desestimada la apariencia, se percibe la substancia, adornándolas con todo lo que da de sí la Retórica de variedad, hermosura y alegría que es lo que da a entender el salmo 95, <sup>397</sup>

Menciona también Juan Ignacio Castroverde con patriótico orgullo que se enviaban regularmente todos los años, ejemplares de los autos al Emperador en Viena y a la Reina de Francia, por lo que el gobierno de España se sentía muy satisfecho de los autos de Calderón <sup>398</sup>.

Alabanzas igualmente generosas y elocuentes dedica el Dr. Don Juan Mateo Lozano en su *Aprobación*:

Bien bastante acreditada de segura, y de grande, aun sin averla visto, me pareciera, y con razon a mí, que podía salir a luz el día de oy esta obra, en fee de los aplausos, y de las aclamaciones comunes con que se han celebrado por unicos, sin ofensa de nadie, los escritos desta

---

<sup>396</sup> Calderón, 1997 a, pp. 6 y ss.

<sup>397</sup> Calderón, 1997 a, pp. 6 y ss.

<sup>398</sup> Parker, A., 1983, p. 14.

singularissima pluma, aviendose grangeado a fuerza de sus continuados aciertos, desde la primera centella que se desprendió à los Teatros, de la fogosidad deste fecundissimo Numen, el renombre de inimitable en los numeros, e invenciones Poeticas. De estas, aviendo sido tantas, y de tan diferentes argumentos, las que assi para el divertimiento cortesano, como para el festejo de las Personas Reales, en ocasion de sus mas ostentosos regocijos, ha discurrido con la novedad, y decoro, que todo el Mundo aclama, la ingeniosidad de su idea<sup>399</sup>.

Destaca cómo con su ingenio, en tantas y tan diferentes invenciones poéticas ha conseguido el respeto y la admiración de todos, guardando la novedad y el decoro. Se admira igualmente de que ante el mismo *asunto* el poeta consiga mantener la variedad y la atención del lector, cerrando su Aprobación con estas palabras:

[...] nadie como este Ingenio, a fuer de candidissimo Cisne en la suavidad de los numeros, y la madurez de su edad, ha cantado mas dulce, y armonioso en los ultimos tercios de su vida.

Todos estos elogios muestran cuán apreciados fueron los autos en sus días, no sólo por su arte sino por la forma de tratar el tema, con tanto equilibrio y ordenada estructura, belleza en los versos, sencillez en los conceptos, claridad en las enseñanzas, que hacían el tema accesible y grato a los diversos espectadores.

El auto sacramental presenta frente a otros textos dramáticos unas peculiaridades como son la visión alegórica de la realidad y la narración de una fábula, mediante la abstracción de la historia y la generalización de los personajes. Se ha considerado como una creación propia de nuestro país, dado que tenían un origen y una finalidad determinados: ser representados en la fiesta del Corpus Christi, lo que determina incluir en la fábula la apoteosis del Sacramento.

Suárez Miramón señala como posibles precedentes de los autos sacramentales españoles las *moralidades francesas medievales* y, en concreto, hace notar la relación, ya mencionada por Valbuena, de la moralidad francesa *Bien advisé, Mal advisé* con el auto *El gran mercado del mundo*. Rull corrobora la estrecha correspondencia entre las dos obras, haciendo notar el sistema dual de protagonistas, el viaje por el mundo y el juicio terminal con el castigo merecido. Se puede pensar en un modelo común para ambas piezas relacionado con los textos

---

<sup>399</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 1997 a, pp. 6-8.



---

sagrados y la capacidad para transmitir una enseñanza moral<sup>400</sup>. La lectura detenida de la moralidad francesa, representada en 1439 en Rennes, e impresa en 1499, dice la investigadora, permite verificar grandes semejanzas con la obra de Calderón y también con la de Lope. Ya en el comienzo se presenta la disyuntiva entre la elección del camino de la salvación y el de la perdición. Los dos personajes tras una etapa común en compañía del Libre Albedrío (*Franch Voulente*), escogen caminos distintos, Bien advisé escoge el del bien, mientras que Mal. advisé se decide por la diversión y el placer. La moralidad está documentada con textos sagrados y el concepto del valor de la Eucaristía. Cita Suárez Miramón otras moralidades medievales como *L'homme juste et L'Homme mondain*, representada en 1476, en Tarascón y editada en 1508, más extensa y con mayor número de personajes (más de ochenta) pero que presenta la misma intención alegórica y la misma estructura temática, dos personajes que recorren juntos parte del camino de sus vidas para después separarse: el Hombre justo escoge el camino de las virtudes, mientras el Hombre mundano continúa por el mal camino hasta concluir en el Mal Fin.

Parker comenta, a su vez, las equilibradas alabanzas de de Fray Manuel Guerra y Ribera y, añade, que los autos contaron con la aceptación de todos, las únicas críticas que recibieron fueron las que se dirigieron contra el teatro en general, y las que se referían a una cuestión social, el hecho de que asuntos sagrados fuesen representados en ocasiones por actores y actrices profesionales de dudosa reputación, argumento que se utilizó posteriormente (siglo XVIII) para prohibir el género

Parker en su estudio de la recepción de los autos sacramentales en Alemania afirma que: “en cuanto autor de autos sacramentales, la posición a que llegó Calderón no tenía par”<sup>401</sup>, “prueba clara de la extraordinaria popularidad, entre todas las clases sociales, de los autos de Calderón, se halla en el hecho de que el auto sacramental apareciera asociado a su nombre de forma tal que no ocurría con la comedia”<sup>402</sup>.

---

<sup>400</sup> Suárez Miramón, Ana, 2003 a, pp. 112 y ss.

<sup>401</sup> Parker, Alexander A., 1983, p. 13.

<sup>402</sup> Parker, Alexander A., 1983, p. 16.

Tras la prohibición de los autos en el siglo XVIII, sin embargo es en Alemania donde se revalorizó el género.

En el siglo XIX se tradujeron al alemán varios autos sacramentales de Calderón. Los lectores modernos de Calderón desde el barroco son, asimismo, poetas y filósofos: Tieck, Friedrich y August Wilhelm Schlegel, Goethe, Schelling y Eichendorff, entre otros. Johan Ludwig Tieck (1773-1853), hispanista alemán del romanticismo, y amigo desde la infancia de los hermanos von Schlegel, convenció a August Wilhelm (1767-1845) para que tradujera *La devoción de la Cruz* con el título alemán: *Die Andacht Zum Kreuze*, que contenía todos los elementos que proponía en su teatro la “Sturm und Drang”. August Wilhelm presenta en 1803 el primer volumen del *Teatro Español (Spanisches Theater)* que, además de *La devoción de la cruz* presenta *La banda y la flor* y *El mayor encanto amor*, traducidas por primera vez al alemán en verso. Estas traducciones repercutieron decisivamente en el pensamiento de los clásicos alemanes, sobre todo en Goethe y en Shelling (1775-1854). Todavía hoy, dice Neumeister, la traducción de Schlegel de *El mayor encanto amor* es la única fiesta mitológica del apartado dedicado a Calderón en la Reclam Universal-Bibliothek<sup>403</sup>. El auto traducido por August Wilhelm es incluido en el primer volumen en 1803. Schlegel, que se designó a sí mismo como “el primer apóstol de Calderón en Alemania”<sup>404</sup>, compara los autos de Calderón con *La divina comedia*, calificándolos como “allegorische Darstellung des Universum” y los alaba afirmando que eran la expresión más pura y alta del teatro romántico, abriendo el camino a la revalorización de Calderón que, hasta el momento, había sido apreciado en Alemania solamente en relación con su teatro profano. Calderón es considerado por los hermanos Schlegel, August Wilhelm y Friedrich, como uno de los autores culminantes de la poesía cristiano-romántica. Joseph von Eichendorff (1788-1857), poeta romántico alemán, educado en un colegio de jesuitas, fue el traductor de los autos sacramentales de Calderón. Tras traducir al alemán algunos romances españoles, cinco entremeses de Cervantes y *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel, emprende, ya en su madurez, la traducción de doce

---

<sup>403</sup> Neumeister, Sebastian, 2000, p. 21.

<sup>404</sup> Ver Neumeister, Sebastian, 2000, pp. 13 y ss.

autos sacramentales de Calderón, que publica en dos volúmenes el primero en 1846 y el segundo en 1853<sup>405</sup>.

Los románticos alemanes comprendieron y apreciaron el uso del simbolismo y la alegoría. Según Eichendorff para Calderón todas las cosas de esta vida se elevan al plano espiritual, adquiriendo así un valor universal. Según el poeta alemán, los autos de Calderón son una poesía de la belleza invisible, de lo permanente, de lo absoluto a la que se puede aspirar de manera imprecisa, pues no se puede encontrar en la tierra. Calderón encuentra la fórmula para que la alegoría cobre vida, los personajes de sus autos no se limitan a ser representación de ideas materializadas en una figura, son, a la vez, “personas reales”, seres vivos con características propias, en los que lo divino se humaniza, haciendo de los autos “poesía de la teología”<sup>406</sup>. Calderón consigue vencer las dificultades que la alegoría supone para la representación teatral, dotando a los personajes de rasgos individuales que los personalizan. Posteriormente Franz Lorinser (1821-1893), teólogo y traductor, tradujo al alemán los setenta y tres autos hasta entonces publicados. Según Lorinser, Calderón auna el arte de la poesía con su fe católica y, por tanto, se beneficia de la “sublime épica de la teología”. Alemania ha mantenido un interés intenso por el arte de Calderón que ha conservado en este país la talla de una gran figura de la literatura europea.

Otro de los fundamentos de la admiración del país germano por Calderón es la unión de todas las artes que en él se experimenta: poesía, música, pintura, filosofía y representación<sup>407</sup>, Alexander Parker afirma: “Nos hallamos ante una situación bien paradójica, porque el propio país de Calderón, ni siquiera en la época romántica, nunca le ha concedido nada parecido al

---

<sup>405</sup> Ver *Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden*, Dritter Band: Tagebücher, Übertragungen, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart 1958, pp. 319 y ss.

<sup>406</sup> Eichendorff, J., *Zur Geschichte des Dramas*, 1866, p. 31.

<sup>407</sup> “Eine der Gründe für das Wiedererstarken der Calderónbegeisterung in Deutschland während des ersten Jahrzehntes des 20. Jahrhunderts war die Wertschätzung dessen, was man “Gesamtkunstwerk” nennt, d. h. die Wertschätzung eines Werkes, das eine Einheit von Poesie, Musik und Inszenierung darstellt”, en Flasche, H., 1980, p. 20.

interés inteligente, o desde luego, al entusiasmo, que ha despertado en Alemania”<sup>408</sup>. Y añade que Wagner tiene una deuda contraída con Calderón.

Desde niño Wagner respiró en su hogar un ambiente literario, musical, artístico. Llegó a la música a través de la literatura y desde el principio concibió sus óperas como un arte combinador de música y texto, cuya importancia era indiscutible para él. Wagner leyó gran parte de la obra calderoniana; en su biblioteca de Dresde se encontraron ocho tomos de teatro calderoniano, traducidos por J. D. Gries. El compositor alemán tenía el propósito de que la obra dramática se convirtiera, como los autos sacramentales de Calderón, en enseñanza y en estandarte de identidad nacional. Wagner hereda de Calderón la concepción de la obra como un todo en el que texto, puesta en escena, vestuario, decorados y música se aunaban para representar una historia, como el teatro de corte del madrileño o sus autos sacramentales. Calderón fue admirado en Alemania como genio creador del concepto de *arte* como síntesis de todas las artes.

Como ilustración de Wagner heredero de Calderón, estudia Rull<sup>409</sup> los muchos puntos comunes entre la obra calderoniana y la del músico alemán, como las coincidencias entre *Los encantos de la culpa* y *Tannhauser* o la comedia wagneriana *Los maestros cantores* y el auto *El Sacro Parnaso* (en ambas obras se dramatiza un certamen de canto). El investigador se centra en los puntos comunes entre: *Lohengrin* y tres obras de Calderón: los autos de *Psiquis* y *Cupido (para Toledo y Madrid)* y la comedia del mismo tema *Ni amor se libra de amor*. La base que toma Calderón como fuente es el mito de Psiquis y Cupido, mientras que el alemán se inspira en un relato incluido en el poema *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach (siglo XIII). En España existe también un relato incluido en *La gran conquista de Ultramar* (capítulos XLVII a CLXXXV) llamado *El caballero del Cisne* que coincide con la leyenda de Lohengrin<sup>410</sup>. Las leyendas de Psique y del caballero del cisne se unen en el pasado, en un relato popular que se ha transmitido por tradición oral y del que dan cuenta numerosos investigadores.

---

<sup>408</sup> Parker, Alexander A., 1983, p. 27.

<sup>409</sup> Rull Fernández, E., 2013, pp. 1277-1284.

<sup>410</sup> Rull Fernández, E., 2013, pp. 1277-1284.

Calderón y Wagner adaptan la leyenda al género dramático, el alemán desde una perspectiva más pesimista, el español desde el concepto católico de la redención. Rull establece un paralelo entre las dos historias: en ambas hay dos planos: el histórico y el alegórico. En el plano histórico (en Calderón sería mejor decir “historial”) hay un enfrentamiento entre dos grupos: el individual, que forma el núcleo amoroso (Elsa y Lohengrin, por parte del compositor, y la Fe, la Tercera Edad y Psique, junto a Cupido y el amor, por el lado calderoniano), y el colectivo, que en Wagner son Federico de Telramund y Ortrud, y el resto; mientras que en Calderón los antagonistas serían la Apostasía y el Odio en los autos, mientras que en la comedia no habría opuestos destacados, sino la familia de Psiquis. En el plano alegórico en los autos de Calderón se especifican las tesis de las Tres Edades del Mundo, siendo el auto de Madrid el más explícito en este sentido. En Wagner se produce un enfrentamiento entre el mundo cristiano que representa Lohengrin, y el mundo sencillamente humano de Elsa. El tema de Psique sigue estando presente en esta obra: el impalpable misterio de la presencia del héroe y su secreto se alzan como *leitmotiv* temático. Mientras en Calderón ese misterio se reviste de una explicación positiva, en Wagner queda indefinido en un final trágico. Esto en cuanto al mito se puede señalar un paralelismo en la distribución de personajes; el Odio en Calderón serían Federico de Telramund, y Ortrud, que es una verdadera hechicera que recuerda a la Circe de Calderón en *El mayor encanto amor y Los encantos de la culpa*; en cuanto a la fabulación, los puntos de contacto son numerosos. La tentación corre paralela en las dos obras de Calderón y Wagner, aunque con matices diferentes. El acto segundo de Lohengrin está constituido por un diálogo entre Ortrud y Federico, que trata prácticamente en su totalidad del tema. Toda esta escena guarda relación con la tentación de las hermanas de Psique en los autos y en la comedia calderoniana, pero Calderón la abrevia en beneficio de la acción principal, mientras que Wagner le concede mucha importancia para estudiar los caracteres enfrentados y la simbología que representan. El tema central de las obras de los dos autores es el de la curiosidad que, como estudió Bonilla y San Martín, había que entenderla como la investigación del conocimiento filosófico. Cercano a este tema está el concepto de la fe. La fe es lo que se pide a los personajes principales (Elsa y Psiquis) y de paso, al pueblo. Cuando, por fin, Lohengrin revela su nombre y su estirpe (es hijo de Parsifal), lo hace en el ágora en presencia de todos, entonces describe cómo siendo caballero del grial está revestido de poderes sobrenaturales, pero si su naturaleza es descubierta deberá alejarse de las miradas de los profanos y partir. Si, dice Rull,

consideramos el origen celestial de Lohengrin, que se describe al final de la ópera con la visión de la paloma descendiendo sobre el cáliz sagrado, el famoso Grial, cabe preguntarse si no será esta culminación una aproximación a la apoteosis eucarística calderoniana. Esto no significa que Wagner se inspirara en el dramaturgo madrileño, pero sí es interesante observar que, por caminos distintos, ambos genios dramáticos alcanzan puntos de relación tan sorprendentes en lo que se refiere a la estética, tantas veces mencionada, de la síntesis de las artes<sup>411</sup>.

Richard Wagner (1813-1883) en Alemania, y Giuseppe Verdi (1813-1901), sin haber tenido contacto nunca, elaboran al mismo tiempo la misma teoría, *la teoría del drama musical*: arquitectura dramática, vestuario, escenografía, pintura, arquitectura, música, etc., al servicio de un argumento, de un texto, la integración de todas las artes en la representación de un drama musical. Este concepto ilustró desde el principio el teatro de Calderón. Valbuena Prat dice: “...como en los autos, Calderón, que dirigía el conjunto del espectáculo, se anticipaba a la concepción del teatro, como síntesis de todas las artes, de Wagner<sup>412</sup>. Y Valbuena Briones dice: “Tal entendimiento dramático llevó al descubrimiento de la ópera como la obra teatral perfecta”<sup>413</sup>.

Según Parker el valor de los autos de Calderón es más trascendente que el meramente literario o dramático, era cultura social, religiosa, moral, popular: “Los autos representaban la tradición de un teatro escrito y representado para el pueblo, en el contexto de la tradición de unas festividades religiosas que se celebraban al aire libre”<sup>414</sup>. El hispanista inglés reitera su admiración diciendo cómo el lector pensando en lo insuperable del auto que está leyendo, se asombre al ver que el siguiente que lee es aún mejor<sup>415</sup>.

Calderón, en fin, dice Antonio Regalado, manejó elementos muy diferentes de la tradición: la inspiración bíblica, la patrística, la escolástica, el neoplatonismo, el alegorismo

---

<sup>411</sup> Rull Fernández, E., 2013, pp. 1277-1284.

<sup>412</sup> Valbuena Prat, Á., *Historia de la literatura española*, Vol. II, Barcelona, 1964, p. 171.

<sup>413</sup> Valbuena Briones, Á., 1965, p. 359.

<sup>414</sup> Parker, A., 1983, p. 22.

<sup>415</sup> Parker, Alexander A., 1983, pp. 18 y ss.

estoico, la mitología clásica, la historia (sagrada y profana), la alegoría literaria medieval, la ascética de la Contrarreforma, la literatura emblemática renacentista y barroca, la iconología, la música, las controversias contemporáneas sobre la Eucaristía, la teología sacramental, la problemática teológica de la justificación, la onto-teo-logía de la historia y la cuestión de la conversión: “Calderón asimiló, sintetizó y transformó la tradición en términos de una doble problemática, teológica y artística, que configuró e impulsó los planteamientos, argumentos y evolución del arte de los autos sacramentales, proceso a la vez inseparable del resto de su obra”<sup>416</sup>.

#### 4.2.12. Conclusiones

*En su obra supo captar todo el enmarañado mundo de las relaciones humanas, del conocimiento, de la competencia social y de la conciencia individual en cuanto aspiración a una eternidad aunque sabedora de la finitud humana. Toda su dramaturgia está inspirada y alentada por los grandes conflictos de su época y en ella se hallan fusionados, gracias a la palabra poética y a la estructura dramática, los elementos y doctrinas más opuestos.*

Ana Suárez, 2002.

Como dramaturgo representa la culminación del arte barroco a partir de la renovación iniciada por Lope, con la comedia nueva, aunque su estilo es más estilizado, más riguroso y reflexivo. Las características más preponderantes del Barroco en España han ocultado los profundos conflictos ideológicos de este periodo. Las circunstancias históricas y los cambios acaecidos en este momento, en el que el teatro se transforma en un medio especial de comunicación, ocasionan que los dramaturgos de este tiempo elaboren una dialéctica filosófica, difícil y alambicada, muy rica en matices y perspectivas. La obra de Calderón se sitúa en esta trayectoria, lleva al escenario una concepción filosófica sobre el problema de la existencia humana que explica la lucha interior de cada hombre entre dos fuerzas opuestas: la razón y la pasión. El espectáculo no solamente entretiene, invita a pensar. Los personajes de Calderón traen a escena los más apremiantes problemas existenciales de la humanidad, como

---

<sup>416</sup> Regalado García, A., 1995, p. 21.

el origen del hombre y su destino, la frontera entre destino y libertad, la lucha entre la razón y las pasiones, la defensa de la honra, la muerte, el valor del amor o el sentido del deber. La vida de Calderón, como dice Rull Fernández, es: “...un característico muestrario de los afanes y contradicciones del hombre del Barroco. Por un lado [...] la personalidad rígida, ascética y dogmática, por otro, la personalidad fuerte, apasionada y hasta violenta, crearon un contrapunto perfecto de hombre conocedor del alma humana y de sus contradictorios arrebatos”<sup>417</sup>, en su obra se deja traslucir un espíritu rebelde en tensión con su adscripción conformista al tradicionalismo católico y la política de su protector. Los lances juveniles explican y en ellos quizá se puede adivinar la disposición de un carácter que explica las violentas pasiones de muchas de sus obras<sup>418</sup>.

### **4.3. Las Loas Palaciegas**<sup>419</sup>

El estudio de las *loas* en la obra de Calderón es especialmente interesante como trascendente elemento paratextual, quizás en el que con más claridad se refleja esa zona intermedia de comunicación del autor con el receptor de la obra, los espectadores de estas comedias,

La *loa* es definida por Covarrubias como “prólogo o preludeo que hacen [los cómicos] antes de la representación<sup>420</sup> se llama así “porque su asunto es siempre en alabanza de aquel a quien se dedica”<sup>421</sup>. El significado sustancial del término remite ya al concepto de “alabanza”.

---

<sup>417</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 1996, p. IX.

<sup>418</sup> Enrique Rull valora las omisiones y silencios calderonianos como algo significativo del carácter del poeta, tan opuesto y adverso a las confidencias y revelaciones autobiográficas, en contraste con la vitalidad del extrovertido Lope.

<sup>419</sup> En este trabajo comentaré únicamente algunas *loas* específicas que, introduciendo alguna comedia en su función paratextual, contenga datos importantes y pertinentes al tema de la tesis, en concreto me limitaré a las *loas palaciegas o cortesanas*. En cuanto a las *Loas* de los Autos Sacramentales, sabido es de todos que, por extensión relativamente breve y por su adaptabilidad a diferentes situaciones, son susceptibles de una movilidad que dificulta notablemente el establecimiento de la autoría y del propio texto, y es muy probable que el mismo Calderón adaptase una misma loa para diferentes autos. Por tanto, las *Loas* de los Autos Sacramentales que, por la importancia y la extensión del tema implicarían una tesis independiente, no las estudiaré aquí, por no poder dedicarles la atención y el espacio que merecen.



El objetivo fundamental de la *loa* era establecer un puente entre la ficción teatral y el mundo real, de manera que la *loa* se convierte en el umbral por el que se pasa del espectador como individuo con su problemática personal, a su colectivización como público; se establece una comunicación directa con el asistente a la representación, cuya atención se intenta atraer al espectáculo teatral. Se interpela directamente a los oyentes de los que se busca obtener silencio, atención y benevolencia. Para comprender en toda su extensión y peculiaridad la significación del concepto afirma Spang<sup>422</sup> que es necesario situar la *loa* en el contexto de la fiesta teatral barroca, donde drama, música, coreografía, pintura y escenografía se aúnan para ofrecer un espectáculo artístico verbal y paraverbal, dirigido a todos los sentidos.

#### 4.3.1. Esbozo histórico

La primera muestra de este género se produce en España, como es bien sabido, en 1513, precediendo a la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan del Encina, donde recibe el nombre de “introducción”. En esta égloga el monólogo realizado por el personaje Gil Cestero es una explicación de la historia que se va a desarrollar a continuación. Este papel probablemente fue representado por el mismo Encina, que en su recitado se paseaba acercándose a los asistentes, invadiendo su zona y uniendo con sus movimientos el espacio escénico con el espacio del espectador, en un interesante acercamiento interpretativo, estableciendo una diálogo gestual entre representante y auditorio en el que el espacio real y el ficticio se identificaban. El pastor Gil Cestero con estas coplas saluda y alaba al auditorio, se presenta a sí mismo haciendo alusión a su ascendencia, y pasa después a atraer la simpatía de los oyentes: “Por daros algún solacio y gasajo y alegría...”, pasando después a relatar la historia que se iba a representar, terminando con la tradicional petición de silencio. Algunas comedias de la *Propalladia* de Torres Naharro van precedidas también de un texto introductorio.

---

<sup>420</sup> Sebastián de Covarrubias, Orozco, 1995, p. 887.

<sup>421</sup> *Autoridades*, 1734, en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, 2002.

<sup>422</sup> Ver Spang, K., 1994, pp.7-24.

En cuanto a los orígenes de la loa Spang<sup>423</sup> desautoriza la teoría de Joseph Meredith que piensa que la loa sucede al introito, pero no es una evolución de esta forma, sino del prólogo italiano. Para Surtz<sup>424</sup> la cuestión estriba en si la loa surge como consecuencia del declive del introito, o si es una forma independiente que habría existido aunque no hubiera habido introito. En cualquier caso, afirma Spang, lo que sí está fuera de dudas es la procedencia del prólogo italiano de las formas clásicas.

La teoría de Meredith carece de argumentos concluyentes. Desde mediados del siglo XVI, se puede constatar que el introito de Torres comienza a caer en desuso, al mismo tiempo que en el ámbito religioso se va afianzando, debido a su naturaleza el término y la estructura de la *loa*, que aparece ya consolidada en el *Códice de Autos Viejos*. Existe una estrecha relación entre el texto introductorio y la obra a la que acompaña; el tono de la loa era más apropiado a la intención didáctica y conmemorativa de los autos, que el tono teatral del introito, más apropiado para otros acontecimientos. Es difícil precisar en qué momento se produce la evolución del texto introductorio en loa, como intentar deslindar lo profano de lo religioso en la evolución del teatro peninsular, pero estamos a favor de la teoría de la evolución.

En cualquier caso lo que sí atañe al tema es la naturaleza de la loa y sus funciones. Inicialmente, pues, la *loa* consistía en un texto recitado por un personaje, que no pasaba de ser un resumen del argumento de la comedia que seguía a la presentación, sin ningún tipo de refuerzo dramático, un requisito necesario para contactar con el espectador, pedir su atención, utilizando recursos bien conocidos como alabanza del auditorio, explicación del argumento de la historia que se iba a representar a continuación, insertando pinceladas de humor si el tema lo permitía, petición de perdón por los errores y ruego de silencio. La captación de la benevolencia del público en los corrales de comedias era una parte muy importante, dada la heterogeneidad del público que allí se reunía, del que se podían esperar silbidos, protestas, insultos, peleas entre los soldados y hasta lanzamientos de fruta podrida u objetos similares, como acredita el propio Cervantes en su conocido prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*:

---

<sup>423</sup> Spang. K., 1994, p.11.

<sup>424</sup> Ver Erdocia Castillejo, C., 2012, pp. 31 y ss.

---

[...] compuse en este tiempo hasta veynte Comedias, o treynta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos, ni de otra cosa arrojada: corrieron su carrera sin silvos, gritas, ni baraundas<sup>425</sup>.

Lograr el silencio y la atención del público era esencial y éste era el fundamento básico de la *loa*. La función en los corrales se realizaba hacia las cuatro de la tarde en verano y hacia las dos en invierno para contar con la luz del día. Los momentos iniciales de la representación eran fundamentales, si las primeras secuencias conseguían atraer el interés y el beneplácito del público tan diverso, se podía contar con el éxito de la jornada y poder llevar la representación hasta el final. Si no era así, el descontento trascendía y las protestas o reacciones de los asistentes eran imprevisibles. Los actores, por otro lado, contaban únicamente con el recurso de sus palabras y sus gestos para recrear los más diversos escenarios. Para establecer un puente de comunicación, contactar con el público y atraer su atención, era necesario utilizar el más elaborado e ingenioso discurso, capaz de serenar los ánimos, conquistar la aprobación y procurar el silencio de los presentes, es el discurso llamado *introducción, prólogo, introito, preludio, argumento* y, finalmente, *loa*, que es el término que va ganando terreno y se consolida, pues una de sus funciones básicas era la de alabar al público, a una ciudad o a una personalidad. A la diversidad de nombres se suma la variedad formal, a lo largo del siglo XVI hubo vacilación entre el uso de la prosa (Lope de Rueda), y del verso (*Códice de Autos viejos*), que acaba por imponerse; como el término *loa*, con lo que se va perfilando la forma, y el término que la denomina, *loa*, a partir de 1580.

#### 4.3.2. Rasgos definitorios

El carácter de la *loa*, dada su función pragmática, se puede decir que es más propiamente narrativo que dramático, pues en ella no aparece una intriga, una historia dramática, ni se puede constatar un desarrollo argumental coherente, ni una escenificación detallada con dispositivos espaciales o temporales. Inicialmente la *loa* consistía, pues, en un recitado realizado por uno o varios actores delante del telón, que presentaban el drama oralmente, de tal modo que la *loa* es, de este modo, una narración dramática, en la que

---

<sup>425</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 482.

progresivamente y, en particular, en las *loas* palaciegas, se va introduciendo una intriga mínima y unas referencias espaciales y acotaciones escénicas.

Estructuralmente constan de un solo acto, aunque en las más extensas, como las de Calderón se puede encontrar una división en escenas. La forma que se consolida es el verso; las más antiguas están escritas en prosa, pero paulatinamente encuentran su mejor vía de expresión en el verso, siguiendo la polimetría de los dramas extensos para consolidarse en la forma del romance.

El lenguaje usado, dado el carácter apelativo del género, era popular, incluso, en ocasiones podía rozar los límites de lo chabacano, dada su misión de captar a un público entre el que se encontraban personajes como los llamados mosqueteros, término que se refiere también, no sólo a los soldados sino también a los espectadores, situados cerca del escenario dentro del corral de comedias<sup>426</sup>; aunque en la *loa* sacramental y en la palaciega hay una tendencia a un lenguaje mucho más culto y más cuidado, que busca imitar el estilo poético de la lírica. Se pueden citar como recursos literarios, en estas *loas* las enumeraciones y repeticiones, los paralelismos y otros recursos poéticos.

La temática varía según la obra a la que acompañe o de la circunstancia en que se represente. Cuando la función de la *loa* consiste solamente en preparar al público, el tema se puede independizar de la obra y convertirse la *loa*, de este modo, en un “comodín” que sirve de introducción a varios autos u obras. En la *loa* sacramental los temas son los que están relacionados, naturalmente, con la Eucaristía. En la *loa* palaciega los temas son la alabanza del soberano interrelacionado con los temas mitológicos, así como las referencias al evento que se conmemoraba como cumpleaños, bodas, nacimientos o llegadas de algún miembro de la familia real o de la nobleza.

Las funciones son las pragmáticas ya señaladas: salutación del público, petición de silencio y de atención, captación de benevolencia y solicitud de perdón por los fallos en la representación; y otras teóricas que se van produciendo paralelamente como son la introducción del argumento y presentación de la obra principal, incluso en algunas se incluyen preceptos dramáticos y teatrales. Rosa M. Pino hace notar la función de las *loas* como

---

<sup>426</sup> Ver *Estudios sobre Calderón (I)*, p.168 y ss.

---

“manifiestos” de la teoría literaria que profesaba el escritor de comedias<sup>427</sup>. Los numerosos tratados y estudios de teoría de la literatura que utilizan loas para estudiar principios poéticos, son la mejor muestra de que la *loa* constituye un género con una función, además, divulgadora de preceptos literarios.

### 4.3.3. Evolución

Con el triunfo de los teatros estables y la profesionalización de los actores, la relación entre éstos y el público asistente adquiere un nuevo aspecto, el económico, se comercializa con el pago de la entrada; el público se siente con derecho a poder exigir y decidir, incluso, el éxito o fracaso de la comedia. Pero el público no es lo único que cambia, sino también las compañías se profesionalizan, actúan en locales preparados para ello, y representan según un texto literario escrito por autores de comedias, que adquieren conciencia de su labor artística y de sus derechos como autores, como productores de un arte noble, y como administradores, en cierto modo, de la oferta y la demanda.

En los corrales mientras el público se acomodaba se iniciaba el proceso de la *captatio benevolentiae* con la actuación de un músico que tocaba una melodía con una guitarra y después se procedía a cantar un romance, que el público solía conocer, los compases de la melodía iban ganando terreno en su mente, con lo que se iba conquistando la voluntad de los espectadores; la música y el canto solía estar en todas las pausas; el último eslabón era el recitado de la *loa* que introducía a los oyentes en el mundo de la ficción, de la representación. Este discurso iniciático por la importancia de la función que realiza, va adquiriendo cada vez más relevancia y entidad, y va conformándose como género literario. Muestra de la independencia que alcanza la *loa* es el hecho de que hacia 1600 los ayuntamientos convocaban premios para las mejores *loas*, lo que les confiere la condición de pieza independiente de la obra, con una poética propia<sup>428</sup>. La *loa* va adquiriendo, pues, valor propio y autonomía en su contenido. El nuevo sistema teatral profesionalizado y ya con una vertiente económica adquiere un auditorio que ya no necesita tanto la presentación de la obra y explicación del argumento, como de las razones por las que había sido escrita, factores estos

---

<sup>427</sup> Pino, Rosa M<sup>a</sup>., 1994, pp.81 y ss.

<sup>428</sup> Ver Antonucci, F., 1995, pp. 14 y ss.

que van influyendo en la estructura y naturaleza de la *loa*; el público es capaz de seguir la intriga de la comedia sin una explicación inicial; y la nueva y creciente producción requiere un tipo de prólogo que se pueda utilizar con mínimos retoques en diferentes situaciones. Dice Rull al respecto, que las *loas*, y especialmente las que acompañaban a los autos sacramentales, se convierten en piezas intercambiables según las circunstancias de unas piezas a otras, de tal manera: “que muchas *loas* eran verdaderos ‘comodines’ que servían de diversa posibilidad introductoria para autos sacramentales diferentes”<sup>429</sup>. Esto ocurría cuando dichas *loas* no tenían un carácter muy definido en cuanto al tema del auto al que aplicaban, como preámbulo dramático.

La *loa*, pues, era considerada como elemento fundamental en el teatro del barroco por la necesidad imperante de establecer un clima de silencio y aceptación en un público complejo por su heterogeneidad y su creciente grado de exigencia, al considerarse con derecho por el pago de su entrada a censurar la obra, a criticarla, e incluso a enmendarla. El discurso de la *loa* tenía que atraer la atención en poco espacio de tiempo, y ser persuasivo y convincente, por lo que uno de los recursos más utilizados era la comicidad. La comunicación que se establece entre autor, actores y público es especial, en la *loa* tiene lugar, en palabras de Genette, no sólo una transición, sino una transacción, el público recibe información, agasajo, y el autor, obtiene silencio, atención y benevolencia, y comanda la recepción de la obra.

En los siglos XVI y XVII la *loa* se convierte en un género que alcanza un desarrollo y variedad notables. A partir de 1650, y en particular con la influencia de las pautas marcadas por Calderón, adquieren importancia las *loas* dialogadas, con uno o varios actores, que participan de las circunstancias y beneficios del escenario, y que se impregnan de la naturaleza del género dramático al que presentan. Su discurso se impregna de contenido independiente, que incluye, además, reflexiones sobre preceptiva dramática, mostrando circunstancias y aspectos de la representación, tanto las *loas* de los autos sacramentales como las palaciegas, particulares o de corral de comedias, no sólo en el aspecto oral, sino gestualmente, con la declamación y actuación del representante.

---

<sup>429</sup> Rull Fernández, E., 1989, p. 97.

#### 4.3.4. Loas palaciegas o cortesanas

Según Kurt Spang<sup>430</sup> se podrían establecer tres modalidades de *loas*: la *loa* cortesana y de casas particulares, la *loa* sacramental y religiosa, y la *loa* de corral y de representación de compañías.

Las comedias de tema mitológico y gran aparato de tramoyas y efectos escénicos gustaban mucho a la realeza y nobleza de la época, por lo que se multiplicaron este tipo de comedias, acompañados de música instrumental y cantos, y precedidos por una *loa*. Calderón es un artífice del desarrollo dramático de la *loa* en la segunda mitad del siglo XVII, en que la *loa* comienza a servirse también de los recursos escénicos de las comedias y se convierte en un género pleno de símbolos visuales y auditivos, incluso, en ocasiones, el dramaturgo aprovecha el aroma de las plantas y las flores cuando la representación se realizaba en los jardines de palacio, para enviar al público un mensaje múltiple, dirigido a todos los sentidos.

Los términos con los que se designa la *loa* palaciega varían: *loa cortesana*, *loa de fiestas reales*, *loa de casa particulares*, etc. La diferencia entre la *loa palaciega* y la *loa de casas particulares* se basa en los medios para su representación, en las posibilidades técnicas, espaciales y económicas; por lo demás la *loa palaciega* y de *casas particulares* revestían las mismas características.

Con la llegada de Felipe IV al trono y la creciente afición a las representaciones dramáticas de la corte española, comienza un periodo de afianzamiento y esplendor para el teatro. Se construye en 1630 el Palacio del Buen Retiro con su teatro y el Coliseo del Buen Retiro en 1639<sup>431</sup>. Se celebran suntuosas representaciones con toda clase de medios, y la *loa* introductoria se hace más necesaria para posibilitar y preparar la recepción de la obra.

La *loa* palaciega acompaña a obras cuya característica más atrayente es la fastuosidad y la riqueza de medios para la representación. Son interesantes los grabados proporcionados por Varey<sup>432</sup> acerca de los escenarios diseñados por Baccio de Bianco para el estreno de *Andrómeda* y *Perseo* en 1653 en el Coliseo del Buen Retiro. Estas diferentes circunstancias

---

<sup>430</sup> Spang, K., 1994, pp. 7-24.

<sup>431</sup> Spang, K., 1994, pp. 7 y ss.

<sup>432</sup> Ver Varey, J. E., 1987, pp 529-545.

marcan la complejidad de las *loas palaciegas* frente a la austeridad de las *loas* de comedias representadas en los corrales. En las *loas palaciegas* se advierte el despliegue y la riqueza de medios en la abundancia y prolijidad de las acotaciones: indicaciones para el montaje de escenarios, descripción de telones, decorados, indicaciones sobre la aparición de personajes y efectos especiales, etc. El número de figuras aumenta según la complejidad de la trama. La *loa* consta de un solo acto, pero éste se va dividiendo en escenas. La temática de la *loa palaciega* se convierte en una alabanza y apología del rey y la monarquía. A este respecto dice Rull que la *loa* es el género donde el mensaje es más explícito: “La loa tiene una doble función a lo largo de su historia dramática. Es un género en cierto modo propedéutico en cuanto que sirve de introducción doctrinal o temática a una obra de mayor envergadura teatral, y es un género explícitamente *apologético* en cuanto intenta captar la atención y la benevolencia del espectador para hacerle asimilar el mensaje de la obra que le sigue”<sup>433</sup>. Es el espacio adecuado, continúa el investigador, para exponer una concepción del mundo desde el punto de vista teológico y su organización política desde una perspectiva siempre histórica.

El lenguaje en este tipo de *loas* se adecua a la situación y distinción del público, se hace culto y elaborado, con una cuidada versificación y adornado con frecuencia de figuras retóricas. Una característica específica de estas representaciones cortesanas y sus *loas* correspondientes es que se difumina la línea de separación entre actores, escenario y público, dado que el rey forma parte del espectáculo.

Calderón aprovecha el potencial de la *loa* como género para exponer su teoría político-teológica basándose en la vigencia de la dinastía austríaca y su sentido imperial, y la reserva potencial de la dinastía francesa borbónica y su indudable tradición cristiana. Lógicamente Calderón hará gravitar la Tercera Edad del mundo sobre la primera de las dos dinastías, por estar enraizada en España y por tener una vigencia imperial histórica todavía<sup>434</sup>. Se estaban sentando las bases de un renovación de la idea conciliadora en lo político entre Austrias y Borbones.

---

<sup>433</sup> Rull Fernández, E., 1983, 759-767. También en Ignacio Arellano, Kurt Spang y M. Carmen Pinillos, 1994, p. 27.

<sup>434</sup> Ver Rull Fernández, Enrique, p. 26 y 32.



#### 4.3.5. Loas palaciegas o cortesanas de Calderón

Cabe decir, en lo que respecta a las loas cortesanas o palaciegas escritas por Calderón, que se conservan, con atribución segura, ocho *loas* para fiestas mitológicas<sup>435</sup>. Según la bibliografía de los Reichenberger, también se puede afirmar la autoría de la loa de *Psiquis y Cupido*. María Luisa Lobato incluye en esta enumeración, la loa a *El mayor encanto, amor*<sup>436</sup>, y señala que faltan las que se sabe que compuso para otras obras como: *Ni amor se libra de amor* y *Psiquis y Cupido*, pero no se han encontrado. En este trabajo se estudiarán las ocho señaladas por Farré, de las que se sabe con certeza que fueron compuestas por Calderón.

De estas loas hay dos que presentan algunos rasgos singulares: *Los tres mayores prodigios* (1636), y *El golfo de las sirenas* (1657):

1. Loa para la comedia *Los tres mayores prodigios*, incluida en la *Segunda Parte de Comedias*.
2. Loa para la zarzuela de *El laurel de Apolo*, incluida en la *Tercera Parte de Comedias*.
3. Loa para la comedia *La púrpura de la rosa*, incluida en la *Tercera Parte de Comedias*.
4. Loa para la égloga piscatoria de *El golfo de las Sirenas*, incluida en la *Cuarta Parte de Comedias*.
5. Loa para *El Faetonte*, incluida también en la *Cuarta Parte de Comedias*.
6. Loa para la comedia *Fieras afemina, amor*, en la *Quinta y Sexta Parte de Comedias*.
7. Loa para la comedia de *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa*, en la *Verdadera Quinta Parte*, y
8. Loa para *Andrómeda y Perseo*, comedia incluida en la *Sexta Parte*.

Estas *Loas*, como elementos introductorios de las comedias, constituyen un importante documento paratextual que funciona atrayendo la atención de un auditorio distinto, un auditorio selecto y cultivado, al que se podía apelar utilizando personajes y claves de fábulas

---

<sup>435</sup> Ver Farré, J., 2009, pp.143-179.

<sup>436</sup> Ver Madroñal, A., 2011, pp. 85-106.

mitológicas, y recursos retóricos diferentes de los usados en las comedias de corral. En ellas la función paratextual adquiere nuevos matices como es la función apologética de la familia real, la función política de la unión entre las dos casas, la de Habsburgo y la de Borbon, aparte de la función preparatoria de la comedia que se va a representar, funciones todas señaladas por Rull.

#### 4.3.5.1. Loa para la comedia *Los tres mayores prodigios*

En la *Segunda Parte* la comedia *Los tres mayores prodigios* va precedida de una *Loa*, la primera que se conserva de las que Calderón escribió para la corte. La obra se representó la noche de San Juan, de 1636.

La *Loa* que precede a esta comedia, representa un diálogo entre las ninfas Pales y Flora quienes llaman a la Noche para que realce con su presencia la festividad conmemorada:

LOA PARA LA COMEDIA DE LOS TRES MAYORES PRODIGIOS<sup>437</sup>. De don Pedro Calderón de la Barca. Ha de haber tres treatros, divididos el uno, y los otros. En el de mano derecha sale Pales Ninfa. En el de mano izquierda sale Flora Ninfa, dejando desocupado el de enmedio.

PALES.	Noche hermosa, que con solo un Luzero, resplandeces, mas que el dia con el Sol.
FLO.	Noche apacible, y alegre, luziente honor del Ocaso, noble injuria del Oriente.
PAL.	A cuyos soplos suaves.
FLO.	A cuyos suspiros leves.
PAL.	Rejuvenecen los montes.
FLO.	Los valles rejuvenecen [...]

Se siguen una serie de vocativos para convocar a la Noche para que acuda con las Ninfas a celebrar el evento que se conmemora:

---

<sup>437</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 532, tomado de Calderón de la Barca, 1944, pp. 263-266.

PAL. Oy toca solemnizar  
 FLO. Oy celebrar pertenece.  
 PAL. Escucha mis dulces voces.  
 FLO. A mis acentos atiende.

La primera indicación es la acotación tras el título, señalando que ha de haber tres teatros y que por el de la mano derecha sale Pales Ninfa, y por el de la izquierda sale Flora Ninfa, dejando libre el del centro para la aparición de la Noche. La gran novedad es que la *loa*, al igual que la comedia, se representó en los tres escenarios dispuestos para el evento, hecho de lo más novedoso, con lo que la *Loa* se va teatralizando e impregnándose de los rasgos del género del texto al que precede. La salida de la Noche en el escenario central escoltada por las dos ninfas brindaba un comienzo espectacular. En el comienzo del diálogo las dos ninfas, Pales y Flora, reprenden a la Noche por su tardanza, que responde:

NOCH. Que quieres hermosa Pales?  
 hermosa Flora, que quieres?  
 que a las voces de las dos  
 salgo, dejando mi albergue,  
 donde de quantas deidades  
 estos jardines contienen, [...]

FLO Yo que soy Flora, a quien toca  
 el hermoso Imperio, alegre  
 de estanques, y de jardines,  
 patria de flores, y fuentes;  
 yo, cuya cultura el cielo  
 mismo embidió tantas veces [...]  
 y el Cielo un jardín celeste,  
 con el mismo intento vine  
 a reñirte dignamente  
 el poco cuydado, pues  
 fiesta ninguna previenes [...]

FLOR. Y que fiesta es?

NOCH. La que siempre;  
 una Comedia.

PAL. Hala escrito  
 algun ingenio excelente? [...]

PAL.	Refierenos de que trata.
FLO.	Repitenos que contiene.
NOCH.	Escuchad, que el argumento os quiero poner presente

La Noche se dirige al auditorio con estas palabras: “:..Escuchad, que el argumento os quiero poner presente”, con lo que se adelanta lo que va a suceder en la comedia y aparecen los protagonistas, Hércules, Jasón y Teseo. Hércules se muestra desesperado ante el rapto de Deyanira por el centauro Neso, y Teseo y Jasón se ofrecen a ayudarle en su búsqueda. El uso de los imperativos “escuchad, oíd”, propios de la función conativa del lenguaje, forman parte de los códigos lingüísticos usados en las loas para contactar con el público, atraer su atención, y preparar la exposición del núcleo dramático de la comedia.

Señala Judith Farré<sup>438</sup> que un índice del valor dramático que va adquiriendo la loa palaciega en las representaciones de las fiestas cortesanas, es precisamente la escenificación de este diálogo en los tres escenarios y no, frente al telón de boca, como era habitual, y recitada por un solo personaje. Otra muestra del carácter dramático que comienzan a adquirir estas piezas es la presencia de acotaciones escénicas. Remarca Farré los posibles ribetes de comicidad que presenta la figura de Hércules y la interpretación que algunos críticos han realizado de este tema en la *loa*, como un intento que mostraban los autores en estos textos introductorios de presentación, de darle unidad argumental a la *loa* con el anticipo de un final de comedia, en una búsqueda del sentido global de todo el festejo. En esta comedia don Pedro trata con poco respeto la figura de Hércules, un semidios que en unas ocasiones aparece como un héroe valiente, y en otras como un incompetente ridiculizado.

Otra novedad es que cada acto de la comedia era representado por una compañía diferente, en total tres, con lo que el aparato escénico contaba con tres escenarios y tres compañías teatrales distintas aparte del atractivo del lugar de la representación<sup>439</sup>. Era trascendental conseguir silencio para que los actores pudieran llevar a cabo la representación, este desasosiego por conseguir que la atención y el acatamiento del auditorio da cuenta de la dificultad con que los sacrificados cómicos tenían que realizar su trabajo.

---

<sup>438</sup> Farré, J, 2013, p. 150 y ss.

<sup>439</sup> Ver Lobato, M<sup>a</sup>. L., 2000, pp. 229-262.

Lo más interesante en esta *loa* es que el debate de méritos se sustituye por la puesta en escena de una síntesis del argumento, aunque su estructura se encuadra dentro de los habituales esquemas del género y termina con las acostumbradas alabanzas a los reyes. Teresa Chaves<sup>440</sup> comenta que el efectismo de esta *loa* no proviene de las tramoyas y maquinarias, aunque es una comedia mitológica de espectáculo, sino de su participación de la espectacularidad de la puesta en escena, de los tres escenarios, de la iluminación, de los decorados pintados por Lotti, del espectáculo al aire libre. Estos efectos se destacan en la acotación que señala la salida a escenario de la Noche: “En el tablado de en medio por lo alto de él sale la Noche”, la *loa* se va integrando en la comedia y adoptando sus soluciones escénicas para llevar a cabo las funciones dramáticas que va adquiriendo.

#### 4.3.5.2. Loa para la zarzuela de *El laurel de Apolo*

La representación de *El laurel de Apolo* estaba prevista para los carnavales de 1657; Lobato afirma que, aunque la *loa* se compuso para ser representada en la Zarzuela el 20 de noviembre de 1657, ese día nació el príncipe Felipe Próspero y se retrasó la fiesta hasta el 4 de marzo de 1658<sup>441</sup>, lunes de Carnestolendas, en que se realizó en el Real Palacio del Buen Retiro, según se indica bajo su título en la *princeps* de la *Tercera Parte*, impresa en 1664, en presencia de Felipe IV y de las Infantas María Teresa y Margarita.

Junto al título de la *loa* se detalla: “Hízose al nacimiento del príncipe Felipe Próspero-1657”. La nómina de personajes ha aumentado: Iris y Eco, ninfas música, Zarzuela, villana música, y Damas y Galanes. El desarrollo del diálogo se sitúa en “Campos de Madrid” y se divide en escenas:

#### **EL LAUREL DE APOLO**<sup>442</sup>

*Hízose al nacimiento del príncipe Felipe Próspero.1657.*

<sup>440</sup> Chaves, M<sup>a</sup> T., 2004, pp. 60-63.

<sup>441</sup> Rull Fernández, E., 2004 b, p. 34.

<sup>442</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 556, tomado de Calderón de la Barca, Pedro, BAE, T IX, 1945, pp. 655-657.

Personas que hablan en ella.

*ECO, ninfa música.*

*IRIS, ninfa música.*

*ZARZUELA, villana música.*

*DAMAS Y GALANES, en cuatro coros de música*

Campos de Madrid.

Comienza la Escena I con el recitado de la ninfa Iris que invita a todos a la alegría, pues anuncia que:

IRIS.	Todos hoy se alegren, pues
	Hoy con próspero arbol
	Para todos nace el sol.
	Desde el campo de la aurora
	Donde oriental la region
	Del Asia, cuna del día,
	Saluda al primer albor,
	Siendo Africa y Europa
	Tránsitos de su estacion,
	Con el austro al mediodía
	Y el norte al septentrion;
	Hasta donde occidental
	América su esplendor
	Ve morir, para nacer
	Hijo y padre de su ardor;
	Todos hoy se alegren, pues
	Hoy con próspero arbol
	Para todos nace el sol.

Estos versos introductorios que canta la ninfa Iris están preparando al auditorio para la feliz noticia del nacimiento del príncipe Próspero. En los versos que sirven de *leitmotiv* a la *loa*, Calderón apela a diferentes conceptos como son el alba y la salida del sol, el Astro Rey comparable a la figura del monarca en la simbología calderoniana, que trae el nuevo día y la luz, con el nacimiento del príncipe, llamado Próspero, hecho al que atribuye los mismos efectos: luminosidad y prosperidad, dentro de la función apologética de la *loa*, señalada por Rull. Y recordando el recorrido del Astro Rey, señala su ruta desde Asia, “cuna del día”, a través de Africa y Europa, hasta la occidental América, donde muere y vuelve a nacer: “Hijo

y padre de su ardor”, y repite los versos iniciales: “Hoy con próspero arrebol/ para todos nace el sol”<sup>443</sup>. Estos versos evocan los de la *Loa* comentada por Rull, *Llamados y escogidos*, en la que en palabras del investigador, con la imagen de los continentes, se manifiesta una clara intencionalidad de crear un ámbito universal, en donde tiene lugar su teoría teológico-política de la organización del mundo terreno desde una perspectiva histórica.

La ninfa Eco interpela a Iris preguntando cuál es el motivo de júbilo que se celebra por el que ella tiene que llamar a todos a la alegría, a lo que Iris responde: “Felice natal de España/ Ansiosa la lealtad vió/ En el dos veces real hijo / Del águila y el león [...]” repitiendo el evento que se conmemora y enalteciendo al recién nacido Felipe con las imágenes de los dos animales más poderosos. Y engrandeciendo el feliz acontecimiento hace extensiva la alegría a las nubes y el sol:

IRIS.	Tanto, que el sol entre nubes, Como es de las nubes dios, Presumimos que llovía, Y era que lloraba el sol;
-------	---

Y Eco nombra de nuevo a los continentes para otorgar al natalicio condición universal:

ECO.	Pues en tan glorioso asunto, Para que te oigan mejor Africa, América, Europa Y Asia, digamos las dos...
------	--

Las dos ninfas y después la música repiten los versos: “Hoy con próspero arrebol/ para todos nace el sol”. Iris menciona: “Ya de mi acento y Tu acento/En todo el orbe se oyó/ La nueva”:

ÍRIS.	En todo el orbe se oyó
-------	------------------------

---

<sup>443</sup> Covarrubias define “Arrebol” como: “A, artículo, rebol, cuasi rubol, de rubor, por la color roja y encendida, y ésta toman las nubes en su puesta del sol, heridas con sus rayos, de donde nació el proverbio común: ‘Arreboles, mañanas son con flores’”, Covarrubias Horozco, Sebastián de, 1995, p.122. Calderón apela a diferentes códigos: Arrebol, rayos del sol, mañanas son con flores.

Ya de mi acento y tu acento  
La nueva.

ECO.

Segunda vez,

A los coros que formó  
A un tiempo en sus cuatro partes,  
Apliquemos la atención.

MUSICA. (Dentro.)

Todos hoy se alegren, pues  
Hoy con próspero arrebol  
Para todos nace el sol.

Tras la presentación de las dos ninfas y la publicación del evento que se celebra se convoca a cuatro coros, cada uno compuesto por dos damas y dos galanes, que representan las cuatro partes del mundo:

ECO.

Asia lo diga,  
Pues atenta a nuestra voz,  
Usando de sus antiguos  
Ritos, se aplaude la acción  
De rey de Jerusalén.

ÍRIS.

Oigamos su aclamación.

El coro 1º, compuesto de dos Damas y dos Galanes “vestidos a lo judío”, según indica la acotación de la Escena III, simboliza Asia, y compara el nacimiento del príncipe Felipe con el de Alejandro Magno, dentro de la función laudatoria de la *loa*, haciendo resonar el acontecimiento en Asia. En la Escena IV otras dos Damas y Galanes “con mascarillas negras y hachas en las manos, vestidos a lo moro” se establece la semejanza del nacimiento del príncipe con el de Alcides, símbolo de la fuerza, en África “alivio del peso también de dos mundos”. En la Escena V “Otra cuadrilla, vestidas a lo indio, con ramos en las manos”, que representa a América, celebra también “el natal deste día”, estableciendo un paralelismo entre su Cacique, y la ofrenda de plantas “De paz y de guerra” en olivas y palmas. Y en la Escena



VI Europa está representada por “una cuadrilla de españoles” que celebra sus fiestas con cajas y trompetas:

CORO 4.º

El próspero día, el día felice  
Que Europa vió en César un príncipe insigne,  
Al son de las cajas, clarines, trompetas,  
Rindió el mes de julio al nombre de César.  
Y así, repitiendo hoy en estas la antigua  
Memoria, construye el natal deste día,  
A honor de Felipe el helado noviembre  
Por César del año, por rey de los meses.  
(Júntanse todas las voces y cuadrillas.)

TODOS LOS COROS.

Y todos le aclaman, como en todos tiene  
Imperios que el sol de vista no pierde,  
Dando Africa, Europa, América y Asia  
Las piedras, las luces, los ramos, las armas,  
Diciendo unos y otros en voces festivas,  
El que siendo infante, es Príncipe, ¡viva!

Este desfile de coros tiene la misión de implicar al orbe entero en la celebración de tan importante evento, en un corolario simbólico de someter al mundo a los pies del príncipe, dentro del marco de la condición encomiástica de la *loa*.

En la Escena VII hace su aparición el personaje llamado Zarzuela, vestida de aldeana, anunciado ya por un participante del coro 4º: “Oíd. ¿Qué rústicas canciones [...] en bárbaro, rudo estilo [...]”, el personaje se presenta con un largo parlamento donde anuncia también el nacimiento del príncipe, y lleva a cabo su alabanza y enaltecimiento, respondiendo a todos los coros:

[...] Católico príncipe es  
El que nace á ser defensa  
De la cristiana milicia;  
Y así, le sobran las señas  
De idólatras ni gentiles  
Ritos, pues las blancas piedras

Que Asia construye á su nombre,  
Solo deben ser de aquella  
Que en Asia cautiva yace,  
Cuya libertad se espera  
De un príncipe generoso,  
Que entre la suma grandeza  
De cetros y de coronas,  
Sea su mayor herencia  
La religión, y en ninguno  
(Gracias á la siempre excelsa  
Católica casa de Austria,  
De cuyo gran tronco cuelgan  
Tantos reyes como ramas,  
Tantas como flores reinas,  
Tantos santos como hojas)  
Concurren tan altas prendas,  
Pues tiene la investidura  
Para que el dominio tenga [...]

Su alabanza se fundamenta en la condición católica del príncipe, llamado a ser defensa de la milicia cristiana, siendo su mayor herencia la religión, “gracias a la siempre excelsa Católica casa de Austria...”, y su mayor apoyo la compañía de:

La hermosa María Teresa,  
En quien mas noble, mas digna,  
Mas heróica, mas suprema  
Y mas generosa vive  
La verdad de la fineza  
Con que esta ventura aplaude.  
Con que esta dicha celebra.

Los coros aceptan las razones de Zarzuela, y una vez puestos todos de acuerdo solicitan de ella que defina qué es comedia; a lo que Zarzuela responde con los conocidos versos en los que se define el género de la pieza que sigue a la *loa*, la zarzuela:

ZARZUELA

No es comedia, sino sólo

una fábula pequeña  
 en que, a imitación de Italia,  
 se canta y se representa,  
 que allí había de servir  
 como acaso, sin que tenga  
 más nombre que fiesta acaso

Versos en los que se manifiesta que la *loa* cumple en muchos casos una función preceptiva; es un paratexto en el que el autor se hallaba cómodo para declarar sus conceptos acerca de teoría literaria<sup>444</sup>. En estos versos Calderón define el concepto de zarzuela, “fábula pequeña, en la que, a imitación de Italia se canta y se representa.

Con las interpelaciones de los coros se van completando los detalles de la representación, el asunto, el título y el comienzo:

UNO DEL CORO 2º	Si mas ¿de qué es la materia?
ZARZUELA.	El Laurel de Apolo, entiendo; Pero mejor ella misma Lo dirá, si la empezamos.

Antes de dar comienzo a la zarzuela tienen lugar las habituales alabanzas a los reyes y a las damas del auditorio. Calderón ensaya nuevos recursos de engarce de las diferentes partes del espectáculo, en este caso el final de la *loa* se ve precipitado por unas voces que salen desde dentro, lo que, además, suponía un recurso muy novedoso y muy llamativo para mantener la atención de los espectadores:

DAFNE. (Dentro.)	¿No hay quien me socorra? No hay quien me defienda? (Barájanse todos.)
TODOS.	¿Qué es esto?
ZARZUELA.	Que entiendo,

---

<sup>444</sup> Ver Pino, Rosa M<sup>a</sup>., 1994, pp. 81 y ss.



arpa; actuaron instrumentistas de la real cámara, guitarristas y arpistas de la compañía, pues el elemento innovador era la incorporación de la música. La ópera tuvo tanto éxito que se repuso en la corte el 25 de agosto de 1679, para María Luisa de Orleans, la nueva reina a la que debió gustar mucho porque se presentó de nuevo, probablemente con música de Hidalgo y una nueva *Loa*, el 18 de enero de 1680, con motivo del cumpleaños de la archiduquesa de Habsburgo, María Antonia, para celebrar la boda del rey Carlos II con María Luisa de Orleans. Se representó de nuevo en la corte en 1690, y luego en 1694, probablemente con la misma música de Hidalgo. La ocasión para la que fue escrita la obra, exigía la temática del amor y de la paz. Por eso escogió Calderón el mito de Venus y Adonis, tal como lo narra Ovidio en el Libro X de sus *Metamorfosis*.

En la *Loa* hace su aparición en escena un personaje que Calderón había creado ya para *El laurel de Apolo*: la Zarzuela, vestida con traje de campesina. Después de recitar 11 versos salen dos nuevos personajes, la Tristeza y la Alegría, vestidas de damas, cada una con un coro de música, que al final de los monólogos de cada personaje repiten los mismos versos, que, a modo de *leitmotiv*, van estructurando el texto:

Representacion musica de Zarçuela, en la publicacion de las Pazes, y felizes bodas de la Serenissima Infanta de España Maria Teresa, con el Christianissimo de Francia Luis XIV.

LOA<sup>446</sup>

(Sale la Zarçuela, vestida de villana.)

ZARÇ.	Quien creará, que ayan sabido ser tan mañosas mis penas, que obligandome a sentirlas, me obliguen a agradecerlas? Ni quien que mis sentimientos tan contrario viso tengan, que como dolor halaguen, y como lisonja ofendan? obscuro enigma es forçoso la proposicion parezca, pues Tristeza, y Alegria.
-------	---

---

<sup>446</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 575.



autor recrea el mito, alrededor del cual teje el argumento de la comedia en la que Marte representa los celos y Venus y Adonis, el amor. El título hace alusión a la trágica muerte de Adonis que tiñe de rojo las rosas blancas con su sangre. Finalmente triunfa el Amor que coloca a Venus y Adonis en los cielos: a Venus como estrella nocturna y Adonis, como flor. La elevada historia de los dioses se mezcla con una parodia de los mismos, por parte de los villanos: Celfa, Dragón y Chato, que introducen un vocabulario popular, rudimentario, con frases hechas y refranes, y son los encargados de protagonizar los elementos cómicos de la obra.

Los tres personajes son simbólicos. En la *Loa* se explica el motivo de la celebración y se dedica ésta a los Reyes. El contenido de la obra, el desconcierto de Marte y el triunfo de Venus, es muy apropiado para conmemorar el fin de una guerra y el acuerdo de un casamiento: “Representación musical de zarzuela, que se hizo en el Coliseo del Buen Retiro, en la publicación de las Paces, y felices Bodas de la Serenísimas Infanta de España, María Teresa, con el Cristianísimo Rey de Francia Luis XIV”<sup>447</sup>. La Alegría y la Tristeza representan la doble emoción del acontecimiento que se celebra: la alegría por el casamiento, la tristeza por la pérdida física de la Infanta: “Saber cuál es de las dos la que hoy en mi pecho reina; porque siendo, como sois, la Alegría y la Tristeza,”

En el verso 51 el Sol, el Alba y la Aurora, se refieren a Felipe IV, Mariana y María Teresa a los que dedica los bellos versos que siguen,

Tambien sabeis, que del año,  
con mi austeridad contenta,  
passava la edad, en fee  
de que en su circular buelta  
avria dia, que ilustrassen  
los terminos de mi esfera  
el Sol, el Alva, y la Aurora,  
que acompañados de estrellas  
iluminavan mis cotos  
con tan claras luzes bellas,

---

<sup>447</sup> Calderón de la Barca, Pedro y Tomás de Torrejón y Velasco, 1990, p. 147.

para retornar al final de su monólogo, a la pregunta inicial:

Y assi, persuadida en una  
parte a que la causa sea  
felize tambien, y en otra,  
temerosa de que pueda  
ser que sea; porque ya  
sus cariños no merezca,  
no sè si triste, ò alegre,  
ria, ò llore, viva, ò muera,  
aliente, ò desmaye, gima,  
ò respire; y pues opuestas,  
y amigas a vn tiempo, entrambas  
iguales me assistis, sepa,  
que afecto de los dos es  
el que, como dixè, reyna

ALEG. El de la Alegria.  
TRIST. No es sino el de la tristeza.  
ZARÇ. Como, juntos?

Alegría y Tristeza continúan su diálogo explicando qué enfrentados sentimientos conviven en el alma que a las dos acoge, mezclando llanto y risa, alternando gozo y pena.

En los versos 140-143, en el parlamento de Alegría, aparece la Fama, otro personaje alegórico al que tradicionalmente se vestía con un traje adornado con lenguas, ojos y plumas, que se encarga de anunciar la unión de los dos países, a los que atribuye en hermosa comparación la fuerza de Marte y la sabiduría de Minerva; con esta alianza la paz brillará como “...sacros Iris de la Iglesia” , unidos el “...español laurel” con “...la flor de la lis francesa”:

ALEG. Desta manera.  
Publicó a voces la fama  
la mas venturosa nueva,  
que coronada de plumas,  
llevò vestida de lenguas.  
TRIST. En orden a que de España,  
y Francia las dos Diademas,



que ciñò de roble Marte,  
ciña de oliva Minerva.  
ALEG. Siendo de la Paz, bien como  
sacros Iris de la Iglesia.  
TRIST. Eclesiastico, y seglar  
los braços que los sustentan?  
ALEG. Digalo el Vidaso, pues  
de la mayor conferencia.  
TRIST. Del mayor congresso, viò  
en su cristalina esfera.  
ALEG. De los dos Polos de Europa  
la lealtad, y la prudencia.  
TRIST. La Religion, y la Fè,  
a sus dos patrias atentas.  
ALEG. O felice edad, en que  
se cansò de vèr la guerra  
en no opuestas voluntades,  
las politicas opuestas!  
TRIST. Y, ò feliz edad, que tuvo  
arbitros, que a engaçar buelvan  
con el Español Laurel  
la Flor de la Lis Francesa?  
...llore la Alegría,  
cante la Tristeza. (122-123)

Y los dos personajes, la Alegría, la Tristeza, continúan dando razones de su presencia, la Tristeza, por perder a la Infanta, la Alegría, por ganarla como Reina, en bello diálogo que da lugar a los más sutiles paralelos: “sol, oro, rosa y perla”:

ALEG. A luzir và el Sol a otra  
Region, y quando se alexa,  
no porque èl vaya a luzir,  
dexo yo de quedar ciega.  
TRIST. Si, mas ya es noble hidalguia  
no sentir, quando se ausenta,  
el que me anochezca a mi,  
para que a otros amanezca.

ALEG. Dexarà la fertil mina  
de sentir, que de sus venas,  
rasgandola las entrañas,  
por mas duras que las tenga,  
la arranquen el oro?

TRIST. No,  
mas tolerarasse cuerda,  
quando vea, que el crisol,  
para corona le acendra.

ALEG. Que rosal no sentirà,  
que le corten la mas bella  
pompa suya?

TRIST. El que empleada  
en sacro culto la vea,  
sin dexar de ser aroma,  
passarse de rosa a estrella.

ALEG. La mas bronca concha inculta  
de sentimiento se quiebra,  
quando la perla le quitan.

TRIST. Por bronca inculta que sea,  
se holgarà, que peregrina  
del mas facto lirio penda.

En este momento sale a escena el Vulgo vestido de *loco*, “...loco y alegre... con una locura cuerda.” El Vulgo propone celebrar el acontecimiento, y le pide a Zarzuela que lleve la fiesta a la Corte. La Zarzuela comenta los largos preparativos que requiere una fiesta así. El Vulgo le dice que lo importante es el “afecto” que es “mágico”, haciendo alusión a la simpatía que se quiere hacer sentir a los Reyes; Calderón aprovecha la ocasión para hacer notar el valor de un texto bien escrito:

[...] ¿quién te mete en apurar  
lo que a quien la escribe cuesta?  
(374-375)

Lo que es indicativo de la importancia que tiene para el dramaturgo el texto, que debe ser siempre el hilo conductor del drama; los demás elementos son sólo coadyuvantes en esa

misión de emitir un mensaje. Para Calderón el texto es siempre el elemento al que deben ir subordinados todos los demás. Algunos estudiosos han interpretado estos versos como un signo de desaliento del autor, que tiene, por entonces sesenta años, y comienza a dar señales de cansancio; pero es una manifestación del cuidado y esmero que él pone en su trabajo de escribir, exquisitez y perfección de la que quiso hacer partícipes a sus lectores en más de una ocasión.

Zarzuela insiste en que la preparación de una fiesta requiere tiempo y trabajo, además de afecto, a lo que el Vulgo responde con el conocido parlamento, que manifiesta la importancia de lo novedoso de esta comedia, porque introduce en España un género nuevo, que los estudiosos del tema piensan que más que definir el concepto de *zarzuela* que lleva la fiesta que se representa a continuación, introduce el nacimiento de la ópera en España:

VULGO	por señas que ha de ser toda música, que intenta introducir este estilo porque otras naciones vean competidos sus primores. (424-428)
-------	--

a imitación de los italianos, y para lograr estar entre los primeros en la vanguardia europea con este género nuevo. Sin embargo, las palabras de Tristeza:

TRISTEZA	¿No mira cuánto se arriesga en que cólera española sufra toda una comedia cantada? (428-432)
----------	--

Y la respuesta del Vulgo:

VULGO	No lo será, sino sola una pequeña representación. Demás de que no duda que tenga
-------	---

en la duda de que yerre  
la disculpa de que inventa;  
quien no se atreve a errar, no  
se atreve a acertar...  
(433-440)

Dan lugar a la teoría de Ingrid Simson<sup>448</sup>, que piensa que expresan la duda de Calderón sobre el éxito de este experimento, y su propia justificación. La *loa* por su posición, por su estructura y su naturaleza brinda al autor la ocasión de transmitir no sólo noticias de preceptiva, sino también la ocasión de comunicar a los asistentes al espectáculo su opinión personal con respecto a los temas. Para Simson no fue idea de Calderón experimentar con una representación toda cantada, sino que el autor, dramaturgo oficial de la corte, la escribió por encargo. Las palabras del vulgo:

Por señas de que *ha de ser*  
*toda música*,...  
(424-425)

dan indicaciones precisas de cómo ha de ser la obra, incluso qué tema ha de escogerse y qué título la nombrará:

...aún antes que a la obediencia  
atento, atento al cariño,  
represente en una nueva  
fábula a Venus y Adonis,  
de quien el título sea  
*La Púrpura de la rosa*;  
(413-418)

---

<sup>448</sup> Ingrid Simson analiza la música en las dos piezas: *La púrpura de la rosa* y *Celos aún del aire matan*, a las que considera “como las primera ópera españolas, en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época*, 2008, p. 551.

La investigadora piensa que *La púrpura de la rosa* y *Celos aun el aire matan* forman un conjunto temático que tratan el mismo contenido: los celos, el amor y la venganza, ambas se inspiran en dos pinturas venecianas de El Veronés, que se encontraban en las habitaciones privadas del rey español, y las dos fueron escritas para el mismo acontecimiento histórico. Stein<sup>449</sup> va más allá y considera que *Celos aun del aire matan* es la culminación de *La púrpura de la rosa*. O'Connor argumenta la transformación de la tragedia clásica en un final feliz en las dos obras por parte de Calderón, explicando que el motivo central del dramaturgo no era presentar una tragedia clásica, sino celebrar los dos asuntos históricos que le habían encomendado. Establecido el paralelo entre *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*, los investigadores piensan que las dos obras fueron escritas por encargo, y que no sólo se propuso el género, sino también la elección del mito. "Como las festividades francesas incluyeron una ópera, es bien posible que los responsables para las fiestas en España incitaran a la producción de una ópera española, para poder competir con Francia"<sup>450</sup>. Es probable que las dos obras fueran realizadas por encargo, con el propósito de que España tuviera también su ópera nacional; pero es más probable que un escritor con un talento tan vigoroso y polifacético como el de Calderón, que seguiría de cerca todos los movimientos artísticos europeos, tuviera desde hacía largo tiempo el deseo de imitar los modos italianos y probar el nuevo género en España, y que aprovechara esta ocasión histórica tan oportuna para ensayar su proyecto, adelantando en la *Loa* su propósito y presentándolo ante un público tan específico y tan selecto, capaz de valorar el mensaje enviado en esta introducción.

En esta *loa*, pues, se encuentran elementos que dan cuenta de la evolución que ha experimentado el género. La abundancia de *loas* y sus características y diferencias, hacen que muchos críticos reconozcan a estos elementos introductorios su categoría como género literario especial y la necesidad de ser considerado y estudiado teóricamente.

Aurora Egido llama la atención sobre la imagen que el poeta trenza en torno al cisne del Manzanares, al que traslada los afectos del Vulgo, cisne que "...atento al cariño... cante en su edad postrera..." el autor mediante esta imagen tan conseguida, se muestra como un ave

---

<sup>449</sup> Ver Stein, Louise K., 1995: "Tomás de Torrejón y Velasco's *La Púrpura de la rosa* in the Early History of Opera", *Inter-American Music Review*, xiv/2, 79-82.

<sup>450</sup> Reichenberger, Kurt y Theo, 2000, pp. 117-144.

excelente entre las aves, que en el otoño de su existencia quiere brindar lo mejor de ella a sus Reyes:

VULG.	No, que soy vulgo, y no sè nada recibir en cuenta, sea novedad, o no, tenga primor, o no tenga, como me parezca mal, diré lo que me parezca.
-------	---

A través de este personaje vestido de “loco” Calderón enuncia su voluntad de de expresar libremente su opinión. Es interesante destacar estos versos en los que aprovecha la versatilidad de este paratexto, para reafirmar, valiéndose de la tosquedad del personaje, la libertad del autor de manifestar su hacer y su pensamiento, así como para intentar hacer partícipe al auditorio de lo laborioso y arduo de la tarea de escribir comedias:

ZARÇ.	Ay, Vulgo! con que facilidad piensas, que una fiesta se dispone, mas como tu veas la fiesta quien te mete en apurar lo que a quien la escribe cuesta?
-------	--

En los versos 450-451 el poeta, sitúa la acción “...ya se dejan ver del Retiro las torres...” en su escenario, el Coliseo del Buen Retiro, el teatro construido por Felipe IV con todo el lujo de un teatro a la italiana.

En los versos 478-481 Calderón sugiere que María Teresa produzca como fruto de su unión con Luis XIV, una esposa para Felipe próspero y un esposo para Margarita, la Infanta protagonista del famoso cuadro *Las meninas*:

ZARÇ.	Id a dar, para que en fin mejor se unan gloria, y pena, a Prospero una azucena, y a Margarita un Delfin,
-------	---

que uno, y otro Serafin  
de gozo harán, que ese día.

La *Loa* ofrece la personificación de la Zarzuela que, junto a los personajes de Alegría y Tristeza, que acompañan al acontecimiento, anuncian las bodas de la Infanta española con el Rey francés. Comienza la obra. Los *telari* en perspectiva y las bambalinas permitirían las mutaciones del escenario de monte a bosque, a gruta, jardín y cielo. Se usarían además las máquinas necesarias para que se desplegaran el arco iris al descender Belona, para que apareciera Cupido en lo alto disparando sus flechas, y se pudiesen elevar por los aires Venus y Adonis al final de la comedia. El Vulgo, otro personaje lleno de referencias, propone que se escriba la fábula como símbolo del afecto del pueblo a Sus Majestades, de este modo se manifiesta el propósito de la comedia presentado en la *Loa*, para que la obra se convierta en un homenaje a los Reyes. A esta galería de personajes alegóricos, hay que añadir los que don Pedro hace desfilar por el escenario: el Temor, el Desengaño, la Ira, la Sospecha, la Envidia, que aparecen también revestidos con simbólicos atributos: el hacha, los anteojos de larga vista, el áspid y el puñal. El Dios Amor hace también su aparición con el arco y las flechas, estableciendo un paralelismo entre la caza del jabalí y la caza del amor. No falta la gruta del Desengaño que evoca *La casa de los celos* de Cervantes, y al mismo Calderón, que presenta a aquél como un viejo Segismundo vestido de pieles. Y el sueño premonitorio de Adonis, el presagio, la incertidumbre entre lo soñado y lo vivido, entre lo ficticio y lo real, y el espejo que nos muestra una imagen fingida, esta vez ni siquiera nos devuelve la réplica de la realidad. Este espejo reflejará a Marte el encuentro entre Venus y Adonis. La dicha del amor en los jardines de Venus contrasta con la tristeza del fantasma de los celos que finalmente desencadenan la muerte de Adonis. La aparición de Venus con sus manos ensangrentadas simboliza el cadáver de Adonis que “rosas deshojadas vierte”; así el aparente final trágico que la muerte de éste implica, se transforma en vida, pues “cada flor es un Adonis” y todo vuelve al ciclo platónico de la naturaleza. El triunfo del amor tras la muerte es evidente, pues Venus y Adonis ascienden al cielo, estrella y flor a lo alto del escenario. Con un cielo que se torna púrpureo y majestuoso, se cierra la obra, cuyo interés novedoso y metateatral ha sido anticipado y destacado en la *Loa*, que se cierra con la habitual despedida y alabanza de sus destinatarios:





Apunta Judith Farré<sup>453</sup> que Calderón ensaya nuevas técnicas dramáticas para las loas palaciegas, y precisa que concretamente en las de 1636 y 1657, plantea nuevas fórmulas argumentales para intentar articular todas las piezas de la fiesta formando un todo unitario, en el que los géneros menores iban cobrando importancia y ocupando su lugar, en concreto la *loa* por su importante función de establecer la comunicación con el público y lograr una nueva dimensión social, en la que tiene lugar una complicidad del espectador con el representante, sus dificultades, vicisitudes y la dificultad de sus técnicas dramáticas

En *El golfo de las sirenas* los protagonistas de la *loa* son los pescadores Alfeo, Sileno y Lauro, y las villanas Astrea y Celfa; Escila, cazadora y Caribdis, deidad marina; el galán Ulises y sus criados Dante y Anteo, junto a cuatro sirenas, músicos pescadores y músicas villanas. Calderón aumenta la nómina de personajes con la novedad de la inclusión del gracioso, que denota su propósito de introducir la comicidad en la fiesta cortesana.

La *loa* comienza con un diálogo entre Alfeo y Celfa, su esposa, sobre un tema de la vida doméstica, las inclemencias del tiempo y las dificultades de la vida en el campo, que sólo los pescadores y campesinos conocen y los poetas en sus hermosos y bucólicos versos no mencionan:

ALFEO.	Con todos cuantos poetas Dicen que rie la aurora, Y si llora, llora perlas, Con cuantos dicen que el mar De plata la orilla argenta, En cuyo regazo son Latres de flores las selvas, Los arroyos instrumentos De cristal, cítaras bellas Los árboles de esmeralda, Las aves capilla diestra De la cámara del sol... —Enamorada caterva, Que, reacia en el buen tiempo, Nunca del malo te acuerdas, Sal al campo, si eres hombre.
--------	---

---

<sup>453</sup> Ver Farré, J., 2013, pp. 147- 161.

Con todas tus copras llenas  
De rosicleres y albores:  
Veras si mientes, cubierta  
De ceños hallando al alba,  
Al sol de tupidas nieblas [...]

Pero la conversación toma un tono trascendental cuando Celfa invoca a los coros que representan a los cuatro elementos:

Y si no, porque lo veas,  
Oye, Celfa, lo que dicen  
Aire, agua, fuego y tierra.

Los elementos ratifican la dureza de la lucha contra los elementos naturales, que se recoge en la intervención de todos los coros:

TODOS. (Dentro.)                      Que porque el enero con ellos embiste,  
Las flores se pasman, los rayos tiritan,  
Las ondas se quejan, los pájaros gimen.

Se cierra este diálogo iniciado por Celfa y Alfeo y salen a escena otros personajes, según indica la acotación “por una puerta pescadores y por otra villanas”. Al primer diálogo iniciado por Celfa y Alfeo se opone este segundo interpretado por Astrea y Sileno, característico en el sistema de simetrías y correlaciones calderonianas. Astrea y Sileno saliendo cada uno por un lado diferente del escenario, invocarán a pastores y villanos. Astrea protagoniza un largo parlamento que describe un escenario en el que prevalece una naturaleza amable, se trenzan imágenes mitológicas y reales que van a conducir a la exaltación tradicional en el género, de la familia real:

ASTREA                                      Cuando de su ameno espacio  
La enmarañada aspereza  
Miro discurrir á tropas  
Festivas carrozas, llenas  
De hermosos coros de ninfas,

Cuyas divinas bellezas  
A desagaviar, sin duda,  
Vienen á la primavera,  
Restituyendo á los campos  
Cuantos matices grosera  
Robó de enero la saña,

El elogio que Astrea realiza de las ninfas cambia el paisaje y se convierte en loa de las mujeres de la familia real. A la intervención de Astrea sigue la de Sileno dentro de la misma tónica encomiástica:

SILENO

El Apolo destes valles  
(Pues como cuarto planeta,  
Por mas que se emboce, no hay  
Traje en que no resplandezca),  
Cuidado haciendo el acaso  
Y descuido la fineza  
(Si hay fineza descuidada),  
Las sigue; que esta es la nueva  
Que yo os traigo; porque estando  
A la falda desa sierra,  
Montado Adónis le vi  
Bajar, haciendo deshecha  
De que en su busca venía  
El alcance de una fiera,  
Que, colmilluda, pensaban  
Ser de otra Vénus tragedia, [...]

En la dinámica laudatoria de la *loa* el poeta se refiere a Felipe IV como: “Apolo destes valles”, “Cuarto Planeta” y “montado Adonis”, concluyendo con la imagen de que los elementos se rinden a tanta grandeza:

[...] Y pues mejorando el dia,  
Tanta montaraz grandeza  
Hace que los elementos  
Retiren sus inclemencias,



Vengan norabuena.  
(Bailan todos.)

En esta ocasión es un terremoto simulado por un ruido que procede de dentro, el encargado de engarzar el final de la *loa* con el comienzo de la comedia, señalado por las frases de Alfeo: “Aquí acabará la *loa* y empezará la comedia”. Los pastores y demás personajes se ven obligados a desaparecer del escenario, dando lugar al comienzo de la comedia.

En esta *loa* Calderón da un paso más en la teatralización de este episodio introductorio; no se trata ya de un simple adelanto del argumento, sino que la misma *loa* tiene ya un asunto dramático propio, está representada por un número relevante de personajes y con el tema se conecta con la comedia que sigue a continuación y se integra en la celebración de la fiesta.

#### 4.3.5.5. *Loa para El Faetonte*<sup>455</sup>

En cuanto a la fecha del estreno de la comedia la polémica gira en torno a dos posibles fechas: 1638 y 1661. Según algunos estudiosos del tema, como Hartzenbusch<sup>456</sup>, la comedia habría tenido lugar en 1638 y por lo tanto no se podría haber representado en el Coliseo, sino que debería haberse realizado, según las mismas fuentes, en el Estanque del Buen Retiro. Estos datos han sido seguidos por otros investigadores como Pierre Paris<sup>457</sup>, en su estudio publicado dentro de la obra de homenaje dedicada a Menéndez Pidal. Los argumentos de Hartzenbusch para fechar el estreno en este año, se basaban en la existencia de una *carra*, o carro marino, como la que emplearía Tetis en *El Faetonte*, utilizada con anterioridad para una obra que se representó en el Estanque del Buen Retiro el año 1635 o 1639, también de Calderón, *El mayor encanto, amor*. También esgrime Hartzenbusch como argumento la aproximación temática de la obra de Calderón con otra de 1639, *Apolo y Climene*. Ambos argumentos tienen una base un tanto frágil. La *carra* de la que habla Hartzenbusch, siguiendo las indicaciones de Cosme Lotti en su *Memorial de Circe*, como se demuestra en una carta de

<sup>455</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 602.

<sup>456</sup> Ver Calderón de la Barca, Pedro, BAE, T IV, vol XIV, 1848- 1850.

<sup>457</sup> Ver Paris, P., 1925, pp. 557 -570.

Calderón publicada en 1653, no se empleó en esta obra, sino que se sustituyó por un carro triunfal tirado por delfines. Por tanto, afirma Verdú Herrero<sup>458</sup>, la carra no existió, por lo que no puede servir como punto de enlace entre *El Faetonte* y *El mayor encanto, amor*. En cuanto al paralelismo de contenido con *Apolo y Climene* las diferencias de coordenadas, tanto en la situación geográfica como en desarrollo de los acontecimientos (*Apolo y Climene* se desarrolla en Etiopía y no, en Tesalia; en cuanto a la genealogía de Climene, hija de Admeto en esta obra, y no, de Erídano, como en *El Faetonte*, y su destino final,) no hace posible relacionar el tema de las dos obras.

Por estas razones David Verdú Herrero piensa que la fecha más probable, según los datos de los que se dispone es la de 1661. Verdú sigue la dirección de Shergold y Varey que investigan, además del texto, la puesta en escena de las obras, lo que aporta muchos datos sustanciales que ofrece la puesta en escena, como materiales utilizados, recursos, vestuario, tramoyas, enseres, nóminas de actores, así como la compra de materiales: maderas, tintes, pinturas, velas, metales, etc., para fechar las representaciones. Piensa Verdú que la fecha de 1661 es la fecha más probable basándose en los documentos presentados por Shergold y Varey<sup>459</sup> en los que se habla de una representación, de la que no se proporciona el nombre, pero sí, la compañía por la que fue representada, la compañía de Juana de Cisneros, ayudada por Diego Osorio, tal vez para los sainetes. Asimismo, esta fecha está corroborada por Rull: “Por fin, en el día de Carnaval, 1 de marzo de 1661, se representó ante los reyes la comedia referida con el título de *El hijo del sol, Faetón*, en la cual los tramoyistas tuvieron que trabajar a conciencia”<sup>460</sup>. La fecha de representación que figura es el 1 de marzo de 1661, y el lugar el Coliseo del Buen Retiro, la coincidencia de fecha y lugar da pie a pensar que se trata de la representación de *El Faetonte*. Añade Verdú que hay otro dato, un dato literario que justifica la adopción de esta fecha y que se encuentra, según corrobora también Gallego Morell, en el manuscrito de la Biblioteca Nacional signado como Ms 16539 que contiene: “Título: *Comedia famosa de El Faetón, hijo del sol, de don Pedro Calderón de la Barca*, 114 folios”.

---

<sup>458</sup> Verdú Herrero, D., “Reconstrucción de la puesta en escena del estreno de *El Faetonte* 1661, Aproximación a la escena cortesana del Siglo de Oro”, en [http://cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Calderón/000001/p0000003.htm](http://cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderón/000001/p0000003.htm), consultada el 21/06/2014 y 26/02/2015.

<sup>459</sup> Ver Shergold, N.D. y J.E. Varey, 1973, pp. 236 - 237.

<sup>460</sup> Ver Rull Fernández, E., 2004 b, p.37.

En este manuscrito la comedia de Calderón aparece precedida de una loa<sup>461</sup>, que acompaña al texto, en la que aparecen unos versos:

a entregarle yo a la Fama  
una obra; no por mía,  
mas por el asunto pienso  
que de su memoria es digna,  
pues festivo parabién  
es de aquesa mejoría.

(vv. 138-143)

que hacen referencia, sin riesgo a equivocarse, al príncipe Felipe Próspero, hijo de Felipe IV y Mariana de Austria, que, pese a la leve mejoría, celebrada con esta representación, moriría ocho meses después del estreno de la obra, antes de llegar a cumplir los cuatro años. Estos versos son el dato más fiable para afirmar que la fecha de 1661 es la más apropiada para datar el estreno de *El Faetonte*. Insiste Verdú en que este Felipe Carlos nombrado en la loa no se puede confundir con su hermano Carlos II, que nació en 1661 y fue enfermizo de nacimiento. *El Faetonte* se volvió a representar en 1679, fecha en la que el infante Carlos era ya rey, y reinaba sin la administración de su madre ni de la Junta de Gobierno. Y en el texto no se hace referencia al rey Carlos II, por lo que no podría ser este el motivo de la loa. Aunque sí se puede afirmar que esta loa se empleó también en la reposición de 1662, pero variando el verso 267 para adecuarlo al infante Carlos<sup>462</sup>. En los versos 259 a 267 se vuelve a hacer referencia al Príncipe como hijo de Felipe IV y Mariana de Austria:

DAMA 1.<sup>a</sup>:

Con que yo que soy la menos

---

<sup>461</sup> Se trata de la loa que fue escrita exclusivamente para esta representación de 1661. Para su reposición en 1662 se empleó la misma, aunque con algunas variantes. Sigo en este trabajo el texto de la edición de Rafael Maestre, ya citada, publicada por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996, que es el indicado en el estudio de Verdú Herrero. El texto completo de esta loa puede verse en *Apéndice*, p. 155.

<sup>462</sup> Felipe Próspero nació el 20 de noviembre de 1657, sucesor de su, también fallecido, hermano Baltasar Carlos, muerto en 1646, con 17 años de edad. Felipe Próspero no llegó a cumplir los cuatro años y murió el 1 de noviembre de 1661. A los cinco días nació su hermano Carlos, también débil y enfermizo, posteriormente, Carlos II.

informada, conocidas  
ya de más cerca las señas,  
veo donde las familias  
de Felipe y Mariana,  
que eternas edades vivan,  
el cielo quiso apartarlas  
para volver hoy a unirlas  
en nuestro príncipe

DAMA 2.<sup>a</sup>: Eso  
es lo que a tus pies me humilla,  
¡oh, eterna Fama!, pidiendo  
que hoy en tus bronce escriba  
al Quinto Felipe Carlos.  
(vv.259-267)

Estas referencias que el texto ofrece son los indicadores más seguros para poder confirmar la fecha del 1 de marzo de 1661, como fecha de la representación, que determinaría al mismo tiempo, el lugar la misma, el Coliseo del Palacio del Buen Retiro, en Madrid, lugar de recreo de la corte construido expresamente por el conde-duque de Olivares para recreo y diversión de Felipe IV y su corte, pues en 1638 no sería posible en este lugar, ya que se inauguró 1640.

El texto de la loa que precede a la fábula<sup>463</sup> consta de dos partes: en la primera aparecen dos damas, La Historia y la Poesía, que acuden al templo de la Fama para entregarle un nuevo asunto que la Poesía ha escrito y que ha sido analizado por la Historia. El texto es la fábula que se va a representar a continuación. La Música conduce a las dos damas hasta el Templo de la Fama donde se encuentra dormida la Dama 3<sup>a</sup>. En la acotación se especifica:

(Antes que se corra la cortina, se ven delante de ella tres Damas: la una sentada en medio en una silla durmiendo y las dos a los lados del tablado con dos libros, etc.)

El comienzo cantado de la loa alude a la protección que el austro va a proporcionar a una flor:

---

<sup>463</sup> Sigo el texto de la edición de Rafael Maestre, *El Faetonte, fábula escénica*, de don Pedro Calderón de la Barca, 1996.



MÚSICA: [Dentro.]	A la sombra del laurel...,	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	A la sombra del laurel...,	
MÚSICA: [Dentro.]	... no temas, vasalla flor...,	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	... no temas, vasalla flor...,	
MÚSICA: [Dentro.]	... del cierzo del soplo cruel...;	5
DAMA 1. <sup>a</sup> :	... del cierzo el soplo cruel...;	
MÚSICA: [Dentro.]	... que presto vendrá el favor...	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	.. que presto vendrá el favor...	
MÚSICA: [Dentro.]	... del austro que inspira en él.	
LAS DOS DAMAS:	... del austro que inspira en él.	10

Las tres damas entablan conversación y se presentan. La tercera dama es la Lealtad, a quien, por cuya virtud y fidelidad a la razón y a la justicia, la Fama le ha encomendado la llave del Templo, en el que todos los que entran, alcanzan fama eterna.

DAMA 1. <sup>a</sup> :	Pero, ¿qué escucho?	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	¿Qué veo?	35
DAMA 1. <sup>a</sup> :	O desmayada...	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	O dormida...	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	...bella dama está a sus puertas.	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	...está a su umbral bella ninfa.	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	¡Oh, tú, que de tus gemidos ajena apenas animas...,	40
DAMA 2. <sup>a</sup> :	¡Oh, tú, a quien de tus potencias o sueño o desmayo privan...,	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	...vuelve en ti!	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	...cobra el aliento!	
DAMA 3. <sup>a</sup> :	¿Quién me llama? [...]	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	Por si el saber con quien hablas te recata, no resistas decir quién eres: yo soy la Historia.	55
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Yo la Poesía	
DAMA 3. <sup>a</sup> :	Huélgome de conoceros. Oíd ahora la pena mía, que no mal venís, pues es	60

de anales y versos digna:  
yo soy la Lealtad, de España  
siempre amante y siempre fina  
con mis reyes; mas ¿qué mucho,                   65  
si ellos se lo solicitan,  
católicos polos siendo  
de la Paz y la Justicia?

Con el diálogo entablado entre las tres damas se establecen las coordenadas entre el argumento de la loa y el de la comedia: la Historia y la Poesía acuden al templo de la Fama para entregarle como presente un “nuevo asunto” que ha escrito la Poesía y que ha estudiado la Historia; se trata de la fábula que se va a representar y que es ofrecida a la Fama para que inscriba en sus libros al hijo menor del rey Felipe IV, al príncipe Felipe Próspero, que es nombrado en la loa como el “Quinto Felipe Carlos”:

DAMA 2. <sup>a</sup> :	Eso es lo que a tus pies me humilla, ¡oh, eterna Fama!, pidiendo que hoy en tus bronces escriba                   305 al Quinto Felipe Carlos.
FAMA:	Sí, haré, y en él albricias que crezca su tierna infancia, tan felice como linda, de todas esas virtudes                               310 que heredero le apellidan.

La Lealtad invita a la Poesía y a la Historia a entrar en el Templo de la Fama. La acotación indica:

(Corre la cortina y vese la galería con las estatuas.)

Con lo que entran las tres damas en el Templo donde las recibe la Fama, y comienza la segunda parte de la loa en el interior, donde se encuentran las imágenes de los personajes más ilustres de la casa de Austria, a la que pertenecía Felipe IV.

Comienza ésta con una relación de la genealogía de los Austrias (vv. 122-131) y su alabanza (alegoría), cuyos valores fundamentan, asimismo, la alegría por la mejoría del príncipe. En el Templo se encuentra una galería con estatuas representativas de los miembros de la casa de Austria, desde Rodolfo I de Habsburgo hasta Fernando III (vv. 187-293), con lo que se teje con motivo de la contemplación de las estatuas, una historia de los ilustres predecesores del príncipe Felipe, donde otros personajes alegóricos como la Fe, la Guerra, la Hermosura, la Paz, la Prudencia o la Piedad acompañan a la Fama ilustrando los méritos y virtudes del Príncipe y su ascendencia.

El primero de ellos es: “Rodolfo, archiduque de Austria/ a quien la fama apellida/el Religioso”; la Fe, vestida de blanco, con el yelmo en la cabeza, una antorcha encendida en la mano derecha y en la izquierda la tabla de la ley antigua, avala la luz que el Espíritu Santo proyecta sobre Rodolfo I (1298-1291), antepasado del Rey, coronado emperador de Alemania en Aquisgrán, en 1237, y fundador de la casa de los Habsburgo que regiría los destinos de Austria durante siete siglos<sup>464</sup>. Prosigue la alabanza de los miembros ilustres de la casa de Austria con Alberto I, Alberto II, III y IV, Ladislao V, Leopoldo V de Habsburgo, el Pacífico, Maximiliano I, emperador de Alemania, padre de Felipe el Hermoso, que casó con Juana la Loca, hija de los Reyes Católicos; Carlos I, rey de España y emperador de Alemania, que cedió el gobierno del imperio a Fernando I, emperador de Alemania, hasta llegar a Felipe IV.

En la alabanza de estos personajes Calderón mezcla lo verdadero y lo probable como medio para convencer al espectador. Cada personaje alegórico, (la Fe, la Dicha, la Hermosura, la Paz, la Prudencia, la Justicia, la Piedad, la Ciencia) representan las virtudes que acompañan al personaje y representan sus méritos; Calderón crea un universo paralelo, donde las cualidades tienen entidad propia en una realidad distinta, que proporciona la situación ideal para el elogio de las grandezas de los Austrias. Esta forma de alabanza evoca las enumeraciones bíblicas de la genealogía de personajes importantes. Con los versos finales se perfila el desenlace de la loa:

DAMA 2.<sup>a</sup>:

Eso  
es lo que a tus pies me humilla,  
¡oh, eterna Fama!, pidiendo

---

<sup>464</sup> Ver Calderón de la Barca, Pedro, 1996, p. 9., nota 24.

	que hoy en tus bronces escriba	305
	al Quinto Felipe Carlos.	
FAMA:	Sí, haré, y en él albricias	
	que crezca su tierna infancia,	
	tan felice como linda,	
	de todas esas virtudes	310
	que heredero le apellidan.	

El propósito de la loa se concentra en estos versos finales en que se repite a la Fama que inscriba en sus bronces al “Quinto Felipe Carlos”, a lo que la Fama responde declarando que hará al príncipe heredero de todas esas virtudes:

	Haré un compuesto en que en él	
	vea el cielo que se cifran	
	Fe, Dicha, Gracia, Paz, Guerra,	
	Prudencia, Ciencia y Justicia.	315
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Porque su padre lo vea,	
	me holgaré de que me admitas	
	las nuevas de su salud;	
	a cuya causa traía	
	en festivo parabién	320
	aquesta fábula escrita,	

Termina la *Loa* con los versos que recita la Música, con lo que Calderón retoma la escena inicial estableciendo una sensación envolvente, cerrando el círculo con la repetición del estribillo inicial:

MÚSICA.	A la sombra del laurel,
TODOS.	no temas, vasalla flor,
	del cierzo el soplo cruel,
	que presto vendrá el favor
	del austro que inspira en él.
	(vv. 333-344)

En esta *Loa* se advierten claramente las dos funciones señaladas por Rull: la apologética: el encomio y alabanza de los miembros de la genealogía de los Austrias, y la propedéutica, que prepara el argumento de la obra a la que acompaña. La *Loa* se impregna de caracteres dramáticos: el número de personajes, la trama, cuya acción tiene un objetivo definido, que la Fama incluya a Felipe Próspero en su Templo. La *Loa* constituye un pequeño drama independiente, que sirve de pórtico a la comedia entrante y establece el necesario puente introductorio entre la ficción y la realidad.

#### 4.3.5.6. *Loa para la comedia Fieras afemina amor*

La fecha probable de composición de esta comedia se sitúa a finales de 1669, antes del 22 de diciembre, fecha prevista para su inauguración con motivo de la celebración del cumpleaños de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV. Parece ser que Calderón la escribió con el propósito político de defender la monarquía contra la posible usurpación del trono por parte del hijo bastardo de Felipe IV, don Juan José de Austria.

La *Loa* se reviste de gran aparato dramático y ceremonial. En primer lugar la nómina de los personajes que toma parte en ella marca el cambio del monólogo habitual en la *loa*, a un texto pleno de caracteres dramáticos, con un numeroso elenco de actores, todos de marcada solemnidad: el Águila, el Fénix y el Pavón, con sus respectivos y legendarios atributos, acompañados de los doce meses del año y los doce signos del zodiaco, además de la música, y el diálogo que se desarrolla entre fragmentos cantados y recitados. Después de la lista de personajes aparece una importante acotación en la que se detalla minuciosamente el telón de boca, llamado en el XVII cortina. Esta detallada descripción, dice Neumeister, es otro testimonio más de la estrecha colaboración entre autor y escenógrafo, típica del siglo XVII, y no sólo en España. Se describe la escena en la que Hércules derrota al dragón de las Hespérides<sup>465</sup>:

Fundose el Portico del Teatro, de orden compuesta sobre quatro Columnas, de bien imitada piedra lazuli, cuyas cañas estaban adornadas a trechos de resaltados bollos de oro; y en su correspondencia dorados sus capiteles, y sus bassas: con que siguiendo la orden, corria la cornissa

---

<sup>465</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 635, tomado de Calderón, 1984.

enriquecida, a partes de los mismos bollos, mascarones, y cornucopias. En ella descansaban unas volutas, de quien pendian varios festones, que dando buelta a los modillones, recibian el cerramiento del frontis, de quien era clave una medalla de relieve, guarnecida de hojas de laurel, con quatro mascarones, y otros adornos que la dividian en igual compartimiento. Dentro della estava un cavallo con alas, cuya velocidad enfrenava galan joven, no sin algunas señas de Mercurio (Dios del Ingenio) asi en el caduceo, como en las plumas de capazete, y los talaes (jeroglífico del que ossadamente vano, intenta sofrenar al vulgo) a los lados del pórtico, entre columna, y columna, estavan en sus nichos dos estatuas, al parecer de bronce, que haziendo viso al Heroe de la fábula, halagando una a un leon, y otra a un tigre, significavan el valor, y la osadia.

Se describe minuciosamente el pórtico del teatro sobre cuatro columnas de piedra lázuli, con adornos dorados en sus capiteles y en sus basas. La cornisa estaba enriquecida con los mismos dorados, mascarones y cornucopias, en las que descansaban unas volutas que recibían el cerramiento del frontis con un medallón, en el que aparecía Mercurio, dios del ingenio, sobre un caballo alado. Escoltando el pórtico aparecían dos estatuas en sus nichos, una con un león y otra con un tigre, que representaban el valor y la osadía. Todo este frontispicio se cerraba con una cortina en la que se veía a Hércules con las monstruosas fieras a sus pies, admirado vencedor, pero no tan invencible, pues en segundo plano se ve a Cupido, sobre él, flechando el dardo, del que dice el texto: "... en el asunto de la fiesta había de ser desdoro de sus triunfos", como explicaba la inscripción: "Fieras afemina amor" y "Omnia vincit amor". La acotación sobre cómo aparece el Águila en el escenario ilustra la magnificencia de la representación y la relevancia que se le da al Águila:

[...] En aviendo logrado la vista, por breve rato, ambos primores, empeçó a lograr los suyos el oído, primero en sonoras chirimias, y despues en templados instrumentos, a cuyo compás, desde lo mas alto del frontis, por detrás de la medalla, empeçó a descubrirse (hecha una asqua de oro) una aguila caudal, con imperial corona, sobre cuyas batidas alas venia una Ninfa, que rompiendo la cortina, sin romperla, dio principio a la Loa, como en voz del aguila, cantando:[...]

El pórtico tenía varias misiones, la primera, la de llamar la atención visual del espectador sobre la escena enmarcada como si fuera una pintura; en segundo lugar, establecer un lugar de articulación entre el espacio destinado al público y el de los actores a fin de crear un puente entre el mundo real y el ficticio de la acción; y, en tercer lugar el de ocultar las

tramoyas y la maquinaria utilizada para los cambios de escenario<sup>466</sup>. Dice Neumeister: “El pórtico y el telón forman en la representación de la fiesta una unidad relacionada por completo con la obra. A pesar de pertenecer a la realidad, como frontera entre apariencia y ser, se suman, por su orientación arquitectónica y temática, a la trama de Hércules, a la ficción”<sup>467</sup>.

Al Águila compete comenzar la *Loa* y anunciar el motivo de la celebración:

AGUILA.

A los felizes años,  
que para dicha nuestra,  
ya en estatuas de bronce,  
ya en laminas de piedra[...].

La Reyna de las Aves,  
en dulce competencia,  
de qual es la que mira  
al Sol desde mas cerca.  
Por lidiar mas ayrosa  
(que en duelos de nobleza,  
no ay ceño que milite,  
donde ay razon que venza.)  
Viendo que es oy el día,  
que su natal celebran,

y presentar al Fénix y al Pavón con toda su simbología y el sentido de su participación en la fiesta. El Fénix es símbolo del amor que en fuego nace, en fuego muere y en fuego otra vez se engendra. El Pavón es símbolo de la vigilancia:

---

<sup>466</sup> De este modo, sugiere Julio Vélez Sainz, (2013, pp. 275 y ss.), *Fieras* sigue un esquema emblemático en el que por medio de la pintura (*pictura*) se representa a los protagonistas, Hércules y Cupido, y por la *subscriptio*, el mote explicativo que se formula y que indica el título de la obra *Fieras afemina, amor* y, en el último plano el lema *amor omnia vincit*. La obra está pensada como una representación pictórica con una diferenciación entre la obra, *ergon*, y los márgenes de la misma, los *parerga*, en los que se presenta a un hombre de pies alados (Mercurio) que contiene el caballo alado Pegaso.

<sup>467</sup> Neumeister, S., 2000, pp. 233 y ss.

PABÓN. [...] Simbolo es de vigilancia  
el Pabon, pues en su rueda  
tantos ojos como plumas  
a nunca dormir despierta.  
Luego si los años son  
de la que toda ojos vela,  
y un corto festin no es mas,  
que venir a cobrar fuerças  
para bolver a la lucha,  
¿quien puede dudar que sea  
la vigilancia la mas  
interesada en que buelva?  
Con que en fiesta de años de quien gobierna,  
ave que toda es ojos, que asista es fuerça.

Comienza el debate de méritos. El Águila, oídos los valores del Pavón, y erigiéndose en organizadora de los festejos pregunta al Fénix qué ofrece para su fiesta, a lo que el Fénix responde que convocará a los doce meses del año para que vengan “todos de gala y de fiesta”. Por su parte el Pavón traerá a los doce signos de los doce meses, igualmente engalanados para que formen parte del cortejo. El Águila, mediadora, continúa dirigiendo:

ÁGUILA [...] mientras tu con voces tiernas  
los meses convocas, tu  
los Signos, yo de mis bellas  
Aves convocaré el canto,  
y remontando ligeras  
las alas, haré del ayre,  
retirar las nubes densas,  
corriendo al Sol la cortina,  
para que mejor se vea  
a un tiempo entrambos teatros.

El Águila ordena cerrar la cortina al Sol y el Fénix y el Pavón convocan a los Meses y a los Signos:

AGUILA. Que corras al Sol la arrugada cortina.  
FENIX. Que juntes los meses, que a edades los cuentan.





de la acción con la escena y su decorado. Una vez más, Calderón se esfuerza en presentar la conexión entre el mundo y el ultramundo de modo sensorial. Al final el debate se resuelve concediéndole la primacía a diciembre por ser el mes en que nació Mariana de Austria, el día 22, fecha que sigue al día más corto del año, el solsticio del 21 de diciembre: En el solsticio de diciembre romano se festejaba que, a partir de esta fecha, los días comenzaban a ser más largos, con lo que se atribuía al sol el triunfo de la luz sobre la oscuridad. Los Meses se quejan del triunfo de diciembre siendo el mes más pobre en luz, a lo que diciembre responde:

DIZIEMBRE.

Esta:

Viendo el Sol quan agraviado  
tenia al dia, que su bella  
luz menos se participa,  
desagraviando la ofensa,  
quiso que naciese en él  
Sol, que mas que él resplandezca  
y asi nació Maria-Ana  
a suplir del Sol la ausencia.

La reina viene a nacer en el mes de menos luz para iluminarlo con su regia presencia, con lo que el motivo celebrado se convierte en el hilo conductor de la *Loa*. Vélez Sainz<sup>470</sup> sugiere que, probablemente, ese sol que resplandece más que el propio astro y que suple su ausencia, no podría referirse al Rey Planeta, Felipe IV, el ausente marido de Mariana. Una de las imágenes más frecuentes en los actos llevados a cabo en ocasión del fallecimiento de Felipe IV fue la de la reina, a partir de la imagen de la luna recogiendo los rayos del sol, para que no llegara jamás la noche. Como señala Neumeister: “Las argumentaciones de los signos del Zodíaco y de los meses crean esta relación entre aquel ultramundo y la realidad, el más acá, desde los meses a los miembros de la casa real; el más allá, desde los signos del Zodíaco hasta los poderes que representan”<sup>471</sup>. El símbolo del Sol del monarca ilumina toda la significación de esta loa y su trascendencia simbólica en estas fiestas dispuestas en celebración de acontecimientos felices de la corte de Felipe IV.

---

<sup>470</sup> Vélez Sainz, J., 2013, p. 285.

<sup>471</sup> Neumeister, S., 2000, p. 243.

La *Loa* concluye con los versos de la Música:

MUSICA. Ya que la Aguila plumas  
dio a su guirnalda bella,  
la tierra con sus flores  
la adorne, y la guarnezca.  
Las fuentes, y instrumentos,  
en su aplauso prevengan  
dulces cuerdas de plata  
a zitaras de perlas.  
En sus ecos los montes  
templadas cajas sean,  
y en su espacio los ayres  
clarines, y trompetas.  
Arma, arma, guerra, guerra;  
pero guerra amorosa [...]

En la acotación final se detalla la escena final de la *Loa* en la que Meses y Signos desaparecen, unos por el aire y otros por la tierra mientras suena música de cajas y trompetas, transformándose el escenario en un ameno bosque con “vestidos troncos y desnudas peñas”, con lo que la *Loa* cumple su función como rito de transición y marco de la comedia que se va a representar a continuación. En esta *Loa* el recurso dramático del Rey-Sol, con ecos de leyendas míticas, es el eje de propaganda de los Habsburgo y se convierte en emblema del Astro-Rey que da luz y simbología a la fiesta cortesana.

#### **4.3.5.7. Loa para la comedia de *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa***

La comedia se representó el día 3 de marzo de 1680 en el coliseo del Retiro en honor de sus Majestades don Carlos y II y doña María Luisa. Los personajes de la *loa* son la Historia, la Poesía, el Aura, la Azucena, el Clavel, la Fama y un coro de música. Una acotación indica que la escena es “a las puertas y dentro del templo de la fama”.

Antes del comienzo de la comedia se introducen otras piezas de teatro breve: el entremés, “intitulado” *La tía*, el baile llamado *Las flores* y un sainete, *El labrador gentil-hombre*, cuya composición temático-estructural presenta los mismos rasgos que la pieza en la

que están entrelazados. En la inclusión de estas piezas breves se pueden atisbar señales del deseo del dramaturgo de recuperar la naturaleza del antiguo entremés, con la intención de provocar la risa de su selecto auditorio.

La *Loa* que precede a esta comedia cuenta también con la espectacularidad del telón que cubría el escenario y el acompañamiento musical que rodean a *loa* como un fastuoso marco. Los personajes que la protagonizan según los esquemas usuales son la Poesía y la Historia que conversan. La acotación indica:

Saliendo sin correr la cortina, a una parte la Historia, y por otra la Poesía, de damas, escuchando la Música, que cantó dentro de la cortina los tres versos, y repitiéndola como entre sí<sup>472</sup>:

Los tres personajes conversan preguntándose qué sonidos son los que se oyen:

CORO DE MÚS. (Dentro)	Flechas que tan dulces hieren al llegar al corazón, Flores que no flechas son.
LAS DOS (Repiten)	¿Flechas que tan dulce hieren! etc.
HISTORIA	¡Oh, tú hermosa maravilla de las selvas del Parnaso!...
POESÍA	De las cumbres del Olimpo, ¡Oh, tú, divino milagro!...
HISTORIA	¿Sabrásme decir qué ecos Tan sonoramente varios Son los que se oyen?
POESÍA	¿Sabrásme Decir tú qué acentos blandos Son los que se escuchan?
HISTORIA	No; Que hasta ahora no han llegado A tomar la razón dellos Mis doctos anales sabios.
POESÍA	Ni mis numerosos ritmos.
HISTORIA	¡Historia y Poesía ignoramos tan recién nacido asunto!

---

<sup>472</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 710, tomado de Calderón 1945 b, pp. 355-359.

Adelantemos el paso  
Hacia donde el Aura suena,  
y de la duda salgamos  
De cómo pueden las flechas  
Ser flores, diciendo el canto [...]

El diálogo entre ambas y la Música-Aura, preguntándose qué significado tienen los ecos que oyen, y las palabras del estribillo, que son también el lema que figura en el telón, van a ser el motivo de alabanza de Carlos II y María Luisa de Orleans:

“Flechas que tan dulces hieren  
al llegar al corazón  
flores, que no flechas son”

pues se convierten en el tema del que hablan Historia y Poesía, sobre el escenario, y la Música-Aura que interviene desde dentro. Ambas deciden ir “hacia donde el Aura suena” para preguntar el significado de tan enigmáticos versos, que concluyen: “Siendo en lícitos amores/ Unas flechas y otras flores, / Flores y no flechas son”. Aquí una detallada acotación dispone que baje por medio de la cortina una gran flor de lis, que ocupaba casi toda la altura de la cortina realzada por adornos de oro, preparando la salida a escena de otros tres personajes: el Aura, la Azucena y el Clavel, el Aura sentada en el pie de la flor y las dos en los hombros de ella. Al llegar al suelo, Aura sube a la punta de la flor mientras las otras dos, “con movimiento igual e imperceptible”, ocuparon el lugar en que estaba Aura:

AURA (Cantando)	Pues porque no se dude Que el Aura inspira en vano <sup>473</sup> De flechas hoy y flores Reales epitalamios, Sabed que el himeneo Del mas heroico lazo,
-----------------	---

---

<sup>473</sup> *Que el Aura no inspira en vano, etc.* Así es como debe entenderse el sentido. Calderón suele omitir la segunda negación en casos iguales: indicio vehemente de que esta loa es composición suya, como lo están diciendo el estilo y el lenguaje. (Ver Calderón de la Barca, Pedro, 1945, p. 357).

Del mas felice nudo,  
Asumpto es de su canto:  
Por quien Amor, quitada  
La cuerda de su arco,  
Le ha transformado en iris  
Que al aire tremolado,  
Jeroglífico sea  
Que signifique en rasgos  
De iluminados visos  
Amante yugo, dando  
En bello maridaje  
De lo rojo y lo blanco [...]

Calderón cuida hasta el más mínimo detalle en la disposición de la representación, de tal manera que los motivos de la celebración del festejo, se convierten en el argumento de la *loa* y la escenificación en el sustento teatral que va preparando al público para presenciar la comedia. No hay conflicto dramático, tan sólo la conversación mantenida entre los tres personajes que reclaman al Aura claridad, lo que propicia la salida a escena de otros dos personajes, el Clavel y la Azucena, que representan a los reyes, el Clavel, rojo, a Carlos II, y la Azucena con su blancura a la Reina, dentro de la emblemática que el dramaturgo atribuye a los colores:

POESÍA	Te pido que hables mas claro.
AURA	Eso Clavel y Azucena Lo harán, pues les toca a entrambos.
CLAVEL	<i>El Clavel, de las flores</i> <i>Rey coronado,</i> <i>Ya lo ha dicho en las bellas</i> <i>Señas de Carlos.</i>
AZUCENA	<i>La azucena, de flores</i> <i>Reina divina,</i> <i>Ya lo ha dicho en las señas</i> <i>De María Luisa</i>

La espectacularidad de la puesta en escena y el nivel conceptual y poético del diálogo atraen la atención de los espectadores y su interés por la siguiente escena, en la que aparece el

Templo de la Fama que alberga a los antepasados más gloriosos del linaje de los Austrias y de los Borbones, lo que propicia el ensalzamiento y alabanza de ambas familias:

AZUCENA	Pues al templo de la Fama Habeis hoy juntas llegado...
CLAVEL	Llamad y entrad en los ricos Salones de su palacio: Vereis en dorados orbes Sobre piras de alabastro Cómo en las vivas estatuas De parecidos retratos Conserva la Fama héroes De quién participan ambos.
HISTORIA Y POESÍA ( <i>Cantan</i> )	<i>¡Ah del templo de la Fama!</i>
FAMA ( <i>Dentro</i> )	<i>¿Quién me llama?</i>
LAS DOS	<i>Quien de tus favores fía Que, para eterna memoria De los triunfos deste dia, Lo que cantare la Historia, Lo celebre la Poesía.</i>

La estrategia laudatoria se construye sobre el blanco de la azucena que simboliza la Reina y el rojo del clavel que representa a Carlos II:

CLAVEL	El Clavel, de las flores Rey coronado, Ya lo ha dicho en las bellas Señas de Carlos.
AZUCENA	La azucena, de flores Reina divina, Ya lo hadicho en las señas De María Luisa

Que invitan a Historia y Poesía a entrar en el templo de la Fama. Indica la acotación que subiendo el telón aparecía un salon de arquitectura corintia con la techumbre adornada de

artesonados con florones de oro, donde en ricos salones y sobre piras de alabastro, se erigían catorce reyes, siete a cada lado:

Subió la flor de lis, arrugando tras sí la cortina con tan hermoso desaliño, que quedaron sus extremos en forma de un pabellón, que asistía a un teatro que representaba un salon regio de arquitectura corintia, con la techumbre de artesones de florones de oro que asistidos en todo el caudal de las luces, deslumbró la atención que le aguardaba.

Desde su primer término hasta el último había catorce reyes, siete a cada lado, los cuales eran figuras naturales adornadas con los aparatos regios de ricos mantos, cetros y coronas. Cargaban sobre unos orbes, teniendo cada uno por respaldo un pabellon en que se unía la púrpura y el oro.

En la frente del salon, ocupando el medio de la perspectiva, se hizo un trono cubierto de un suntuoso dosel, debajo del cual había dos retratos de nuestros felicísimos monarcas, imitados tan al vivo, que como estaban frente de sus originales pareció ser un espejo en que trasladaban sus peregrinas perfecciones; y el ansia que desea verlos en todas partes quisiera hallar mas repetidas sus coplas.

En la parte superior del teatro estaba en el aire la Fama sentada en un trono de nubes, con su trompa y demás insignias; y con las matizadas plumas de sus alas parecía que inflamaba los asuntos de los héroes a quien asistía.

Lo que propicia la presentación y alabanza de los antepasados más ilustres de ambas casas, que constituye la finalidad de la *loa*, el panegírico de los reyes de la casa de Austria y la de Borbón y el encomio y glorificación de las dos familias:

FAMA

Capítulo su espacio  
De aquel dorado siglo,  
Dignamente dorado,  
De otras felices bodas  
De quien se propagaron  
En Francia los Borbones  
Y en España los Austros.



Los reyes citados son: Fernando III, Lüis<sup>474</sup>, Roberto I, Don Alfonso el Sabio, Ludovico de Borbon, Filipo *el Hermoso* (primer borbón), Ludovico de Borbon, el quinto Carlos, De borbon primer Francisco, segundo Filipo, *el Prudente*, Enrique IV, Filipo Tercero, *El Piadoso*, Magno Ludovico Trece, Filipo IV, Carlos II, *El Deseado*, el Duque de Orliens.

Comenta Judith Farré<sup>475</sup> que en esta *loa* Calderón utiliza los mismos recursos que en *El hijo del sol*, *Faetón*, para presentar a los ascendientes ilustres de los Austrias y presentar los antecedentes de Felipe Próspero como punto de la unión de las dos familias que representaban Felipe IV y Mariana de Austria. Después de la presentación y alabanza de las genealogías de los Austrias y los Borbones, cumplida la misión de la *loa*, la Fama pregunta a la Historia y a la Poesía, el porqué de su presencia, lo que facilita el anuncio de la comedia y el anuncio de la celebración:

FAMA	Pues ya que en noticia veis Presentes siglos pasados, Anteviendo las futuras Sucesiones que esperamos, ¿A qué venis?
HISTORIA	Yo a ofrecerme A notar sucesos raros De los héroes de ambas casas.
POESÍA	Yo a celebrar los aplausos Nupciales con una fiesta De magnífico teatro, Desempeño del que atento Cifró en él todo cuidado.
FAMA	¿Qué título?
POESÍA	<i>Hado y divisa</i> <i>De Leonido y de Marfisa.</i>
FAMA	Pues a mi me toca el cargo De publicarla, resuene Mi trompa en el vago espacio Del aire.

<sup>474</sup> [Sic].

<sup>475</sup> Farré, J., 2009, pp. 143-179.

Con un canto final que enlaza el encomio, la alegría por la unión de las casas y el deseo de felicidad para los monarcas se van del escenario Fama, Poesía, Historia y Música, siguiendo las indicaciones de la acotación:

Mientras cantó la música estas últimas coplas, los orbes en que estribaban los reyes, se fueron cubriendo hasta cubrirse con la techumbre, mantenidos en unas agujas o piramides, figuras propias que dedicó la antigüedad a los varones insignes, rematando en sus pedestales, en cuyas frentes se miraban diversos trofeos. Quedó el teatro, con variedad tan suntuosa, de admirable vista; y bien contra la atención que le deseaba firme, se fue desvaneciendo con mucha brevedad toda aquella máquina. Acabó la Loa, y para empezar la...<sup>476</sup>

Los versos finales siguen las habituales pautas laudatorias a las personas de los Reyes, los deseos de afortunada descendencia y la repetición de algunos tópicos análogos a los de los prólogos, con los que se anuncia el inicio de la Fiesta y la comedia que sigue a la *Loa*, con el marco del canto y la música instrumental.

#### **4.3.5.8. Loa para *Andrómeda y Perseo***<sup>477</sup>

Esta comedia se representó el 18 de mayo de 1653 para celebrar el restablecimiento de la reina Mariana de Austria. En la *Loa* los dos personajes que hablan son la Poesía y la Pintura, acompañadas de la Música, momentos antes de subirse el telón. La ocasión era de júbilo y no se regatearon los medios para la puesta en escena de *Andrómeda y Perseo*, comedia que celebraba tan feliz situación como era la recuperación de la reina. La pintura del telón es simbólica, y representa tanto a los destinatarios de la comedia, los reyes, como las principales claves sobre las que se va a desarrollar el argumento de la comedia, sobre el que Calderón tejerá el asunto de la *Loa*.

Esta fábula fue una de las más representadas en los escenarios de las cortes europeas durante los siglos XVI y XVII. La historia de Perseo y Andrómeda<sup>478</sup> se acomodaba

---

<sup>476</sup> Ver Pedro Calderón de la Barca, 1945, pp. 357 y ss.

<sup>477</sup> Ver texto completo en *Apéndice*, p. 729.

fácilmente a todo un despliegue de efectos especiales, como eran el cambio del escenario en diferentes decorados: palacio, jardín, ciudad, templo, etc., que permitían el lucimiento de todos los tramoyistas, y de los ingenieros en el diseño de máquinas para representar los vuelos de Perseo, los carros voladores que transportaban a los dioses o la lucha con el monstruo marino. El concepto de Perseo como representación del príncipe-héroe y de sus hazañas gloriosas es un motivo tan atrayente como inspirador, para los fines buscados, la apología de los personajes de la familia real.

La *loa* se inicia con un prólogo en el que se explica el motivo que se celebra: “Habiendo la majestad de la reina convalecido de un penoso accidente...” con lo que desde un principio se hace partícipe al público de la importancia y alegría del motivo celebrado, al tiempo que la rica decoración del telón envía un mensaje polivalente con sus representaciones pictóricas y los lemas, en la parte superior, en latín: “General Omnia”, y en la inferior en castellano: “Vive tú, vivirá todo;/ que no hay distancia entre ver/padecer o padecer”, que constituirá el estribillo que se repetirá en la *loa*. La escena se describe cubierta con una tienda de campaña de color carmesí, dividida en compartimentos, con dos columnas a los lados, que con florones y cifras de plata mostraban los tres nombres: Felipe, Mariana y María Teresa. Apoyado en las dos columnas aparecía un arco de medio punto ornamentado de festones en el que lucía un jeroglífico: “un sol con algunas nubecillas que no le deslucían ni afeaban y, a merced de sus rayos, un país de varias flores en cuyo primer término eran de mayor tamaño un laurel y un rosal”. En la parte superior del cielo se mostraban los dos emblemas en latín y en castellano. Como ocurrió posteriormente con la representación de *Fieras afemina amor*, las acotaciones son extensas y prolijas, elemento que manifiesta un esmerado cuidado de la puesta en escena, con lo que desde el principio se captaba la atención del público con el fastuoso espectáculo:

---

<sup>478</sup> La historia de Andrómeda y Perseo, dos personajes mitológicos, Perseo, hijo de Júpiter y Danae, y Andrómeda, una princesa etíope destinada a morir entre las fauces de un monstruo marino y ser salvada por un joven semidios, se prestaba a establecer paralelismos apropiados a la función laudatoria de la *loa*. Perseo es visto como héroe valiente, idónea encarnación del príncipe y sus gestas gloriosas. (Ver Teresa Chaves, 2013, p. 49).

“Antes de que inicie la loa propiamente dicha, la pintura del telón introduce la alusión a los destinatarios de la celebración, así como las principales claves del “jeroglífico” o asunto simbólico sobre el que Calderón trazaré el argumento de la loa”<sup>479</sup>. Un coro de instrumentos con sus acordes dan entrada a la Música que aparece en forma de ninfa “bizarramente ataviada”, con suave voz y majestuoso movimiento, como conviene al papel que representa. La música repite el estribillo, y va exponiendo los motivos y razones de que se escriba la comedia:

MÚSICA	La bellísima María, llegada cobrada a ver de una en la tez la hermosura, y de otro, susto en la tez, en parabién a los dos una fiesta manda hacer, y quien la obedece a ella me encarga a mí el parabién [...]
POESÍA	<i>Sale</i> Los estudios desta pluma...
PINTURA	<i>Sale</i> Los rasgos deste pincel...

Con estos dos últimos versos, explica la acotación, salen al teatro, por delante también de la cortina, la Poesía y la Pintura, ricamente ataviadas ambas de ninfas, como la Música. Especifica la acotación que “venían las dos en otros dos nubarrones que a manera de carros triunfales las movían con majestad y pompa”. El argumento brindaba a los tramoyistas toda suerte de ocasiones de lucimiento. Y las tres, prosigue la acotación, cantaron:

POESÍA	...por que en tan glorioso asunto...
PINTURA	...por que en tan alto interés...
POESÍA	...de las dos acompañada...
PINTURA	...podamos decir las tres:
LAS TRES.	<i>Vive tú, vivirá todo;</i> <i>que no hay distancia entre ver</i> <i>padecer, o padecer.</i>

---

<sup>479</sup> Farré, J., 2009, pp. 143-179.

En lugar del habitual debate de méritos la Pintura, la Poesía y la Música exponen sus valores para contribuir a la celebración de la fiesta: la Poesía ofrece el asunto, las fortunas de Perseo; la Música se ocupará de que se diferencie la voz de los dioses de la de los mortales; y la Pintura tendrá siempre “la escena conforme”, y terminan con el estribillo:

POESÍA

Pues yo que soy la Poesía  
en mis números daré  
a tus coros y a tus líneas  
el alma que han de tener.  
Las fortunas de Perseo  
serán asunto, porque  
son afectos de un amante  
que en riesgo a su dama ve.

MÚSICA

Yo recibo de las dos  
el favor que me ofrecéis,  
y por que de las tres conste  
la fiesta que se ha de hacer,  
advierte, Pintura, tú,  
que siempre tan varia estés,  
que lo que una vez se ha visto  
no vuelva a verse otra vez.  
Tú advierte que, en las deidades  
que introduzgas, ha de haber  
otra armonía en la voz  
que en los humanos, que es bien  
que no hablen los dioses como  
los mortales.

PINTURA

Yo tendré  
siempre la escena conforme  
a la fábula.

POESÍA

Y yo haré,  
variando los extremos  
que hay de hablar a suspender,  
que de las deidades suene  
siempre el acento más bien,  
por que con la novedad

procure satisfacer  
a la que ofrece el festín  
y al que es comisario de él.

MÚSICA  
Pues con esa prevención,  
dadas las manos las tres,  
demos principio a la loa,  
diciendo una y otra vez:

LAS TRES  
*Vive tú, vivirá todo;  
que no hay distancia entre ver  
padecer, o padecer.*

El grado de dramatización va aumentando cuando se va sustituyendo el monólogo recitativo de un solo representante por diálogos entre varios personajes, y la *loa* se sustenta sobre un conflicto o historia dramática propia, que le confiere autonomía e independencia con respecto a la obra que continúa. Esta evolución se produce especialmente en Calderón. Evangelina Rodríguez Cuadros en su obra *La técnica del actor español en el Barroco*<sup>480</sup> establece una relación entre la evolución de la *loa* y el desarrollo de la técnica de representación, afirmando que la *loa* es algo más que un puente de comunicación retórico para predisponer al público favorablemente y comenzar el espectáculo; la *loa* es el espacio donde además de verificarse un discurso verbal que reflexiona sobre el mito teatral, tiene lugar un desarrollo de toda una técnica de la representación que comienza con el lenguaje del movimiento del cuerpo del actor.

Al tiempo que los tres personajes cantan esta introducción de la fiesta, las nubes de los lados se fueron acercando y, suspendidos en las tramoyas de nubes Poesía, Música y Pintura se van desplazando al centro del escenario, llevándose la cortina y dejando al descubierto el escenario, todo de color de cielo, donde aparece Atlante, orgulloso, ataviado con un rico traje, que sostiene en los hombros una esfera. Alrededor de esta esfera se veían doce ninfas suspendidas en el aire que simbolizan los doce signos del zodiaco. Atlante se queja del peso que le dobla la cerviz, oprimiéndole la espalda; los signos salen cantando: “El que el globo sustenta/ del orbe todo/se ha rendido al peso de un pesar solo”, que es la salud de Mariana “Y pesó tanto al pesar...de este accidente cruel...”, a lo que Atlante responde que si el pesar era

---

<sup>480</sup> Rodríguez Cuadros, E., 1998.

uno y mejoró, él podrá erguirse de nuevo. Atlante simboliza a Felipe IV doblado por la preocupación de la salud de Mariana; con la mejoría de la reina, motivo de la celebración, Felipe IV libre del peso puede erguirse de nuevo como gigante, fortalecido por el amor que siente por su esposa y por su gloria como rey<sup>481</sup>. Y señala la acotación:

Con este verso se fue maravillosamente el Atlante levantando con el cielo a costas hasta quedar en proporcionada estatua de gigante, y con el que se siguió, a bajar los Signos al tablado, donde, desapareciendo el uno, empezaron los otros un sarao en que, mudando metro y tono, remataron la loa con estas coplas danzadas y bailadas. Y, por que no deje de lograr el curioso todas las perfecciones con que fue el prólogo ejecutado, se pone al fin de él la cifra de la música, que es como se sigue:

UNA VOZ	Ya que aplauso esta fiesta por sí no tiene, téngale el respeto de quien la ofrece.
OTRA VOZ	Y por que ignorancia no aleguen, sepan que es su dueño la hermosa María Teresa.
OTRA VOZ	Por que todo no sea grave ni serio, déseme licencia para un festejo. Cuando enviden las vidas de uno tras otro, miren cómo juegan, ¡que va por todos!

Versos que contienen los convencionales fórmulas de cortesía del últílogo de la *Loa* y que dan paso a la comedia. En esta loa, Calderón pone en escena a la Poesía, la Pintura y la

---

<sup>481</sup> La importancia de las ilustraciones para Andrómeda y Perseo es indiscutible, como los once diseños de Baccio del Bianco, ejecutados para el estreno de la obra el 18 de mayo de 1653. La loa de una comedia palaciega se utiliza muchas veces como puente entre la ocasión festejada y la obra teatral. La escena marina del prólogo, aún próxima al grabado de Alfiano sirve de encuadre a la liberación de Andrómeda, en la segunda parte de la ópera. (Ver *Anuario calderoniano*, 2013, p. 52).

Música, las tres artes que se reunían en el teatro palaciego, en su concepción del teatro como espectáculo total, como una combinación de todas las artes, en la que éstas se unen a la alabanza, de orgullo nacional y manifestación de intenciones políticas, como muestra del poder y de la majestad de la persona del Rey. Dice Aurora Egido: “La loa de Andrómeda muestra, además de los artificios del “inventor” florentino, la obsesión calderoniana por la fusión de la pintura, la poesía y la música, que también se integraron en la comedia...”<sup>482</sup>.

#### **4.3.6. Conclusiones**

Las *Loas* palaciegas de Calderón constituyen un excepcional espacio paratextual de comunicación entre público y dramaturgo, donde tiene lugar la alabanza de reyes y nobles, espectadores y patrocinadores del espectáculo, a los que con frecuencia les dirige un mensaje con una función socio-política; y es también un espacio donde se producen situaciones que necesitan de soluciones de tipo metateatral, que influyen manifiestamente en la evolución del teatro de este siglo. La profesionalización del teatro, su establecimiento en locales fijos y el pago que requería el nuevo concepto del espectáculo para su asistencia, inciden en la naturaleza de la *loa*, que ya no precisa tanto de pedir al público su silencio como de desarrollar otros sistemas dramáticos para captar su interés, como la teatralización de la *loa*, su transformación de monólogo a diálogo entre varios personajes, su representación en el escenario y su participación plena en todos los efectos preparados para éste, sin perder su carácter de presentación de la escena, explicación de argumento y motivos de la celebración, y de elemento de transición entre el contacto con el público y la representación propiamente de la comedia. Con la *loa* se lograba un importante grado de interacción con el público, que se sentía integrado en la representación, la *loa* en muchos casos superaba la barrera de la ficción que separaba a espectadores de comediantes.

La *loa*, dada su naturaleza, en la que se fusionan dos funciones, la prologuística y la dramática, presenta una doble especificidad como material introductorio dirigido al público e independiente de la obra, y como lugar idóneo para la exposición de una preceptiva, especialmente en un momento histórico en el que el espacio teatral y el drama mismo se están

---

<sup>482</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 1989, p. 26.



definiendo. En las loas a los autos sacramentales de Calderón, aquí no estudiadas por el espacio que requiere la importancia del tema, que demandaría ser centro de una investigación por sí mismo, Calderón establece una nueva poética del auto sacramental que alcanza una gran solidez y perdurabilidad, en la que uno de los rasgos fundamentales es la utilidad de la loa como lugar para afirmaciones poéticas.

Calderón es el principal artífice de la incorporación de elementos dramáticos en la *loa*. En cuanto al teatro español, en los finales se repetían motivos como la petición de aplausos o el perdón por los errores, que tienen su antecedente en el *valete* del teatro latino clásico, en Torres Naharro o en los conocidos finales con villancico cantado de Juan del Encina. El final de la obra y la despedida ofrecía una mayor libertad para lograr la aprobación y afecto del público, la retórica indicaba repetir motivos en los finales, alargando lo más posible el nudo de la acción para hacer más deseable y esperado el final y desenlace de la comedia. Lope y Calderón pensaban que los finales constituían el “broche de oro” que cerraban la obra y tenían que superar a los comienzos. El epílogo, de un modo especial en Calderón, repite motivos de la *loa* enlazando el comienzo con el final y creando una sensación circundante que integra al público en la ficción, al romper la barrera entre ilusión y realidad, todo dentro de la casuística del Barroco, y dentro del marco de los paratextos que dirigen los simpatías del público y la recepción de la comedia.

#### **4.4. Las Memorias de apariencias**

La permanencia de don Pedro en Toledo, dice Cotarelo<sup>483</sup>, no fue continua. Cada primavera el poeta venía a Madrid para dirigir la representación de sus autos sacramentales, ni un solo año faltó en que no presentase dos dramas sacros, con la extensa “memoria de apariencias”, es decir, de la escenografía necesaria.

---

<sup>483</sup> Ver Cotarelo y Mori, E., 2001, pp. 297 y ss.

#### **4.4.1. Introducción**

Uno de los fundamentos de las detalladas descripciones para la puesta en escena de Calderón en sus autos sacramentales es que la representación de conceptos abstractos y alegorías debía ser coherente con el precepto de verosimilitud. Esta regla hacía muy difícil la representación de estas percepciones e ideas. Calderón había desarrollado toda una filosofía de la vida y de la historia del hombre desde el punto de vista católico que quería transmitir al espectador al que se dirigía, al que iban destinados sus autos. Para materializar los conceptos incorpóreos y dar vida a las ideas más abstractas que caracterizaban la doctrina escolástica se propuso enviar al espectador una imagen desde el escenario, más complejo incluso, una imagen en movimiento, y para ello se sirvió de los adelantos mecánicos y de los juegos escénicos para representar los conceptos más inconcretos e ideó utilizar toda la tecnología de la época en la representación de pensamientos y conceptos inmateriales.

La percepción de un objeto a través de la vista forma una imagen en la mente que guarda una presencia de ella y la recuerda en forma de pintura, fábula o icono cuando ya no está ante ella. Al mismo tiempo, al hacer uso de la facultad intelectual de la imaginación que comprende lo posible y lo imposible, el relato no tropezaba con el concepto de verosimilitud y permitía mayor libertad en el desarrollo de la fábula. Por ello Calderón llama a estas instrucciones para el montaje de los carros “Memoria de las apariencias”, apelando al poder evocador de iconos que posee la imaginación, y a su poder de admisión de lo verosímil y lo inverosímil, en su ausencia de límites. Dentro de esta dimensión caben argumentos donde no hay restricciones de orden material o temporal.

Calderón utilizó todos los recursos escénicos a su alcance: símbolos, objetos, diálogos, vestuario, colores, atributos del personaje, tramoyas y maquinarias para llevar a la escena las ideas abstractas en los temas de sus autos, de modo que la obra literaria pudiera ser comprendida por el mayor número posible de espectadores, de los cuales un buen número sería analfabeto, con lo que se proponía llegar a ellos con imágenes que facilitarían la comprensión de la simbología y la doctrina que el auto quería transmitir.

La disposición del escenario con un tablado centrado para desarrollar la acción principal, y unos carros adjuntos que podían abrirse o cerrarse a la vista del público ofreciendo escenas secundarias, sin ocultar la acción primera, era una situación idónea para

materializar alegorías con las que el dramaturgo quería ofrecer al espectador la compleja doctrina del dogma católico.

En las *Memorias de apariencias* el poeta daba detalladas instrucciones a los tramoyistas y constructores sobre los decorados y las máquinas que debían portar los carros para la puesta en escena, para la representación de los autos y otras piezas dramáticas, de modo que se situara al espectador en el ambiente y circunstancias de la historia que se iba a desarrollar a continuación. Estos documentos solían ir acompañados de las llamadas memorias de demasías, en las que los escenógrafos ofrecían una relación de todos los materiales que habían empleado en las modificaciones y arreglos de última hora y que no estaban presupuestadas en las memorias iniciales para cobrarlos aparte, como especificaban sus contratos. Son todos, unos documentos que ofrecen una valiosa información sobre diferentes aspectos, tanto para la comprensión de los autos y su puesta en escena, como para el estudio de fechas, compañías, actores o modificaciones en el argumento cuando los ingenieros informaban al autor sobre la imposibilidad de realizar algún montaje, y otros detalles que permiten deducir detalles de la puesta en escena y confirmar fechas e, incluso, atribuciones.

En las *Memorias de apariencias*, a modo de acotación gigante, dejó Calderón explícitos todos los requisitos y detalles a los ingenieros, tramoyistas, actores y directores de compañías, para que se dieran las condiciones para la escenificación y realización de sus autos sacramentales, con una teatralidad y expresividad no conseguida hasta entonces. Estos documentos reflejan un enorme esfuerzo por parte del dramaturgo en el propósito de que la fábula representada, ante la apariencia ofrecida en el escenario, fuese comprendida en su totalidad y asimilada la enseñanza.

Dice Rull al respecto: “De los primitivos escenarios con telones pintados hasta las complicadas arquitecturas detalladas por Calderón en las *Memorias de apariencias* hay un abismo en la perfección del escenario y de sus recursos técnicos. Fábricas con escaleras para subir y bajar, peñascos, estanques, bosques, templos con columnas, naves enjarciadas, globos que se abrían por la mitad quedando una parte sobre el escenario y la otra sobre los vestuarios,

[...], eran algunos de los muchos recursos escénicos con que se fue dotando la representación de los autos a lo largo de la trayectoria del teatro de Calderón y, por lo tanto, de su siglo”<sup>484</sup>.

#### **4.4.2. El vestuario**

Las instrucciones que da el autor son prolijas, cuidando hasta el más mínimo detalle. Se describen los elementos que deben figurar, sus dimensiones, situación de los personajes, hasta su vestuario, con detalles de colores y portando objetos representativos, que permiten identificar con poco margen para el error, al personaje.

El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro constituye un interesante sistema de signos que cumple múltiples funciones y se carga también de simbolismo y significados. De esta manera, el traje ayuda a identificar al personaje: rango, clase social, oficio y contribuye a dar colorido, luz y espectacularidad a la comedia. Poco a poco, la vestimenta de los actores se va convirtiendo en un medio insustituible de informar al espectador sobre las más diversas circunstancias del personaje. Se establecen una serie de convenciones por el uso: las plumas indicarán el oficio de soldado, en una lectura más compleja de segundo grado, tiene sentido simbólico de vanidad o soberbia, pero también caracterizan a la Sabiduría; el vestido de piel va unido al concepto de salvaje, con el significado de estado animal, no apto para la convivencia con otros seres humanos o pérdida de la razón; en Calderón puede llevar la connotación de desamparo del hombre que se encuentra fuera de la verdadera religión; o a veces, las pasiones y apetitos primitivos del cuerpo. En *La púrpura de la rosa*, Adonis aparece vestido de pieles, con lo que el poeta quiere señalar su condición de hombre aborrecido por sus padres y que vive de la caza, en el monte, en estado semisalvaje, lejos de la civilización y aislado de cualquier convivencia social. Los colores adquieren también su propia simbología: la Esperanza se viste de verde, la Inocencia de blanco, el azul es color celestial y la multitud de colores, asociada al concepto de bufón por similitud con las vestiduras de éste, llevan implícita el significado de locura. En *La púrpura de la rosa* el Vulgo de la Loa aparece vestido de una mezcolanza de colores, señal inequívoca para el espectador del barroco, de locura, picardía, etc. Las acotaciones teatrales oscilaban entre dar

---

<sup>484</sup> Rull Fernández, E., en Pedro Calderón de la Barca, 1997 a, p. XVIII.

---

una descripción exhaustiva de la indumentaria, hasta nombrar simplemente un detalle. En este caso más que a la vestimenta se refieren al *atrezzo*, es decir, nombrar algún objeto que comunique al espectador la información que el autor desea dar, por ejemplo la Cruz de Calatrava o Santiago y el bastón de mando denotaban una posición social elevada; la corona y el manto son símbolos de la realeza. La significación del vestuario alcanza su quintaesencia en los autos sacramentales y en la representación de personajes alegóricos y sobrenaturales: “La polivalencia semántica se convierte también en variedad escenográfica en el modo simbólico con el que Calderón revistió a los personajes de la alegoría sacramental”<sup>485</sup>. En el mundo de los autos aparece una enorme galería de personajes pertenecientes al mundo sobrenatural, tanto del lado del Bien (Dios y personajes celestiales), como en el del Mal. Como telón de fondo aparecen ilustrando los autos y comedias, los personajes alegóricos: la Fe, vestida de dama, o con venda en los ojos; la Sabiduría, vestida de dama igualmente, adornada con guirnaldas de flores y estrellas o la Iglesia con elementos de poder o con los atributos del papado (corona de oro, mitra imperial y bastón). Los santos salen ataviados con los objetos relacionados con su vida y milagros, tal como aparecen en la iconografía hagiográfica, así como los dioses paganos; o la Vista lleva un espejo, el Oído lleva un instrumento musical, el Olor una bandeja de flores, el Gusto, una de frutas y el Tacto un vellón de lana, como ocurre en *El jardín de Falerina*. El simbolismo visual está al servicio de la identificación de los personajes y además es ilustrativo del tema del que trata el auto. Es muy frecuente encontrar en las acotaciones de vestuario la leyenda *como lo pintan*. Igualmente convencionales son las vestimentas de la Virgen María y de los ángeles que aparecían vestidos de blanco y con capa, siguiendo también el modelo tradicional trazado en la pintura. La Noche y la Aurora también aparecían en los espectáculos cortesanos. La Noche era una mujer con una túnica negra, bordada con estrellas de plata, y la Aurora aparece descrita en *La gloria de Niquea*, de Villamediana (1622), como una dama, vestida con basquiña y vaquero de tela de plata blanco forrada en encarnado, y cuajada de perlas, y un manto de un velo de plata sembrado “dellas”. El vestido tiene la función de reflejar condiciones espirituales como la Inocencia o la Simplicidad; el vestuario es un valioso recurso que utiliza Calderón en su representación de los conceptos. La propuesta tan completa

---

<sup>485</sup> Egido, A., 1995, p. VII.

presentada en las Memorias de apariencias para montar el escenario, conseguía dar vida a través de los sentidos de aquellas situaciones que el dramaturgo quería transmitir al espectador. Él mismo era consciente, tal como manifiesta en el, tantas veces citado, prólogo a su *Primera Parte de Autos Sacramentales*, de que sin el ropaje de la representación, sin el apoyo de la escenificación, los autos, que versaban todos en torno al mismo tema, podían resultar monótonos para el público, por lo que el poeta resolvió este inconveniente ofreciendo una escenificación aderezada por el colorido, los efectos de las tramoyas y lo sonoro de la música.

#### **4.4.3. Los símbolos**

El emblema es uno de los componentes más densamente organizados dentro del mundo calderoniano, no sólo por su multiplicidad y complejidad, sino porque el autor es capaz de integrar numerosos elementos culturales y apelar a diferentes códigos simultáneamente. El teatro barroco está lleno de estos símbolos de complejo significado, pero en ningún autor aparece en tan elevada concentración y manejados con tanta pluralidad de técnicas.

Ignacio Arellano estructura estos símbolos en tres grupos iniciales, en relación con los conceptos que rigen los conflictos en toda la obra calderoniana: el bien y el mal, en eterno enfrentamiento, y entre esos dos extremos el hombre, espacio en el que libran desigual batalla la Razón y las pasiones humanas, en que se enfrentan virtudes y vicios, siempre enmarcado en el concepto del libre albedrío.

El mundo de las fuerzas del bien, Dios, la Virgen, los santos, los ángeles, siempre en un nivel superior, son representados por símbolos como el laurel, el sol, la palma de victoria, la azucena, símbolo de la pureza, la rosa o la palma del martirio. Simbolizando a la Virgen aparecen imágenes de la letanía: Alba, Estrella de la mañana, Torre de David, Puerta del cielo...; algunos motivos tienen diferentes niveles de significación, como ocurre cuando se nombra a la Virgen “del sol divina aurora”, con lo que se alude a Cristo que es el verdadero sol, y a la Virgen que es aurora que alumbra al sol, y ambos iluminan el mundo entero. En *La Aurora en Copacabana* aparece el plátano como atributo de la Virgen.

Otras imágenes que aparecen recurrentemente son la *nave* como imagen de la Iglesia, navegando en mitad de la tormenta; también puede ser la *nave* del estado, navegando entre los riesgos de la política; o la condición de la vida humana, la razón, la prudencia o la fe, en el mar de la tormenta de las pasiones. Símbolos Cristológicos son el arco iris, la vid, o el arpa de David. El arco iris es figura de Cristo crucificado, señal de bonanza, de paz, de desaparición de la tormenta; así como la vid que alimenta las ramas y los racimos. Y el arpa representa la Crucifixión, con los brazos extendidos y las cuerdas tensadas como los nervios y los huesos de Cristo. La llama y la luz son símbolo de la doctrina del Evangelio y de la verdadera fe. En *El purgatorio de san Patricio*, se alude a ello y en *La aurora en Copacabana*, la vela que se coloca junto a la imagen de la Virgen simboliza la luz celestial, al tiempo que recuerda la forma que toma el Espíritu Santo en Pentecostés.

En el ámbito celestial destaca la ausencia de animales que son protagonistas en el mundo del mal, dominado por los animales, emblemas del demonio: serpiente, cocodrilos y dragones; la hidra policéfala es símbolo del mal y la herejía; el dragón y el cocodrilo son animales del Mal, del fuego, y hay que relacionarlos con la herejía. De todas las serpientes venenosas, el basilisco es la más mortífera: monstruo fabuloso con alas de pájaro, cola de dragón y cabeza de gallo y cuyo aliento o mirada, causan muerte instantánea. Para todos estos temas el poeta se inspira en la iconografía, en la que se encuentran ampliamente ilustrados.

En la lucha del hombre por su salvación, el hombre se encuentra con elementos que le ayudan o, por el contrario, que no le son favorables; el Hado o la Fortuna vuelan invariablemente en el cielo de los protagonistas proporcionándole sus bienes o propiciándole los males. Calderón adopta como símbolo la conocida y documentada Rueda de la Fortuna; otras veces es una dama que lleva tapados los ojos y una vela sobre la que sopla el viento variable, o con la rueda y una vela en las manos y los pies apoyados en dos bolas rodantes, símbolo de la inestabilidad sobre la que camina el hombre, cuyo corazón es un Volcán. En esta lucha entre las fuerzas del bien y del mal, a veces el hombre se siente perdido; el Laberinto es la imagen que expresa la dificultad que sufre el hombre en la vida para orientarse.

El caballo desbocado aporta siempre anuncio de caída, desgracia o fracaso. El *caballo* representa los instintos pasionales, esencialmente el orgullo y el apetito carnal. El jinete es la razón que puede dirigir y frenar esas tendencias, la caída del caballo simboliza la pérdida del

control de las pasiones sensuales y violentas. En *El médico de su honra* comienza la obra con la caída del caballo del Infante D. Enrique, que funciona como presagio de grandes males: “¡Ay, don Arias, la caída/ no fue acaso, sino agüero de mi muerte...”. El dramaturgo emplea a menudo esta simbología y le da diferente importancia según los casos. Asimismo *La vida es sueño* comienza con la imagen del caballo desbocado en la primera escena: “Hipogrifo violento...” que augura males para Rosaura y Segismundo.

El *jardín* como fondo de la acción es otro motivo que aparece frecuentemente en las representaciones calderonianas. Este escenario natural ornamentado con árboles, plantas y flores permite combinar efectos artificiales con fondos reales, en una mezcla ideal para representar ese límite entre realidad e invención, al que tan aficionado fue el público de la época. En este escenario placentero, la naturaleza se convierte en telón de fondo idílico, el *locus amoenus* largamente ilustrado por la tradición literaria, ideal para ambientar escenas de amor o de paz y recreo, que tiene también su enlace con las fiestas cortesanas en los jardines de palacio. El jardín es uno de los lugares comunes en las obras de don Pedro. Lo encontramos en *La fiera, el rayo y la piedra*, en *Fieras afemina amor* y en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*. En *La cisma de Inglaterra* es el marco propicio, donde Carlos, embajador de Francia se enamora de Ana Bolena. Pero es también el lugar para la soledad, la melancolía, Calderón contrapone la sonriente plenitud del *locus amoenus* frente a la melancolía. En *El mayor monstruo*, en la escena inicial, el abatimiento de Mariene se ve magnificado por la tristeza de la naturaleza nostálgica, del jardín que la rodea.

La imagen del *árbol* evoca fábulas mitológicas e historias de los textos bíblicos. El árbol tiene un papel fundamental en la concepción del mundo cristiano, desde el concepto del “árbol de la vida” a la idea mística del “árbol de la Cruz” del Nuevo Testamento; o la leyenda del “árbol del paraíso”. El árbol es símbolo de la vida, “...una fuente hacia la cual el hombre vuelve, porque justifica a sus ojos las esperanzas que él ha puesto en lo concerniente a su propia inmortalidad”<sup>486</sup>. El árbol aparece también siempre en relación con la mitología: Diana era representada en un árbol o adornada de ramas. Y acuden a la mente otros mitos populares y largamente documentados en la literatura y en la iconografía, como Apolo y Dafne, a la cual los dioses transforman en laurel, para protegerla de Apolo. En *Celos aun del aire matan* Aura

---

<sup>486</sup> Mircea Elfade, en Rull Fernández, E., 2004 a, p. 111.



es elevada al cielo, con lo que, "...desde esta perspectiva, dominará la acción frente a Diana, y convertirá el amor en la "moral" dominante de toda la obra [...]"<sup>487</sup>.

El uso de los símbolos en Calderón constituye todo un universo estructurado de asociaciones míticas e iconográficas que tienen significaciones a diversos niveles y de los que se desprende siempre alguna enseñanza de valor ético, religioso o moral. La fuerza expresiva que con estos artificios logra el dramaturgo es extraordinaria, estableciendo con sus obras todo un código de la emblemática que tuvo asombrosa resonancia en su época, entre su público y sus seguidores.

#### 4.4.4. Los carros, las tramoyas

Afirma Varey que la primera mención explícita de una representación de un auto sacramental data de 1574, cuando Jerónimo de Velázquez, *autor de comedias*, aparece contratado para representar tres obras: "tres autos, el uno de la Pesca de san Pedro, y el otro de la Bendimia celestial, y el otro del Rey Baltasar quando en sus conbites profano los basos del templo"<sup>488</sup>. Señala Varey que una de las fuentes más ricas de información con que contamos es un documento de 1592 sobre dos obras tituladas *Job* y *Santa Catalina*, que debía representar la compañía de Gaspar Porres, en el que se describe con detalle la indumentaria y preparación de los carros. Entre los documentos de 1646 se conserva un modelo de un carro<sup>489</sup>. A partir de esa época, continúa Varey, las referencias van siendo cada vez más explícitas en los documentos respecto a las exigencias de los dramaturgos relativas a la maquinaria y decorados. El contrato de 1652 especifica que los carros y las máquinas se fabricarían y pintarían según las indicaciones de don Pedro Calderón de la Barca<sup>490</sup>.

Cada auto iba acompañado de una *Memoria de apariencias* con una serie de instrucciones del autor para montar los decorados y el escenario, con aclaraciones sobre la

---

<sup>487</sup> Rull Fernández, E., 2004 a, 111.

<sup>488</sup> Varey, John E., 1987, pp. 339 y ss.

<sup>489</sup> Varey, John E., 1987, p. 343.

<sup>490</sup> Varey, John E., 1987, p. 343.

maquinaria necesaria para los efectos escénicos, los elementos que deben figurar, sus dimensiones, el movimiento que han de realizar las máquinas, sus medidas y su consistencia para soportar a las personas que debían aparecer, la cortina que debía llevar y en qué momento debía cerrarse o abrirse..., escrito a mano y dirigida a los encargados de organizar los carros que, a su vez, respondían con una *memoria de demasías* en la que se especificaban las modificaciones y cambios que debía realizar el autor para ajustarse a las posibilidades de las tramoyas y demás artefactos, y a la que se añadía una lista de materiales imprevistos para poder cobrar los excesos sobre el presupuesto inicial. La lectura de estas memorias de apariencias ayuda a comprender cómo se disponían los carros alrededor del tablado, cómo estaban contruidos y cómo funcionaban algunas de las máquinas dispuestas en ellos para los efectos especiales.

Los carros, según un dibujo conservado del año 1665<sup>491</sup> se colocaban detrás de un gran tablado que tenía 70 pies de largo por 20 de ancho, lo que equivale a 19,6 por 5,6 metros, pero no se especifican las medidas de los carros. En otro dibujo más detallado de la fiesta del Corpus de 1646 en la Plaza de Palacio, aparecen éstos dibujados con más exactitud en cuanto a las medidas<sup>492</sup>, en dicho grabado se puede deducir que el tablado de ese año medía 20,16 por 8,4 m, y los carros 18 por 10 pies, es decir, 5 por 2,80 m. cada uno.

De los datos suministrados por las memorias se puede afirmar, además, que el carro prototipo que se utilizaba constaba de una plataforma sobre ruedas con un grueso mástil en el centro, que servía de apoyo para los dos pisos que sustentaba el carro, de los que se hablan en las memorias: el inferior y el superior. Ruano supone que en el piso inferior se situaba, ocultándola a la vista del público, la maquinaria necesaria para mover las tramoyas en todos los casos en que se especificara el uso de éstas, que estaba decorado según la apariencia que se requería. En el piso superior o “cuerpo superior”, como lo denomina Calderón, se situaba el globo, la nave o la devanadera. Con excepción de los carros de globo, el primer cuerpo era de más tamaño que el segundo para poder ocultarlo o encerrarlo dentro de sí, en el transcurso de la representación, por medio de canales. El globo era el carro más complicado pues consistía

---

<sup>491</sup> Ruano de la Haza, José M<sup>a</sup>., 2000, p. 318.

<sup>492</sup> Ruano de la Haza, José M<sup>a</sup>., 2000, p. 319.

en dos medias esferas que se abrían, la primera cayendo sobre el tablado, y la segunda quedaba perpendicular sobre la primera, fija, a modo de bisagra, apoyándose sobre un mástil o columna: “La media esfera que cae lo haría gradualmente, para lo cual se necesitarían cuerdas o maromas, que pasarían por garruchas situadas en lo alto del mástil central [...] ocultos en el primer cuerpo”<sup>493</sup>. La nave era representada por un carro con dos cuerpos de los cuales, el cuerpo superior constituía una embarcación con todos sus gallardetes y elementos del buque, que sería elevada por la maquinaria oculta en el cuerpo inferior, que, además, debía estar preparada para que el buque pudiera dar vueltas. El bofetón sería un artificio en forma de pirámide invertida con el vértice inferior hundido en el tablado, de modo que, al accionar unas poleas, giraría mostrando diferentes caras de la pirámide.

Integrando la información que se ofrece en las diferentes memorias de apariencias es posible configurar la diversidad de decorados y describir las tramoyas que servían para los efectos especiales, y, particularmente las que aparecen repetidamente en los diferentes autos, como la devanadera, la elevación, el despeñadero, la manga o el rastrillo. Mediante la ayuda de estos artificios de ingeniería Calderón consiguió llevar a las tablas con un realismo y claridad, no conseguidos hasta entonces, la representación dramática de la *alegoría*, esencia y fundamento del auto sacramental.

La organización de la fiesta del Corpus Christi dependía del Ayuntamiento de Madrid, por lo que en sus archivos se encuentran una serie de documentos como pagos, contratos, cartas o memorias sobre otros aspectos de la fiesta<sup>494</sup>: papeles sobre la formación de compañías de actores, contratos legales sobre los diferentes aspectos de la fiesta, como la construcción de los tableros del escenario, o del montaje de los carros, los bancos donde se

---

<sup>493</sup> Ruano de la Haza, José M<sup>a</sup>., 2000, p.325.

<sup>494</sup> Shergold N. D. y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681: estudios y documentos*, Madrid, Clavileño, 1961. La información reunida en este volumen recoge los documentos desde 1637 hasta 1681, como el título indica. Los legajos y papeles anteriores a 1636 se encuentran en los “Documentos sobre los autos sacramentales hasta 1636”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, XXIV (1955), y “Autos sacramentales en Madrid hasta 1636”, *Estudios Escénicos. Cuadernos del Instituto del Teatro*, IV, Barcelona 1959.

debía acomodar el público, la ruta que debían seguir las procesiones<sup>495</sup>, así como detalles sobre los horarios y el orden en que debían presentarse ante las diversas autoridades, ante el Rey, el Consejo de Estado o ante el pueblo llano; aspectos administrativos como pagos, acuerdos, gastos y comisiones nombradas para tratar los diferentes temas de la fiesta, juntamente con las órdenes del Consejo de Castilla, y documentos escritos por el propio Calderón como son las memorias de apariencias. Estos documentos son muy importantes para el estudio de la puesta en escena de los autos sacramentales, porque aportan una información de interés primordial acerca de la preparación de los escenarios, de detalles sobre la construcción y montaje de los carros, de su colocación alrededor del tablado, de los movimientos de los actores, de medidas y especificaciones sobre las tramoyas y artefactos para producir las apariencias de los conceptos esenciales en que se basaba la fabulación del auto, de los símbolos que el autor elegía para llegar con imágenes a todos los sectores del público, incluso instrucciones acerca del montaje de figuras de cartón o madera o detalles sobre el movimiento que debía realizar la tramoya para realizar los efectos requeridos; documentos, en suma, que ayudan a comprender la representación de los autos sacramentales y su evolución hasta llegar a Calderón.

Ruano de la Haza<sup>496</sup> afirma que las *Memorias* que se conservan en el Archivo de Villa madrileño datan del periodo entre 1659-1681. Se conservan todas las memorias para los primeros siete años (1659-1665) y para un segundo conjunto de otros siete años (1670-1676) y también los autos del último año de vida de Calderón, 1681. Faltan, por tanto, las de los cuatro años del periodo 1666-1669, periodo en que no se representaron autos en Madrid por el luto impuesto por la muerte de Felipe IV, y los de un segundo grupo de otros cuatro años (1677-1680), cuando se representarían autos pero no se sabe cuáles fueron.

Rull señala que en el auto sacramental calderoniano hay una clara evolución que se aprecia esencialmente en las etapas de madurez. Las grandezas y limitaciones del género ya fueron expuestas por el dramaturgo en el, tantas veces citado, *Prólogo a la Primera Parte de*

---

<sup>495</sup> Kurt y Teo Reichenberger declaran que el auto propiamente dicho es “la pieza teatral que se concentra en la alabanza del sacramento eucarístico y que se presenta al público combinado con el rito procesional”, Almagro, 2000.

<sup>496</sup> Ruano de la Haza, José M.<sup>a</sup>, 2000, p. 318.

---

sus autos sacramentales, en 1677, donde afirma también, que llevaba más de treinta años escribiendo autos:

Este consentido abuso, que, mirando a otra luz, resulta en no menos considerable daño de terceros que en perjuicio de veinte y seis mil ducados al año aplicados a hospitales y obras pías, me ha puesto en recelo de que los autos sacramentales, que en su festivo día se han representado a sus Majestades y sus Reales Consejos, de más de treinta años a esta parte, no corran (pues no hay quien lo impida) la deshecha fortuna que han corrido las comedias; porque, siendo, como son, tan escrupulosos sus asuntos que por un término errado, o por la pluma, o por la prensa, puede pasar de lo sensible del ingenio a lo intolerable de la reputación, me ha movido (mejor dijera, me ha forzado) a que, ya que hayan de salir, salgan, por lo menos, corregidos y cabales, que para defectos bastan los míos, sin que entren a la parte los ajenos<sup>497</sup>.

Este largo periodo corrobora años de ensayos e intentos hasta llegar al auto sacramental con unas características ya perfectamente definidas y se plantea la trayectoria del dramaturgo hasta su perfeccionamiento<sup>498</sup>, señalando un primer periodo de iniciación, otro grupo de autos más evolucionados y una tercera etapa con obras ya de plena madurez, las escritas en la década de 1630 al 40. Teniendo en cuenta las prohibiciones teatrales de 1646 y las posteriores de 1666-1669 que servirían para señalar un periodo intermedio de su producción, Rull afirma que habría que deducir que el último periodo abarcaría desde 1670 hasta la muerte del dramaturgo en 1681. Según estas etapas Rull establece en la realización de los autos sacramentales tres períodos: uno de iniciación, que iría en 1630 hasta 1646, en la que ya se pueden encontrar creaciones plenamente artísticas como *La cena de Baltasar*, *El veneno y la tríaca*, *El gran teatro del mundo* o *Los encantos de la culpa*. Una segunda etapa de mayor complicación técnica y escenográfica, que abarcaría desde 1646 a 1666, con obras tan representativas como *El Divino Orfeo*, *El Sacro Parnaso* y *Psiquis y Cupido*, o *La vida es sueño* y *El jardín de Falerina*<sup>499</sup>, en las que se puede apreciar la evolución y plenitud del género. El tercer período estaría entre 1670 y 1681, con obras ya de plena madurez como *El*

---

<sup>497</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 1997 a, pp. 3-5.

<sup>498</sup> Ver Rull Fernández, E., 2004 b, p. 91 y ss.

<sup>499</sup> Ver Rull Fernández, E., 2004 b, p. 97 y ss.

*árbol del mejor fruto, o Andrómeda y Perseo*. En el análisis de las etapas observa Rull que la primera, que abarca unos dieciséis años, es bastante prolífica, mientras en la segunda, que es más larga en años, unos veinte, la obra es más madura y el género está más afianzado, pues después de hacerse sacerdote se dedicó a los géneros sacramental y cortesano abandonando las comedias de los corrales. Esta segunda etapa es seguramente la más fructífera, aunque en los últimos años de su vida continuó escribiendo no sólo con la misma fecundidad, sino que continuó perfeccionando y madurando el género que alcanzó su mayor grado de complejidad y madurez, al incorporar, además, la música, que lo acercó a las zarzuelas y óperas de la época<sup>500</sup>.

Sí hay una fecha en la que se produce un hecho que marca un cambio importante documentado en las memorias de apariencias, el año de 1647. En estos años, añade también el investigador, tienen también lugar en España acontecimientos que, sin duda, tuvieron su repercusión en la producción de Calderón como las segundas nupcias contraídas por el rey Felipe IV en 1649, y su propia ordenación sacerdotal en 1650<sup>501</sup>. En las memorias de apariencias anteriores a 1647 se mencionan dos carros, o en ocasiones, ninguno.

En la década de 1640 el número de autos sacramentales que se llevaban a cabo anualmente en Madrid se redujo de cuatro a dos. A partir de ese momento cada compañía representaba un solo auto en lugar de los dos que estaban estipulados hasta entonces. La espectacular escenografía de los autos se conseguía, como es bien sabido, con carros colocados junto al tablado. Cuando se representaban cuatro autos al año se utilizaban dos carros para cada uno de ellos, la Villa contaba, pues, con ocho carros. Al pasar a dos autos anuales se disponía de cuatro carros para cada auto, lo que permitía el uso de mayor número de recursos y más complejos, por lo que la representación ganó en brillo y espectacularidad. Shergold y Varey sitúan el cambio en el año de 1647, pues en 1645 todavía se representaban cuatro autos y en 1646 no se representó ninguno, pues fue el primer año de la prohibición, y en 1647 el permiso para poder representar de nuevo, se recibió el 7 de junio, trece días antes

---

<sup>500</sup> Ver Rull Fernández, E., 2004 b, p. 79 y ss.

<sup>501</sup> Ver Rull Fernández, E., 2004 b, p. 90 y ss.

de la fiesta, por lo que suponen que los preparativos llevados a cabo con tanta precipitación es una fecha viable para situar el paso de cuatro autos a dos<sup>502</sup>.

Hasta 1645, por tanto, lo normal era utilizar sólo dos carros. Estos primeros autos, dice Aurora Egido<sup>503</sup>, son más sencillos no sólo porque son sólo dos, sino porque se emplea, a veces, en lugar de globos que se abren, una cortina que hace aparecer los sistemáticos elementos de la hostia y el cáliz. Desde 1648 se permite el uso de cuatro, con lo que se tiene la oportunidad de brindar una escenografía más compleja siguiendo la sofisticación de la alegoría.

#### 4.4.5. Memoria del auto *Llamados y escogidos* (1648-1649?)

Las memorias antes de 1647, como la que precede al auto *Llamados y escogidos*<sup>504</sup> contaban con dos partes, la primera en la que se disponía el orden general, y una segunda donde se daban especificaciones concretas con relación a algún aspecto determinado de la representación.

Del año 1643 se conserva la memoria de apariencias que acompaña al auto *Llamados y escogidos*:

Jhs., María, Joseph.

Memoria de las apariencias deste auto.

En lo largo de la plaza se han de hacer dos enramadas grandes cuyas puertas a su tiempo se han de abrir, y desde ellas hasta el tablado de la representación han de correr dos palenques de la misma altura que el tablado; en la una enramada cuando se abra se ha de descubrir un carro triunfal grande con su trono, en lo eminente de él ha de haber una silla donde pueda venir sentada una persona, y en las gradas capacidad para cuatro o cinco; al carro han de tirar al parecer cuatro animales bien imitados, los delanteros un león y un toro, los otros un ángel y un águila; todo esto se ha de mover sobre ruedas y con unas cuerdas a torno; han de llegar al tablado, donde se puedan apaar los que vienen en el carro, el c[ual] ha de estar fundado sobre una viga que juegue [de ma]nera que pueda dar la vuelta y volver a

---

<sup>502</sup> Ver Davis, C., y J. E. Varey, 2003, p. L.

<sup>503</sup> Ver Egido, A. 1995.

<sup>504</sup> Escudero, L. y R. Zafra, 2003, pp. 21-22.

escon[derse]; esto mismo sucede en la otra enramada sino [...] Lo que se descubre en ella es una nave mu[...] bien imitada en cuya popa ha de venir sentada una mujer y otras cuatro o cinco personas. En lo demás del uso desta apariencia es en todo como la del carro hasta llegar, dar la vuelta y volverse, y adviértase que estas dos apariencias juegan juntas y iguales por que se prevenga gente para ellas.

En dos esquinas de las torres ha de haber dos canales encontradas una a la parte del auditorio y otra a la del pueblo; éstas han de subir hasta lo alto donde ha de haber dos maromas cubiertas con sus mangas de nubes que pasan de una torre a otra, de manera que a un tiempo en una y en otra parte suban por los dos canales dos personas, y en llegando arriba se despeguen de ellas volando a un tiempo cada una a la otra parte, procurando i[gu]alar los pesos de manera que pasen iguales [...]. De debajo del tablado ha de salir a su tiempo [u]na mesa grande muy bien adornada de viandas [...] Y sus servicios; en medio de ella ha de haber [un] cordero, y todo esto ha de estar clavado de manera que pueda la mesa volverse y en lugar de todas estas viandas que dar sobre gradillas con sus luces una custodia con un cáliz y hostia. Cuando la mesa se descubre, a los lados de ella, algo distantes, salen también de debajo dos aparadores adornados de fuentes, jarros, y toallas, lo mejor que se pudiese enriquecer para adorno y vista<sup>505</sup>.

Las primeras líneas son la descripción general del lugar donde se celebrará la representación y se dispondrán los carros: “En lo largo de la plaza se han de hacer dos enramadas grandes cuyas puertas a su tiempo se han de abrir, y desde ellas hasta el tablado de la representación han de correr dos palenques de la misma altura que el tablado”; la memoria da instrucciones muy concretas a los artesanos de lo que va a suceder y cómo disponer las máquinas y aparatos para la apariencia del escenario, para pasar a describir los carros minuciosamente: “en la una enramada cuando se abra se ha de descubrir un carro triunfal grande con su trono”, dando medidas, instrucciones de montaje, posibilidades de movimiento que ha de ofrecer la tramoya: “de manera que pueda dar la vuelta y volver a esconderse”; explicando primero la vista que desea ofrecer al espectador y el movimiento que necesita de la maquinaria, para explicar después la acción y motivo que desea representar y el porqué de esas pormenorizadas instrucciones. Se enlaza la explicación de la escena que el público debe ver, con las instrucciones para los ingenieros y mecánicos e, incluso, el modo de resolver la realización de la apariencia: “éstas han de subir hasta lo alto donde ha de haber dos maromas cubiertas con sus mangas de nubes que pasan de una torre a otra, de manera que a un tiempo en una y en otra parte suban por los dos canales dos personas, y en llegando arriba se

---

<sup>505</sup> Escudero, L. y R. Zafra, 2003, pp. 21 y 22.



despeguen de ellas volando a un tiempo cada una a la otra parte, procurando i[gu]alar los pesos de manera que pasen iguales”.

#### 4.4.6. Memoria del auto *El Sacro Parnaso* (1659)

Después de 1647 las memorias ofrecían regularmente el siguiente orden observado, por ejemplo, en la memoria del auto *El Sacro Parnaso*:

1. Presentación del documento: “Memoria de las apariencias que se han de hacer en los carros de la villa para la representación de los autos este año de 659”.

2. Descripción de los carros: “Primeramente el primer carro para el auto que se intitula *El Sacro Parnaso* ha de ser una montaña hermosa, pintada de árboles, fuentes y flores”, descripción de la apariencia, paisaje, escena, personas, movimientos de las personas, etc.; el segundo carro: “ha de ser un templo [...] este se ha de abrir a su tiempo y dejar descubierto un jardín bien adornado”; el tercer carro ha de ser una fábrica rica de mármoles y jaspes [...] Todo esto por canal ha de bajar hasta el tablado, y a su tiempo volver a subir y quedar cerrado como primero estaba”. “El Cuarto carro ha de ser un globo celeste...”, y una última recomendación: “Adviértase que en el carro del dosel ha de haber capacidad para poder colocarse debajo dél y entre la mujer, que ha de aparecer sentada”:

#### Memoria de apariencias de *El Sacro Parnaso* (1659):

Memoria de las apariencias que se han de hacer en los carros para la representación de los autos este año del 659.

Primeramente **el primer carro** para el auto que se intitula *El Sacro Parnaso* ha de ser una montaña hermosa, pintada de árboles, fuentes y flores. Desta, a su tiempo, ha de subir en elevación otra montaña, que en forma piramidal remate en diminución, y en lo eminente de la cumbre un sol entre nubarrones y rayos, y dentro dél, un cáliz grande y una hostia. Lo demás deste segundo cuerpo ha de tener, a manera de nichos o quiebras de la misma montaña, lugares compartidos para diez ninfas, de las cuales las cinco han de ser vivas, y las otras cinco pinturas, cortadas de tabla del tamaño natural de una mujer, de suerte que incorporadas unas con otras cubran toda la fachada sin embarazarse las unas a las otras. Los dibujos de las pintadas han de ser vestidas como sibilas y todas han de tener lugares unas tarjetas cuyos motes se darán a tiempo. Todo esto, como se ha dicho, ha de subir en elevación lo más que pueda y dar una y más vueltas al tablado.

El **segundo carro** ha de ser un templo cuya fábrica queda al arbitrio del artífice. Este se ha de abrir a su tiempo y dejar descubierto un jardín bien adornado. Del medio deste jardín se ha de elevar una coluna imitada de jaspes, revestida de hojas de parra, y entre ellas ángeles de cortado. Y en el capitel de ella ha de haber un cáliz de una hostia. De lo bajo de este carro, por un lado, ha de subir una escalera, también en elevación, pintada de colores. Ha de tener siete escalones, y en cada uno una tarjeta que en letras grandes digan empezando desde el primero de la parte de abajo: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia, pereza. Por esta escalera ha de poder subir y bajar un hombre, y se advierte que el cáliz, que ha de estar en el remate, se pueda quitar y bajar con él, no solo lo que diera la escala pero desde allí hasta el tablado de la representación. Esto ha de volver a cubrirse quedando el templo cerrado como estaba primero.

El **tercer carro** ha de ser una fábrica rica de mármoles y jaspes, de la cual toda la fachada ha de dar vuelta desde el tablado hasta el capitel, y en lo alto se ha de ver debajo de un dosel una mujer sentada en una silla, y delante de ella, un bufete con aderezo de escribir, y una fuente de plata. Todo esto por canal ha de bajar hasta el tablado, y a su tiempo volver a subir y quedar cerrado como primero estaba.

El **cuarto carro** ha de ser un globo celeste, el cual ha de estar embebido en el primer cuerpo dél hasta que a su tiempo se descubra en elevación, con seis personas que le han de cercar como sustentándole. Éstas han de tener bajada al tablado, y dejando el globo elevado, se ha de abrir en dos mitades y verse dentro dél un niño en una cruz, el cual se ha de elevar en ella hasta ponerse en lo eminente del globo.

Adviértase que en el carro del dosel ha de haber capacidad para poder colocarse debajo dél y entre la mujer, que ha de aparecer sentada, y su cielo unos premios que serán: un corazón, una piedra, una pieza de tela carmesí, una mitra blanca, una paloma plateada, un sol dorado pendiente de un collar. Y que estos premios han de estar colgados de unas cintas de manera que puedan, alargándolas, alcanzarse desde el tablado.

Don Pedro Calderón de la Barca<sup>506</sup>

El auto fue representado en Madrid en 1659 por las compañías de Diego Osorioy Sebastián de Prado. Por la información que participa la loa que lo acompaña se sabe que se representó ante los reyes, nobleza y ayuntamiento de Madrid. El auto trata un tema

---

<sup>506</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 2003 b, pp. 41-43.

evemerista-justiniano y mezcla en su imaginería el mundo pagano y el cristiano para concluir con la exaltación de la Eucaristía invitando a todos los hombres a que participen en él<sup>507</sup>.

En el primer carro dispone Calderón que ha de figurar una montaña hermosa, pintada de árboles, fuentes y flores, de la que a su vez, ha de subir otra montaña en cuya cumbre aparecerá un sol entre nubarrones y rayos, y dentro de él un cáliz grande y una hostia. Se utilizaría para este efecto el carro con dos cuerpos con lo que la montaña debía de estar en el primer cuerpo y en el segundo estaría colocada otra decoración: “lo demás de este segundo cuerpo ha de tener a manera de nichos o quiebras de la misma montaña, lugares compartidos para diez ninfas, de las cuales cinco han de ser vivas y las otras cinco pinturas cortadas de tablas [...] que cubran toda la fachada”, el carro sigue siendo un elemento móvil en torno al tablado, y es la base para presentar las *apariencias*, *cuadros vivos* o *alegorías inanimadas*.

El segundo carro al abrirse tiene que representar un jardín con una columna en el centro rodeada de hojas de parra y ángeles, sobre la cual, en el capitel ha de haber “un cáliz de una hostia”. Por un lado del carro subirá una escalera con siete escalones que figurarán ser los pecados capitales. Al final indica el dramaturgo que “Esto ha de volver a cubrirse quedando el templo cerrado como estaba primero”.

En el tercer carro “se ha de ver debajo de un dosel una mujer sentada en una silla, y delante de ella, un bufete con aderezo de escribir, y una fuente de plata. Todo esto por canal ha de bajar hasta el tablado...”. Para el ascenso o descenso de una o más personas se utilizaba una tramoya de elevación que consistía en una canal como la que se usaba en los teatros comerciales instalada en el mismo mástil central del carro, con un surco a lo largo del cual se deslizaba un madero vertical con otros dos maderos adosados uno horizontal y otro, oblicuo, que actuaban como soporte para elevar o bajar figuras con unas poleas y un contrapeso.

El cuarto carro es de globo, pero con una disposición más complicada, pues aparece sujeto a una canal doble y al comienzo de la representación no está a la vista del público, sino que está oculto en el primer cuerpo de donde debe emerger con cinco personas que lo sustentan y que han de ser de carne y hueso y no, pintadas, pues han de representar a San Jerónimo, San Gregorio, San Ambrosio y San Agustín y en su momento cada una ha de

---

<sup>507</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 2006, p. 9.

recitar sus versos. Al llegar a la altura apropiada, seguramente la del primer cuerpo, el globo ha de abrirse, indica el dramaturgo, dejando ver a un niño en la Cruz oculto en su interior, que luego ascenderá hasta situarse “en lo más eminente del globo”.

La lectura de la memoria de este auto muestra el perfeccionamiento artístico de la escenificación con cuatro carros, y da cumplidos indicios también de que la disposición escénica de los autos sacramentales era muy distinta a la de cualquier comedia representada en el Palacio Real o en cualquier teatro de la ciudad, lo que es muestra, también, de la distancia entre el teatro religioso y el profano.

El auto calderoniano va evolucionando y adquiriendo una estructura argumental más complicada literaria, ideológica y alegóricamente. En su desarrollo se aprecian las cuatro funciones que deben tenerse en cuenta en el estudio de los autos sacramentales, señaladas por Rull: la primera es la alegórico-religiosa. El tema del auto debe versar en torno a la Eucaristía, lo que permite tocar aspectos dogmáticos distintos como la doctrina de la Trinidad, la unión de las dos naturalezas en Cristo, las tres edades del mundo, etc., tejiendo a su alrededor la “historia teológica de la Humanidad” y exponiendo su esquema inocencia-caída-redención. La segunda función del auto es la enunciación de la historia, recordemos, dice Rull, algunos argumentos como los temas de Ulises y Circe, Psiquis y Cupido, Orfeo, la torre de Babel, los sueños de José, La cena de Baltasar, etc. La tercera función concierne al texto literario, su realización artística, lo que llamamos lenguaje poético. Y la cuarta función trata el hecho de llevar a cabo la representación dramática del texto literario, es la parte a la que se dedican las indicaciones de las memorias de apariencias, en las que se precisan los detalles de la puesta en escena, en la que entran en funcionamiento los carros y efectos escénicos programados por artistas e ingenieros como Cosme Lotti, Baccio del Bianco, etc<sup>508</sup>.

#### **4.4.7. Memoria del auto *Psiquis y Cupido* (1665)**

El auto de *Psiquis y Cupido* escrito para la celebración del Corpus en Madrid se estrenó en 1665. Anteriormente Calderón había compuesto otro auto con el mismo título para Toledo sobre el mismo tema, que volvió a recrear en la comedia *Ni amor se libra de amor* en

---

<sup>508</sup> Rull Fernández, E., 2004 b, p. 79 y ss.

1662. Tres años más tarde volvió otra vez sobre el mismo argumento, en periodo ya de plena madurez, con otro auto para el Corpus de 1665 en Madrid. En este auto aparece la idea del “teatro dentro del teatro” que ya utilizó Calderón en su comedia *El gran teatro del mundo*, y se presenta la visión de la historia teológica del mundo con sus Tres Edades, que es el eje de la concepción calderoniana sobre la historia del hombre. A la escenografía espectacular se suma, además, el acompañamiento musical que sirven para enaltecer el texto, hilo estructurador de los artificios escenográficos, y portador axiomático del significado y mensaje del auto<sup>509</sup>.

La memoria de las apariencias del auto de *Psiquis y Cupido* de 1665 constituye un documento para el estudio de los elementos escenográficos que ideó Calderón para convertir el texto verbal y los conceptos abstractos en imágenes visuales que se presentaban ante el espectador, acompañando a un texto ya pródigo en didascalias explícitas e implícitas:

Memoria de las apariencias de *Psiquis y Cupido* (Madrid), 1665:

Memoria de las apariencias que se han de hacer en los carros para la representación de las fiestas del Santísimo Sacramento, en el auto intitulado *Siquis y Cupido*.

El primer carro ha de ser una nave enjarciada y adornada como otras veces. Ha de dar una y más vueltas, y tener bajada para el tablado.

El segundo ha de ser un cenador emparrado con los demás adornos de jardín. Debajo de él ha haber una mesa con asientos en la cabecera y lados donde puedan sentarse seis personas, dos a cada parte. Todo este cenador y mesa se ha de cubrir con una fachada pintada de país hermoso, y a su tiempo ha de caer toda sobre el tablado de la representación, trayendo en sus gradas hecho un aparador (lo más enriquecido que se pueda) de fuentes, aguamaniles, jarrones, salvas y tazas de plata, que pueden hacerse de pasta.

El tercer carro ha de ser de fábrica en su primer cuerpo, en el cual han de estar embebidos otros dos que en disminución, guardando el orden de su arquitectura, han de subir todo lo más que puedan con sus corredores y adornos, y en el remate una persona teniendo en qué afijarse, porque a su tiempo ha de desaparecer con velocidad todo.

El cuarto carro ha de ser un escollo o peñasco rústico, en el cual, abriéndose en dos mitades el segundo cuerpo, se vea un hombre en un caballo. Este ha de tener un despeño en que bajando por

---

<sup>509</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 2014, pp. 7 y ss.

canales al tablado pueda la persona apearse, y dando vuelta el caballo, vuelva a subir y cerrarse en el peñasco.

Don Pedro Calderón de la Barca<sup>510</sup>.

El primer carro, especifica el dramaturgo en la memoria, “ha de ser de nave enjarcada y adornada como otras veces. Ha de dar una y más vueltas, y tener bajada para el tablado”. La nave la formaría el segundo cuerpo del carro que representaría un barco con sus insignias y espacios, estaría elevada y se sustentaría junto al mástil central del carro, para poder girar alrededor de él. No se detalla qué mecanismos o tramoyas debía contener el primer cuerpo para conseguir la elevación y el movimiento de la nave; seguramente la subida sería de canal con un contrapeso que caería por la parte trasera del mástil. El autor se vale de la simbología del decorado para ilustrar y sustentar el significado del texto. Comenta Rull que la nave representa el elemento más inestable (física y alegóricamente hablando): “ha de dar una y más vueltas”, el dramaturgo apela, según su costumbre, a diferentes niveles conceptuales que enlaza hábilmente, ilustrando con unos la simbología de los otros, en un mensaje polivalente y pleno de significados<sup>511</sup>. El carro de nave se utilizó en otros autos como *El maestrazgo del Toisón* (1659), o *El divino Orfeo* (1663)<sup>512</sup>.

El segundo carro muestra “un cenador emparrado con los demás adornos de jardín”, que “a su tiempo ha de caer toda sobre el tablado de la representación”; este efecto se conseguía mediante unas canales que estarían situadas en cuatro postes, que corresponderían cada uno a las esquinas del “cenador emparrado”, y sobre sus peanas se apoyarían los bastidores “representando a un país hermoso”, que luego descenderían al cuerpo inferior dejando a la vista del público el cenador, como se indica en la memoria: “Todo este cenador y mesa se ha de cubrir con una fachada pintada de país hermoso”. Este carro, dice Rull, es el ámbito del jardín profano y sagrado a la vez, pues en él se desarrolla tanto el cortejo de

---

<sup>510</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 2014, p. 30

<sup>511</sup> Ver Calderón de la Barca, Pedro, 2014, pp. 25 y ss.

<sup>512</sup> Ruano de la Haza, José M<sup>a</sup>. 2000, p. 323.

Psiquis como la cena eucarística final, símbolos del amor profano y el amor sagrado<sup>513</sup>. Los carros que sustentaban la acción más esencial son el segundo y el tercero, (los centrales)<sup>514</sup>, mientras que el primero y el cuarto realizan una función secundaria.

El cuarto carro “ha de ser un escollo o peñasco rústico, en el cual, abriéndose en dos mitades el segundo cuerpo, se vea un hombre en un caballo. Este ha de tener un despeño en que bajando por canales al tablado pueda la persona apearse, y dando vuelta el caballo, vuelva a subir y cerrarse en el peñasco”. El despeñadero era una tramoya que consistía en una tabla de madera, con una abertura en la parte inferior, que se instalaba en lo alto del monte y rodaba desde la cima hasta uno de los tablados laterales, por medio de una maroma que estaba instalada paralela a la pendiente del monte y que permanecía oculta a la vista del público, camuflada con ramas. La tabla se deslizaba por la cuerda que debía sujetarla en su recorrido evitando que se saliera de la rampa, hasta llegar a una pieza o taco de madera que la detenía al pie del monte. El actor se deslizaba sobre la tabla boca abajo hasta que el taco detenía su bajada. Este carro, dice Rull, tiene un especial valor alegórico pues el caballo y el delfín representan el Odio y el Amor debatiéndose por establecer el caos o el orden en el mundo<sup>515</sup>. Esta maquinaria llamada despeñadero aparece en las memorias de otros autos como *No hay instante sin milagro* (1672), y *Los alimentos del hombre* (1676)<sup>516</sup>

Calderón sometió paulatinamente sus autos a un proceso de elaboración y reflexión constante, perfeccionando la trabazón de las diferentes partes hasta conseguir una estructura ordenada, una nueva composición teatral, el auto sacramental, en la que el uso de los carros y los efectos escénicos detallados en las memorias de apariencias hacían comprensibles a los espectadores los complicados conceptos del Sacramento de la Eucaristía.

---

<sup>513</sup> Ver Calderón de la Barca, Pedro, 2014, p. 25 y ss.

<sup>514</sup> Ver Calderón de la Barca, Pedro, 2014, p. 26.

<sup>515</sup> Ver Calderón de la Barca, Pedro, 2014, p. 27.

<sup>516</sup> Ruano de la Haza, José M.<sup>a</sup>, 2000, p. 336.

#### 4.4.8. Memoria del auto *Sueños hay que verdad son* (1670)

*Sueños hay que verdad son* fue escrito junto con *El verdadero dios pan* para la fiesta del Corpus en Madrid, el año de 1670. La fecha era especial pues no se habían representado autos desde 1665 a causa del luto por la muerte de Felipe IV. Los autos de 1670 fueron preparados con un lujo excepcional y el público los esperaba con gran expectación<sup>517</sup>.

El auto *Sueños hay que verdad son* (1670) es uno de los autos sacramentales de cuyo texto y paratextos se puede deducir cómo se empleaba la maquinaria y como se montaba el escenario en esta clase de obra. Este auto, impreso en el tercer tomo de la colección de Pando y Mier, es una alegoría sobre la historia de la estancia de José en Egipto y sus sueños proféticos (Génesis, caps.XXXIX-XLVII):

##### Memoria de las apariencias para el auto *Sueños hay que verdad son* (1670)

###### *Sueños hay que verdad son*

Memoria de las apariencias que se han de hacer en los carros para la representación de los autos en las fiestas de este año de 670. Auto primero intitulado *Sueños hay que verdad son*.

El primer carro ha de ser una montaña de color de cielo, cuajada toda de rosas y estrellas, cuyo segundo cuerpo ha estar en bastidores que a su tiempo se han de embeber en el primero y salir dél en elevación tres personas, las cuales en estando en lo alto se han de dividir quedando fija la de en medio y apartándose las de los lados, de modo que, desplegándose el lienzo a manera de abanico, quede formado un iris, y dando vuelta desaparecerse todo, dejando el carro como antes estaba.

El segundo carro en correspondencia deste ha de tener los mismos movimientos, distinguiéndose solo en que la pintura ha de ser toda de color verde y en sus países, haces de trigo, y a lo lejos labranzas del campo como son sembrar, arar, segar y trillar.

El tercer carro ha de ser una fábrica hermosa fingida de jaspeas y bronces, y en el segundo cuerpo de ella se ha de hacer un rastrillo en que ha de salir una persona sentada al pie de un árbol de recortado, cuya copa ha de estar con algunas aves de cuyos picos han de venir a dar unas cintas moradas a un castillo, que tendrá en las manos como llenos de panes, y a su tiempo han de salir dél pájaros vivos, y ella, y el árbol han de dar vuelta en un bofetón hasta esconderse en el costado del mismo carro. Ha de

---

<sup>517</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 1997 d, p. 9.



embeberse después el bastidor de la fachada, y verse dentro del carro una mesa de altar con un sacrificio de panes, y encima de cada uno una hostia. Este sacrificio ha de dar vuelta y verse un cáliz y una hostia.

El cuarto carro en correspondencia también deste tercero ha de tener a contrario el mismo rastrillo y bofetón, con diferencia de que el árbol ha de ser una parra pintada de racimos, y de cada uno cintas encarnadas que vengan a dar en un cáliz dorado, que tendrá en la mano. Ha de embeberse también el bastidor de esta fachada y verse otro altar con cálices, y dando vuelta verse otro cáliz y hostia como en el otro.

Don Pedro Calderón de la Barca<sup>518</sup>

El tema del auto es la historia bíblica de los sueños de José. Es un auto “historial-alegórico” en el que el dramaturgo es fiel al relato bíblico, lo único que añade es un tratamiento simbólico-poético que está en la base alegórico-cristiana de las historias del Antiguo Testamento<sup>519</sup>. El auto, ya de plena madurez, se desarrolla en cuatro planos, un primer plano constituido por personajes simbólicos representado por dos personajes primordiales, la Castidad y el Sueño, y dos secundarios, las dos Sombras; un segundo plano alegórico-real, en el que los protagonistas alegóricos se encarnan en figuras reales, y así la Castidad será Asenet, representante del mundo judío-histórico, y el Sueño será Morfeo; el tercer plano simbólico-real en el que se evoca el pasado a través del recuerdo, y, un cuarto plano real, donde se cuenta la historia de José, no de forma cronológica, sino comenzando en el momento en que José se encuentra en la cárcel y a partir de entonces el relato se traslada a distintos momentos en el tiempo<sup>520</sup>.

El auto comienza con un diálogo entre la Castidad y el Sueño que aparecen vestidos, el Sueño, de sombras, y la Castidad, de luces, ilustrando así con fuerza la alegoría. La Castidad, adornada con flores (símbolo de virtud), conduce al Sueño a la cárcel, lugar de sombras donde se encuentran, como remembranza del mal, los peores miembros de la colectividad del momento. Estos contrastes entre las sombras y las luces ilustran la técnica barroca del claroscuro. La Castidad recita unos versos bien conocidos que son el compendio de la técnica utilizada en los autos: “Y pues lo caduco no / puede comprender lo eterno, / y es necesario

---

<sup>518</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 2003 b, pp.107-108.

<sup>519</sup> Ver Rull Fernández, E., 2004b, pp. 345 y ss.

<sup>520</sup> Ver Rull Fernández, E., 2004 b, pp. 350 y ss.

que para / venir en conocimiento / suyo haya un medio visible, / que en corto caudal nuestro / del concepto imaginado / pase a práctico concepto, / hagamos representable / a los teatros del tiempo, / que el hombre que se ejercita / en una virtud es cierto / que, cuando él está penando, / le está ella favoreciendo”(vv. 287-300). Después salen a escena el Copero y el Panadero del Faraón y discuten sobre el Cautivo que es José. Para representar los sueños de estos dos personajes que José ha de interpretar, se emplean los dos carros descritos por Calderón tan detalladamente en las memorias. Las acotaciones indican “... Van saliendo los dos bofetones”, “el Copero en el carro donde está el Bofetón, en que ha de salir la Sombra, que ha de venir debaxo de la vid: y el Panadero debaxo del que ha de traer la Sombra de las Aves, y canastillos de Pan; y dando buelta ambos Bofetones encontrados, Cantan...”<sup>521</sup>. Se refieren al tercer y cuarto carro de la memoria, donde se indica que las dos sombras habrán salido en alto, con los símbolos del sueño representados con mucho realismo, hasta con pájaros vivos: “El tercer carro ha de ser una fábrica hermosa fingida de jaspes y bronces, y en el segundo cuerpo de ella se ha de hacer un rastrillo en que ha de salir una persona sentada al pie de un árbol de recortado, cuya copa ha de estar con algunas aves de cuyos picos han de venir a dar unas cintas moradas a un castillo, que tendrá en las manos como llenos de panes, y a su tiempo han de salir dél pájaros vivos”. En la misma memoria se especifica que debe haber un bofetón o mecanismo que permite desaparecer al árbol y la sombra a su tiempo.

El ‘bofetón’ consistía en una tramoya que al girar hace desaparecer personas u objetos ante la vista de los espectadores, con un rápido movimiento, al que alude el nombre de ‘bofetón’. Según el *Diccionario de Autoridades*: “En los teatros es una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta, y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas; en ellos van las figuras unas veces sentadas, otras en pie, conforme lo pide la representación”<sup>522</sup>. El gorrón es una espiga fuerte de metal, que facilita, encajada en algún agujero o apoyo, el movimiento giratorio de la tramoya alrededor de un eje vertical. De esa manera, el movimiento rápido de la maquinaria trae a la vista del público a las figuras, completando la alegoría de la representación.

---

<sup>521</sup> Shergold, N.D. y J. E. Varey, 1961, p. XV y XVI.

<sup>522</sup> Ruano de la Haza, José M<sup>a</sup>., 2000, p. 334.

El cuarto carro, detalla la memoria, ha de estar en correspondencia con este tercero y ha de tener el mismo bofetón, con la diferencia de que: “el árbol ha de ser una parra pintada de racimos, y de cada uno cintas encarnadas que vengan a dar en un cáliz dorado, que tendrá en la mano”. José interpreta los sueños, agradando al copero e irritando al panadero que intenta matarle. En la escena siguiente José se queda solo en el escenario y sale la Castidad atravesando el tablado, pero José no tiene tiempo de reflexionar pues ve venir a lo lejos a Jacob, que viene a buscarle, acompañado de Benjamín. Para representar esta visión se emplea un carro que se abre para dar paso a estos dos personajes, y después a Rubén, Judas, Isacar y Manasés que entregan la túnica a José y después se van del escenario empleando el mismo carro, pero ni por la memoria ni las acotaciones se puede saber de qué carro se trata.

Después de esta escena, aunque siempre sirven de telón de fondo para la acción y se emplea la planta baja como vestuario, no vuelven a utilizarse los carros hasta el fin del auto. José se da a conocer a sus hermanos, según la memoria se trata del primer carro que representa una montaña “de color de cielo, cuajada toda de rosas y estrellas, cuyo segundo cuerpo ha de estar en bastidores que a su tiempo se han de embeber en el primero”. Siguiendo la memoria: “El segundo carro en correspondencia deste ha de tener los mismos movimientos, distinguiéndose solo en que la pintura ha de ser toda de color verde y en sus países, haces de trigo, y a lo lejos labranzas del campo como son sembrar, arar, segar y trillar”.

La siguiente acotación: “Aparecen las dos primeras Sombras, de gala, en el Carro del Abanico, elevadas en el ayre”, indica que se utilizaría el segundo carro. Mientras hablan las sombras se produce otro efecto escénico: “Descúbrese en un Carro un Altar, con Sacrificio de Panes, efecto que se realizaría con la ayuda de los carros tercero y cuarto: “Ha de embeberse después el bastidor de la fachada, y verse dentro del carro una mesa de altar con un sacrificio de panes, y encima de cada uno una hostia”.

En la última escena en que aparece la Fe que debe salir entre las dos Sombras, saldría del segundo carro, como las sombras formando simetría con el Sueño y las dos figuras de ángeles del carro primero.

El sueño sirve de unión con la trascendencia, porque a través de él es posible la reparación no sólo en la esperanza de una vida superior sino en su propia creación<sup>523</sup>, porque Calderón afirma que cuando el hombre se está entrenando en la virtud, ésta lo hace fuerte y le protege. La doctrina de Calderón defiende que la razón siempre debe controlar las pasiones, parte del principio de que lo que puede causar dolor (los sueños iniciales de José le han llevado a la cárcel) también puede ser nuestra salvación (otros sueños le salvarán); es una doctrina optimista de salvación a través de la Gracia y la Redención, la misma naturaleza que induce al hombre al pecado le da la fuerza necesaria para con la virtud, vencer las pasiones y alcanzar la salvación. Es lo que Rull llama función concelebrativa del auto calderoniano en que la fiesta constituía un “todo integral” dirigido al pueblo para aleccionarlo e instruirlo<sup>524</sup> y hacerle partícipe de todos sus elementos.

#### **4.4.9. Memoria del auto *El jardín de Falerina* (1675)**

Las *Memorias de apariencias* atestiguan la sofisticación y complicación que llegaban a alcanzar algunas escenografías. En *El jardín de Falerina* (1675), en la época de plena madurez del autor, se puede apreciar la variedad de elementos tramoyísticos, el esmero en la decoración floral, y riqueza y variedad de las acotaciones escénicas añadiendo la contribución y atractivo de la música, con lo que se marca un paso más en la evolución, en contraste con la escenificación de los primeros autos:

Memoria de las apariencias que se han de hacer para la representación deste año de 675 en el auto intitulado

*El jardín de Falerina.*

El primer carro ha de ser pintado de países y boscajes, cuya principal fachada se ha [de] abrir en dos puertas y salir de ellas fundado sobre tarimón de ruedas una hidra grande de siete cabezas en que ha de venir una mujer sentada, la cual cantando ha de atravesar todo el tablado hasta esconderse a su tiempo midiendo la representación con el espacio en el carro de enfrente que será el segundo deste auto correspondiente al primero.

---

<sup>523</sup> Ver Rull Fernández, E., 2004 b, pp. 350 y ss.

<sup>524</sup> Ver Rull Fernández, E., 2004 b, pp. 53 y ss.

El tercero y cuarto carro han de ser de jardines también correspondientes el uno al otro, con diferencia de que en el uno ha de haber un árbol con algunas manzanas y a su tronco revuelta una serpiente por el cual ha de subir por elevación una mujer hasta ponerse sobre su copa, y en el otro, otro árbol cuyas hojas tendrán algunas estrellas, y su tronco ha de estar rodeado de hojas de parra y haces de espigas, con su elevación también para otra mujer, y ambos jardines han de estar adornados de celosías, tiestos y ramilletes, y ambas copas las más pobladas y frondosas que se pueda<sup>525</sup>.

Desde 1652, dos años después de ordenarse sacerdote, el escritor tiene amplia libertad para organizar según su gusto la fabricación y diseño de los carros. En este auto (*El jardín de Falerina*) aumenta mucho el número de acotaciones, 34, mucho más complicadas y extensas que incluían la música de los cantos de los coros. Un espectáculo total, al modo calderoniano, en el que, como siempre lo más importante era el texto y el mensaje enviado al público<sup>526</sup>. *El jardín de Falerina* fue escrito para ser representado en 1675, cuando Calderón tenía 75 años de edad y había alcanzado la plena madurez artística y dramática. La *Memoria de apariencias* da cuenta de la espectacularidad de la representación y de la organización y detalle de las indicaciones en ella dadas. El tema alude a una leyenda según la cual Falerina, hija de Merlín, que también poseía poderes mágicos como su padre, había creado un jardín encantado, en el que una vez introducidos los humanos quedaban convertidos en estatuas. Se trata de una variante del mito de Circe. El autor se ocupa de dar instrucciones, no sólo con respecto a la presentación y decorado de los carros, sino también, a la acción de los personajes: “El primer carro ha de ser pintado de países y boscajes, cuya principal fachada se ha de abrir en dos puertas y salir de ellas una mujer sentada, la cual cantando ha de atravesar todo el tablado hasta esconderse a su tiempo midiendo la representación con el espacio en el carro de enfrente que será el segundo deste auto correspondiente”. Por las indicaciones se puede pensar que este primer y segundo carro constaban sólo de un cuerpo (Calderón en las memorias llama al cuerpo inferior, primer cuerpo, y al superior, segundo cuerpo), por dos razones, la primera porque la escena no necesita tramoyas, tan solo dos puertas que se abren dando paso a una mujer montada sobre una hidra de siete cabezas: “cuya principal fachada se ha [de] abrir en dos puertas y salir de ellas fundado sobre tarimón de ruedas una hidra grande de siete cabezas

---

<sup>525</sup> Rull Fernández, E., 2004 b, p.125.

<sup>526</sup> Rull Fernández, E., 2004 b, p.125 y ss.

en que ha de venir una mujer sentada, la cual cantando ha de atravesar todo el tablado”, el único movimiento necesario era desplazar el “tarimón” desde el primer carro hasta el segundo, lo que probablemente fuera realizado por hombres que empujaban el carretón por debajo de él, como se ha visto indicado en otros auto, como *El arca de Dios cautiva*, de 1673<sup>527</sup> o *El cordero de Isaías*. Los personajes son los sentidos: Olfato, Gusto, Tacto, la Envidia, la Lisonja, la Gula, la Lascivia, la Murmuración, en relación con las percepciones sensoriales del auto. Calderón convierte en representación dramática, a través de sus personajes alegóricos, su ideología y doctrina cristianas, revela el concepto, la esencia, la doctrina verdadera protagonista del auto, siempre sin perder el sentido artístico donde el decorado, lo pictórico, la música y demás artes se aúnan para dar vida al texto.

#### **4.4.10. Conclusiones**

Las *Memorias de apariencias* son unos textos muy significativos para el estudio y comprensión de la compleja escenografía de los autos sacramentales. De esta manera dirime Calderón el conflicto generado por la nueva técnica escénica importada por ingenieros como Cosme Lotti o Baccio del Bianco, que deslumbraban al espectador con los efectos luminotécnicos, apariciones y desapariciones de personajes en el escenario, jardines, mares en movimiento, cuevas, grutas o héroes voladores en lucha con monstruos marinos, que provocaban el entusiasmo del público, pero también reacciones adversas ante la pérdida de protagonismo e importancia del verdadero hilo conductor de la obra artística: el texto. Calderón supo aprovechar las ventajas de los nuevos progresos técnicos, poniendo al servicio del texto todos estos efectos espectaculares y obteniendo todo el rendimiento del poder de una imagen en la retina para transferir símbolos, alegorías y conceptos abstractos que solamente con la palabra hubiera sido muy difícil de conseguir, ayudándose del poder retentivo de la vista y la imaginación para representar todas las ideas abstractas y conceptos de la filosofía que deseaba transmitir. El dramaturgo conocía el poder de las imágenes visuales para dar vida a las verbales y evocar la idea que le interesaba destacar en la alegoría, creando un mensaje plural y simbólico que llegase a todos los espectadores a través de los sentidos, sea cual fuere

---

<sup>527</sup> Ver Ruano de la Haza, José M.<sup>a</sup>, 2000, p. 323.

su condición. La esencia de esta puesta en escena y representación de conceptos se condensa en las acotaciones escénicas y de un modo especial en estos documentos llamados *Memorias de apariencias*.

En este apartado el objeto ha sido ofrecer solamente una muestra de lo que son estos textos, en los que el autor escribe con el orden y pulcritud acostumbrados los detalles para que se lleve a cabo la escenificación del modo que él quiere. Son un tipo de documentos que ofrecen una información muy valiosa acerca de la evolución de la representación, cómo se va complicando la representación con el uso de naves, carros, tramoyas, la simbología de los colores, el vestuario de los personajes, etc., y un conglomerado de datos útiles que pueden seguir ayudándonos en el conocimiento del autor, aunque no formen parte propiamente de los preliminares.





## 5. CONCLUSIONES FINALES

En este trabajo he realizado un largo recorrido que no ha pretendido en ningún momento ser exhaustivo ni concluyente, dada la extensión del tema, su relativa novedad y el emblemático autor escogido para el estudio de los preliminares de su obra, sino continuar abriendo nuevas vías en la investigación en el campo de los paratextos y destacar el interés e importancia de su función en el examen de determinadas piezas manuscritas o impresas, que contribuyen a legitimarlas, caracterizarlas o identificarlas. El campo escogido es el menos investigado: los prólogos y textos periféricos de la obra teatral. Estos paratextos revisten unas características especiales por la esencia misma del género teatral que imprime una particular singularidad al texto dramático impreso.

El poeta, el novelista, el dramaturgo, el escritor, son creadores, pero en el desarrollo de su obra elaboran y son conscientes de una técnica y una teoría que desean transmitir y el lugar ideal para exponerla es el prólogo y los preliminares de la obra. El prólogo, el prefacio, son los espacios idóneos, no sólo para exponer esa teoría, sino sus propósitos, sus intenciones, la causa que le han llevado a escribir su obra, la ética que quieren transmitir o los comportamientos que quieren criticar. Se manifiesta una ideología, una exposición de intenciones, una explicación que orienta la comprensión de la obra, todo un material técnico, ideológico y afectivo que tiene una importancia trascendente y un interés especial para el lector al que explica las circunstancias de esos textos, como para los actores y escenógrafos a los que da instrucciones y pautas para la representación, contenidos todos que influyen en la existencia y permanencia de la obra en el tiempo.

Los paratextos que rodean y presentan la obra, como portadas, frontispicios, títulos, prólogos, introitos, dedicatorias, prefacio, índices, etc., se han convertido en campo de investigación literaria, sin que se haya normalizado todavía la variedad de enfoques y perspectivas. Estos textos son de una importancia decisiva, porque realizan una función fundamental en el modo en cómo concibe la obra el lector en el momento de acceder a ella. Los paratextos orientan al receptor en un primer contacto con la obra, en el momento de la prelectura, informándole del contenido y de su tratamiento, y proporcionan al lector-receptor una primera información que facilita la comprensión e interpretación de su significado. Su importancia es concluyente pues revelan gran cantidad de datos a los investigadores, no sólo biográficos, históricos, literarios, teóricos, preceptivos, sino también legislativos (licencias, permisos, tasas, aprobaciones, fechas y otros), técnicos (acción de impresores, correctores,

editores y prácticas de publicación), y son testigos de la presencia del escritor en su libro, no sólo en las franjas paratextuales de comunicación del autor con el lector, sino mediante retratos, grabados o citas que manifiestan sus opiniones y que marcan el desarrollo de una conciencia de propiedad autorial e intelectual justificada y legítima.

Como hemos ido viendo, los escritores son artistas que, al escribir ensayan, experimentan y van creando reglas propias que transmiten en sus prólogos y preliminares con un orden y estructura habitualmente sistemático, donde se manifiestan no sólo los propósitos y emociones del autor, sino que constituyen en muchos casos auténticos manifiestos plenos de teoría literaria, que permiten ir formando un cuerpo de doctrina dramática, al mismo tiempo que una historia del pensamiento, arte e ideas estéticas. Del estudio y análisis de los textos introductorios más significativos escritos por dramaturgos españoles desde los orígenes del teatro español hasta la época áurea, he deducido que se constatan unas pautas que marcan la evolución de la técnica dramática, sobre cuya base floreció el teatro de los Siglos de Oro.

Partiendo de los presupuestos teatrales de Juan del Enzina, llamado “padre del teatro español”, y pasando por una preceptiva teatral en toda regla, elaborada por Torres Naharro en su Prohemio a la *Propalladia*, vemos la evolución y características de las introducciones de Diego Sánchez de Badajoz, que utiliza los prólogos para establecer la enseñanza moral de la Farsa; la evolución en Hernán López de Yanguas, o en Jaime de Huete que, como bien ha apuntado Flechniakoska, transforma sus prólogos en verdaderos diálogos con el público a través del recurso de la provocación o la increpación; en Lope de Rueda, cuyo interés se centra en atraer y divertir a un público indiscriminado al que necesita explicar el argumento de la comedia para que mantenga el interés en la historia, o el polémico Juan de la Cueva, que introduce los temas nacionales del patriotismo y del honor, y da un paso fundamental en la representación dramática, convirtiendo los cinco actos de Naharro en cuatro, que Lope de Vega transformaría más adelante en los tres que han permanecido.

Según el análisis realizado, he llegado a la conclusión de que estos textos, presentados en conjunto, como ya mostró Chaytor en 1925, descubren sus relaciones, intertextualidad y analogía, que constituyen un material de información y teoría que tiene en su base el hecho teatral y su conversión en texto literario. El recorrido realizado a través de los preliminares de los dramaturgos más destacados del teatro español del Renacimiento muestra cómo, a través de estos textos, de la información administrada, (literaria, biográfica, histórica, legislativa, administrativa, iconográfica, técnica) se puede trazar la historia del desarrollo y evolución del

teatro, de su técnica y su preceptiva en estos siglos. A principios del siglo XVI con la introducción de la imprenta cambian las formas de propagación y difusión de lo escrito, con lo que se establece una diferente relación entre autores e instituciones relacionados con la creación literaria, y es necesaria una reflexión sobre la nueva situación y los hechos que se derivan de ella, que van a incidir en el teatro del XVII.

En el periodo Barroco, es inexcusable tratar a los dos dramaturgos que se erigen como símbolo e icono del teatro español, Lope de Vega y Tirso de Molina, que preceden el teatro de Calderón de la Barca. En los prólogos y paratextos de sus obras encontraron estos autores un lugar privilegiado para exponer las nuevas reglas del teatro que querían modificar, y para justificar la publicación de piezas que ya se habían representado reclamando para sí su autoría y la propiedad sobre su creación. El estudio de los textos que acompañan sus obras dramáticas perfila y documenta, no sólo la nueva orientación que crea la *comedia nueva*, sino también una nueva perspectiva de la obra teatral que da vida y fuerza legal al concepto de autoría y de propiedad intelectual; se va consolidando la figura del editor y se va proyectando el procedimiento editorial, mediante el cual el texto para ser representado, se transforma en texto para ser leído: en texto literario.

En el teatro se produce una ruptura innovadora y programática que Lope expone en su *Arte nuevo*, documento que da carta de naturaleza intelectual a esa revolución que ya estaba consumada en los escenarios y que suscitó las críticas de ciertas minorías porque contradecía las reglas de los clásicos, pero que satisfacía la necesidad de la nueva sociedad que veía reflejada en el escenario su realidad cotidiana. Dice Pedraza que a la altura de 1609 Lope había conseguido crear un producto que consiguió la proeza de que cada espectador estuviera dispuesto a pagar para que se le concediera el derecho de verlo y oírlo. El *Arte nuevo*, afirma Pedraza, es la mejor guía para analizar la comedia española y un texto capital de la historia de la estética dramática. Las controversias sobre el documento se derivan de no tener en cuenta las circunstancias en las que el *Fénix* escribió su poema, en el que, siendo hijo de un bordador que había llegado a alcanzar la fama literaria, tuvo que ir a explicarles a los cultos y a los poetas cómo era su arte. Y lo resolvió, como dice Rozas, “barrocamente”: escribió un prólogo conflictivo y equívoco para dar fe de que conocía la tradición de los antiguos, y luego, en la parte central expuso toda su doctrina completándola con un epílogo, y utilizando, a modo de captación de benevolencia, el humor y la ironía, que serían perfectamente perceptibles para

los miembros de la Academia en su época y contexto, pero cuyo matiz quizás ha sido más difícil de advertir o interpretar para otros críticos.

Las teorías dramáticas de Lope se encuentran tanto en los preliminares como diseminadas a lo largo de sus obras. Lope utiliza los prólogos más para defenderse de sus enemigos y patrocinar su obra, que para exponer sus técnicas dramáticas. Su propósito no es tanto introducir los textos, siguiendo la práctica editorial que los genera, como la de justificar para sus comedias el estatuto de obra y para el dramaturgo, el de autor. Lope en sus prólogos no sigue el modelo propuesto por Genette, en el que el prólogo constituye un vestíbulo, un *umbral* de entrada a la obra, sino que utiliza estos espacios para legitimar la impresión de sus obras y reivindicar su autoría. En estos preliminares se van sentando las bases de una nueva concepción de la obra teatral y de su autor como creador de la misma. Con Lope toma forma un nuevo pensamiento: la conciencia de autor y de propiedad intelectual y comienza la edición de obras de teatro conjuntas.

Aparece como factor nuevo la preocupación filológica, nacida del hecho de imprimir los textos y su destino, no sólo para ser representados, sino también para ser leídos. Estos dos conceptos pasan a formar parte en la época de la modalidad prologal para el teatro, que experimenta una evolución que incide en la representación, al tener los textos un segundo destino: la lectura.

Cada una de sus partes de comedias va precedida de un prólogo en el que Lope comunica tanto sus intenciones y teoría, como sus afectos para captar la benevolencia de su público. En la *Parte XI* explica que el objeto de publicar sus comedias es que el lector pueda leerla en su punto justo y juzgar por sí mismo. Define la apropiación de textos ajenos como un delito punible por la ley. En esta época la práctica habitual no contempla el hecho de que los comediógrafos editen su propia obra, el mismo Lope no comienza a publicar hasta 1603-1604 y con grandes dificultades que manifiesta en sus preliminares, insistiendo en la importancia de la edición del texto y los trámites para llevar a cabo tal propósito: el dramaturgo está estableciendo una propuesta editorial en toda regla, que toma forma básicamente en los paratextos de su obra. En la portada de esta *Onzena parte de comedias* aparece, como en otras ediciones de partes y en las *Rimas*, debajo del nombre del dedicatario, “Don Bernabé de Vivanco y Velasco”, y situado entre la palabra y el número que marcan el año, 1618, el conocido emblema de Sagitario, distintivo editorial, parte del ropaje paratextual, con el que

Lope intentaba “marcar” sus obras para ejercer sobre su producción un control editorial, símbolo de sus derechos de autor. En la *Trecena Parte* Lope cambia su táctica y dedica cada comedia a un destinatario distinto con el propósito de procurarse la protección y el favor de personajes poderosos ante los ataques de sus adversarios; en estos textos Lope entabla un diálogo directo con sus lectores, donde el poeta no sólo comparte sus experiencias personales, proporcionando importantes datos históricos y biográficos, sino también entrega una información técnica, la exposición de su teoría dramática que constituye todo un cuerpo de doctrina. En el prólogo de esta parte Lope de Vega manifiesta que las comedias de España no son más antiguas que Rueda, lo que respalda las afirmaciones de Froldi (1973), de que Lope no se considera el iniciador de un género, pero sí un radical innovador.

Lope llevaba en su mente una nueva concepción de la representación teatral que formuló fundamentalmente en su *Arte Nuevo*, pero que fue propagando en sus comedias y, muy particularmente, en la vestidura paratextual que rodea sus obras. En estos paratextos expuso, además, el nuevo concepto de edición y de propiedad intelectual, del que tuvo desde el comienzo una clara conciencia. Fue todo un maestro de la dedicatoria, paratexto que proporciona la oportunidad de alabar y enaltecer su obra él mismo y hacer que otros personajes y poetas de relevancia y prestigio intelectual revaliden sus magnificencias. La dedicatoria, como afirma Hélène Tropé, ofrece también la oportunidad de halagar y agradecer al destinatario su protección. Lope entabla con los destinatarios del mensaje de la obra literaria, en estos textos preliminares, un diálogo directo, cercano y entusiasta, que muestra el carácter de aproximación de estas zonas de comunicación entre autor y receptor. El pueblo español, dice Cotarelo, vio en Lope y su obra el reflejo de la vida nacional: su historia, sus creencias religiosas, sus aspiraciones políticas, sus costumbres, sus creencias y sus deseos.

Tirso representa un puente entre la “comedia nueva” de Lope y el drama de tema profundo, pleno de simbología desarrollado por Calderón. Tirso entiende que el teatro es “traslado de la vida”, la comedia es imitación de la realidad, la acción debe ser verosímil, ajustada a la verdad, reflejo de costumbres y de la vida cotidiana. De esta imitación y traslación de la realidad se produce el contraste y la variedad propios de la naturaleza, y en sus comedias se mezclan personajes reales y populares, señores y criados, siervos y cortesanos, situaciones que dan lugar a divertidos equívocos, como la mujer vestida de hombre, contraposiciones y peripecias en las que Tirso manifiesta ese “traslado de la vida”,

con todos sus ingredientes, que recoge la comedia barroca y que siguen el concepto de imitación de la naturaleza. Esta concepción del teatro como imitación del mundo real, espejo de la realidad, y cuadro costumbrista de la vida, son rasgos que caracterizan al teatro español, distinguiéndolo del europeo y que Tirso destaca e intensifica.

En los prólogos de sus obras el autor no se preocupa tanto por exponer sus teorías dramáticas, como por contactar con el receptor del mensaje y captar su atención. La preceptiva, que es continuadora de la de Lope, aunque con sus personales aportaciones e innovaciones, la expone Tirso en sus obras misceláneas en el diálogo que sirve de hilo conductor a las diferentes historias. Ese paratexto implícito entre el paratexto y el texto sirve de instrumento al autor para exponer con el espacio suficiente, desde el sosiego que proporciona la prosa, toda su preceptiva dramática.

En el prólogo de los *Cigarrales de Toledo* Tirso se dirige al “bien intencionado” (lector y crítico), discriminando con esa fórmula a los intrigantes y recelosos como receptores de su discurso, haciendo velada alusión a la envidia que pervierte el ánimo del lector. El prólogo cumple todas sus funciones: enaltece la obra y pide a sus lectores su benevolencia hacia las faltas que pudieran encontrar. Termina, con un juego de personificaciones, con un diálogo entre el texto y su comprador, prometiendo una *Segunda parte*, que ya está comenzada, mientras salen de la imprenta *Doce Comedias*, primera parte de muchas, y *Doce novelas*, para regocijo de los amigos del autor y envidia de sus enemigos, con lo que se nos da noticia de que Tirso ha dado a la imprenta doce comedias “primera parte de muchas que quieren ver mundo”.

En el *Cigarral Primero* se abre el debate acerca del nuevo teatro y se contrastan las encontradas opiniones entre los defensores de la *Comedia Nueva* y sus detractores. Tirso, a través del diálogo de los contertulios, expone sus teorías dramáticas: defiende la licitud del teatro y propone una mayor libertad en la unidad de tiempo, gradación en la acción, contraposición del mundo urbano con el villanesco, combinación de personajes elevados con bajos, etc. Tirso afirma que es necesario renovar las leyes dramáticas, lo mismo que se renueva la forma de vestir o las costumbres, apoyando la conveniencia de perfeccionar lo antiguo. Es, por tanto, defensor de la *comedia nueva* que patrocina en contra de todos sus detractores clásicos y moralistas. Tirso utiliza el texto y el paratexto para exponer su propia fórmula dramática y transmitir su concepto del teatro, como señala Rull, como un

entretenimiento lícito, en el que el ingenio combina lo lúdico con la enseñanza ética y moral; el disfrute de la comedia va dirigido tanto a los sentidos, a la vista, con la pintura, y al oído con la música, como a la inteligencia y a la imaginación, incitando a la risa o a la tristeza, en un esbozo dramático en relación con el concepto del teatro como espectáculo escénico total que desarrollará posteriormente Calderón.

El teatro de Calderón representa la culminación del proceso expuesto en este trabajo, estudiado a través de la información que participan los paratextos. El teatro calderoniano es una prolongación y una profundización de temas, técnicas y estructuras con las que el teatro nacional llega a tomar conciencia de su propia esencia y que completan la dramaturgia del Siglo de Oro.

Como hemos visto, los preliminares y paratextos de la obra dramática de Calderón (prólogos, prefacios, dedicatorias, aprobaciones, licencias, tasas, cartas, elogios,) proporcionan una importante información, no sólo sobre la intencionalidad discursiva de las comedias y autos, sino también sobre imperativos editoriales o técnicos, como la aparición de la portada, primer contacto del lector con el libro, el autor del Barroco toma conciencia de la importancia de emblemas, gráficos, divisas, imágenes, lemas, colores, tamaño de las grafías, situación del nombre del autor, del título de la obra o del nombre del mecenas, elementos todos con una función simbólica como presentación del contenido. Se regulariza el proceso de edición de los manuscritos y aparece el problema de los márgenes literarios, los textos que presentan y rodean el texto, con respecto al cual, en el momento existía un total vacío legal y teórico.

Los preliminares de las partes de comedias de Calderón son el lugar donde el dramaturgo expone sus razones, perspectivas y propósitos; los planes, problemas y avatares que rodearon la creación y edición de su obra; sus logros y éxitos, sus decepciones y fracasos, su ánimo y su desaliento, y, finalmente, su resurgir con fuerza renovada en su empresa y plan editorial, en su lucha por la pureza y corrección de los textos y su fidelidad a los originales, hechos y datos todos que nos acercan al conocimiento del autor y facilitan a la investigación literaria unas perspectivas que desvelan tanto cuestiones biográficas como sociales, políticas o religiosas.

Ya en las primeras líneas de la *Primera Parte* de Comedias se manifiesta la intención de que esta publicación ha tenido como propósito editorial dejar fijadas las obras de Calderón

tal como él las escribió. No se encuentra ninguna afirmación sobre las comedias de Calderón, ni sobre el teatro de la época; sino que la cuestión que interesa es la edición de las piezas del dramaturgo. La primera parte de la dedicatoria, que tiene como todas las dedicatorias un propósito promocional, es una teoría de la publicación, mientras que en la segunda se rinde homenaje al dedicatario, don Bernardino Fernández de Velasco, a cuyo servicio se encontraba el escritor en aquel momento. El paratexto incluso en aquellas zonas reservadas para permisos y protocolos administrativos del libro como aprobaciones, licencias, tasas, fe de erratas, etc., va iniciando el proceso de conversión de las comedias en texto para ser leído; la comedia pasa a formar parte de una entidad mayor, las *Partes*, que tienen existencia como obra en sí, y otorgan un valor añadido a las comedias como unidades de una estructura mayor, entidades que se relacionan entre sí, fijadas ya por la imprenta, y presentadas al público, ya no, espectador, sino lector, mediante esos preliminares que contribuyen a la transformación del texto representado en texto leído.

En este trasvase del texto escrito para ser representado al texto escrito para ser leído reside la diferencia entre Lope y Calderón. Para Lope el problema era la cuestión planteada entre teatro y libro que para él era un motivo de reflexión que le preocupaba y le atraía, y en sus prólogos y preliminares reflexiona sobre la cuestión creando toda una poética para exponerla y explicarla. Para Calderón el problema provenía de la cadena de personas que intervenían en la publicación de un texto y las manipulaciones a que éste se veía sometido, para don Pedro el propósito fundamental es la edición de los textos en toda su pureza y corrección, el objetivo de Calderón es ecdótico, mantener los textos en su integridad y valor originales tal como los escribió el autor, lo que fundamenta la figura del editor.

Los textos dramáticos, como muy bien define Bobes Naves, tienen un carácter especial, pues en la representación, en su camino de llegada al público, median otros factores como la intervención del actor y los matices que añaden al mensaje sus gestos y su declamación, aparte de decorados, vestuario, puesta en escena, que comportan todos significados añadidos, lo que constituye el hecho teatral. Calderón siempre tuvo presente que sus textos estaban destinados a la representación, pero también tuvo presente el valor literario del texto, que es el factor jerárquico al servicio del cual tenían que girar todos los demás elementos, y en aras de la consciencia del valor del texto, se halla este propósito editor, cuyo objetivo es que sus obras lleguen intactas al destinatario, exactamente como él las había



---

escrito: de las manos del autor, a las manos del lector. Calderón escribe sus textos para la escena, pero para que esos textos se mantengan intactos y perduren, es necesario fijarlos con la escritura: el texto dramático pasa a ser texto literario y se plantean una nuevas exigencias: un objetivo ecdótico y un rigor filológico.

En los preliminares de la *Primera Parte* se hace ya patente el propósito editorial de Calderón, para que sus textos sean editados con completa garantía de autenticidad. El título de la edición es ya expresivo por sí mismo, pues es la *Primera Parte*, no ha habido antes ninguna, se desautoriza cualquier publicación anterior y se anuncian futuras ediciones. El orden en que sitúan las comedias tiene también una intención, pues el autor, o su hermano Ioseph, encabezan la lista con *La vida es sueño*, una de las más aplaudidas del autor, de tal forma que establezca un reclamo editorial. La misma estrategia se sigue en la *Segunda Parte* en la que las comedias que encabezan la lista y la finalizan son *El mayor Encanto Amor*, y *Los tres mayores prodigios*, que se representaron en el Real Palacio del Buen Retiro, lo que manifiesta un propósito de refrendar su posición social como escritor, y su privilegiada situación profesional como dramaturgo de la Corte, al servicio de los Reyes. En estas comedias el lujo y el fastuoso despliegue de medios empleados en la representación ponen de manifiesto la importancia que las tramoyas y efectos escénicos alcanzaban y cómo Calderón las utilizaba para potenciar el valor del texto.

En los preliminares de esta *Segunda Parte* hay otro hecho destacable: en la declaración de intenciones: Ioseph recuerda el propósito con el que se publicó la *Primera Parte*, creando una relación entre ambas, una analogía en el manifiesto de objetivos e intenciones, que dan cuerpo y consistencia a los textos publicados en estas *Partes de Comedias* como unidades interrelacionadas pertenecientes a una entidad superior. Las nueve partes de comedias están unidas por esta intención comunicada en los preliminares, que acredita una continuidad y una intertextualidad entre las diferentes ediciones que supera con mucho la mera función introductoria. Nace un nuevo formato: la *Parte de comedias*, un soporte editorial que está dotado de una estructura propia y que genera, como plantea Florence d'Artois, su propia poética, pues su forma influye en las comedias en criterios de selección, recopilación y orden, lo que va creando a su vez, una historia editorial de las partes y, sobre todo, plantea una nueva dialéctica: el manuscrito teatral pasaba a ser un texto impreso para la lectura e inserto entre una serie de textos, la *Parte de comedias* con el formato *en cuarto*, y un conjunto de doce

comedias, que se relacionaban entre sí, adquiriendo un nuevo valor intertextual. Fausta Antonucci insiste en las ventajas del respeto a la elección del dramaturgo al ordenar las comedias en partes, al carácter organizativo que permite ordenar los textos con cierto grado de coherencia, sin tener que buscar criterios modernos de selección.

En la portada, comenta García-Luengos, Calderón exhibe su recién otorgada condición de caballero de la Orden de Santiago, y el orden de las comedias que integran la *Parte* no es fortuito, el libro se abre con *El mayor encanto, amor* y se cierra con *Los tres mayores prodigios*, comedias palaciegas que se representaron en sendas noches de san Juan en 1635 y 1636. No obstante, comenta Valbuena Briones, para completar el volumen recurrió a obras de juventud como *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, obra basada en un auto de Valdivieso, *Amor, honor y poder*, y *Judas Macabeo*.

En la *Tercera Parte de Comedias* las palabras de la dedicatoria presentan los mismos motivos e intenciones expresadas en las partes anteriores, que las comedias se publiquen “corregidas, enmendadas y cabales”, lo que mantiene el vínculo con las otras partes; mas en esta ocasión, se recorre el camino inverso: don Sebastián Ventura de Vergara Salcedo se dirige al autor diciéndole que no sólo él, sino cuántos aplauden y veneran sus comedias sienten que anden diminutas y llenas de errores de la imprenta.

La *Cuarta Parte* consta de otras doce comedias escogidas entre las de tema histórico y fiestas cortesanas como *Fineza contra fineza* y *El Golfo de las Sirenas*, que recuerdan su rango como dramaturgo de la corte. Señala Neumeister que se trata de una de las *Partes* con mayor número de fiestas mitológicas con todas las connotaciones filosóficas, morales, psicológicas y alegóricas que hacen de ellas piezas centrales en la obra de Calderón. En la portada advertimos un detalle llamativo en comparación con las publicaciones anteriores: la ausencia de mecenas y dedicatario, y en la nota final en la base de la portada se especifica: “Véndese en su casa enfrente de San Felipe y en Palacio”, con lo que Calderón revalida de nuevo su posición como dramaturgo al servicio de los Reyes, y se presenta sin ambages ni ambigüedades como editor de su propia obra, reivindicando su voluntad editorial. En los preliminares, Calderón se refiere con dureza a los tantas veces mencionados “hurtos de la prensa”, acusa a todos los que comercian con los textos teatrales, denunciando que el fraude se extiende tanto a publicar obras que no son suyas con su nombre, como el delito contrario, que comedias suyas aparezcan firmadas por otros, a lo que hay que añadir los defectos y

erratas de la impresión. En este último punto el dramaturgo denuncia algunos de los descuidos y negligencias profesionales por causas tan indolentes como el ahorro de papel, pues donde: “acaba el pliego acaba la jornada y donde acaba el cuaderno, acaba la comedia”. Es una afirmación que indica la total ausencia de conciencia editorial de tipógrafos e impresores.

Cita también Calderón otro factor derivado del hecho de imprimir la comedia y poderla vender como libro, añadiendo otro valor al meramente artístico o literario: el económico, un valor nuevo, distinto, cuestiones nacidas del hecho de la edición del texto y su venta como libro. El poeta, pues, en los preliminares de esta *Cuarta Parte* da cuenta de la dura realidad de los dramaturgos en la época, y de los avatares a que podían verse sometidas las comedias impresas, como las exigencias económicas o tener que adecuarse a imperativos de publicación y comercialización del libro.

En 1677 se produce la publicación de una *Quinta Parte* de comedias falsa, desautorizada rápidamente por Calderón en el prólogo a sus *Autos Sacramentales, alegóricos y historiales* de 1677, donde afirma que esta parte es un libro lleno de falsedades con sólo diez comedias, de cuatro de las cuales niega el dramaturgo su autoría. El caos y anarquía que llevaba el escritor durante años combatiendo cobraron vida en esta publicación ilegítima. Sin embargo, el mismo desaliento pareció infundirle energía para continuar con renovada fuerza la publicación de su obra y acometió la edición de lo más genuino de su producción: sus autos sacramentales. En ese mismo año publica Calderón su primer tomo de *Autos sacramentales*. El conocido prólogo que antepone a la edición es toda una declaración de propósitos e intenciones: desautoriza la espuria *Quinta Parte de Comedias*, califica de delito la conducta de plagiarios, copistas y libreros, y se anticipa y expone lo excelente del género sacramental, así como sus dificultades, el tener que componer un *argumento* diferente siempre sobre el mismo *asunto* y con los mismos personajes. En los preliminares de este mismo tomo Castroverde en su *Aprobación* realiza una importante afirmación: lo que Calderón ha logrado es crear una nueva estructura dramática, la del auto sacramental, una equilibrada combinación de los elementos, que conseguía hacer llegar los conceptos más abstractos y complejos a todos los espectadores.

Al morir Calderón, apenas un año después, Vera Tassis publica una edición titulada *Verdadera Quinta Parte de Comedias* avalada por una serie de paratextos y preliminares que representan un inmenso esfuerzo por parte del editor para legitimar este tomo de comedias

escritas por don Pedro, para separarlo y distinguirlo de la fraudulenta *Quinta Parte*, aparecida en 1677 en Barcelona y en Madrid. El tomo aparece con una aprobación de Fray Manuel de Guerra y Ribera que no se limita a conceder la licencia para su edición, sino que realiza una apología del teatro y su legitimidad, así como de la obra de su gran amigo Calderón, alegando que no se podía aprobar la producción de un dramaturgo, sin haber demostrado antes la legitimidad del teatro, del que realiza una auténtica defensa. Fray Manuel afirma la legitimidad social y política del teatro y señala en concreto la ética y moral de la obra de Calderón, afirmando que tanto Platón como los Padres de la Iglesia, lo que censuraban era el teatro antiguo; para Guerra el teatro no solamente no es malo, sino que puede ser un instrumento didáctico más poderoso que cualquier otro medio, pues las enseñanzas entran en el alma con el sereno entretenimiento, cosa bien sabida por los jesuitas que utilizaron el teatro como eficaz instrumento educativo en sus escuelas. Concluye el Padre Guerra esta primera parte de su declaración, para pasar a la aprobación de la *Quinta Parte de Comedias* de Calderón, del que realiza una auténtica apología por representar de forma ejemplar la realización de todo lo que debe ser el teatro, según el concepto del trinitario. Esta Aprobación del Padre Ribera representa una bien estructurada defensa del teatro distinguiendo entre el teatro pervertido que criticaron los Santos Padres y el teatro Barroco al que califica de legítimo entretenimiento. Elogia el teatro de Calderón, agradeciendo, al mismo tiempo, a Vera Tassis su labor de conservación de los textos, comenzando ya por enmendar un gran desagravio al iniciar la publicación de las partes con el nombre *Verdadera Quinta Parte*, con lo que niega categóricamente cualquier legitimidad a la mal llamada *Quinta Parte*. Vera Tassis justifica que así lo hizo como reparación y como cumplimiento de lo encomendado por su amigo en el prólogo del Primer Tomo de sus Autos Sacramentales: Las declaraciones de Fray Manuel desataron una agresiva polémica entre los partidarios y los detractores del teatro, que se prolongó en los años siguientes.

En el estudio de los preliminares de las *Partes* estudiadas vamos constatando datos que arrojan luz sobre numerosas cuestiones. En la *Sexta Parte* se incluye una carta de don Marcos de Lanuza y Arellano, dedicada tanto al poeta, don Pedro, como a su editor, Vera Tassis, en la que don Marcos ofrece una alabanza postrera del poeta, y el más sincero agradecimiento a Vera Tassis por su labor, ratificando la sincera amistad entre ambos. En la *Séptima Parte de Comedias*, aparece un soneto anónimo que habla, asimismo, de la amistad entre Vera Tassis y Calderón, en términos tan emotivos que sugieren una “comunidad de

almas”, un testimonio más a favor de la amistad existente entre Vera y Calderón. Afirma, Vera Tassis, asimismo, que, en breve, aparecerá la *Octava Parte*, aunque posteriormente no pudo cumplirlo. En la *Octava Parte* Vera informa de que el libro que el lector tiene entre las manos es el octavo en la edición de comedias de Calderón y el cuarto en las *Partes* publicadas por él, y, añade, que, a pesar de su propósito de publicar las partes a buen ritmo, se ve obligado a retrasar la *Novena* por los muchos errores contenidos en las comedias. Todas estas declaraciones aportan información adicional acerca del proyecto editorial de Vera, la disposición del tomo y las comedias que lo componen. Algunas de estas comedias van acompañadas de notas que señalan que se representaron en palacio. En el párrafo final se compendia la función del paratexto, con la invocación: “Hasta aquí son, oh lector amigo o enemigo...”, donde se exterioriza la intención de diálogo del autor con su interlocutor. Es en los desenlaces, afirma Aurora Egido, donde se tiende a ordenar y dar sentido al mundo caótico del discurso precedente. Calderón fue maestro del arte epilodal tanto en sus comedias como en los autos sacramentales en los que compendia el triunfo del bien y la exaltación de la Eucaristía. Y cita la investigadora los cuatro últimos versos del auto *La Iglesia sitiada*: “Iglesia: Fin tenga el auto, y yo viva. /Herejía: Fin tenga el auto, y yo muera. /Iglesia: Y don Pedro Calderón/pide perdón por sus yerros.” Epílogo en el que se condensan el mensaje del auto: el triunfo de la Iglesia sobre la Herejía, y la tópica petición de benevolencia y perdón, junto con el nombre del autor, don Pedro, que aparece, asimismo, en otros autos como *La hidalga del valle*, *El veneno y la tríaca* o *La cena del rey Baltasar*.

En la *Novena Parte* en las palabras “Al lector” Vera expone las dificultades para recopilar las doce comedias que aparecen en la *Parte*. La *Quinta* sale en 1682, la *Sexta* en 1683 y la *Séptima* en el mismo año; el plan de Vera era seguir publicando al mismo ritmo, pero cuando sale la *Octava* en 1684, se ve obligado a avisar que la *Novena* se retrasará, y hasta entonces procederá a reeditar los cuatro primeros tomos, hasta que en 1691 consigue sacar la *Novena*.

En 1677 Calderón publicó un primer y único tomo de Autos sacramentales que publicó precedido del conocido y comentado prólogo en el que denuncia la falsedad de la edición de la *Quinta Parte de Comedias* y reitera su voluntad de fijar sus textos, publicándolos sin errores. Como es bien sabido, Calderón se anticipa a las críticas que se hacen al género convirtiendo estos defectos en una defensa del mismo, afirmando que los

autos no fueron escritos para ser leídos, sino representados, con lo que falta todo el atractivo y color de la puesta en escena, tramoya, vestuario, utilería, música y emblemas. Comenta Parker que si los críticos de siglos posteriores hubieran tenido en cuenta estas razones expresadas en el prólogo, quizás no se hubiesen extraviado tan lamentablemente. A. W. Schlegel los calificó como “la expresión más pura y alta del teatro romántico” y los comparó a *La divina comedia*, definiéndolos como “alegorische Darstellung des Universum”. El primer auto sacramental traducido al alemán por Melchior von Diepenbrock en 1829 fue *La vida es sueño*. Pero fue Joseph von Eichendorff, educado en un colegio de jesuitas, quien tradujo a su lengua doce autos sacramentales de Calderón en los que afirma que el dramaturgo encontró el camino para representar lo eterno, lo permanente, lo absoluto de Dios a través de la alegoría, en sus autos sacramentales, donde los conceptos se convierten en figuras reales y corpóreas, es lo que Eichendorff define como “poesía de lo invisible”. Posteriormente Franz Lorinser, teólogo y traductor, tradujo al alemán los setenta y tres autos hasta entonces publicados.

Es notable en esta *Primera Parte de Autos* que Calderón aparece ya, sin ninguna clase de pretextos, como autor y editor, acompañado de todas sus credenciales y títulos, su condición de Caballero de Santiago, Capellán de Honor de su Magestad, y de los Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de Toledo, rango que acredita la autenticidad de los textos, sacados de su legítima estancia, el Archivo de la Villa. Calderón utiliza eficazmente en el paratexto parámetros sociales y religiosos para legitimar y hasta divinizar su texto para salvaguardarlo de copias y falsificaciones. Este modelo de publicación se erigirá como canon en futuras ediciones y los elementos que aparecen se repetirán en otros prólogos e introducciones, no solo en Calderón, sino en los autores del Barroco.

En el estudio de los paratextos en la obra dramática de Calderón es necesaria la presencia de una atenta mirada a sus loas. La *loa* es un umbral por el que se establece una comunicación directa con el asistente a la representación, del que se busca obtener silencio y benevolencia, el objetivo fundamental de la *loa* era establecer un puente entre la ficción teatral y el mundo real. Consistía, como bien se sabe, en un texto recitado por un personaje que resumía el argumento con el fin de contactar con el público y lograr su atención, constaban de un solo acto y el lenguaje era sencillo, aunque ascendía a niveles elevados de refinamiento en las loas representadas en palacio. Los temas dependían de la obra a la que acompañaban. En la loa sacramental la temática giraba en torno a la Eucaristía y tenía un fin

---

didáctico y propagandístico, donde Calderón hace uso de figuras alegóricas que encarnan entes morales y teológicos. Él mismo define las alegorías en *El verdadero dios pan* como “un espejo que traslada lo que es en lo que no es” (vv. 143-145). En la *loa* se perfila de una manera especial la esencia de lo que es el paratexto. Las loas palaciegas acompañan obras de teatro que se representan en palacio con una escenificación suntuosa y sofisticada. En la *loa palaciega*, el propósito propagandístico es realizar una apología del rey utilizando recursos bien conocidos como alabanza del auditorio, petición de perdón por los errores y ruego de silencio. Paulatinamente la *loa* se va teatralizando y perfilando como instrumento de proclama literaria, en la que el autor va introduciendo su personal preceptiva. Calderón en las *loas palaciegas* expone su teoría político-teológica, definida por Rull, basándose en la vigencia de la dinastía austríaca y su sentido imperial, y la reserva potencial de la dinastía francesa borbónica y su indudable tradición cristiana. Calderón estaba sentando las bases de una política conciliadora entre las dos casas, la de Habsburgo y la de Borbón.

Las *Loas* palaciegas de Calderón constituyen un espacio paratextual de comunicación entre público y dramaturgo, donde tiene lugar la alabanza de reyes y nobles, espectadores y patrocinadores del espectáculo, y donde se producen situaciones que necesitan de soluciones de tipo metateatral, que influyen manifiestamente en la evolución del teatro de este siglo. Como afirma Ignacio Arellano, numerosos aspectos de la estructura y de la función de las piezas dependen del modelo genérico. La profesionalización del teatro y la aparición de factores nuevos como el pago de la entrada al espectáculo, tienen su incidencia en la *loa*, que ya no necesita tanto captar la atención del público como desarrollar otros sistemas: su teatralización, su transformación de monólogo a diálogo entre varios personajes, su representación en el escenario y su participación plena en todos los efectos preparados para éste, sin perder su carácter introductorio. Antonucci y Arata comentan que las loas, conforme el público había aceptado la nueva poética inicial y no requieren tanto captar la atención, se convierten en un artificio espectacular con un fin epidíctico y laudatorio. En las *loas* calderonianas se produce una evolución evidente: la dramatización de la *loa* que pasa de ser un monólogo de un solo representante, a un diálogo entre varios personajes, como bien se ve en *Los tres mayores prodigios*, en cuya *loa* se desarrolla un conflicto con independencia de la obra que continúa. Las loas modernas son obras de teatro en sí mismas, constituyen una obra de teatro nueva que sirve como introducción. Calderón es el principal promotor de la incorporación de elementos dramáticos en la *loa* y su teatralización. Como concluyen Rull y

De Torres, la *loa* como género, por su textura dramática es quizá el medio literario más apropiado para establecer tanto un vehículo de propaganda como una teorización explícita de los problemas religiosos-políticos del momento.

Tanto Lope como Calderón sabían bien que los finales tenían que superar a los comienzos. John G. Weiger estudia esta relación entre “principio” y “fin”, señalando una estructura subyacente en la que el comienzo conforma de alguna manera el final, actuando como puente entre ficción y realidad. Wardropper afirma que los epílogos eran la firma de autenticidad del autor que ponía un especial interés en la redacción de los finales de autos y comedias. El epílogo, de un modo especial en Calderón, repite motivos de la *loa* actuando como un resumen del argumento a modo de recordatorio, insistiendo en los mensajes del discurso precedente y recabando para obra y autor los afectos del público. Aurora Egido ha demostrado en los autos sacramentales de Calderón cómo es en el final del discurso, donde concentra el dramaturgo los máximos recursos retóricos.

Otro espacio situado entre texto y paratexto, a modo de acotación gigante, son las *Memorias de apariencias*, documentos en los que el poeta daba detalladas instrucciones a los tramoyistas y constructores sobre los decorados y las máquinas que debían portar los carros para la representación de los autos y otras piezas dramáticas, de modo que se situara al espectador en el ambiente y circunstancias de la historia que se iba a desarrollar a continuación. Con la escenografía detallada por Calderón en estos documentos cada una de las historias que se contaban, se hacían comprensibles la fábula y la alegoría propuesta. Y tal como ha señalado Ana Suárez, la escenografía preparada por las memorias de apariencias están llenas de simbología, como los globos escénicos que se abrían en dos mitades simétricas, que figuraban el microcosmos contenido en los autos que sugieren un teatro en miniatura sobre el propio escenario.

Estos documentos dan cuenta del enorme esfuerzo realizado por el dramaturgo para que, ante la apariencia ofrecida en el escenario, la enseñanza que encerraba la fábula fuese entendida y asimilada por el público. A través de los datos suministrados por estos documentos se puede reconstruir la evolución de los autos sacramentales, los detalles de su complicada puesta en escena y representación, estudiar fechas e, incluso, establecer autorías.

La primera de las *Memorias de apariencias* que se ha conservado, dice Varey, data de 1659 y es de Calderón de la Barca. A partir de esta fecha, añade, una comparación entre la



---

*memoria de apariencias* y el texto del auto sacramental proporciona una idea bastante clara del efecto de esta escenificación en el auditorio. En *La cena del Rey Baltasar* Calderón hace un uso espectacular de la maquinaria teatral: “Abrese una apariencia a un lado, y se vé una estatua de color de bronce à caballo, y la Idolatría teniéndole el freno, y al otro lado sobre una torre aparece la Vanidad con muchas plumas, y un instrumento en la mano”. Durante el sueño de Baltasar la estatua desciende y la torre se eleva, símbolo de cómo Baltasar sustituye el amor de Dios por su amor propio y sus vanidades. Calderón usa aquí los dos medios carros, dice Varey, de manera que, juntos, proyecten el orgullo de Baltasar.

Calderón puso al servicio del texto la nueva técnica que, si bien fascinaba al público con sus efectos sorprendentes e inimaginables, mares en movimiento, aparición y desaparición de personajes, tormentas, vuelos y otras escenas fabulosas, no dejaba de crear cierto desasosiego entre algunos dramaturgos que veían caer en las sombras la importancia y la poesía del texto. El uso de los carros y los efectos escénicos detallados en las *Memorias de apariencias* hacían asequibles a los espectadores la parte historial, y la parte simbólica, lo alegórico, “a dos luces” como él mismo define en *El verdadero dios pan* (vv. 80-85). Calderón, como afirman Kurt y Theo Reichenberger, encontró ante este reto una solución a medio camino, capaz de utilizar el aparato escénico sin tener que asumir el menoscabo del texto poético.

Calderón utilizó todos los recursos que ponían en sus manos estos adelantos técnicos para materializar ideas abstractas y conceptos alegóricos, magnificando el texto y haciéndolo perceptible a un público indiscriminado que, sin la ayuda de las imágenes, quizás no lo hubiera podido entender.

El estudio de los preliminares de la obra dramática calderoniana ofrece una interesante fuente de datos e información que se intentan recoger y exponer en este trabajo de una manera sintética, como una pequeña muestra de la luz que los paratextos pueden arrojar en los estudios de los textos, de sus autores y del periodo literario y sus características, de cuyas tendencias participa el autor.

El teatro barroco tuvo su esplendor como ningún otro género. Los preliminares tienen un interés en cuanto a explicar las circunstancias de esos textos, que hacen que se perpetúen, de cara a la representación: dar pautas a los escenógrafos, establecer una emblemática (el Delfín

es Cristo, la nave es la Iglesia, los colores están cargados de significación de una enorme importancia) y junto al mundo de los objetos reales, se halla el de los símbolos.

En los preliminares de la obra dramática de Calderón se perfila la imagen de un Calderón editor cuyo principal interés es difundir ediciones fidedignas de sus originales, lo que constituye un acto de reafirmación literaria. Imprimir el texto teatral es concederle otra dimensión, el texto poético se puede saborear desde la soledad de la lectura individual, apreciando matices que quizás se perdieron en la representación. El texto dramático se convierte en texto literario, lo que muestra una voluntad editorial de hacer perdurar su creación y hacer llegar a sus coetáneos y a la posteridad sus obras como originalmente fueron escritas. Con Calderón el paratexto se va impregnando de las particularidades y esencia de la obra a la que acompaña, de tal manera que va adquiriendo, en muchos casos, caracteres de texto independiente, y de una forma novedosa y diferente a otros autores deja de ser paratexto para convertirse en texto. Uno de los ejemplos más significativos es la loa de *Los tres mayores prodigios*, que pasa a participar de las formas y elementos escenográficos de la comedia a la que acompaña, convirtiéndose en un pequeño drama independiente, así como ocurre también con la mayor parte de las loas que preceden a los autos sacramentales.

En los paratextos de su obra se recoge su teoría teatral, la aportación de Calderón a los mecanismos teatrales de la representación, del valor de los símbolos y del contrapeso entre historia y alegoría. Los parámetros del género prologal y una poética del discurso paratextual que adquieren valor de preceptiva literaria y de proclama editorial, se van conformando en los preliminares de la obra dramática calderoniana, donde se constatan una serie de motivos recurrentes y semejanzas. Estos factores facilitan la perspectiva de cómo los distintos procedimientos de expresión teatral se convierten en manos del poeta en un mecanismo de portentosa precisión, que llevó a la escena los temas y conceptos más actuales y controvertidos, aunando entretenimiento, ética, política, doctrina, apreciaciones estéticas, legales y personales, pronunciándose siempre a favor de la salvación del hombre a través de la redención y de la elección de la virtud por encima de las pasiones, a la que el hombre puede siempre optar por el don del libre albedrío. El estudio de todas las manifestaciones y confesiones en sus prólogos y paratextos nos acercan al conocimiento de su obra y su trayectoria como hombre y como dramaturgo, facilitando y ofreciendo una perspectiva nueva, no sólo en su carácter estético y propedéutico, sino también en el aspecto personal de su temperamento, de sus preferencias y afectos, quizás su lado más humano.

## 6. BIBLIOGRAFÍA<sup>528</sup>

- ALFONSO X DE CASTILLA, *Las Siete Partidas. Antología*, Francisco López Estrada y María Teresa López García-Bedoy (eds.), Madrid: Castalia, 1992.
- ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS, *La escritura dramática*, Madrid: Castalia, 1998.
- ÁLVAREZ AMELL, DIANA, *El discurso de los prólogos del Siglo de Oro: la retórica de la representación*, Potomac MD (Maryland): Scripta Humanistica Publishing Company, 1999.
- ALVES DOS REIS, CARLOS ANTÓNIO, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, traducción de Ángel Marcos de Dios, Madrid: Gredos, 1989.
- ALVITI, ROBERTA, «Calderón y el refranero», *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, pp. 23-26.
- AMADEI-PULICE, MARÍA ALICIA, *Calderón y el barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1990.
- ANTONUCCI, FAUSTA Y STEFANO ARATA, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra: veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, Sevilla: Universidad de Sevilla/Universidad de Valencia:UNED, 1995.
- APARICIO MAYDEU, JAVIER (ed.), *Estudios sobre Calderón*, 2 vols., Madrid: Istmo, 2000.
- ARELLANO, IGNACIO, «Para el repertorio de loas sacramentales calderonianas. Un autógrafo inédito de Calderón: la loa auténtica de *El Año Santo de Roma*», *Criticón*, 62, 1994, pp. 7-32.
- *Calderón y su escuela dramática*, Madrid: Laberinto, 2001a.
- *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 2001b.
- *Editar a Calderón. Hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 2007.
- *Historia del Teatro Español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 2008.

---

<sup>528</sup> Reúno bibliografía por orden alfabético sin distinguir entre estudios y obras de creación.

- ARELLANO, IGNACIO; KURT SPANG Y MARÍA DEL CARMEN PINILLOS (eds.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel: Edition Reichenberger, 1994.
- ARMAS, FREDERICK A. DE Y LUCIANO GARCÍA LORENZO (eds.), *Calderón: del manuscrito a la escena*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 2011.
- ARREDONDO, MARÍA SOLEDAD, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la Literatura Española (Siglos XV-XVIII)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2009.
- ARRÓNIZ, OTHÓN, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid: Gredos, 1969.
- BANCES CANDAMO, FRANCISCO, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, Duncan W. Moir (ed.), Londres: Tamesis Books Ltd., 1970.
- BARRERA Y LEIRADO, CAYETANO ALBERTO DE LA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Gredos, 1969.
- BERCEO, GONZALO DE, *Vida de Santo Domingo de Silos*, Teresa Labarta de Chaves (ed.), Madrid: Castalia, 1972.
- *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid: Castalia, 1991.
- BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, D.F.: Porrúa, 1995.
- BÉZIAT, FLORENCE, *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*, Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos/Universidad de Navarra, 2004.
- BLANCO, MERCEDES, «El conceptismo en los autos sacramentales de Calderón», en Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse, Frédéric Serralta (eds.), *Studia Aurea. Actas del III congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), Pamplona: GRISO / Toulouse: LEMSO, 1996, pp. 75-85.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN, *Semiología de la Obra Dramática*, Madrid: Arco Libros, 1997.
- *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid: Arco Libros, 2001 a.

- 
- “Abstracción y símbolo en *El gran teatro del mundo*. Precedentes medievales del auto sacramental”, en *Jornadas internacionales de literatura compàrada. Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, M. Iglesia y M. G. de Santos (eds.), Madrid: San Pablo Ceu, 2001 b.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN; ANTONIO GARCÍA BERRIO, TOMÁS ALBALADEJO MAYORDOMO Y JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO, *Retos actuales de la Teoría Literaria*, Isabel Paraíso Almansa (ed.), Valladolid: Universidad de Valladolid, 1994.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, ADOLFO, «Fernán López de Yanguas y el Bachiller de la Pradilla», *Revista crítica hispano americana*, 1, 1915, pp. 44-51.
- CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO Y MARÍA DO CEBREIRO RÁBADE VILLAR, *Manual de Teoría de la Literatura*, Madrid: Castalia, 2006.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, «Loa a *Los tres mayores prodigios*», en Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), *Comedias*, Tomo VII, Madrid: Atlas (BAE), 1944, pp. 263-266.
- «Loa a *El Laurel de Apolo*», en Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), *Comedias*, Tomo IX, Madrid: Atlas (BAE), 1945a, pp. 655-657.
- «Loa a *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*», en Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), *Comedias*, Tomo XIV, Madrid: Atlas (BAE), 1945b, pp. 355-359.
- «Égloga piscatoria de *El golfo de las sirenas*», en Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), *Comedias*, Tomo IX, Madrid: Atlas (BAE), 1945c, pp. 617-619.
- *Obras Completas, III: Autos Sacramentales*, Ángel Julián Valbuena Prat (ed.), Madrid: Aguilar, 1952, 1957 (otras reediciones, la última de 1987).
- *Obras completas, I: Dramas*, Ángel Julián Valbuena Briones (ed.), Madrid: Aguilar, 1966, 1987<sup>a</sup>, (varias reimpressiones).
- *Obras completas, II: Comedias*, Ángel Julián Valbuena Briones (ed.), Madrid: Aguilar, 1956, 1966, (varias reimpressiones).
- *Comedias*, Don William Cruickshank y John Earl Varey (eds.), 19 vols., Londres: Tamesis Books Ltd. / Westmead: Gregg International Publishers Ltd., 1973.
- *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, Eugenio Frutos Cortés (ed.), Madrid: Cátedra, 1979.

- *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*, Enrique Rull Fernández (ed.), Madrid: Alhambra, 1980.
- *Fieras afemina amor*, Edward M. Wilson (ed.), Kassel: Edition Reichenberger, 1984.
- *La fiera, el rayo y la piedra*, Aurora Egido (ed.), Madrid: Cátedra, 1989.
- *El divino Jasón*, Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti (eds.), Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 1992.
- *Andrómeda y Perseo*, Rafael Maestre (ed.), Almagro: Museo Nacional de Teatro, 1994.
- *Andrómeda y Perseo*, José María Ruano de la Haza (ed.), Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 1995.
- *El Faetonte. Fábula escénica*, Rafael Maestre (ed.), Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- *Autos sacramentales, I*, Enrique Rull Fernández (ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 1997a.
- *Autos sacramentales, II*, Enrique Rull Fernández (ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 1997b.
- *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los Autos Sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional. Pamplona, Universidad de Navarra*, Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero, Blanca Oteiza y María del Carmen Pinillos (eds.), Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 1997c.
- *Sueños hay que verdada son*, Michel McGaha (ed.), Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 1997 d.
- *El Veneno y la Triaca*, Juan Manuel Escudero (ed.), Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 2000.
- *El gran mercado del mundo*, Ana Suárez Miramón (ed.), Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 2003a.
- *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Lara Escudero y Rafael Zafra (eds.), Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 2003b.

- 
- *Comedias, I. Primera Parte de Comedias*, Luis Iglesias Feijoo (ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 2006a.
  - *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, Santiago Fernández Mosquera (ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 2006b.
  - *El sacro Pernaso*, A. Cortijo (Estudio) y A. Rodríguez Rípodas (ed.), Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 2006 c.
  - *Comedias, III. Tercera Parte de Comedias*, Don William Cruickshank (ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 2007.
  - *Comedias, IV. Cuarta Parte de Comedias*, Sebastian Neumeister (ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 2010a.
  - *Comedias, V. Verdadera Quinta Parte de Comedias*, José María Ruano de la Haza (ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 2010b.
  - *Comedias, VI. Sexta Parte de Comedias*, José María Viña Liste (ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 2010c.
  - *Psiquis y Cupido*, Enrique Rull (ed.) Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 2012.
  - *Psiquis y Cupido (Madrid)*, Enrique Rull y Ana Suárez (eds.), Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 2014.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO Y TOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO, *La púrpura de la Rosa*, Ángeles Cardona, Don William Cruickshank y Martin Cunningham (eds.), Kassel: Edition Reichenberger, 1990.
- CAMPANA, PATRIZIA, «*La Filomena* de Lope de Vega como género literario», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas XIII Congreso AIH*, Tomo I, 1998, pp. 425-432.
- CANAVAGGIO, JEAN (ed.), *La comedia*, Madrid: Casa de Velázquez, 1995.
- CANET VALLÉS, JOSÉ LUIS, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia: Universidad de Valencia/Universidad de Sevilla/UNED, 1993.
- «La primera réplica en la *Propalladia* de Torres Naharro», *Criticón*, 83, 2001, pp. 29-46.

- CANET VALLÉS, JOSÉ LUIS (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, Londres: Tamesis Books Ltd., 1986.
- CARDONA CASTRO, ÁNGELES, “La púrpura de la rosa y su ambiente teatral”, en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro : homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Francisco Mundi Pedret (ed.), Alberto Porqueras Mayo, José Carlos de Torres Martínez (coord.), 1989, pp. 133-152.
- CÁTEDRA, PEDRO M., *Tres colloquios pastoriles de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567)*, Logroño: Fundación San Millán de la Cogolla, 2006.
- CAYUELA, ANNE, *Le paratexte au Siècle d’Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe. siècle*, Ginebra: Librairie Droz, 1996.
- «De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro», *Criticón*, 79, 2000, pp. 37-46.
- CAZAL, FRANÇOISE, «Sobre la ordenación editorial de las farsas en la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 86, 2002, pp. 117-137.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Luis Andrés Murillo (ed.), Tomo I, Madrid: Castalia, 1978.
- *Novelas Ejemplares*, 3 vols., Juan Bautista Avalle Arce (ed.), Madrid: Castalia, 1982.
- *Teatro completo*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.), Barcelona: Planeta, 1987.
- *Don Quijote de la Mancha, I*, Florencio Sevilla Arroyo y Elena Varela Merino (eds.), Madrid: Castalia, 1997.
- CHAYTOR, HENRY JOHN, *Dramatic Theory in Spain*, Cambridge: Cambridge University Press, 1925.
- CHAVES, MARÍA TERESA, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- “Algunos modelos escénicos e iconográficos en tres escenografías para la *Fábula de Andrómeda y Perseo* según Pio di Savoia, Corneille y Calderón”, en *Anuario calderoniano*, Vol. extra, Madrid: Iberoamericana, 2013.



- COENEN, ERIK, «Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón», *Criticón*, 102, 2008, pp. 195-209.
- «En los entresijos de una lista de comedias de Calderón», *Revista de Filología Española*, 89 (1), 2009, pp. 29-56.
- COTARELO Y MORI, EMILIO, «El primer Auto Sacramental del teatro español y noticia de su autor el Bachiller Hernán López de Yanguas», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 10, 1902, pp. 251-272.
- *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero (eds.), Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 2001.
- COVARRUBIAS OROZCO, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Felipe C. R. Maldonado (ed.), revisada por Manuel Camarero, Madrid: Castalia, 1995.
- CRAWFORD, JAMES PYLE WICKERSHAM, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1968.
- CUEVA, JUAN DE LA, *El Infamador. Los siete Infantes de Lara. Ejemplar poético*, Francisco A. de Icaza (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- *La muerte del Rey don Sancho y reto de Zamora. Comedia del degollado*, Juan Matas Caballero (ed.), León: Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 1997.
- *Comedia de la muerte del rey don Sancho*, Sevilla: Editorial Castillejo, 1998.
- *El príncipe tirano. Comedia y Tragedia*, Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda y José Antonio Raynaud (eds.), Sevilla: Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2008.
- D'ARTOIS, FLORENCE, «¿Es posible una poética de la *parte* de comedias? Cuestiones, dificultades, perspectivas», *Criticón*, 108, 2010, pp. 7-24.
- DAVIS, CHARLES y J. E. VAREY, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos I*, Fuentes para la historia del teatro en España XXXV, Támesis Books, 2003.
- DIAGO MONCHOLÍ, MANUEL VICENTE, «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Criticón*, 50, 1990, pp. 41-65.

- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, *Historia crítica de la Literatura Hispánica, 8. Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid: Taurus, 1987.
- *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid: Laberinto, 2002.
- *Calderón de la Barca: Una fiesta sacramental Barroca*, Madrid: Taurus, 1984.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ, *Teoría de la Literatura*, Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2002.
- DRUCAROFF, ELSA, *Mijail Bajtín: la guerra de las culturas*, Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1996.
- ECHEVARRÍA, ARTURO, *Lengua y literatura de Borges*, Madrid: Iberoamericana, 2006.
- EGIDO, AURORA, *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*, Kassel: Reichenberger, 1995.
- EICHENDORFF, JOSEPH FREIHERR VON, *Zur Geschichte des Dramas*, Leipzig: Brockhaus, 1854
- ENZINA, JUAN DEL, *Teatro (Segunda producción dramática)*, Rosalie Gimeno (ed.), Madrid: Alhambra, 1977.
- *Obra completa*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 1996.
- *Teatro*, Alberto del Río (ed.), Barcelona: Crítica, 2001.
- *Teatro y Poesía*, Stanislav Zimic (ed.), Madrid, Taurus, 1986.
- ERDOCIA CASTILLEJO, CAROLINA, *La loa sacramental de Calderón de la Barca*, Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 2012.
- ESPEJO SURÓS, JAVIER, «Morir por la fe de Dios: Teatro y cruzada en tiempos de Carlos V», en *Actes du colloque Croisade et discours de guerre sainte à la fin du Moyen Âge. Légitimation, propagande, prosélytisme*, Daniel Baloup (ed.), en prensa.
- ESPEJO SURÓS, JAVIER Y JULIO F. HERNANDO, «La Farsa Turquesana (1529?) de Hernán López de Yanguas, estudio», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 2002.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial, 2009.

- 
- FARRÉ, JUDITH, «Aproximaciones al itinerario de un género teatral en el siglo XVII, a propósito de las loas palaciegas de Calderón de la Barca», *Anuario calderoniano*, 2, 2009, pp.143-179.
- «La mecánica imprecisa de las loas palaciegas de Calderón», *Anuario calderoniano*, vol. extra 1, 2013, pp. 147-161.
- FARRÉ, JUDITH (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 2009.
- FERNÁNDEZ, LUCAS, *Farsas y Églogas*, María Josefa Canellada (ed.), Madrid: Castalia, 1976.
- *Farsas y Églogas, I. Profanas*, Juan Miguel Valero Moreno (ed.), Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- *Farsas y Églogas, II. Sacras*, Juan Miguel Valero Moreno (ed.), Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO, «Los textos de la *Segunda Parte* de Calderón», *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 127-150.
- FLASCHE, HANS, *Über Calderón*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1980.
- FLECNIAKOSKA, JEAN LUIS, *La loa*, Madrid: SGEL, 1975.
- FROLDI, RINALDO, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca: Anaya, 1973.
- FRUTOS, EUGENIO, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC), 1981.
- FUENTE GONZÁLEZ, MIGUEL ÁNGEL DE LA, «Los títulos y las reglas de comunicación», *Tabanque*, 15, 2000, pp. 249-270.
- GALAR, EVA Y BLANCA OTEIZA (eds.), *Tirso, escuela de discreción. Actas del Congreso internacional organizado por el GRISO, de la Universidad de Navarra, y el Departamento de Anglística, Germanística y Romanística de la Universidad de Copenhague (Copenhague, 10-11 de mayo de 2006)*, Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2006.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Síntesis, 2001.

- GARCÍA GARCÍA, BERNARDO JOSÉ Y MARÍA LUISA LOBATO (eds.), *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de oro*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 2007.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, MIGUEL M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1996.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO (ed.), *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Anejos de la revista *Segismundo*, tomos II y III, Madrid: CSIC, 1983.
- “Ideología y moralismo. El Padre Manuel de Guerra y Ribera y su *Aprobación* a las Comedias de Calderón de la Barca”, en *III Y IV Jornadas de Teatro*, Marías Luisa Lobato y Aurelia Ignacio Blanco (eds.), Aldecoa, Universidad de Burgos, Burgos: 1995, pp. 61-71.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO; GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS Y FRANK P. CASA (eds.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2002.
- GARCÍA SANTO-TOMAS, ENRIQUE (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 2002.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, París: Seuil, 1982.
- *Seuils*, París: Seuil, 1987. [Versión en castellano: *Umbrales*, traducción de Susana Lage, México, D.F.: Siglo XXI, 2001].
- GENGEMBRE, GÉRARD, *Les grands courants de la critique littéraire*, París: Seuil, 1996.
- GÓMEZ Y PATIÑO, MARÍA (ed.), *Calderón: una lectura desde el siglo XXI*, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2000.
- GONZÁLEZ MAESTRO, JESÚS (ed.), *Theatralia, IV. Teatro Hispánico y Literatura Europea. Congreso Internacional de Teoría del Teatro, Teatro hispánico y Literatura Europea*, Vigo: Universidad de Vigo, 2002.
- GONZÁLEZ OLLÉ, FERNANDO, *Fernán López de Yanguas. Obras dramáticas*, Madrid: Espasa Calpe, 1967.
- “La *Farsa del Santísimo Sacramento*, anónima, y su significación en el desarrollo del auto sacramental”, *Revista de Literatura*, 36 (71-72), 1969, pp. 127-165.

- 
- GÜEL, MÓNICA, «Paratextos de algunos libros de poesía», en María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la Literatura Española (Siglos XV-XVIII)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2009.
- HERMENEGILDO, ALFREDO, *El teatro del siglo XVI*, Ricardo de la Fuente (ed.), Gijón: Ediciones Júcar, 1994.
- *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- HERMENEGILDO, ALFREDO (ed.), *Teatro Renacentista. Juan del Encina, Diego de Ávila, Lucas Fernández, Bartolomé de Torres Naharro, Gil Vicente*, Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- HERZIG, CARINE, «Fray Manuel de Guerra y Ribera. Aprobación a la Verdadera quinta Parte de Comedias de don Pedro Calderón (1682). Estudio, edición y notas», *Criticón*, 93, 2005, pp. 95-154.
- HUERTA CALVO, JAVIER (ed.), *Teatro Breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Taurus, 1985.
- HUETE, JAIME DE, *Tesorina. Vidriana*, María Ángeles Errazu (ed.), Huesca: Instituto de estudios Altoaragoneses / Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- KOHLER, EUGEN, *Sieben Spanische dramatische Eklogen*, Halle: Buchdruckerei des Waisenhauses, 1911.
- LOBATO, MARÍA LUISA, «Calderon, cisne del Manzanares. Loas cortesanas y conciencia artística», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, 2000, pp. 229-262.
- LOPE DE RUEDA, *Comedia Eufemia. Comedia Armelina. El deleitoso (Siete pasos)*, Jesús Moreno Villa (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- *Pasos*, José Luis Canet Vallés (ed.), Madrid: Castalia, 1992.
- *Las cuatro comedias*, Alfredo Hermenegildo (ed.), Madrid: Cátedra, 2001.
- LOPE DE VEGA CARPIO, FÉLIX, *Comedias Escogidas de Frey Lope Felix de Vega Carpio*, Juan Eugenio de Hartzenbusch, Madrid: BAE, T. 24, Librería sucesores de Hernando, 1901.

- *Trecena parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1620 a.
- *Parte catorze de las Comediasde Lope de Vega Carpio*, Madrid: a costa de Miguel de Solís, mercader de libros, 1620 b.
- *Decimo quinta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid: por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1621 a.
- *Decimasexta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid: por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1621 b.
- *Comedias Escogidas de Frey Lope Felix de Vega Carpio II*, Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid: BAE, 1950.
- *Obras de Lope de Vega, VI. Autos y Coloquios, I*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid: Atlas (BAE), 1963a.
- *Obras de Lope de Vega VII. Autos y Coloquios, II*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid: Atlas (BAE), 1963b.
- *Obras de Lope de Vega, IX. Comedias de vidas de santos, I*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid: Atlas (BAE), 1964.
- *Obras de Lope de Vega, X. Comedias de vidas de santos, II*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid: Atlas (BAE), 1965.
- *El Peregrino en su patria*, Juan Bautista Avalle Arce (ed.), Madrid: Castalia, 1973.
- *La Dorotea*, Edwin S. Morby (ed.), Madrid: Castalia, 1980.
- *Colección de obras sueltas así en prosa como en verso, Tomo I*, Edición facsímil, Madrid: Arco Libros, 1989.
- *Comedias Parte IV*, vol. I, Alberto Blecua y Guillermo Serés (directores), Luigi Giuliani y Ramón Valdés (coord.), Lleida: Milenio, 2002.
- *Epistolario, I (1604-1633)*, Antonio Carreño (ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 2008.
- *Comedias, Parte XI, Tomo I*, Alberto Blecua (director), Gonzalo Pontón y Ramón Valdés (codirectores), Madrid: Gredos, 2012.

- 
- *Comedias, Parte XII, Tomo I*, Alberto Blecua (director), Gonzalo Pontón y Ramón Valdés (codirectores), Madrid: Gredos, 2013.
- LÓPEZ DE YANGUAS, FERNÁN, *Cuatro obras del bachiller Hernán López de Yanguas. Siglo XVI*, Valencia: Cieza, 1960.
- *Obras dramáticas*, Fernando González Ollé (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- LÓPEZ MORALES, HUMBERTO, *Tradicón y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid: Ediciones Alcalá, 1968.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO, *Obras completas, I. Filosofía Antigua Poética*, José Rico Verdú (ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 1998.
- LÓPEZ PRUDENCIO, JOSÉ, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1915.
- LOZANO, CRISTÓBAL, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, Irene Rodríguez Haro (ed.), Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1998.
- LOZANO, JORGE; CRISTINA PEÑA-MARÍN Y GONZALO ABRIL, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra, 1982.
- MARISCAL HAY, BEATRIZ, “Observaciones sobre la recepción de *Fineza contra fineza* de Calderón: Representación y lectura”, en *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 269-283.
- MARTÍNEZ, MARÍA JOSÉ, «Las farsas profanas de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 66-67, 1996, pp. 225-242.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, JOSÉ, *Diccionario de tipografía y del libro*, Madrid: Paraninfo, 1995.
- MATILLA RODRÍGUEZ, JOSÉ MANUEL, “El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 4 (8), 1991, pp. 25-32.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Vol. IV, Madrid: CSIC, 1919.
- *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Vol. VI, Santander: CSIC, 1949.

- MOLL, JAIME, «De la continuación de las partes de Lope de Vega a las partes colectivas», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Vol. 3, Tomo 2, Madrid: Castalia, 1992, pp. 199-212.
- MONER, MICHEL, «El paratexto: ¿para qué?», en Arredondo, María Soledad, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2009, pp. XI- XVIII.
- MORENO MARTÍNEZ, MATILDE, *Diccionario Lingüístico-Literario*, Madrid: Castalia, 2005.
- MUJICA, BÁRBARA L. Y ANITA K. STOLL, *El texto puesto en escena. Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse*, Londres: Tamesis Books Ltd., 2000.
- MUNDIT PEDRET, FRANCISCO; ALBERTO PORQUERAS MAYO Y JOSÉ CARLOS DE TORRES MARTÍNEZ (eds.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona: PPU, 1989.
- NEUMEISTER, SEBASTIAN, «El calderonismo. Estado de la cuestión», en Manfred Tietz y Gero Arnsheidt (eds.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio angloamericano, Heidelberg, 2005 (Archivum Calderonianum, 11)*, Stuttgart: Franz Steiner, 2008, pp. 11-30.
- *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel :Reichenberger, 2000.
- NEUMEISTER, SEBASTIAN (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 1989.
- NEWELS, MARGARETE, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, versión española de Amadeo Solle-Leris, Londres: Tamesis Books, 1974.
- NIETO, RAMÓN, *Teatro*, Madrid: Acento Editorial, 1997.
- OLIVA, CÉSAR Y FRANCISCO TORRES MONREAL, *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra, 2000.
- PARÍS, PIERRE, «La Mythologie de Calderon: *Apolo y Climene. El Hijo del Sol. Faetón*», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Tomo 1, Madrid: Hernando, 1925, pp. 557 -570.



- 
- PARKER, ALEXANDER AUGUSTINE, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona: Ariel, 1983.
- PATERSON, ALAN K. G., «La socialización de los textos de Calderón; el legado de don Juan de Vera Tassis y don Pedro de Pando y Mier», en Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos (eds.), *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, Nueva York: Peter Lang, 2001, pp. 17-29.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE BLAS, *Calderón. Vida y teatro*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII jornadas de teatro clásico*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del “monstruo de la naturaleza”*, Madrid-México- Buenos Aires- San Juan-Santiago-Miami: Edaf, 2009.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE BLAS; RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL Y ELENA MARCELLO (eds.), *El Arte Nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*, Congreso Internacional, UCLM, 2010.
- PELLICER, CASIANO, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Barcelona: Labor, 1975.
- PÉREZ PASTOR, CRISTÓBAL, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Tomo I, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905.
- PÉREZ PÉREZ, MARÍA CONCEPCIÓN (ed.), *Los géneros literarios. Curso superior de narratología*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997.
- PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1982.
- *Cuatro comedias celestinescas*, Valencia: Universidad de Valencia/Universidad de Sevilla: UNED, 1993.
- *Introducción general a la edición del texto literario*, Madrid: UNED, 2001.
- *El teatro en el Renacimiento*, Madrid: Laberinto, 2004.

- PINO, ROSA MARÍA, «Apuntes sobre una función preceptiva en las loas», en Ignacio Arellano, Kurt Spang y María del Carmen Pinillos (eds.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel: Edition Reichenberger, 1994, pp. 81-101.
- PORQUERAS MAYO, ALBERTO, *El prólogo como género literario*, Madrid: CSIC, 1957.
- *Temas y formas de la literatura española*, Madrid: Gredos, 1972.
- *La teoría poética en el renacimiento y manierismo españoles*, Barcelona: Puvill Libros, 1986.
- PÖRTLIN, KLAUS (ed.), *Das spanische Theater. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.
- REGALADO GARCÍA, ANTONIO, *Los orígenes de la modernidad en la España del siglo de Oro*, (Vol. I y II), Barcelona: Destino, 1995.
- REICHENBERGER, KURT Y THEO (eds.), *Calderón, Protagonista eminente del barroco europeo*, Vol. 1, Kassel: Edition Reichenberger, 2000.
- “Escenificación teatral y los mundos imaginados. Ragos de rivalidad y cooperación en algunas obras de Calderón”, XXIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 2000.
- RENNERT, HUGO A. Y AMÉRICO CASTRO, *Vida de Lope de Vega, 1562-1634*, Salamanca: Anaya, 1968.
- REYES, GRACIELA (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid: Ediciones El Arquero, 1989.
- REYES, MERCEDES DE LOS (ed.), *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, vol. dedicado a "El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro", 2000.
- RICCI, GRACIELA N., *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Sevilla: Alfar, 2002.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, *La técnica del actor español en el barroco hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia, 1998.
- *Calderón*, Madrid: Síntesis, 2002.

- 
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, FERNANDO, «Las huellas textuales de Calderón en su *Segunda Parte*», *Criticón*, 108, 2010, pp. 99-114.
- RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS, *La norma literaria. Ensayos de crítica*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1984.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, FRANCISCO JAVIER, *Ficción y géneros literarios*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- ROMERA-NAVARRO, MIGUEL, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid: Ediciones Yunque, 1935.
- ROUANET, LÉO (ed.), *Colección de Autos, Farsas, y Coloquios del siglo XVI*, Tomos I y II, Madrid: Bibliotheca Hispanica, 1901.
- ROZAS, JUAN MANUEL, *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid: SGEL, 1976.
- *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Cátedra, 1990.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA, «El vestuario en el teatro de corral», *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 2000, pp. 43-62.
- «Los carros de los autos sacramentales de Calderón (1659-1681) », *BHS*, LXXVII (2000), p. 318.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA Y JOHN JAY ALLEN, *Los Teatros Comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid: Castalia, 1994.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid: Cátedra, 1979.
- *Calderón y la tragedia*, Madrid: Alhambra, 1984.
- RULL FERNÁNDEZ, ENRIQUE, «Hacia la delimitación de una teoría político teológica en el teatro de Calderón», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Anejos de la revista *Segismundo*, Madrid: CSIC, 1983, tomo II, pp. 759-767.
- «Apuntes para un estudio sobre la función política teológica de la "loa" en el Siglo de Oro», *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, pp. 33-46. Reproducido en Ignacio Arellano, Kurt Spang y María del Carmen Pinillos (eds.), *Apuntes sobre la loa*

- sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel: Edition Reichenberger, 1994, pp. 25-35.
- «Creación y evolución en el auto sacramental de Calderón», en *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Antonio Lorente Medina, José Nicolás Romera Castillo y Ana María Freire López (eds.), vol.1, Madrid: UNED, 1993, pp. 427-440.
- *Estudio y edición crítica de Celos aún del aire matan de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid: UNED, 2004 a.
- *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 2004 b.
- «Función simbólico-poética del maná en el auto sacramental de Calderón», *Anuario calderoniano*, 2, 2009, pp. 245-261.
- “El teatro de Calderón y el drama musical wagneriano”, en *Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos, Oscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez Onrubia (coord.), Madrid: CSIC; 2009, pp. 629-638.
- “El teatro mitológico de Calderón y el drama Wagneriano”, en *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Alain Bégue y Emma Herrán (directores), Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 1277-1284.
- RULL FERNÁNDEZ, ENRIQUE (ed.), *Autos Sacramentales del Siglo de Oro*, Madrid: Libertarias-Prodhufi, 2003.
- RULL FERNÁNDEZ, ENRIQUE Y JOSÉ CARLOS DE TORRES MARTÍNEZ, «La teología política del Barroco en una loa sacramental», en Francisco Mundit Pedret, Alberto Porqueras Mayo y José Carlos de Torres Martínez (eds.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona: PPU, 1989, pp. 97-117.
- RULL FERNÁNDEZ, ENRIQUE Y ANA SUÁREZ MIRAMÓN, «La cultura popular en los autos sacramentales de Calderón», en Kurt y Theo Reichenberger (eds.), *Calderón, Protagonista eminente del barroco europeo*, Vol. 1, Kassel: Edition Reichenberger, 2000, pp. 117-144.

- SABIK, KAZIMIERZ, *Del corral al palacio, Estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro*, Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2000.
- SÁNCHEZ-ARJONA, JOSÉ, *Noticias referentes a los Anales del Teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVIII*, Sevilla: Departamento de Publicaciones Ayuntamiento de Sevilla, 1994.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, DIEGO, *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, reproducida en facsímile por la Academia Española, Madrid: Tipografía de archivos, 1929.
- *Recopilación en metro (Sevilla. 1554)*, Frida Weber de Kurlat (ed.), Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1968.
- *Farsas*, José María Díez Borque (ed.), Madrid: Cátedra, 1978.
- *Farsas*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid: Cátedra, 1985.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FRANCISCO Y LUIS C. PÉREZ, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre Preceptiva Dramática*, Madrid: CSIC, 1961.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FRANCISCO Y ALBERTO PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, Madrid: Gredos, 1965.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, SANTIAGO U. Y FRANCISCO J. SÁNCHEZ SALAS (eds.), *Compendio llamado El Deleitoso de Lope de Rueda seguido del Coloquio Prendas de amor (Logroño, 1588)*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2006.
- SCHÖKEL, LUIS ALONSO Y JOSÉ MARÍA BRAVO, *Apuntes de Hermenéutica*, Madrid: Trotta, 1994.
- SELDEN, RAMAN; PETER WIDDOWSON Y PETER BROOKER, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona: Ariel, 2008.
- SHERGOLD, NORMAN D. Y JOHN E. VAREY, *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665*, Estudios y Documentos, Londres: Támesis Books Limited, 1973.
- *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681: estudio y documentos*, Madrid: Ediciones de Historia, Geografía y Arte.

- SIMSON, INGRID, «Calderón y la ópera española», en Manfred Tietz y Gero Arnsheidt (eds.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio anglogermano, Heidelberg, 2005 (Archivum Calderonianum, 11)*, Stuttgart: Franz Steiner, 2008, pp. 513-32.
- SPANG, KURT, «Aproximación semiótica al título literario», en *Investigaciones semióticas I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica: celebrado en Toledo durante los días 7, 8 y 9 de junio de 1984*, Madrid: CSIC, 1986, pp. 531-542.
- *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- «Aproximación a la loa sacramental y palaciega. Notas estructurales», en Ignacio Arellano, Kurt Spang y María del Carmen Pinillos (eds.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel: Edition Reichenberger, 1994, pp. 7-24.
- *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1998.
- SUÁREZ, JUAN L., Y GRACIELA MANJÁRREZ, “La intención editorial de Calderón y la edición de las comedias de la *Cuarta Parte*”, en *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp 317-332.
- STAIGER, EMIL, *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid: Rialp, 1966.
- STEIN, LOUISE K., «Tomás de Torrejón y Velasco's *La Púrpura de la rosa* in the Early History of Opera», *Inter-American Music Review*, 14 (2), 1995, pp. 79-82.
- STIEFEL, ARTHUR LUDWIG, «Lope de Rueda und das italienische Lustspiel», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 15, 1891, pp. 183-216 y 318-343.
- SUÁREZ MIRAMÓN, ANA, «Lugar y alcance de *La vida es sueño*», *Cuadernos de pensamiento*, 15, 2002, pp.71-96.
- TALENS, JENARO; JOSÉ ROMERA CASTILLO, ANTONIO TORDERA Y VICENTE HERNÁNDEZ ESTEVE, *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid: Cátedra, 1978.
- Teatro e internet en la primera década del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), Madrid: Verbum, 2013.

- 
- TIETZ, MANFRED (ED.), *El teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Florencia, 10-14 de julio de 2002* (Archivum Calderonianum, 10), Stuttgart: Franz Steiner, 2003.
- TIETZ, MANFRED Y GERO ARNSHEIDT (eds.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio anglogermano, Heidelberg, 2005* (Archivum Calderonianum, 11), Stuttgart: Franz Steiner, 2008.
- TIMONEDA, JUAN, *El Patrañuelo*, Rafael Ferreres (ed.), Madrid: Castalia, 1971.
- TIRSO DE MOLINA (FRAY GABRIEL TÉLLEZ, 1584-1648), *Parte Tercera de las Comedias del Maestro Tirso de Molina*, Recogidas por Francisco Lucas de Ávila, Tortosa, 1634.
- *Quarta Parte de Comedias del maestro Tirso de Molina*, recogidas por Francisco Lucas de Ávila, Madrid: Por María de Quiñones a costa de Pedro Coello y Manuel López, 1635.
- *Comedias de Tirso de Molina*, Tomo I, NBAE, 4, Tortosa: Martorell, 1906.
- *Obras dramáticas completas*, Blanca de los Ríos (ed.), Tomo I, Madrid: Aguilar, 1969.
- *El vergonzoso en palacio*, Enrique Rull (ed.), Madrid: Alhambra, 1986.
- *Marta la piadosa. Don Gil de las calzas verdes*, Ignacio Arellano (ed.), Kassel: Edition Reichenberger / Barcelona: PPU, 1988.
- *Don Gil de las calzas verdes*, Alonso Zamora Vicente (ed.), Madrid: Castalia, 1993.
- *Obras completas, I. Cigarrales de Toledo*, Pilar Palomo e Isabel Prieto (eds.), Madrid: Biblioteca Castro, 1994a.
- *Obras completas, II. Deleitar aprovechando*, Pilar Palomo e Isabel Prieto (eds.), Madrid: Biblioteca Castro, 1994b.
- *Cigarrales de Toledo*, Luis Vázquez Fernández (ed.), Madrid: Castalia, 1996.
- *Obras completas. Cuarta Parte de Comedias I*, dirigida por Ignacio Arellano, Madrid-Pamplona: IET, 1999.
- *Obras completas. Cuarta Parte de Comedias II*, dirigida por Ignacio Arellano, Madrid-Pamplona: IET, 2003.

- TORO Y GISBERT, MIGUEL DE, « ¿Conocemos el texto verdadero de las comedias de Calderón?», *Boletín de la Real Academia Española*, 5, 1918, pp. 401-421.
- TORREJÓN Y VELASCO, TOMÁS DE Y JUAN HIDALGO, *La púrpura de la Rosa. Fiesta cantada. Ópera en un acto*. Texto de P. Calderón de la Barca, con Loa de autor anónimo para Lima, 1701, Louise K. Stein (ed.), Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.
- TORRES NAHARRO, BARTOLOMÉ DE, “*Propalladia*” de Bartolomé de Torres Naharro, Vol. I, Manuel Cañete (ed.), Madrid: Librería de los Bibliófilos Fernando Fé, 1880.
- “*Propalladia*” de Bartolomé de Torres Naharro, Vol. II, con estudio crítico de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid: Librería de los Bibliófilos Fernando Fé, 1900.
- *Comedias Soldadesca-Tinelaria-Himenea*, Dean William McPheeters (ed.), Madrid: Castalia, 1973.
- *Propalladia, de Bartolomé de Torres Naharro (Nápoles, 1517)*. Edición facsímil, Madrid: Real Academia Española, 1990.
- TROPÉ, HÉLÈNE, “Los paratextos de la Parte XIII de comedias de Lope de Vega. Texto y contexto.”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI (2015), pp. 153-172.
- URBAN, CRONAN, *Teatro español del siglo XVI*, Vol. I, Madrid: Fortanet, 1913.
- VALBUENA BRIONES, ÁNGEL, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid: Rialp, 1965.
- *Calderón y la comedia nueva*, Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
- «Una metodología para precisar los textos de la *Segunda Parte de Comedias* de Calderón», en Francisco Mundit Pedret, Alberto Porqueras Mayo y José Carlos de Torres Martínez (eds.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona: PPU, 1989, pp. 39-46.
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona: Planeta, 1969.
- VAREY, JOHN EARL, «Andrómeda y Perseo, comedia y loa de Calderón: afirmaciones artístico-literarias y políticas», *Revista de Musicología*, 10 (2), 1987, pp. 529-545.



- 
- *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1987.
- VAREY, JOHN EARL, Y CHARLES DAVIS, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*, en *Fuentes para la Historia del teatro en España XXI*, Támesis, 1997.
- VAREY, JOHN E., Y SHERGOLD, N. D., *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687, Estudio y documentos*, en *Fuentes para la Historia del Teatro en España*, V, Londres: Támesis, 1974.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, GERMÁN, “El predominio de Calderón también en las librerías: consideraciones sobre la difusión impresa de sus comedias”, en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, Aurelio González (ed.), México, D.F.: El Colegio de México, 2002, pp. 15-33.
- «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 249-271.
- VÉLEZ SAINZ, JULIO, «El Rey Sol como recurso dramático y escénico en el teatro de corte de Felipe IV a partir de la loa a *Fieras afemina amor*», *Anuario calderoniano*, Vol. extra 1, 2013, pp. 275-294.
- VIGNER, GÉRARD, «Une unité discursive restreinte: le titre. Caractérisation et apprentissage», *Le français dans le monde*, 156, 1980, pp. 30-40, 57-60.
- VILARIÑO PICOS, MARÍA TERESA, *La idea de la literatura. Fenomenología y Estilística literaria en el ámbito hispánico*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2001.
- VILLANUEVA, DARÍO, *Comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón: Júcar, 1989.
- *Teorías del realismo literario*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- VIÑA LISTE, JOSÉ MARÍA, «La intervención de Vera Tassis en la *Sexta parte de comedias* de Calderón (1683) y su valor testimonial», *Criticón*, 108, 2010, pp. 115-132.
- VOSSLER, KARL, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid: Revista de Occidente, 1940.
- WEIGER, JOHN G., *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid: Cupsa, 1978.
- WELLEK, RENÉ, Y AUSTIN WARREN, *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 1974.







## APÉNDICE

Como complemento concluyente y para no sobrecargar el trabajo con citas demasiado extensas de los paratextos que manejo, presento en este apéndice los textos completos de los fragmentos comentados a lo largo de la exposición, con el objeto de facilitar su lectura y presentarlos reunidos, ofreciendo una visión de conjunto que ponga de manifiesto su interrelación.

El teatro del siglo XVI y su preceptiva constituyen una serie de tanteos, de intentos y ensayos que fueron tejiendo y dando forma al teatro del XVII que con la “comedia nueva” da un giro total a la visión del teatro anterior. El teatro renacentista es un teatro en formación, que todavía no es considerado como actividad profesional, es el resultado de la evolución de escenificaciones religiosas, primero dentro de la Iglesia, luego en el atrio y, por último en la plaza pública, y de actuaciones en palacio y casas de nobles, para distracción de éstos. El único teatro dinámico era la *commedia dell’arte*. Tal como describe, entre otros, con rigor y orden, fray Manuel de Guerra y Ribera en la *Verdadera Quinta Parte de comedias* de Calderón, y como se ha ido viendo en el trabajo, el teatro estaba conceptualizado como ente y causa de pecado, y la Iglesia lo había estigmatizado como negativo y enemigo de la fe, la moral y las buenas costumbres. Uno de los logros del Renacimiento, como afirman Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, fue la aceptación del teatro como expresión artística de las acciones del hombre, de aquí el interés en el estudio de estos textos y sus preliminares, siguiendo los pasos de Chaytor en 1925, a partir de ellos se van creando las bases sobre las que se asienta el teatro español del siglo XVI. En el XVII se produce una renovación total con la *comedia nueva*, una ruptura con el teatro anterior que ya era una realidad en los escenarios, y que Lope formula, a petición de la Academia, en su *Arte nuevo*. Presento aquí reunidos los paratextos que acompañan a las obras comentadas en el trabajo de Lope de Vega, Tirso, y el máximo representante de este teatro, Calderón de la Barca, con la sola intención de facilitar su consulta y lectura.

Como norma general, se han seguido las ediciones príncipes, o en su defecto, por dificultades en la búsqueda o consecución de las mismas, hemos tenido en cuenta los textos de ediciones más modernas, cuyo rigor filológico y fiabilidad están ampliamente acreditados. En ese caso, citamos por la edición consultada. Se recuerda, asimismo, que muchos de los textos, están digitalizados y se pueden consultar fácilmente en la red. En concreto, los textos

de Calderón se pueden consultar en: Cervantes virtual (<http://www.cervantesvirtual.com>); en la Biblioteca Digital hispánica que pertenece a la BNE (<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>); en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich (<http://www.bsb-muenchen-digital.de>); en la Biblioteca Histórica de Madrid, perteneciente al Ayuntamiento de la capital (<http://www.madrid.es>); en la Biblioteca de la Universidad de Compostela (<http://www.usc.es/gl/servizos/biblioteca>) y en el Grupo de Investigación Calderón de la Barca (GIC) (<http://www.usc.es/es/investigacion/grupos/calderon>). Los textos se han ido exponiendo según su orden de aparición en el trabajo: se nombra primero el autor y se numeran los textos que se adjuntan del mismo; se añade el título del texto o de la parte seleccionada dentro de la obra a la que pertenece, y, mediante cita a pie de página, se indica su ubicación bibliográfica. No se ha considerado necesario añadir ningún comentario adicional a los realizados en el trabajo precedente, pues este apéndice sólo pretende proporcionar los textos ampliados que, ordenados de esta forma, ofrezcan un panorama de conjunto histórico de lo que esos textos aportan y significan. Constituyen, así reunidos, un resumen en forma de antología de paratextos que pueda completar una visión de la preceptiva dramática española de los siglos XVI y XVII y proporcionen el vínculo entre teoría y práctica.

## 7. APÉNDICE. TEXTOS<sup>529</sup>

### 7.1. Juan del Enzina (1468-1529)

#### 7.1.1. *V Égloga representada en la noche postrera de Carnal*

Égloga representada en la noche postrera de carnal, que dicen de antruejo o carnestollendas. Adonde se introduzen cuatro pastores, llamados Beneito y Bras, Pedruelo y Lloriente. Y primero Beneito entró en la sala a donde el Duque y Duquesa estaban, y comenzó mucho a dolerse y a cuitarse porque se sonava que el Duque, su señor, se avía de partir a la guerra de Francia. Y luego tras él entró el que llamavan Bras, preguntándole la causa de su dolor. Y después llamaron a Pedruelo, el qual les dio nuevas de paz. Y en fin vino Lloriente que les ayudó a cantar<sup>530</sup>.

#### 7.1.2. *VI Égloga representada la mesma noche de Antruejo*

Égloga representada la mesma noche de Antruejo o Carnestollendas. Adonde se introduzen los mesmos pastores de arriba, llamados Beneito y Bras, Lloriente y Pedruelo. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y tendido en el suelo, de gran reposo comenzó a cenar; y luego Bras, que ya avía cenado, entró diziendo “¡Carnal fuera!”. Mas importunado de Beneito, tornó otra vez a cenar con él. Y estando cenando y razonándose sobre la venida de Cuaresma, entraron Lloriente y Pedruelo, y todos cuatro juntamente, comiendo y cantando con mucho plazer, dieron fin a su festejar<sup>531</sup>.

#### 7.1.3. *I Égloga representada en la noche de la Natividad*

Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador. Adonde se introduzen dos pastores, uno llamado Juan y otro Mateo. Y aquel que Juan se llamava entró primero en la

---

<sup>529</sup> Nota: Modernizo los textos transcritos según las pautas de los textos publicados en edition Reichenberger.

<sup>530</sup> Enzina, Juan del, 1996, p.801.

<sup>531</sup> Enzina, Juan del, p.809.

sala adonde el Duque y Duquesa estaban oyendo maitines y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa. Y el otro pastor llamado Mateo entró después desto y, en nombre de los detratores y maldizientes, començose a razonar con él. Y Juan, estando muy alegre y ufano porque sus señorías le avían ya recibido por suyo, convenció la malicia del otro. Adonde prometió que, venido el mayo, sacaría la copilación de todas sus obras, porque se las usurpavan y corrompían y porque no pensassen que toda su obra era pastoril, según algunos dezían, mas antes conociessen que a más se estendía su saber<sup>532</sup>.

#### **7.1.4. VIII Égloga de Mingo, Gil y Pascuala**

Égloga representada por las mismas personas que en la de arriba van introduzidas, que son: un pastor que de antes era Escudero, llamado Gil, y Pascuala, y Mingo y su esposa Menga, que de nuevo agora aquí se introduce. Y primero Gil entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y Mingo, que iba con él, quedóse a la puerta espantado, que no osó entrar. Y después, importunado de Gil, entró y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras, y allá prometió de no trobar más, salvo lo que sus Señorías le mandassen. Y después llamaron a Pascuala y a Menga, y cantaron y bailaron con ellas. Y otra vez tornándose a razonar, allí dexó Gil el ábito de pastor que ya avía traído un año, y tornóse del palacio y con él juntamente la su Pascuala. Y en fin, Mingo y su esposa Menga, viéndolos mudados del palacio, crecióles embidia y, aunque recibieron pena de dexar los ábitos pastoriles, también ellos quisieron tornarse del palacio y probar la vida dél. Assí que, todos cuatro juntos, muy bien ataviados, dieron fin a la representación cantando el villancico del cabo<sup>533</sup>.

---

<sup>532</sup> Enzina, Juan del, 1996, p.769.

<sup>533</sup> Enzina, Juan del, 1996, p.825.



---

### 7.1.5. XIV Égloga de Plácida y Vitoriano

Égloga nuevamente trovada por Juan del Enzina, en la qual se introducen los enamorados, llamada ella Plácida y él Vitoriano. Agora nuevamente emendada y añadido un Argumento siquier Introducción de toda la obra en coplas.

#### Argumento

Égloga trovada por Juan del Enzina, en la qual se introduzen dos enamorados, llamada ella Plácida y él Vitoriano. Los quales, amándose igualmente de verdaderos amores, aviendo entre sí cierta discordia, como suele acontecer, Vitoriano se va y dexa a su amiga Plácida, jurando de nunca más la ver. Plácida, creyendo que Vitoriano assí lo haría y no quebrantaría sus juramentos, ella, como desesperada, se va por los montes con determinación de dar fin a su vida penosa. Vitoriano, queriendo poner en obra su propósito, tanto se le faze grave que, no hallando medio para ello, acuerda de buscar con quién aconsejarse y, entre otros amigos suyos, escoje a Suplicio; el qual, después de ser informado de todo el caso, le aconseja que procure de olvidar a Plácida, para lo qual le da por medio que tome otros nuevos amores, dándole muchas razones de enxemplos por donde le atrahe a rescebir y provar su parescer. El qual assí tomando, Vitoriano finge pendencia de nuevos amores con una señora llamada Flugencia, la qual assimismo le responde fingidamente. Vitoriano, descontento de tal manera de negociación, cresciéndole cada hora el desseo de Plácida y acrescentándosele el cuidado de verse desacordado della, determina de bolver a buscalla; y no la hallando, informado de ciertos pastores de su penoso camino y lastimeras palabras que iva diziendo, él y Suplicio se dan a buscalla. Y a cabo de largo espacio de tiempo, la van a hallar a par de una fuente, muerta de una cruel herida por su misma mano dada con un puñal que Vitoriano por olvido dexó en su poder al tiempo que della se partió, partiendo tan desesperado. E lastimado de tan gran desastre, con el mismo puñal procuró de darse la muerte, lo qual no pudiendo hazer por el estorvo de Suplicio, su amigo; entrambos acuerdan de enterrar el cuerpo de Plácida. Y porque para ello no tienen el aparejo necessario, Suplicio va a buscar algunos pastores para que les ayuden y dexando solo a Vitoriano, el enamorado de la muerta, con ella solo, tomándole primero la fe de no hazer ningún desconcierto de su persona. Vitoriano, viéndose solo, después de haver rezado una vigilia sobre el cuerpo desta señora Plácida, determina de matarse, quebrantando la fe por él dada a su amigo Suplicio. Y estando ya a punto de meterse

un cuchillo por los pechos, Venus le apareció y le detiene que no desespere, reprehendiéndole su propósito y mostrándole su locura, cómo todo lo pasado aya sido permisión suya y de su hijo Cupido para experimentar su fe. La qual le promete de resuscitar a Plácida y, poniéndolo luego en efecto, invoca a Mercurio que venga del cielo, el qual la resuscita y la buelve a esta vida como de antes era, por donde los amores entre estos dos amantes quedan reintegrados y confirmados por muy verdaderos<sup>534</sup>.

Égloga nuevamente trovada por Juan del Enzina, en la qual se introduzen dos enamorados, llamada ella PLÁCIDA y él VITORIANO. Agora vuelve nuevamente emendada y añadido un argumentosiquier introducción de toda la obra en coplas [...]

Aquí entra GIL CESTERO y dize:

GIL	¡Dios salve, compañía noble!	
	¡Nora buena estáys, nuestro amo,	
	merescáys doble y redoble!	
	Palma, lauro, yedra y roble	
	os den por corona y ramo.	5
	¡Ya acá estoy!	
	Mas, ¿vos no sabéis quién soy?	
	Pues Gil Cestero me llamo.	
	Porque labro cestería	
	este nombre, mifé, tengo.	10
	Soy hijo de Juan García	
	y carillo de Mencía,	
	la muger de Pero Luengo.	
	¿Vos miráys?	
	Yo magino que dudáys,	15
	que no sabés a qué vengo.	
	Por daros algún solacio	

---

<sup>534</sup> Enzina, Juan del, 1996, p. 915.

y gasajo y alegría,  
 aora que estoy despacio  
 me vengo acá por palacio, 20  
 y aún verná más compañía.  
 ¿Sabéys quién?  
 Gente que sabrá muy bien  
 mostraros su fantasía.  
 Verná primero una dama 25  
 desesperada de amor,  
 la qual Plácida se llama,  
 encendida en viva llama,  
 que se va con gran dolor  
 y querella 30  
 viendo que se aparta della  
 un galán su servidor.  
 Entrará luego un galán,  
 el qual es Vitoriano,  
 lleno de pena y afán 35  
 que sus amores le dan,  
 sin poder jamás ser sano,  
 porque halla  
 que le es forçado, y dexalla  
 no es possible ni en su mano. 40  
 Y él mismo lidia consigo  
 y con él su pensamiento,  
 sin sentir ningún abrigo;  
 mas con Suplicio, su amigo,  
 eslinda su pensamiento, 45  
 por hallar  
 remedio para aplacar  
 el dolor de su tormento.  
 Y aconséjale Suplicio

que siga nuevos amores	50
de Flugencia y su servicio, porque con tal ejercicio se quitan viejos dolores; mas aquéste	
hirióle de mortal peste,	55
que las curas son peores. Y no se puede çufrir sin a Plácida tornarse, aunque sesfuerça a partir.	
Tornando por la servir,	60
halla que fue a enboscarse. Un pastor le da nuevas de dolor, diziendo que fue a matarse.	
Y con él en busca della	65
va Suplicio juntamente; yendo razonando della, hallan questa dama bella se mató cabe una fuente.	
Y él así	70
se quiere matar allí, y Venus no lo consiente. Mas antes haze venir a Mercurio desdel cielo,	
que la venga a resurgir	75
y le dé nuevo vivir, de modo que su gran duelo se remedia. Y assí acaba esta comedia con gran plazer y consuelo.	80
Yo me quiero aquí quedar,	

que seremos dos pastores,  
y con ellos razonar.  
Mandad callar y escuchar,  
estad atentos, señores, 85  
que ya vienen,  
si al entrar no los detienen.  
¡Venid, venid, amadores!<sup>535</sup>

## 7.2. Torres Naharro (1485-1530)

### 7.2.1. Prohemio a la *Propalladia*

Intitúlelas *Propalladia, a prothon, quod est primum, et Pallade; id est, primae res Palladis*, a diferencia de las que secundariamente y con más maduro estudio podrían suceder. La orden del libro, pues que ha de ser pasto espiritual, me pareció que se debía ordenar a la usanza de los corporales pastos, conviene a saber: dándoos por antepasto algunas cosillas breves, como son los *Capítulos, Epístolas, etc.*, y por principal cibo las cosas de mayor sujeto, como son las *Comedias*, y por pospasto así mesmo algunas otras cosillas, como veréis. Cuanto a lo principal, que son las comedias, pienso que debo daros cuenta de lo que cerca dellas me parece, no con presunción de maestro, mas solamente para servirlos con mi parecer, tanto que venga otro mejor.

Comedia, según los antiguos *escivilis privataeque fortunae, sine periculo vitae comprehensio*; a diferencia de tragedia, que es *heroicae fortunae in adversis comprehensio*. Y Según Tulio, comedia es *imitatio vitae, speculum consuetudinis, Imago veritatis*. Y según Acrón poeta, hay seis géneros de comedias, *scilicet: stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria*; y cuatro partes, *scilicet: prothesis, catastrophe, prologus, epithasis*; y como Horacio quiere, cinco actos, y sobre todo que sean muy guardado el decoro, etcétera. Todo lo cual me parece más largo de contar que necesario de oír.

---

<sup>535</sup> Enzina, Juan del, 1986, p. 190-192.

Quiero ora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho. Y digo ansí: que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. La división della en cinco actos, no solamente parece buena, pero mucho necesaria; aunque yo les llamo *jornadas*, porque demás me parece descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada.

El número de las personas que se han de introducir, es mi voto que no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que tienden confusión. Aunque en nuestra *Comedia Tinellaria* se introdujeron pasadas veinte personas, porque el sujeto della no quiso menos, el honesto número me parece que sea de seis hasta doce personas. El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, *et e converso*, y el lugar triste entristecello, y el alegre aledrallo, con toda la advertencia, diligencia y modo posibles, etc.

De dónde sea dicha comedia, y porqué, son tantas opiniones que es una confusión. Quanto a los géneros de comedia, a mí me parece que bastarían dos para en nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*; a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son *Seraphina*, *Ymenea*, etc.

Partes de comedia, ansí mesmo bastarían dos, *scilicet*: introito y argumento. Y si más os pareciere que deban ser, ansí de lo uno como de lo otro, licencia se tienen para quitar y poner los discretos. Ansí mesmo hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos, especialmente en las comedias, de los cuales convino usar, habiendo respeto al lugar ya las personas a quien se recitaron. Algunos dellos he quitado, otros he dejado andar, que no son para menoscabar nuestra lengua castellana, antes la hacen más copiosa. Comoquiera que sea, os suplico de lo que no he sabido usar me perdonéis, y de lo que a vuestro propósito estuviere deis las gracias a Dios, pues que

*Est Deus in nobis, sunt et commercia Coeli,*

*Sedibus aetheris spiritus ille venit.*

Bartolomé de Torres Naharro, “Prohemio” a la *Propalladia*<sup>536</sup>

### 7.2.2. *Comedia Soldadesca*

#### INTROITO Y ARGUMENTO

Dios mantenga y remantenga  
mía fe, a cuantos aquí estáis,  
y tanto pracer os venga  
como cro que deseáis.

¿Qué hacéis? 5

Apostá que más de seis  
estáis el ojo tan luengo,  
y entiendo que no sabréis  
adevinar a qué vengo.

Y a mi ver, 10

cada cual es bachiller  
y presumen anfenito;  
después no saben comer  
ni desollar un cabrito

los letrados 15

que enfingen de necenciados.

Y apostalles he el cayado  
que más de cuatro estirados  
no me hurten un ducado.

Veis aquí, 20

¿queréis saber si es ansí?

Yo le apuesto al más agudo

que no sepa, juri a mí,  
desatarme a questo ñudo.

Ora ver 25

<sup>536</sup> Pérez Priego, Miguel Á., 1986, pp. 325-327.

quien me sabrá responder  
d'estos que chupan el mosto:  
¿En qué mes suele caer  
Sancta María de agosto?  
¡Juri a san 30  
no sepan cuándo es San Juan  
si no jo dijese el crego!  
Mirá vos cómo sabrán  
a qué viene Trasterriego.  
¿Qué decís? 35  
Todo cuanto presumís  
es un aire loco y vano.  
Veis, aquí todos venís  
ascuchar este villano.  
Bobarrones 40  
que cegáis con presunciones,  
y vivís todos a 'scuras;  
que Dios reparte sus dones  
por todas las creaturas.  
Y así siento 45  
que reparte con tal tiento  
las mercedes Su grandeza,  
que dió a mí en contentamiento  
más que a otros en riqueza.  
Pues, pobretos, 50  
¿qué queréis vivir sujetos  
al mundo y a su cebico?  
Que en mi tierra los discretos  
al contento llaman rico.  
Por probar, 55  
ora os quiero preguntar;  
¿Quién duerme más satisfecho,



yo de noche en un pajar,  
o el Papa en su rico lecho?  
Yo diría 60  
qu'él no duerme todavía,  
con mil cuidados y enojos;  
yo recuerdo a medio día,  
y aun no puedo abrir los ojos.  
Mas verán 65  
Que dais al Papa un faisán  
y no come d'él dos granos;  
yo tras los ajos y el pan  
me quiero engollir las manos.  
Todo cabe; 70  
mas aunque el Papa me alabe  
sus vinos de gran natío,  
menos cuesta y mejor sabe  
el agua del dulce río.  
Yo, villano, 75  
vivo más tiempo, y más sano  
y alegre todos mis días,  
y vivo como cristiano,  
por aquestas manos mías.  
Vos, señores, 80  
vivís en muchos dolores  
y sois ricos de más penas,  
y coméis de los sudores  
de pobres manos ajenas.  
Y anfenitos 85  
Que (te) tenéis los apetitos,  
tan buenos como palabras,  
no comeriedes cabritos  
si yo criase cabras.

Y estos daños	90
y todos vuestros engaños	
ora los quige contar,	
que quizá d'estos diez años	
no terné tanto lugar.	
Conclusión:	95
pues os demando perdón	
me lo debéis conceder,	
y pues hu mi intinción	
venir a daros pracer.	
Y será	100
que una comedia verná	
la Soldadesca llamada;	
sabed que no faltará	
de graciosa o desgraciada.	
Si atendéis,	105
mil cositas llevaréis,	
no sé si bien ordenadas;	
y porque mejor notéis,	
se parten en cinco jornadas	
Lo primero	110
Verná un gentil compañero	
que Guzmán tiene por nombre,	
como pobre y sin dinero	
quejándose el gentil hombre	
Tras Guzmán	115
entra luego un capitán	
a hacer no sé qué gente	
trae consigo a Tristán,	
su paje solamente.	
Sin remor	120
A Guzmán el pecador	

alegra con su embajada,  
y entra luego un atambor;  
y ésta es primera jornada.  
Y este queda 125  
porque lo mejor que pueda  
haga el bando acostumbrado,  
y a do se da la moneda  
que vaya quien es soldado.  
Tras aquel 130  
entra luego, muy cruel,  
Mendoza, gentil, gallardo;  
dos bisoños después d'él:  
Juan González, Pero Pardo.  
Y esto ansí, 135  
viene luego por allí  
un fraile de los de hogaño;  
renuncia el hábito ahí,  
llámase después Liaño.  
Y estos van 140  
sobre el negro balandrán  
a beber con barahúnda;  
partiéndose, fin darán  
a la jornada segunda.  
Pues será 145  
Qu'el Capitán tornará  
con otros tres todos juntos,  
y allí Mendoza verná  
con Manrique en malos puntos.  
Y al callar 150  
luego tienen de tornar  
de beber los cuatro hermanos;  
mandan los tres alojar

en casa d'unos villanos.	
De manera	155
que los tres riñen de fuera con Cola y en gran arrisco, y a la jornada tercera porná si un Juanfrancisco.	
Tornarán	160
los dos, Mendoza y Guzmán, hablando de acá de allá como estos acabarán, Juan Gozález le saldrá, tan discreto	165
que cree todo en efecto cuanto aquí Guzmán le alaba, y en abonando su peto la cuarta jornada acaba.	
No tardó	170
que Pero Pardo salió con Liaño que allí era, y a Juan Gozález llamó que enjabona su pancera.	
Pártense ellos,	175
y salen luego tras ellos Cola y otros por un llano; llegan casi a los cabellos Juan Gozález y un villano.	
Do estarán	180
llega luego el Capitán; son todos apaciguados, ya los villanos harán que también sean soldados.	
Y ésta es	185

quinta jornada; y después  
se saldrán, como es usanza,  
cantando de tres en tres  
al paso de la ordenanza.<sup>537</sup>

### 7.3. Hernán López de Yanguas (1487-1540)

#### 7.3.1. *Farsa de la Concordia*

De este texto se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, editado por Urban Cronan, 1913.

*Farsa nuevamente compuesta por Hernán López de Yanguas sobre la felice nueva de la concordia y paz y / concierto de nuestros tristísimo Emperador /semper augusto y del / cristianísimo Rey de Francia.*

*Farsa llena de alegrías  
por la paz de nuestros días.*

*Yanguas.*

Farsa nuevamente *compuesta* por Hernán López de Yanguas sobre la felice nueva de la concordia y paz y concierto de nuestro felicísimo Emperador semper augusto y del cristianísimo Rey de Francia. En la cual se introduzen ocho personas: un *Correo*, el *Tiempo*, el *Mundo*, la *Paz*, la *Justicia*, la *Guerra*, *Descanso* y *Plazer*.

Dirigida al ilustre y muy magnífico señor el señor don Francisco de la Cueva mayorazgo y primogénito del ilustrísimo señor el señor don Beltrán de la Cueva, Duque de Alburquerque.

Las personas entrarán de esta manera: el *Correo*, como correo, tañendo su corneta; el cual entra en tres partes de la obra, cada vez muy deprissa . El *Tiempo* y el *Mundo*, Como viejos y en hábitos de pastores, salvo que el *Tiempo* llevará un instrumento para tañer, cual él quisiere.

---

<sup>537</sup> Torres Naharro, Bartolomé de, 1973, pp. 51 y ss.

La *Paz* entrará muy bien ataviada, como gentil dama, y la *Justicia* también, salvo que la *Paz* llevará un ramo verde de oliva en la mano, o de laurel, y la *Justicia* una vara. La *Guerra* entrará en hábitos de romera, con sus veneras y con su bordón en la mano. *Descanso* y *Plazer* entrarán como pastores manzebos, muy regozijados.

El argumento y *summa* de esta obra no es más de dar *descanso* a los letores y auditores, diciendo el bien que de la paz al mundo viene y los daños que de la guerra se siguen. Fue tomada la materia del psalmista, de unas palabras que dicen: *justicia et pax osculate sunt*; y de un verso de Virgilio que dize: *jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna*.

Y porque todo vaya declarado, los nombres de las personas se entenderán por estas letras:

Por C., *Correo*,

por T., *Tiempo*,

por M., *Mundo*,

por P., *Paz*,

por J., *Justicia*,

por G., romera, que es la *Guerra*,

por D., *Descanso*,

por PL., *Plazer*.

Va dividida en cinco actos, como en ella parece. Entra cada copla en el pie quebrado<sup>538</sup>.

### **7.3.2. Farsa Turquesana**

Obra nuevamente compuesta por Hernán López de Yanguas, llamada Turquesana, sobre la carta que escribió el sobervio Turco a nuestro muy sancto padre Clemente VII, muy bien ordenada e muy aplazible para representar, la qual se divide en cinco passos o actos. [En e]l primero se introduze[n] el Turco e su correo, llamado Mahometo. En el II el mismo

---

<sup>538</sup> López de Yanguas, F., 1967, pp. 76 y 77.

Mahometo e dos pastores llamados Pelayo e Silvano. En el III el mismo Mahometo y el Papa, llamado Clemente e su alferez, dicho Esfuerço, y otro correo del Papa, cuyo nombre es Diligente. En el IIII Clemente e Carlo, que es el emperador, y Esfuerço y Diligente. En el V e último, los dos correos y el emperador y el Papa e su alferez. La materia desta obra es burlar de la soberbia del Turco [...]. Van assimismo tres cartas: la que escribió el Turco al Papa e la respuesta, con otra que el sancto padre embió al emperador. Dirigida al muy magnífico señor don Diego de la Cueva, comendador de Castilnovo.

El Turco entrará muy sobervio, vestido a la morisca con el braço derecho desnudo, salvo que tenga manga de camisa, e su espada ceñida, la carta en la mano, hablando a solas; su correo ha de ser negro; los pastores como pastores; el papa como papa; el emperador como emperador; el alferez a la salida quando salgan ha de salir delante con su vandera, según la obra lo dará bien a entender. Y porque nada no se dude ni se yerre, los nombre se entenderán como yo declaro: por T., el Turco; por M., Mahometo; por P., Pelayo; por S., Silvano; por C., Clemente; por D., Diligente; por E., Esfuerço; por K., Carlo.

*Introyto y argumento, que dize un pastor, qualquier de los dos.*

Los que estáys en el allarde:

Dios os guarde.

Porque me passo de largo,

ya me olvidava el cargo

que me dieron la otra tarde:

aquí verná cierta gente

—Diligente,

no digáys que nos lo digo—

embían a dezir comigo

que calléys primeramente,

porque son grandes señores<sup>539</sup>,

#### 7.4. *La farsa del Santísimo Sacramento*<sup>540</sup>

Ihs.Farsa compuesta para se representar el día de Corpus Christi en presencia del Santísimo Sacramento, en cuyo loor se compuso. En la qual se introduçen tres pastores, el primero de los quales, que Pelayo se llama, entra espantado de ver el grande regozijo que en tal día se haze; y hablando entre sí, viene Pascual, admirado de las cosas que a visto, de las quales cuenta a Pelayo, remittiéndose a Justino, que luego entra, que en la materia no se atreuyendo, dexa la mano a la Fe, que en la plática sobre viene. La qual, satisfaziendo a lo que cada qual de los tres preguntar quiere, induziéndolos a la veneración y culto del Santísimo Sacramento, en que concluyen con vn villançico no disimile a la materia, feneçe. Como más latamenteen el progreso de la materia, mirando con atençion, cada vno ver podrá.

OPUS PRIMUS FLAGITANTI.

Quod tangereperhorrescerem, quod attentare non *auderem*, R. C., tuus iussus benivolaque exhortatio libenter amplecti voluntarieque accipere me compulit Pregrande quidem opus iuveni presertim *Litterarum Sacrarumludum necdum* experto, de Sacratissimo Eucharistie Sacramento aliquid et metrice loqui vel componere audere. Quod non immerto propectum quemlibet terreret haud dubie. Ego tamen ipse quem tuis preceptis parere oportuit, beneficiis quibus me devinctum habes pietate aliqua respondere cupiens quodvis operis maiestate convenientius alio perterritus

---

<sup>539</sup> *Farsa Turquesana de Hernán López de Yanguas (1529)*, Julio F. Hernando, Washington University in Saint Louis, y Javier Espejo, Universitat de Lleida, (ed.), Textos Lemir, 2002. Esta edición se basa en el único impreso conocido, conservado en la Biblioteca de El Escorial (32-V-29). El aparato crítico incluye las variantes del fragmento conservado en una papeleta de la Biblioteca Menéndez Pelayo, que reproduce una entrada del *Abecedarium* de Colón.

<sup>540</sup> El interés fundamental de López de Yanguas para la evolución del teatro, se halla en que es considerado como el autor del primer auto sacramental. Después del estudio de su obra dramática en la que tanto tiempo ha sido incluida *La farsa del Santísimo Sacramento*, considero interesante exponer las últimas aportaciones y teorías acerca de ella, para completar la referencia al tema.



*quam* quidem indoctor, tempus esse mihi offerri ad hoc agendumperoptabam;  
precepisti etenim ut sine studii preiudicio[...]

## 7.5. Jaime de Huete (1480-1535)

### 7.5.1. *Tesorina*

Comedia intitulada *Tesorina* la materia de la qual es unos amores de un penado por una señora y otras personas adherentes. Hecha nuevamente por Jaime de Güete. Pero si por ser su natural lengua Aragonesa, no fuere por muy cendrados términos, quanto a esto merece perdón. Los interlocutores son los infrapuestos, y es de notar que el fraile es zazeador.

Introito a la Comedia *Tesorina*.<sup>541</sup>

#### INTROITO

Sálvehos Dios, y tan salvados,  
como salvados de harina  
y hos conserve conservados  
como la sal la cecina.

De placer 5  
hos hincha a más no poder  
a quantos estáis oyendo  
y sin poder retener  
hos quedéis así riyendo.

Abobados, 10  
que vivís en mil cuidados;  
vase el tiempo en que sé yo,  
no estéis tristes ni añublados  
que oy somos, mañana no.

Dios no manda 15

<sup>541</sup> Huete, Jaime de, 2002, p. 1 y ss.

mi por cerimonias anda,  
que no holguemos buenamente  
y, pues hombre se desmanda,  
pruévoslo muy gentilmente.  
¿Queréis ver? 20  
Que en acabando de hazer  
Dios al hombre, en brebe tiempo  
hos le dio luego muger,  
por dalle aquel pasatiempo;  
mas veamos, 25  
pues que en desputas entramos  
¿quién les amostró a engendrar?  
porque hasta allí no hallamos  
quien los pudiese avezar.  
Es la prueba 30  
que aunque era cosa muy nueva  
es ésta la concurción,  
y es que nuestra madre Eva  
se lo sacó por razón.  
Es de ver 35  
que por esso en tal placer  
les quedó tales renombres,  
que más sabe una mujer,  
que no quatrocientos hombres  
Si las veis 40  
hos doy fe que juraréis  
que no saben mal denguno  
y quantos huessos tenéis  
hos cruxen sin dexar uno.  
Si hombre salle 45  
a mirallas a la calle,  
andan a passos contados,

ansina de aqueste talle  
 un senzillo y dos trencados.  
 ¿O pobretas! 50  
 van unas esmoladetas  
 tic y tic menudeando,  
 que parecen anadetas  
 según que van culeando.  
 Lo primero 55  
 no irán sin escudillero  
 que las llebe de cabestro  
 y anda ell otro majadero  
 presumiendo de muy diestro;  
 y en después 60  
 veinte y siete otros tres  
 y tantos escuderacho  
 parecen, por sant Andrés,  
 una gran dula de machos;  
 y detrás 65  
 no llevan menos ni más  
 de unasdiziséis caseras  
 y andan todas a compás  
 hechas dos largas hileras;  
 y un moçuelo 70  
 tamaño como un tiruelo  
 que guarde el rabo de lodos  
 y aunque rastre por el suelo  
 otro de treinta codos.  
 Quando van 75  
 vestidas de trafratán,,  
 terciopelo en las faldrillas,  
 unas ojadas hos dan  
 que os traspasan las costillas;

dos mil cuentos	80
se meten de afeitamientos para quando han de ir a missa, passan los diez mandamientos aosadas y no de prissa.	
Si habéis mientes,	85
verlas heis con unas frentes más anchas que tajadores y las caras relucientes con berniz de servidores; y la ceja,	90
muy a compás y pareja teñida con sus matizes. Otras traen una pelleja el invierno en las narizes; el porqué,	95
juro a diez que no lo sé mas de que sé ques blandita, y a vezes, a buena fe, cahe en ella la moquita.	
Trahen un velo	100
delgadito como un pello que cabrá en media castaña, que parece, juro al cielo, de tela de telaraña.	
Los cabellos,	105
no suyos, aunque son bellos, van colgando dos manojos, y aun quiçás que algunos dellos hormiguean de peojos.	
Y los pechos	110
porque estén tiestos y drechos	

---

atiéstanselos de trapos;  
los braços van todos hechos  
aquí papos y allá papos.  
Pues el manto 115  
con que aga viento tanto  
si ella presto no lo aplaca  
ínchase de canto en canto  
que parece una carraca;  
y el chapín 120  
más alto que un gran bacín,  
que a quitarse estos encombros,  
hos juro por san Martin  
que pareciessen cogombros;  
quantis que 125  
una que anoche topé  
desfregada a un callejón  
dile ansinas con el pie  
pensando que era melón.  
¿Cómo es eso? 130  
¿Qué enojáis hos del processo?  
¿O hahos tocado la mostaza?  
Hora sus, sus, que ya cesso,  
que una dellas me amenaza  
resiamente. 135  
Solo resta de presente,  
porque quedemos en paz,  
hazelles algún presente  
con que reciban solaz;  
y vernán 140  
un moço con un galán  
y del resto habréis avís,  
todos quantos aquí están

lo veréis si no hos morís.  
Juventud 145  
hos dé Dios y senectud  
con descansos a manojos  
y os atieste de salud  
hasta saltar por los ojos.<sup>542</sup>

## 7.6. Lope de Rueda (1520-1566)

### 7.6.1. *Comedia llamada de Los Engañados*<sup>543</sup>

*Comedia llamada de Los Engañados*  
muy graciosa y apazible, compuesta por Lope  
de Rueda. Introdúzense las personas siguientes  
baxo escriptas: [...]

#### ARGUMENTO DEL AUTOR

Si nos prestáis atención, generoso auditorio, oirán un veríssimo y no menos agradable acontecimiento que, onze o doze años después que Roma fue saqueada, aconteció con Verginio, ciudadano d'ella. Fue, pues, el caso que, habiendo este Verginio perdido gran suma de bienes y hacienda en el saco y juntamente un hijo de edad de seis años, con Lelia, su hija, nascidos los dos de un mismo parto, se vino a vivir aquí a Módena, la cual ciudad representa este teatro, a do Lauro, gentilhombre, de Lelia se enamora. Verginio, por hazer cierto camino a Roma, a su hija en un monesterio deposita. Vuelto, Gerardo, familiar y amigo suyo, dotándola con gran suma de dineros, a Lelia por muger se la pide y el padre se la concede. Lelia, sabiendo en el monesterio que, por la ausencia suya, su querido Lauro, de Clavela, hija de Gerardo, anda enamorado, en hábitos de hombre determina salirse y, llamándose Fabio, con su amante por paje se deposita. Aquí cesso, señores, dexando de contar como el hijo

---

<sup>542</sup> Huete, Jaime de, 2002, pp. 4-11.

<sup>543</sup> Rueda, Lope de, 2001, p. 167.

perdido en Roma, llamado Fabricio, llega a este pueblo y, por ser tan semejante a Lelia, su hermana, los engaños que sobre ello suceden. Se que se holgarán en extremo vuessas mercedes, si están atentos. Y queden con Dios. *Et valete*".

### 7.6.2. *Comedia llamada Armelina*<sup>544</sup>

#### *Comedia llamada Armelina*

muy poética y graciosa, compuesta por Lope de Rueda, en la cual se introduzen las personas siguientes [...]

#### AUTOR QUE HAZE EL INTROYTO

Sepan apazibles auditores, que Pasqual Crespo herrero famosissimo official siendo moço, tuuo vn hijo en cierta manceba, la qual se lo lleuo, lleuandosela por amiga vn Capitan que passo en Ungria, donde la madre y el Capitan murieron, dexando al niño por heredero de todo lo que tenian, y por tutor a Uiana hombre anciano de la misma ciudad. A Uiana vn deudo y muy acostado suyo le quito vna hija que tenia dicha Florentina, a respecto que la tractaua muy mal su madrastra, y por su desdicha fue captiuado de Moros, y la niña vendida por esclaua a vn hermano deste Pasqual Cresspo el herrero, que entonces por la mar mercadeaua, y al punto de su muerte por el amor que le tenia la dexo libre y con harto dote con que el herrero la casasse. Esta es señores la maraña de nuestra comedia y entended que Armelina es Florentina, como se declara a la fin de nuestra poetica representacion. *Et vale*.

### 7.6.3. *Comedia llamada Eufemia*<sup>545</sup>

#### *Comedia llamada Eufemia*

muy exemplar y graciosa, agora nuevamente compuesta por Lope de Rueda, en la cual se introducen las personas baxo escriptas [...]:

<sup>544</sup> Rueda, Lope de 2001, p. 131.

<sup>545</sup> Rueda, Lope de 2001, pp. 74-75.

#### AUTOR QUE HAZE EL INTROITO

En un lugar de la Calabria, auditores, hubo dos hermanos de ilustre sangre, nascidos un varón y una hembra. El varón, que Leonardo se llama, determinado de ver tierras extrañas, de Eufemia, su hermana, se despide. Donde, de lance en lance, en casa de Valiano, señor de baronías, viene a parar. El cual a Leonardo rescibe en su servicio y haze uno de los principales de su casa. Si escuchan el fin de nuestra poética fábula, verán, por envidia urdido, un caso assaz peligroso. Pero la divina Providencia, remedio zona de semejantes tratos, da orden de suerte que, estando en el mayor peligro de todo, acaba en fin próspero y alegre. *Et valete*

#### 7.6.4. *Comedia llamada Medora*<sup>546</sup>

##### *Comedia llamada Medora*

Muy afable y regozijada, compuesta por Lope de Rueda [...]

#### AUTOR QUE HAZE EL INTROITO

Un micer Acario, nobles auditores, tuvo dos hijos en Barbarina, su muger: un varón y una hembra, tan semejantes en forma y gesto cual suele y puede cada día hazer la gran maestra naturaleza. En este tiempo andando los gitanos por estas partes, por no estar Acario ni Barbarina, padres de los niños, en casa, vna gitana entra y hurta a Medoro, que assi habia nombre el mochacho, y dexa en la cuna vn gitanillo hijo suyo muy malo, tanto, que de allí a pocos días murio. Quedando Angelica, que ansina se llamaba la niña, criándose en casa de los padres, y creciendo en hermosura, honestidad, y buenas costumbres, Casandro gentil hombre, de noble sangre, de Angelica se enamora. En este comedio allega la gitana que trae a Medoro en su compañía vestido en hábitos de muger, llamándole Armelio. El Casandro que la vee, pensando que es Angelica le habla en amorosas palabras, y el mochacho le desconosce. Sobre esto verán, señores, graciosísimas marañas, y de qué suerte descubre la gitana cuyo hijo es Medoro, dexando aparte los amores de Acario con Estela, y los de Barbarina con Casandro, y las astucias de Gargullo, lacayo, y las necedades de Ortega, simple. Porque todas estas cosas son parte de la comedia para hazella más graciosa, y seruir a vuessas mercedes como todos desseamos. *Et valete.*

---

<sup>546</sup> Rueda, Lope de, 2001, pp. 216-217.



## 7.7. Diego Sánchez de Badajoz (¿?-1549)

### 7.7.1. Recopilación en metro

*Recopilación en metro* / del bachiller Diego Sánchez de Badajoz, en la / qual por gracioso, cortesano y pastoril estilo / se cuentan y declaran muchas figuras y auto / ridades de la Sagrada Escritura. Agora nueva / mente ympresso. y dirigido al yllustríssimo se / ñor don Gómez Suárez de Figueroa. conde de / Feria, etc. Com priuillegio. [A]

#### El Príncipe

Por quanto por parte de vos. Iuan de Figueroa, vezino / del lugar de Talavera, jurisdicción de la ciudad de Badajoz, / nos ha sido fecha relación *que* el bachiller Diego Sánchez / vuestro tío. ya difunto, dexó hecho vn libro de ciertas / obras, yntitulado Recopilación de farsas y sermones / con vn confisionario. y nos suplicastes y pedistes por merced que, / teniendo respeto al trabajo que el dicho *vuestro* tío tuuo en componer / la dicha obra, os diésemos licencia y mandásemos *que* vos o la perso / na o personas que *vuestro* poder para ello ouieren y no otras algunas, / puedan ynprimir y vender las dichas obras en estos reynos y se / ñoríos de Castilla y traerlas a uender de fuera dellos por el tiempo / que fuéremos seruidos, o como la *nuestra* M. fuese: y porque auiéndose / visto por nuestro mandado el dicho libro, pareció que de ympri / mirse no se seguiría ynconueniente, por la presente os damos licen / cia y facultad, y mandamos que vos o la persona o personas que / *vuestro* poder para ello ovieren y no otras algunas, puedan ympri / mir y vender e ympriman y vendan las dichas obras en los di / chos reynos y señoríos de Castilla, ni traerlas a uender de fuera de / ellos por tiempo de diez años, primeros siguientes *que* se cuenten / desde el día de la fecha desta mi cédula en adelante, so pena que *qual* / quier persona o personas *que* sin tener *vuestro* poder para ello la ympri / mieren o hizieren ymprimir y lo vendieren o hizieren vender pi / erdan toda la ympresión *que* hizieren o vendieren y los moldes y a / parejos con que lo hizieren, y más yncurren cada vno en pena de / treynta mil marauedís por cada vez que lo contrario hiziere, la / qual dicha pena se reparta en <en> esta manera: la tercia parte para / la persona que lo acusare, y la otra tercia parte para el juez que lo / sentenciare y la otra tercia parte para *nuestra* cámara y fisco; y man / damos que cada pliego de molde de el dicho libro se venda al

pre / cio que fuere tasado por los del consejo de su Magestad; y manda / mos a ellos y a los presidentes y oydores de sus audiencias, al / caldes, alguaziles de la su casa, corte y chançillerías y a todos los / corregidores, asistente[s], gouernadores, alcaldes, algualziles, meri / nos, probostes y otras justicias y juezes qualesquier de estos rey / nos y señoríos, que guarden y cumplan, y hagan guardar y cum / plir esta mi cédula; y contra lo en ella contenido os non vayan ni pa / sen, ni consientan yr ni pasar en tiempo alguno ni por alguna ma / nera so pena de la *nuestra* merced y de diez mil maravedís para la *nuestra* / cámara a cada vno que lo contrario hiziere. Fecha en Toro, a ueynte / y tres de abril de mil y quinientos y cinquenta y dos años./

Yo el Príncipe.

Por mandado de su Alteza

Francisco de Ledesma

Al yllustríssimo señor don Gómez Suárez de Figueroa, / conde de Feria, etc.

Vna de las condiciones que en la naturaleza diuina se halla, y / llustríssimo señor, es no tener fin, que trae consigo ynperfección / o destruyción della, y aun tener principio desminuye: por tan / to Dios es perfetíssimo de todas maneras, pues siempre / fue y será. De aquí es que todas las cosas *que* biuen procuran engendrar se / mejantes, assí como vn árbol engendra árbol y un animal otro animal, *porque* no pudiendo en sí permanecer y biuir sin fin, hazen aquello *que* pueden, / porfiando biuir en su semejante, y assí es que el padre en alguna manera / biue en el hijo y en el nieto y en todos los descendientes; y esto endereça la / naturaleza para alcançar en quanto puede o ymitar aquel estado y condi / ción diuina: auctor es Aristóteles en el Segundo Libro De anima. Por / la mesma razón pareçe que los hombres que no tienen hijos se aplican a es / creuir o hazer otras obras de sus manos en que biua siempre su nombre / y, a la verdad, aunque los engendrasen. no deurían cesar de obras del en / tendimiento, pues en criar hijos aun la hormiga nos haze ventaja. Y esto / fue lo que mouió al Salustio a escreuir la Conjuración de Catilina y Guerra de Iugurtha, *que* es libro de harto prouecho como V. S. yllustríssima / bien sabe. Considerando yo todo esto y viendo que mi tío Diego Sánchez, / que es en gloria, auía escrito con gran trabajo muchas obras no de poco pro / uecho ni dignas de estarse a lo escuro, *porque* con mucha verdad y sin yn / juria de Naharro, las tienen todos por las mejores que hasta oy se an sa / cado a luz, digo, de todas las que son escritas en aquel estilo cómico; pues / es notorio quel sujeto y manera de que tratan es muy excellente, conui /

ene a saber: cosas sacadas de las entrañas de la Sagrada Escritura. se[gl]ún que / vuestra señoría yllustríssima verá en la minuta dellas; y por vn estilo / tan claro y palpable que paresçe que todos los oyentes están dizi / endo lo mesmo que para lo saber por vía de doctrina era necessario / trabajo y maestro. Y no va seco ni de tal manera groso que canse las orejas / con vanas representaciones: antes tiene donayres con discreción y / descuydos con cuydado, porque era vn hombre, de más de ser letrado, / de gran yngenio y de muy asentado juyzio. Oýle dezir vn / día *que quería* embiar a *vuestra* S. yllustríssima vna Montería *que* auía compuesto razonable, de donde yo colegí *que* tenía voluntad de seruidor y capellán / de V. S. yllustríssima y *que* si biuiera publicara estas poesías que auía / compuesto con la lumbre de su muy çelebrado nombre. Por lo qual yo / he determinado de sacar el Cerbero del ynfierno *con* el ayuda de Hér / cules. y no quitando a nadie lo suyo, ymprimir las obras *que* he podido / descubrir de mi tío dedicándolas al nombre de *vuestra*, yllustríssima señoría / porque, así como todos se huelgan de oýr tal nombre, se huelgen de ver lo / que va sujeto y amparado con el escudo de V. S. yllustríssima. Bien veo / *que* esto es llevar agua a la mar, pues la claridad de su linaje no tiene nece / ssidad de testigos tan baxos, auiéndonos buelto la hedad dorada, con ra / zón dorada y dichosa mucho, en la qual vn Señor como vuestra se / ñoría yllustríssima a tenido por bien condecender a saber tanto en le / tras como en armas y que se acompañe tanto de libros quanto de vassa / llos y gouierne tam bien los vnos como los otros, y de tal manera que / el vn de cuydado no estorue al otro, antes tan a su tiempo que parezca valer / nada vno sin otro. Ya no osaré alabar a Epaminondas, capitán theba / no, porque si él fue tan lleno de doctrina que diga Iustino ser admirable y du / ro de creer de dónde aya venido tan señalada sciencia de guerra a un hom / bre nacido entre letras; no fue criado en regalos ni en tiempo que los / vicios valían más que las virtudes, y tenía competidores yguales co / mo Agesilao en Lacedemonia y Pericles en Atenas que lo forçauan a / mucho más. Mas con vuestra señoría yllustríssima, ¿quién competía. / naciendo para esperança de tan gran señoría, y en tiempo *que* las letras / estauan trocadas por los vicios?, de tal manera que se dude quién aya re / scibido más, ellas de fauor o vuestra señoría yllustríssima de doctrina. / Tanto me ocurre que dezir que fuera menester hazer vn libro entero de / tan justas alabanças que ninguna lengua que en ellas se mostrase eloquen / te podría ser tachada de lisonja, pues la materia es tan alta que sobre- / puja a quantas lenguas tienen facundia, y también mi voluntad está tan / subjeta que no mer[e]sce paga *tan* amargosa.

Seruidor y capellán de V. S. yllustríssima<sup>547</sup>.

### 7.7.2. *Farsa de Moysén*

*Farsa [de Moysén]* en que entran cinco figuras: vn Pastor / y Moysén y Sant Pablo y vn Negro. Habla del Sanctíssimo Sacra / mento del Corpus Christi. Entra primero el Pastor y dize: [...].<sup>548</sup>

### 7.7.3. *Farsa de la muerte*

FARSA DE LA MUERTE. Son interlocutores quatro figuras: un Pastor; un Viejo, como enfermo y pobre, mal vestido; un Galán mançebo y gentilhombre, bien ataviado; la Muerte, que se puede hazer con una máscara como calaverna de finado, con su aljava a las espaldas llena de saetas y un arco en la mano con su harpón. Comiença a hablar el Pastor el introito siguiente, que fue hecho para los canónigos de Badajoz porque se quexaron que les dixo en una farsa “Dios mantenga”. Compuesta por el bachiller Diego Sánchez de Badajoz. Es una de las farsas que entran en su *Recopilación*. Com privilegio<sup>549</sup>.

## 7.8. Juan de la Cueva (1543-1612)

### 7.8.1. *Tragedia de la mverte de Virginia y Appio Claudio*

ARGUMENTO DE LA tercera Tragedia

#### *TRAGEDIA DE LA MVERTE de Virginia y Appio Claudio*

Appio Claudio uno de los diez regidores que avia en Roma, (que llamavan Decenviros) se enamoró de Virginia noble donzella Romana, hija de Virginio Capitan de Roma. Y viendo el Appio Claudio, que por ninguna via avia orden de atraerla a su voluntad, acordó de

---

<sup>547</sup> Sánchez de Badajoz, D. 1968, p. 12 y ss.

<sup>548</sup> Ver Sánchez de Badajoz, D., 1968, p. 413.

<sup>549</sup> Sánchez de Badajoz, D., 1985, p. 219.

comunicallo con vn criado suyo llamado Marco Claudio, y mandole que la aguardasse en la calle: y en saliendo de su casa la aziesse, diciendo, que era su esclava, y que la llevasse a su tribunal, adonde el la mandaria depositar, adonde el tuviesse lugar de poder gozar della. El criado lo hizo assi, y encontrando a Virginia asio della, diciendo, que era esclava suya: acudio gente: al fin fue llevada ante su señor Appio Claudio. El cual despues de aver oydo las razones del criado, y las voces del pueblo, la mandó poner en la carcel, hasta tanto que el determinasse lo que sobre ello fuesse justicia. Y viendo, que [...] El Senado sabido esto, y la verdad de todo el negocio, mandó prender a Appio Claudio, y a su criado: y hizo juezes de la causa a Lucio Valerio, y a Marco Horacio, hombres principales de Roma, que se hallaron presentes cuando el Marco Claudio la prendio en la calle, y dieron libertad al padre para que viniesse a pedir justicia. Vista la informacion y sustanciado el caso, mandaron que Marco Claudio fuesse ahorcado, y hecho cuartos, y Appio Claudio, (atento a la dignidad del oficio) que le diessen garrote en la carcel adonde estava: y que fuesse echado en el Rio Tiber. Virginio que se halló presente a la sentencia, suplico a los juezes, que el criado fuesse libre porque el hizo lo que su señor le mandó, y que fuesse executada la sentencia en el señor. Los juezes le concedieron a Virginio lo que pidio, y desterraron a Marco Claudio de Roma. Fueron a executar en Appio Claudio, y hallaron lo muerto en la carcel, quel mismo se avia muerto, y en cumplimiento del auto lo llevaron y echaron en el Rio.

Representose esta Tragedia en la guerta de Doña Elvira, por el ecelente y ingenioso representante Pedro de Saldaña, Año de mil y quinientos y ochenta. Siendo siendo Assistête dô Francisco C,apata de Cisneros, Conde de Barajas. Año de 1579<sup>550</sup>.

### **7.8.2. *La muerte del Rey don Sancho, y reto de Zamora, por don Diego Ordoñez***

#### Argumento de la comedia

Muerto el Rey don Fernando, primero deste nombre, sucedio en el reyno de Castilla don Sancho su hijo, el cual queriendo quitar a su hermana doña Urraca la ciudad de Zamora, que su padre le avia dexado, le puso cerco. Y andando un dia solo mirando la disposicion del

---

<sup>550</sup> He utilizado para esta obra la base de textos digitales teatrales *Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)* (<http://teso.chadwyck.co.uk/>), al no haber conseguido acceder a otra fuente, para tener más puntos de referencia.

lugar y sitio, Salio de Zamora Vellido Dolfos, y puesto delante del Rey le prometio que le daria la entrada en Zamora. Y aunque desde el muro avisaron al Rey que se guardasse de Vellido, no fue parte para que dejase de hazer confianza dél. Y así se fue el Rey con el, y siendo aquejado el Rey de una necesidad forzosa, dejándole su caballo, y un venablo, se apartó, y viendo el traidor de Vellido descuidado al Rey, le dio con el venablo que lo atravesó de una parte a otra, y subiendo en el caballo del Rey, huyó para entrarse en Zamora. Fue seguido del Cid hasta la puerta, donde siendo alcanzado dél, le mató el caballo, y el Vellido se entró en la ciudad, y vuelto el Cid a donde el Rey estaba, fue llevado a su tienda, adonde luego murio. Sobre lo cual don Diego Ordoñez de Lara, y primo del Rey, retó a los zamoranos de traidores. Arias Gonzalo un cavallero de Zamora, y ayo de la Infanta doña Urraca, salió al reto, y enviando tres hijos a combatir con don Diego Ordoñez, fueron todos tres muertos del don Diego, uno a uno en el combate. Y el postrero, siendo herido de muerte, dio al caballo de don Diego una herida en el rostro, que sin poder detenerlo disparó, y sacó de la raya o límite donde combatían. Por lo cual dieron la gloria del vencimiento a don Diego Ordoñez, y a Zamora por libre de la traicion que le fue impuesta.

ESTA farsa fue representada la primera vez en Sevilla, año de 1579. Siendo asistente della don Francisco Zapata de Cisneros, Conde de Barajas. Representóla Alonso Rodriguez, autor de Comedias, en la Huerta de doña Elvira.<sup>551</sup>

### ***7.8.3. Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio***

#### ARGUMENTO DE LA TERCERA COMEDIA

El Rey don Alonso el casto, tuvo una ermana llamada doña Ximena, de la qual se enamoró don Sancho Diaz Conde de Saldaña: Y venido en ayuntamiento con ella, quedó preñada. Sabido por el Rey, puso a doña Ximena en religion, y al Conde hizo sacar los ojos, y ponerlo en una torre. Llegado el tiempo del parto de la ermana pario un hijo, el qual mandó criar y fue llamado Bernardo, que siendo de edad fue muy señalado cavallero. Unos deudos del Conde de Saldaña viendo el valor del Bernardo, descubrieron a unas religiosas deudas suyas y del Bernardo la prision del Conde, para que ellas se lo dixessen al Bernardo: las cuales

---

<sup>551</sup> Cueva, Juan de la, 1997, pp. 147-148.

haziendolo assi, le descubrieron quien era su padre y el estado en que estava, y le declararon como no era hijo del Rey, como se dezia. Sabido esto por Bernardo, le pidio al Rey que le diesse a su padre libertad, y jamas se la quiso dar, aunque muchas vezes le fue prometida. Indinado el Bernardo desto, juntó algunos cavalleros, y haziendo un castillo, al qual llamó el Carpio, de donde recibio el renombre, hazia desde el mucho daño, y toda su tierra. El Rey por evitar esta vexacion vino en concierto con Bernardo, que le entregasse el castillo, y que el le daria a su padre. Bernardo vino en el y le dio al rey el castillo, y el rey le entregó a Bernardo a su padre, aunque muerto. Avia el rey prometido al emperador Carlomano de Francia el reyno de castilla, de lo qual avisado Bernardo le pidio al rey que derogasse el mandato, y juntando mucha gente salio contra los franceses que se entravan por España, y venido a la batalla con ellos los desbarató, y vencio, matando por su mano a todos los doze Pares, dexando a España en libertad.

Esta farsa fue representada la primera vez, en Sevilla, por Pedro de Saldaña famoso autor, y ecelente representante, representosse en las ataraçanas, siendo Assistente don Francisco Çapata de Cisneros, Conde de Barajas. Año 1579.

#### **7.8.4. *Comedia del tutor***

##### ARGUMENTO DE LA COMEDIA quinta.

Dorildo tutor de Otavio, se enamora de Aurelia, dama de Otavio su menor. Y para poder gozar della, lo embió a estudiar a Salamanca. Y assi luego que hizo ausencia, le descubrio su pensamiento, a Aurelia: la qual, jamas vino en el. Llegado Otavio a Salamanca travó amistad con un estudiante llamado Leotacio: Al qual mostro un retrato de Aurelia, dandole cuenta de sus amores. El Leotacio visto el retrato se enamoró de Aurelia. Y assi fingiendo cierto viage forçoso, dexó a Otavio encargado el gobierno de su casa, poniendose en camino, para donde Aurelia estava. Licio criado de Otavio vino con cartas a su tutor: el qual descubrio los amores que con Aurelia tenia. Y pidiendole su favor, para poder ser aceto de ella. Licio despues de averle puesto las dificultades que se lo podian impedir: al fin le promete que lo negociara. Y recibiendo del algunos dones, se iva a contar el caso a Aurelia, para dar orden de burlarlo. Encontro con Leotacio, y proponiendole su demanda, el Licio con el propio intento de burlallo, le otorga su demanda. El Leotacio le da algunos dones, y se va. Licio comunica el

caso con Aurelia, escribe a su señor Otavio que viniese, el qual puesto luego en camino por el orden que Licio le dio, fueron Leotacio, y el Tutor burlados, quedando manifiesto todo el caso.

Fue representada esta comedia la primera vez en Sevilla, en la guerta de Doña Elvira, por Pedro de Saldaña, siendo Assistente Don Francisco Çapata y Cisneros, Conde de Barajas. Año de 1579.

#### ARGUMENTO DE LA PRIMERA jornada.

Otavio da gracias al amor, por el premio que le da en gozar de Aurelia. Licio criado de Otavio le da cuenta de un retrato que vio de Aurelia. Dorildo tutor de Otavio habla con Licio culpando los amores de Otavio. Licio habla con Aurelia, y trata de algunas cosas del Tutor. Viene Otavio a despedirse de Aurelia, para irse a Salamanca, hallolos el Tutor, reprehendolo, hazelo poner luego en camino, despidense Aurelia y Otavio quedase el Tutor solo con Aurelia, tratale que anda enamorado della, y haziendo ella donayre del, lo dexa lamentando su esquiviza.

#### ARGUMENTO DE LA SEGUNDA jornada.

Llegado Otavio a Salamanca, toma amistad con Leotacio un estudiante, y mostrandole el retrato de Aurelia, se enamora della, y encomendando su casa a Otavio, parte de Salamanca para Sevilla a ver a Aurelia. Que perseguida y molestada era de los amores del Tutor. Licio criado de Otavio trae cartas a Dorildo Tutor, y a Aurelia. El tutor le descubre su desseo, pidiendole que lo favorezca, Licio se escusa al cabo, con determinacion de burlallo, le promete ayudarle. Leotacio llega a Licio con la misma demanda: Y assi mismo lo engaña como al Tutor, y cogiendole algunos dones, da cuenta Aurelia de lo que passa, y la carta de Otavio.

#### ARGUMENTO DE LA TERCERA jornada.

Licio determinado de engañar a Leotacio, y al Tutor, haze que el Tutor lo lleve a posar a su casa, a donde por burlar a Leotacio y a su criado Astropo, vestido en abito de demonio, les da un trasgo, y ellos muy alborotados, dan voces, sale el Tutor, y Licio dexando el abito de



demonio, y persuadidos que lo era, Astropo se despide de su amo Leotacio, para bolverse a Salamanca, y Leotacio se queda en su intento.

#### ARGUMENTO DE LA QVARTA jornada.

Astropo llega a Salamanca, dale a Otavio vna carta de Licio, viene luego a Sevilla, escôdese en casa de Aurelia, Licio dize al Tutor que Aurelia le quiere hablar aquella noche, dizele dôde y como a de ir. Lo mismo hizo a Leotacio, ponelos en el puesto, sale el y Otavio con mantos de muger, Otavio se va a su Tutor, y Licio, a Leotacio, Aurelia haze a vn su criado descubrillos, con que fue clara la burla que Licio les hizo<sup>552</sup>.

#### 7.8.5. *Comedia del Infamador*

##### Argumento

Leucino, galán y hombre rico, se aficiona de Eliodora, la cual jamas quiso oír su razón aunque persuadida con continuos recaudos. Visto por LEUCINO que ninguna cosa aprovechaba con ella, quiso por fuerza gozar de la doncella Eliodora, la cual viéndose asida de un criado de Leucino, llamado Ortelio, le sacó la daga y lo mató. Acudio la justicia, y Leucino declaró haberlo muerto Eliodora, infamando su virginal vida. Ella declara ser verdad la muerte. Y así fué llevada a la cárcel, y LEUCINO, y FARANDON, un criado suyo tambien fueron presos por la declaracion della, y por los testigos, que fueron LEUCINO y FARANDON, fue condenada a muerte. Aclaróse la verdad, y que ella lo había muerto, por diferente causa de la que los testigos deponían y fue libre, y LEUCINO y FARANDON condenados a muerte, y executados.

Fué representada esta Comedia la primera vez en Sevilla, por el excelente y gracioso representante Alonso de Cisneros, en la huerta de doña Elvira, año 1581, siendo asistente don Francisco Zapata de Cisneros<sup>553</sup>.

---

<sup>552</sup> Tomado de la base de *TESO*.

<sup>553</sup> Cueva, Juan de la, *El Infamador, Los siete Infantes de Lara, Ejemplar Poético*, Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 1.

## 7.9. Miguel de Cervantes (1547-1616)

### 7.9.1. Prólogo a *Don Quijote de la Mancha*

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento. Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires. Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padraastro de *Don Quijote*, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres; y ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice: que debajo de mi manto, al rey mato. Todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación; y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della.

Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse. Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuvo por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo. Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y, estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa; y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el

---

prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte, que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero.

-Porque, ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a costas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina; sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? ¿Pues qué cuando citan la *Divina Escritura*? No dirán sino que son unos santos Tomases y otros doctores de la Iglesia; guardando en esto un decoro tan ingenioso, que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano, que es un contento y un regalo oílle o leelle. De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del A B C., comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro. También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos; aunque, si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales, que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España. En fin, señor y amigo mío -proseguí-, yo determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan; porque yo me hallo incapaz de remediarlas, por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos. De aquí nace la suspensión y elevamiento, amigo, en que me hallastes; bastante causa para ponerme en ella la que de mí habéis oído.

Oyendo lo cual mi amigo, dándose una palmada en la frente y disparando en una carga de risa, me dijo:

-Por Dios, hermano, que agora me acabo de desengañar de un engaño en que he estado todo el mucho tiempo que ha que os conozco, en el cual siempre os he tenido por discreto y prudente en todas vuestras acciones. Pero agora veo que estáis tan lejos de serlo como lo está el cielo de

la tierra. ¿Cómo que es posible que cosas de tan poco momento y tan fáciles de remediar puedan tener fuerzas de suspender y absortar un ingenio tan maduro como el vuestro, y tan hecho a romper y atropellar por otras dificultades mayores? A la fe, esto no nace de falta de habilidad, sino de sobra de pereza y penuria de discurso. ¿Queréis ver si es verdad lo que digo? Pues estadme atento y veréis cómo, en un abrir y cerrar de ojos, confundo todas vuestras dificultades y remedio todas las faltas que decís que os suspenden y acobardan para dejar de sacar a la luz del mundo la historia de vuestro famoso don Quijote, luz y espejo de toda la caballería andante.

-Decid- le repliqué yo, oyendo lo que me decía-: ¿de qué modo pensáis llenar el vacío de mi temor y reducir a claridad el caos de mi confusión?

A lo cual él dijo:

-Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famosos poetas; y cuando no lo hayan sido y hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás os muerdan y murmuren desta verdad, no se os dé dos maravedís; porque, ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo escribistes.

»En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer, de manera que venga a pelo, algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o, a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscallo; como será poner, tratando de libertad y cautiverio:

*Non bene pro toto libertas venditur auro.*

Y luego, en el margen, citar a Horacio, o a quien lo dijo. Si tratáredes del poder de la muerte, acudir luego con:

*Pal[l]ida mors [a]lequo pulsat pede pauperum tabernas, regumque  
turre.*

Si de la amistad y amor que Dios manda que se tenga al enemigo, entraros luego al punto por la *Escritura Divina*, que lo podéis hacer con tantico de curiosidad, y decir las palabras, por lo

menos, del mismo Dios: *Ego autem dico vobis: diligite inimicos vestros*. Si tratáredes de malos pensamientos, acudid con el *Evangelio: De corde exeunt cogitationes malae*. Si de la inestabilidad de los amigos, ahí está Catón, que os dará su dístico:

*Donec eris felix, multos numerabis amicos,  
tempora si fuerint nubila, solus eris.*

Y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático, que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy.

»En lo que toca el poner anotaciones al fin del libro, seguramente lo podéis hacer desta manera: si nombráis algún gigante en vuestro libro, hacelde que sea el gigante Golías, y con sólo esto, que os costará casi nada, tenéis una grande anotación, pues podéis poner: *El gigante Golías, o Goliat, fue un filisteo a quien el pastor David mató de una gran pedrada en el valle de Terebinto, según se cuenta en el Libro de los Reyes, en el capítulo que vos halláredes que se escribe*. Tras esto, para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo, y veréisos luego con otra famosa anotación, poniendo: *El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas; tiene su nacimiento en tal lugar y muere en el mar océano, besando los muros de la famosa ciudad de Lisboa; y es opinión que tiene las arenas de oro, etc.* Si tratáredes de ladrones, yo os diré la historia de Caco, que la sé de coro; si de mujeres ramera, ahí está el obispo de Mondoñedo, que os prestará a Lamia, Laida y Flora, cuya anotación os dará gran crédito; si de crueles, Ovidio os entregará a Medea; si de encantadores y hechiceras, Homero tiene a Calipso, y Virgilio a Circe; si de capitanes valerosos, el mesmo Julio César os prestará a sí mismo en sus *Comentarios*, y Plutarco os dará mil Alejandro. Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas. Y si no queréis andaros por tierras extrañas, en vuestra casa tenéis a Fonseca, *Del amor de Dios*, donde se cifra todo lo que vos y el más ingenioso acertare a desear en tal materia. En resolución, no hay más sino que vos procuréis nombrar estos nombres, o tocar estas historias en la vuestra, que aquí he dicho, y dejadme a mí el cargo de poner las anotaciones y acotaciones; que yo os voto a tal de llenaros las márgenes y de gastar cuatro pliegos en el fin del libro.

»Vengamos ahora a la citación de los autores que los otros libros tienen, que en el vuestro os faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar

un libro que los acote todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro; que, puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharos dellos, no importa nada; y quizá alguno habrá tan simple, que crea que de todos os habéis aprovechado en la simple y sencilla historia vuestra; y, cuando no sirva de otra cosa, por lo menos servirá aquel largo catálogo de autores a dar de improviso autoridad al libro. Y más, que no habrá quien se ponga a averiguar si los seguistes o no los seguistes, no yéndole nada en ello. Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón; ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología; ni le son de importancia las medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica; ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento. Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y, pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la *Divina Escritura*, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo; pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco.

Con silencio grande estuve escuchando lo que mi amigo me decía, y de tal manera se imprimieron en mí sus razones que, sin ponerlas en disputa, las aprobé por buenas y de ellas mismas quise hacer este prólogo; en el cual verás, lector suave, la discreción de mi amigo, la buena ventura mía en hallar en tiempo tan necesitado tal consejero, y el alivio tuyo en hallar tan sincera y tan sin revueltas la historia del famoso don Quijote de la Mancha, de quien hay

---

opinión, por todos los habitantes del distrito del campo de Montiel, que fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos. Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero, pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas.

Y con esto, Dios te dé salud y a mí no olvide. *Vale*.<sup>554</sup>

### **7.9.2. Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados**

#### Prologo al Lector.

No puedo dejar lector carisimo de suplicarte me perdones, si vieres que en este prologo salgo algun tanto de mi acostumbrada modestia: los dias pasados me halle en una conversación de amigos, donde se trató de comedias, y de las cosas a ellas concernientes, y de tal manera las subtilizaron, y atildaron, que a mi parecer vinieron a quedar en punto de toda perfeccion.

Tratóse tambien de quien fue el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toldo, y vistió de gala, y apariencia, yo como el más viejo que alli estaba, dije, que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda varon insigne en la representacion, y en el entendimiento, fue natural de Sevilla, y de oficio batihoja, que quiere decir, de los que hacen panes de oro, fue admirable en la poesia pastoril, y en este modo, ni entonces, ni despues acá ninguno le ha llevado ventaja, y aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo hallo ser verdad lo que he dicho, y si no fuera por no salir del propósito de prólogo pusiera aqui algunos que acreditaran esta verdad.

En el tiempo deste celebre español todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadameci dorado, y en cuatro barbas, y cabelleras, y quatro cayados poco mas, o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos, o tres pastores, y alguna pastora, aderezábanlas,

---

<sup>554</sup> Cervantes, Miguel de, 1997, pp. 69-77.

y dilatábanlas con dos, o tres entremeses, ya de negra, ya de rufian, ya de bobo, y ya de vizcaino, que todas estas cuatro figuras, y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia, y propiedad que pudiera imaginarse no había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros, y cristianos, a pie, ni a caballo, no había figura que saliese, o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componian cuatro bancos en cuadro, y cuatro, o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos, ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles, o con almas, el adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos cantando sin guitarra algun romance antiguo. Murió Lope de Rueda, y por hombre excelente, y famoso le enterraron en la Iglesia mayor de Cordoba, (donde murió) entre los dos coros donde tambien está enterrado aquel famoso loco Luis Lopez.

Sucedio a Lope de Rueda Nabarro natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufian cobarde este levantó algún tanto más el adorno de las comedias, y mudó el costal de vestidos en cofres, y en baúles, sacó la música que antes cantaba detrás de la manta al teatro publico, quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, sino era los que habían de representar los viejos, o otras figuras que pidiessen mudanza de rostro, inventó tramoyas, nubes, truenos, y relámpagos, desafíos, y batallas, pero esto no llegó al sublime punto en que está agora.

Y esto es verdad, que no se me puede contradecir, y aqui entra el salir yo de los límites de mi llaneza que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel* que yo compuse, *La destruicion de Numancia*, y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas de cinco que tenían mostrè, (o por mejor dezir) fui el primero que representasse las imaginaciones, y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general, y gustoso aplauso de los oyentes, compuse en este tiempo hasta veynte Comedias, o treynta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos, ni de otra cosa arrojadiza: corrieron su carrera sin silvos, gritas, ni baraundas. Tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma, y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica avasalló, y puso debajo de su juridicion a todos los farsantes, llenó el mundo de comedias propias, felices, y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de



---

las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado, y si algunos que hay muchos han querido entrar a la parte, y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que el solo.

Pero no por esto, pues no lo concede Dios todo a todos, dejé de tenerle en precio los trabajos del doctor Ramon, que fueron los más despues de los del gran Lope: estimense las trazas artificiosas en todo estremo del licenciado Miguel Sanchez, la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nacion: la discrecion, e innumerables conceptos del canonigo Tarraga: la suavidad, y dulzura de don Guillen de Castro, la agudeza de Aguilar, el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luys Velez de Guevara, y las que agora estan en jerga del agudo ingenio de don Antonio de Galarza, y las que prometen las fullerias de amor de Gaspar de Avila, que todos estos, y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope. algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y pensando que aun duraban los siglos, donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias: pero no hallé pajaros en los nidos de antaño: quiero decir que no hallé autor que me las pidiese puesto que sabían que las tenía: y asi las arrinconé en un cofre, y las consagré, y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero, que el me las comprara, si un autor de titulo no le hubiera dicho, que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada: y si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo, y dije entre mi: “O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho, sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos. Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos, que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas, ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor, a la luz de otros autores menos escrupulosos, y más entendidos: aburrime, y vendíselas al tal librero que las ha puesto en la estampa, como aquí te las ofrece, el me las pagó razonablemente, yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes, ni diretes de recitantes, querria que fuesen las mejores del mundo, o a lo menos razonables, tu lo veras, lector mio, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se emiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas: y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser de los tres estilos el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen: y que para emienda de todo esto le ofrezco una comedia que estoy componiendo, y la intitulo *El engaño*

*a los ojos*, que si no me engaño le ha de dar contento. Y con esto Dios te dé salud, y a mi paciencia<sup>555</sup>.

## **7.10. Tirso de Molina**

### **7.10.1. Prólogo a la *Cuarta Parte de Comedias***

#### PRÓLOGO A TI A SOLAS

Mil cosas tenia, que comunicarte en puridad, y importame el secreto, lo mismo que la fama, que se despluma con las murmuraciones, pero tienen me tan embaraçado los traslados de mi Quinta Parte de Comedias, sucesoras de esta Quarta Parte, y el rezelo de que no echés en corro, lo que en chiton te confiare, que mortifico a pesar de mi gusto mis afectos: con todo esso si me prometes impossibles (que es ser guardadamas de tu lengua) y apetece lo que todos (que es picar en faltas, que en nosotros nos parecen aradores, y en los demas vallas) buscame (quando aya salido de la cuna mi hermano el quinto deste nombre) hallarásme en la tienda de Gabriel de Leon, mercader destas sazones, y nos daremos un buen rato acosta de los abusos en especie, sin riesgo de los individuos, y entretanto haz ganas (si es que te faltan, que no puedo creerlo) para la ensalada mas sabrosa, que jamas puso a su mesa la discrecion provocada de la embidia. Vale.<sup>556</sup>

---

<sup>555</sup> Cervantes, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses, nunca representados*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), consultada a 3 de marzo de 2015.

<sup>556</sup> Molina, Tirso de, 1635, p. 13 (paginación de la BDH, perteneciente a la BNE).

### 7.10.2. Dedicatoria, por Francisco Lucas de Ávila, de *La fingida Arcadia*

*Dedicatoria*, por Francisco Lucas de Ávila

#### *A Qualquiera*

Si estuviera yo (señor cualquiera) tan olvidado del buen passage que v.m. hizo a los Cigarrales, y en la que primera parte de Comedias del Maestro Tirso de Molina mi Tio: como lo es tan sus divertimientos de la promesa que vinculó en sus decendientes, no assegundára en nombre suyo, (aunque sin su permission) riesgos nuevos que examinen, si aun dura aquella buena voluntad primera, o a imitacion de los trages y tocados, se han mudado con las calças, y cuellos los humores, y pasandose a balonas, y sotanillas, descontenta el Autor agora despues de tan aplaudido, porque el en fe de la buena fama que adquirió, se ha hechado a dormir no menos tiempo que el de diez años, escarmentado de trampas, y mohatras: en sus treze se está todavia sin querer tomar la paleta para segundo cabe, contento con el buen acierto del primero: mas yo que sentido como moço, de que el por casi viejo de en avariento, y recatee en las navetas de dos escritorios, lo que antes desperdiciava por los teatros, he querido hazer almoneda (heredero suyo en vida) de sus bienes. A la plaça salen (que ya no se usan baratillos) los que pude sizarle: lastimado de ver que muchos papeles de esta especie que se aplaudieron en los corrales en virtud de los que los recitaron, se silven despues en silencio leydos; y no me espanto, que es muy diferente la novia en la Iglesia compuesta, y en el talamo casera.

Apologetizára yo el abono del Maestro con estos que llaman Encomios, y Panegiricos, sino temiera que me dixesen que como sobrino suyo alabava mis agujas; pero estandolo el tanto, como pregonan aun sus mismos compatriotas (que la aprobacion destes es la mas calificada, pues por ella medramos: *Salutem ex inimicis nostris.*) y como manifiestan los estrangeros en Francia, Italia, y los dos mundos, ocasionaria a que me diessen con Seneca en los ojos, que dixo: *Ineptum Panegiricum, quod provat lucem solis.* Quiere dezir (señor romancista, y dama señora) que es necio quien gasta argumentos en provar que el sol es luminoso. Por lo menos tengo unas buenas nuevas con que sazonarle, y son que saldran con toda brevedad, y diligencia las *Novelas prometidas*, (no te digo el nombre, porque no se me amotina alguno en

profecía,) y tras ellas la *segunda parte de los Cigarrales*, y en medio de estos dos con el apellido verdadero de mi Tio otro que se bautizará con el de *Deleytar aprovechando*.

Escuse v.m. averiguaciones sobre si de una, y otra fabrica ha de ser el Alarife mi Tio el Maestro, o su sobrino, que quando me arroje a afirmar que entrambos poniendo de su parte aquel quadernos escondidos, y olvidados, y este nuevas añadiduras, no será mentira que me execute en la restitution, ello dirá: y como v.m. se entretenga con provecho del entretenedor, quien le mete en la ligitimidad, o bastardia de los inquilinos que no pretenden Canonicatos, ni Colegios?

Agasage agora a este huesped (si quiera por serlo) que no ocupará la posada mas de lo que v.m. quisiere, pues puede hecharle fuera quando se le antojare, y dete Dios tan buena salud qual fuere la intencion con que le leyere, Amen<sup>557</sup>.

DON IVLIO MONTI CAVALLERO MILANES, VNICO Patron del dueño deste  
libro.

El hurto (digno sin duda de alabança mas que de vituperio) que como ladron domestico de mi Tio, autor destas doze Comedias, hize el verano pasado, fiandome sus originales: me parece quedará restituydo con mejoras llevandosele a Vs. porque me consta de su misma boca que es tan dueño de los aliños de su pluma, como de todas sus acciones. Adverti que muchas vezes ponderava las liberalidades de que a Vs. le es deudor, tanto mas de estima quanto el agrado, y gusto con que las executa, se aventaja a la estrechez de muchos, que apurados mas de la reputacion que de la voluntad en los beneficios que hazen, pierden por las circunstancias el agradecimiento que se les deve, porque ay favores con tanta cascara de dificultades, y asperezas, que quando el necesitado los consigue no tiene dientes ya con que facilitarlos para digerirlos: Dichoso Vs. como en todas en esta parte, pues se lleva apasible, y liberal, no menos que el agrado eterno, pues afirma el mayor Predicador, que Hilarem datorem diligit Deus.

Valiase el Maestro mi Tio a este proposito (por hablar al uso, que ha comutado las sentencias en comparaciones) del simil del gusano de seda, y con la propiedad que acostumbra metaforizava las suyas, aplicandolas a su intento, porque dezia, parecer prodigio digno de

---

<sup>557</sup> Tirso de Molina, 1635, pp.9-10, y también en NBAE, 4, 1906.

admirarse, que siendo este misterioso animalejo de tan menuda corpulencia en su semilla, que la de la mostaça (celebrada por boca del mismo Dios) es en su comparacion gigante: con todo eso en sus estudios es tan prodigo, que se atreve a vestir los Templos, y los Alcaçares, las Tiaras, y Coronas, de lo mas precioso que reservó el Sumo Artifice para su culto, y profanó en el suyo la vanidad humana; pero (proseguia diziendo) que era cosa estraña, que viviente tan util necesitase en sus principios, y en la pequeñez de aquellos granillos, en que virtualmente se atesora su ser vegetal, y sensitivo del calor, y amparo de los que libran su interes en sus tareas: pues en las Provincias donde con mas fecundidad se crian, no se tienen en menos los vellezas de mayor gerarquia por fomentarlos, y darles abrigo, embultos en un papel entre sus delicados senos. Allí de insensibles ya vivientes, se trasladan al alimento de las ojas, que siendo simbolo de la prudencia, califican el admirable acuerdo de su eleccion hasta en el manjar que escogen. Duermen a tiempos para hilar mas alentados en otros, no materias advenedizas hurtadas a los campos, sino sus entrañas propias. Labranse mauseoleos de fabrica mas prodigiosa que la que se ensorbeveció con el blason de milagro. Requieren sus jornales tiempos favorables, y serenos, porque de modo los sobresaltan los tempestuosos que necesitan de musicas, y regozijos caseros, para divertirse de las inclemencias elementares. Y acabada su obra con su vida (tanto aborrecen al ocio) se sepultan en ella, para resucitar despues cada uno fenix mariposa, el que primero gusano sin estima arguye evidencias contra Estadistas blasfemos, que indignos de los espíritus que los diferencian de los brutos, niegan la inmortalidad privilegiada de la muerte.

Los ingenios (pues proseguia) que mejorados en tercio, y quinto por la naturaleza, se amilanan tan desvalidos a la presencia de la fortuna, que en la graduacion de la soberbia son no mas que atomos humanos, relieves imperceptibles a los ojos de la presuncion: mientras no tienen quien al abrigo de su amparo los vivifique, y saque de simiente, quedandose en ella perecen con sus dueños sus discursos; y sucedierame lo mismo a no hallar el socorro (que a otros le falta) mi dicha: en la prodiga afabilidad del señor don Iulio, en cuyo patrocinio puedo prometerme alientos para texer curiosidades, que a la luz de su fama buelen mariposas hasta la inmortalidad que la penuria descompone.

Esto le escuchen muchas vezes, y no pocas ocupado en el desempeño de sus deseos yo que cumplan estudios mas considerables sus esperanças. Entretanto pues que estas perficionan (aunque se yo que ha de costarme no pocas reprehensiones) saco a bolar sin noticia: debaxo

de las alas de Vs. estas doze Comedias, o (para no salir de la mefora) le presento esta dozena de madejas, que desembolvi de sus capullos, en cuya lana engañava melancolias, los asuetos del tiempo mas utilmente empleado a que le llevan inclinaciones de su juventud curiosa: no medianamente ha de sentir el ver peregrinar de nuevo su nombre en annagramas, por tanto tribunal de censuradores: que aunque dichosos en esta parte los que andan en tantas manos, con general aprobacion de todos le aseguran deste rezelo: avia ya con las canas retirado las musas profanas al sagrado del arrepentimiento, mejorandolas de estilo, y asuntos. Dos lustros han corrido en que ni importunaciones de interesados, ni preceptos acrehedores han podido obligar sus sales a que reysteren sazones del teatro. Iubiladas pues del, atreve mi confiança los presentes a plaça mas desahogada: culpenme los escrupulosos a mi, mas no a su artifice, que las faltas que registraren los atentos, como no lo son en los borradores de donde las he trasladado no deven correr por cuenta suya, que yo para librarle de los que no se satisfazieren desta excusa, presidié su titulo en el valle humilde su dueño, con los dos montes colaterales, que le defienden seguro entre los braços las armas, y las letras; cuyas alabanças de puro veneradas, solamente encarecidas del silencio remite la pluma a la admiracion, para mas estendidos elogios, que los ceñidos dos en este breve reconocimiento.

Gusano es su Autor de seda, de su misma sustancia ha labrado la numerosa cantidad de telas, con que quatrocientas, y mas Comedias vistieron por veynte años a sus profesores, sin desnudar corneja agenos asuntos, ni pensamientos adoptivos. Tempestades, y persecuciones imbidiosas procuraron mal lograr los honestos recreos de sus ocios, y yo sé de alguna borrasca, que a no tener a Vs. por Santelmo diera con el a pique. A todos les consta velint, nolint, del caudal de su Autor, de la apasibilidad, y propension con que Vs. le defiende; dilatarme en lo uno, y otro merecerá respuesta de Agesilao al Embajador prolijo, y me podran dezir: Eus hospes, necessaria, in non necessariam vteris: solo advierto a Vs. que no he seguido opinion usada de los que agora imprimen, dandole a cada Comedia su ayo (por dezir meconas) no tanto por ahorarme de dedicatorias (que estas son faciles a costa de un par de latines) quanto por no defraudarle a Vs. lo mismo que le presento; que en las mas novelas, y farsas que he visto nuevamente estampadas, si cada padrino se lleva la que se le encomienda, vendrale a caber al patron de todo el volumen mas que la oja primera, y el pergamino.

Estudios tiene Vs. repartidos por horas, tan luzidos, quanto generosos, que abrasan las dos opuestas professions de la pluma, y de la espada; pero tan desahogados en ellos, que no le

faltaré a este libro las tuyas, a Vs. el agrado que en todas, a su Autor el acogimiento que siempre, ni a mi el premio desta osadía, que es solo pagar por mi Tio alguno de tantos reditos como reconocen sus empeños, &c.

D. Francisco Lucas de Avila<sup>558</sup>

### 7.10.3. Prólogo a *Cigarrales de Toledo*

#### AL BIEN INTENCIONADO

No sé, ¡oh, tú, que me estás leyendo!, si tienes derecho al título que te doy en el de este *Prólogo*. Si te cuadra, alábate por dueño de una ejecutoria tanto más calificada en el tiempo presente, cuanto menos puesta en uso. Y si no, en leyendo el sobrescrito, déjame para quien voy, que no es cortesía abrir cartas ajenas y profanar letras aseguradas por el derecho de las gentes en el crédito del nombre a quien se remiten. Pero bueno sería que, por no hablar al bien intencionado para quien voy dirigida en tiempo tan estéril de ellos, me quedase virgen, y, como carta rezagada, se malograsen los ratos que gasto en mi contextura.

Anda, léeme, no se te dé nada; y haz cuenta que estoy sobrescrita: *Al bien intencionado, y, en su ausencia, al malicioso; en casa de la mormuración; porte, ocho reales*. Ya me has abierto, y yo sé que, en tu opinión, a título de lo segundo. Pues si tú te conocieras por mal intencionado, predestinaras tus acciones, porque ¿quién hay que registrando defectos al espejo del propio conocimiento, no procure enmendarlos? Y si son suplementos en lo físico tanta cabellera, moño, tinte y diente postizo, ¿por qué no lo serán, en lo moral, virtudes que a tan poca costa se hacen naturales?

No quiso el que me dio el ser disculpar mis faltas con lo acostumbrado de que a persuasión de amigos me encomendó a la imprenta; porque, ¡lleve el diablo al que le habló tal palabra! Ni es discreta satisfacción sacar a vistas hijos corcovados, por la aprobación de amistades apasionadas, pues si a quien feo ama, hermoso le parece, por ti, que no estás en la lista de mis comprendidos, se podrá decir al contrario: que a quien murmura de lo perfecto, lo hermoso le parece feo.

---

<sup>558</sup> Ver Tirso de Molina, 1635, pp. 11-12; y también en NBAE, tomo I, 4, 1906.

Ya juzgarás, por lo dicho, que me vendo, soberbio, por consumadísimo. Pero ni te engañas en todo, ni en todo aciertas. Mira: toda arrogante presunción es locura, y todo abatimiento de sí mismo, que no se ejercita por Dios, es pusilanimidad. Ni me tengo por tan monstruo que no salga con esperanzas de poder lucir entre mis contemporáneos, ni por tan bien complexionado que me prometa entre ellos ser primero en licencias. De uno y otro tendré.

Como salgo a vistas desnudo, haréte alarde de mis faltas y sobras. Pudiera yo como tú (si eres hombre), ponerme de noche bigotera, enrizar guedejas, traer peto, bruñir valonas, prohijar pantorrillas; y si eres mujer, arrastrar telas, enmelar manos, embadurnar mejillas, adulterar cabellos, sustituir corchos, y viérasme corneja, si me ves gozque de la China. De esta suerte salí del vientre de mi madre, si puedo dar este nombre a la imaginativa que me concibió y a la pluma que me sacó a luz. De los defectos que en mí hallares, parte tiene la culpa mi progenitor, y parte el ama que me enseñó a hacer pinitos: duelos me hicieron negra, que yo blanca me era. Ocho meses ha que estoy en las mantillas de una imprenta, donde, como niño dado a criar en el aldea, me enseñaron los malos resabios que en mí descubrieres: mentiras de un ignorante compositor que tal vez añadía palabras, tal sisaba letras. Y ojalá parara en esto, y no se me acogiera llevándosele a mi padre el dinero adelantado de mi crianza (medio precio de mi impresión), y me dejara jubón a la malicia, la mitad de seda y la otra de fustán, obligándole a buscarme nuevo pupilaje, mohatrar papel y trampear la costa. Un padre tengo y dos ayos. ¿Qué mucho que habiendo andado tantos días por casas ajenas, salga con lo que se les pega a los niños de la Doctrina?

Tampoco te doy esto por disculpa, que no se me da de ti un caracol: mira qué sacudido salgo. Pero siendo vagamundo, ¿qué mucho? Porque, o me lees habiéndome comprado (y si diste por mí tu dinero, ¿qué menos precios equivaldrán al provecho que a tu costa tiene mi padre?), o me pediste prestado a mi dueño; y si lo hiciste por hablar mal de mí, eres poco agradecido, pues te aprovechas de la hacienda ajena para deslucírsela a tu amigo.

El día que salí de la tienda entré a servir a quien me compró; y desde entonces ya no corre por cuenta de quien me dio el ser mi defensa, sino del señor a quien reconozco. Di mal de mí, que de camino dices mal de él, y le pagas el empréstito en injurias de su doméstico; que yo te prometo, por más que fulmines, no se acobarde mi autor tanto que no prometa mi *Segunda parte*, pues con ella crecerá el gusto al amigo y la envidia al que no lo fuere. Puédote afirmar que está ya comenzada, y, en tanto que se perficiona, dadas a la imprenta *Doce Comedias*,



primera parte de muchas que quieren ver mundo entre trecientas que en catorce años han divertido melancolías y honestado ociosidades. También han de seguir mis buenas o malas fortunas, *Doce Novelas*, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo. Muchos hermanos me promete señor padre; pero respóndole yo que «como comiéremos».

La vanguardia llevo. Haz presa en mí; que como te ocupes tanto en mi censura que des lugar a los demás, daré por bien empleados mis naufragios, a trueco de la prosperidad de mis sucesores<sup>559</sup>.

#### 7.10.4. Cigarral Primero<sup>560</sup>

[...] Intitulábase la comedia *El vergonzoso en Palacio* celebrada con general aplauso (años había), no sólo entre todos los teatros de España, pero en los más célebres de Italia y de entrambas Indias, con alabanzas de su autor, pues mereció que uno de los mayores potentados de Castilla honrase sus musas, y ennobleciese esta facultad, con hacer la persona del *Vergonzoso* él mismo, quedándolo todos los que la profesan de verle aventajar, en un rato de este lícito entretenimiento, sus muchos años de estudio.

Los que entraban en ella eran de lo más calificado de su patria; y las damas, Anarda, Narcisa, Lucinda y doña Leocadia, ilustres como hermosas, y milagros de la hermosura; con que quedó la representación autorizada como merece, pues, si los sujetos que la ponen en práctica no la desdoran, ella por sí misma es digna de suma estimación y alabanza, principalmente saliendo tan acendrada (el día de hoy) de los que, sin pasión y con suficiencia, tienen a su cargo el expurgarla de palabras y acciones indecentes.

Salieron, pues, a cantar seis, con diversidad de instrumentos: cuatro músicos y dos mujeres. No pongo aquí —ni lo haré en las demás— las letras, bailes y entremeses, por no dar fastidioso cuerpo a este libro, ni quebrar el hilo al gusto de los que le tuvieren en ir leyendo, sucesivamente, sus comedias. Baste para saber que fueron excelentes, el dar por autores de los

<sup>559</sup> Tirso de Molina, 1994 a, pp. 9 y ss.

<sup>560</sup> Tirso de Molina, 1994 a, pp. 99 y ss.

tonos a Juan Blas, único en esta materia, a Álvaro, si no primero, tampoco segundo, y al licenciado Pedro González, su igual en todo que, habiendo algunos años sutilizado la melodía humana, después, por mejorarla, tomó el hábito, Redentor de nuestra Señora de la Merced, y en él es fénix único, si en el siglo fue canoro cisne. Los entremeses fueron de don Antonio de Mendoza cuyos sales y concetos igualan a su apacibilidad y nobleza; y los bailes, de Benavente, sazón del alma, deleite de la naturaleza y, en fin, prodigio de nuestro Tajo. Y, si por sus dueños ganaron fama, no la perdieron por los que en Buenavista los autorizaron hoy. Esto, pues, supuesto, y entrados los músicos, salió el que echaba la *Loa*, que fue la que se sigue<sup>561</sup>:

Entróse, siguiéndose tras él un baile artificioso y apacible, el cual concluido, comenzó la comedia, que es como se sigue: *Comedia famosa del Vergonzoso en Palacio*, etc.

[...] Quien dijo que era demasidamente larga, y quién impropia. Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro —siendo así que murió en una batalla que el rey don Alonso, su sobrino, le dio, sin que le quedase hijo sucesor—, en ofensa de la Casa de Avero y su gran duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín. ¡Como si la licencia de Apolo se estrechase, a la recolección histórica, y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas! No faltaron protectores del ausente poeta, que, volviendo por su honra, concluyesen los argumentos Zoilos (si pueden entendimientos contumaces, Narcisos de sus mismos pareceres, y discretos, más por las censuras que dan en los trabajos ajenos, que por lo que se desvelan en los propios, convencerse).

—“Entre los muchos desaciertos (dijo un presumido, natural de Toledo, que le negara la filiación de buena gana, si no fuera porque, entre tantos hijos sabios y bien intencionados que ilustran su benigno clima, no era mucho saliese un aborto malicioso), el que más me acaba la paciencia es ver cuán licenciosamente salió el poeta de los límites y leyes, con que los

---

<sup>561</sup> Tirso de Molina, 1994 a, pp. 100 y ss.

---

primeros inventores de la Comedia dieron ingenioso principio a este poema; pues siendo así que éste ha de ser una acción cuyo principio, medio y fin, acaezca a lo más largo en veinticuatro horas sin movernos de un lugar, nos ha encajado mes y medio, por lo menos, de sucesos amorosos. Pues, aun en este término, parece imposible pudiese disponerse una dama ilustre y discreta a querer tan ciegamente a un pastor, hacerle su secretario, declararle por enigmas su voluntad y, últimamente, arriesgar su fama a la arrojada determinación de un hombre tan humilde que, en la opinión de entrambos, el mayor blasón de su linaje eran unas abarcas, su solar una cabaña, y sus vasallos un pobre hato de cabras y bueyes. Dejo de impugnar la ignorancia de doña Serafina pintada, en lo demás tan avisada, que, enamorándose de su mismo retrato, sin más certidumbre de su original que lo que don Antonio la dijo, se dispusiese a una bajeza indigna, aun de la más plebeya hermosura, como fue admitir a oscuras a quien pudiera, con la luz de una vela, dejar castigado y corrido. Fuera de que no sé yo por qué ha de tener nombre de Comedia la que introduce sus personas entre Duques y Condes, siendo así que las que más graves se permiten en semejantes acciones no pasan de ciudadanos, patricios y damas de mediana condición.”

Iba a proseguir el malicioso arguyente, cuando atajándole don Alejo —que por ser la fiesta a su contemplación le pareció tocarle el defenderla—, le respondió:

—“Poca razón habéis tenido; pues, fuera de la obligación en que pone la cortesía a no decir mal el convidado de los platos que le ponen delante (por mal sazonados que estén) en menosprecio del que convida la comedia presente ha guardado. las leyes de lo que ahora se usa. Y a mi parecer —conformándome con el de los que sin pasión sienten—, el lugar que merecen las que ahora se representan en nuestra España, comparadas con las antiguas, les hace conocidas ventajas, aunque vayan contra el instituto primero de sus inventores. Porque, si aquéllos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que, en tan breve tiempo, un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale, y festeje, y que, sin pasar siquiera un día, la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche? ¿Qué lugar tiene para fundar celos, encarecer desesperaciones, consolarse con esperanzas, y pintar los demás afectos y accidentes, sin los cuales el amor no es de ninguna estima? Ni ¿cómo se podrá preciar un

amante de firme y leal, si no pasan algunos días, meses y aun años en que se haga prueba de su constancia?

“Estos inconvenientes mayores son, en el juicio de cualquier mediano entendimiento, que el que se sigue de que los oyentes, sin levantarse de un lugar, vean y oigan cosas sucedidas en muchos días. Pero ansí como el que lee una historia en breves planas sin pasar muchas horas, se informa de casos sucedidos en largos tiempos y distintos lugares, la comedia, que es una imagen y representación de su argumento, es fuerza que, cuando le toma de los sucesos de dos amantes, retrate al vivo lo que le pudo acaecer, y, no siendo esto verisímil en un día, tiene obligación de fingir pasan los necesarios, para que la tal acción sea perfecta; que no en vano se llamó la poesía *pintura viva* pues, imitando a la muerta, ésta, en el breve espacio de vara y media de lienzo, pinta lejos y distancias, que persuaden a la vista a lo que significan, y no es justo que se niegue la licencia, que conceden al pincel, a la pluma, siendo ésta tanto más significativa que esotro. ¡Cuánto se deja mejor entender el que habla, articulando sílabas en nuestro idioma, que el que, siendo mudo, explica por señas sus conceptos! Y si me argüís que a los primeros inventores debemos, los que profesamos sus facultades, guardar sus preceptos —pena de ser tenidos por ambiciosos, y poco agradecidos a la luz que nos dieron para proseguir sus habilidades—, os respondo: que, aunque a los tales se les debe la veneración de haber salido con la dificultad que tienen todas las cosas en sus principios, con todo eso, es cierto que, añadiendo perfecciones a su invención (cosa, puesto que fácil, necesaria), es fuerza que, quedándose la sustancia en pie, se muden los accidentes, mejorándolos con la experiencia. ¡Bueno sería que, porque el primero músico sacó, de la consonancia de los martillos en la yunque, la diferencia de los agudos y graves, y armonía música, hubiesen los que agora la profesan de andar cargados de los instrumentos de Vulcano, y mereciesen castigo en vez de alabanza los que a la arpa fueron añadiendo cuerdas y, vituperando lo superfluo e inútil de la Antigüedad, la dejaron en la perfección que agora vemos! Esta diferencia hay de la Naturaleza al Arte: que lo que aquélla desde su creación constituyó no se puede variar; y así siempre el peral producirá peras y la encina su grosero fruto. Y con todo eso, la diversidad del terruño, y la diferente influencia del cielo y clima a que están sujetos, la saca muchas veces de su misma especie y casi constituye en otras diversas. Pues, si hemos de dar crédito a Antonio de Lebrija en el Prólogo de su *Vocabulario*, no crió Dios, al principio del mundo, sino una sola especie de melones, de quien han salido

---

tantas, y entre sí tan diversas, como se ve en las calabazas, pepinos y cohombros, que todos tuvieron en sus principios una misma producción. Fuera de que ya que no en todo, pueda variar estas cosas el hortelano, a lo menos en parte, mediando la industria del injerir. De dos diversas especies compone una tercera, como se ve en el durazno, que, injerto en el membrillo, produce al melocotón, en quien hacen parentesco lo dorado y agrio de lo uno con lo dulce y encarnado de lo otro. Pero en las cosas artificiales, quedándose en pie lo principal, que es la sustancia, cada día varía el uso, el modo y lo accesorio. El primer sastre que cortó de vestir a nuestros primeros padres fue Dios —si a tan ínclito artífice es bien se le acomode tan humilde atributo; mas no le será indecente, pues Dios es todo en todas las cosas—. ¿Fuera, pues, razón, que por esto anduviésemos agora como ellos cubiertos de pieles, y que condenásemos los trajes —dejo los profanos y lascivos, que esos de suyo lo están, y hablo de los honestos y religiosos—, porque así en la materia como en las formas diversas se distinguen de aquéllos? Claro está que diréis que no. Pues si “en lo artificial”, cuyo ser consiste sólo en la mudable imposición de los hombres, puede el uso mudar en los trajes y oficios hasta la sustancia, y “en lo natural” se producen, por medio de los injertos, cada día diferentes frutos, ¿qué mucho que la comedia, a imitación de entrambas cosas, varíe las leyes de sus antepasados, e injiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambos, introduzca ya personas graves, como la una, y ya jocosas y ridículas, como la otra? Además que si el ser tan excelentes en Grecia Esquilo y Ennio, como en los latinos, Sénecay Terencio bastó para establecer las leyes tan defendidas de sus profesores; la excelencia de nuestra española Vega, honra de Manzanares, Tulio de Castilla y Fénix de nuestra nación [...] Y habiendo él puesto la Comedia en la perfección y sutileza que agora tiene, basta *para hacer escuela de por sí*, y para los que nos preciamos de sus discípulos nos tengamos por dichosos de tal maestro, y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare.<sup>562</sup>

---

<sup>562</sup> Tirso de Molina, 1996, pp. 218 y ss.

### **7.10.5. Deleitar aprovechando**

#### **Dedicatoria**

A DON LUIS FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y ARCE,

SEÑOR DE LA VILLA DE CARPIO, CABALLERO DEL HÁBITO DE SANTIAGO, PRESIDENTE, GOBERNADOR Y CAPITÁN GENERAL, QUE FUE, DE LAS PROVINCIAS DE CHILE, VEINTICUATRO DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA, ETC.

[...] Pues buen remedio -proseguía mi discurso-, doremos esta píldora, hagamos una miscelánea provechosa y, a imitación de la abeja que, con su artificio y las flores de los romerales, saca un tercer mixto que, saludable y dulce, ni es totalmente ni tomillo ni romero, ni del todo degenera de sus virtudes y sustancia, novelemos a lo santo y, entre lo marañoso y entretejido de lo raro de sus vidas, fabriquemos estos tres panales que, lisonjeando el apetito enfermo, comuniquen confitado lo medicinal de sus ejemplos.

Si tanto se recrea el común gusto con lo peregrino de los cuentos, lo enmarañado de los amores, lo temerario de la valentía, lo ingenioso de las trazas y lo quimérico de las aventuras, ni en cuanto el Bocacio, el Giraldo, el Bandelo y otros escribieron en toscano, Eliodoro en griego, en portugués Fernán Méndez Pinto, Barclayo en Francia, los autores de los Belianises, Febos, Primaleones, Dianas, Guzmanes de Alfarache, Gerardos y Persiles en nuestro castellano, pueden compararse (puesto que todos son patrañas), con los sucesos portentosos, raros y verdaderos de estos tres sujetos.<sup>563</sup>

---

<sup>563</sup> Tirso de Molina, 1994 b, pp.7-16.

## 7.11. Lope de Vega

### 7.11.1. Prólogo a la *Parte XVI de Comedias*

Parte XVI de Comedias dedicada al Excelentísimo señor don Rodrigo de Silva, Duque de Pastrana:

#### PERSONAS.

El Teatro. Un Forastero.

Te. Ay, ay, ay.

Fo. De que te quejas Teatro?

Te. Ay, ay, ay.

Fo. Qué tienes? Qué novedad es esta? Estàs enfermo, que parece tocador ese que tienes por la frente?

Te. No es si no una nube que estos días me han puesto los autores en la cabeza.

Fo. Pues que puede moverte a tales voces?

Te. Es possible que no me ves herido, quebradas las piernas, y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas, y de mil clavos?

Fo. Quien te ha puesto en estado tan miserable?

Te. Los carpinteros por orden de los Autores.

Fo. No tienen ellos la culpa, sino los Poetas, que son para ti como los medicos, y los barberos, que los unos mandan, y los otros sangran.

Te. Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas, o por no haber buenos representantes, o por ser malos los Poetas, o por faltar entendimiento a los oyentes; pues los Autores se valen de las maquinas, los Poetas de los carpinteros, y los oyentes de los ojos.

Fo. Yo soy forastero, como ves en mi traje, no pensé que en esta tierra había mas comedias que aquellas que se constituyen de personas humildes, aunque en España no se guarda el arte.

Te. El arte de las comedias, y de la Poesia es la invencion de los Poetas Principes, que los ingenios grandes no estan sujetos a preceptos, y en materia de agradar los ojos, te quiero vencer con un ejemplo, quando hay una fiesta de toros: van a verlos, o a oirlos?

Fo. Yo no he oydo decir que hable algun toro, que cante, o bayle.

Tea. Pues siendo los ojos tan principal sentido, no es pequeña la causa con que se mueve el pueblo.

Fo. Digo que es grande, y digno de admiracion, pues en aquel espacio cristalino que recibe las especies, por cuya virtud se causa, la vista, tantas diversidades de objetos comprehende, y aqui viene bien lo que dicen, que vee tambien el alma como los ojos, que ellos ven por el acto de la vision que en si tienen, el alma como acto principal eficiente, y la potencia visiva como eficiente instrumental, pues que veran los ojos que no vea el alma?

Te. Dellos se dicen grandes alabanzas pero aunque sea cosa tan exelente el oír, puedo yo con sola la vista oír leyendo, y saber sin los oídos cuanto ha pasado en el mundo.

Fo. Lo mismo diran los oídos contra los ojos, pues pueden ver como ellos, retratando en la imaginacion por Ideas lo que oyen.

Te. Las Ideas son una perpetua sustancia, causa, y principio para que las cosas singulares sean como ella, y de uno que se imagine, se formen muchos.

Fo. Parece que sabes.

Te. Ha días que nací en Grecia, donde nacieron todas las artes. Conocí a Euripides, a Eschilo, a Sofocles, y a Aristofanes: pero volviendo al pueblo, digo, que justamente se mueve a estas maquinas por deleitar los ojos, pero no a las de la comedia de España, donde tan groseramente bajan, y suben figuras, salen animales, y aves, a que viene la ignorancia de las mugeres, y la mecanica chusma de los hombres.

Fo. Pues no ay discretos?

Te. Pocos.

Fo. Eso es mentira.

Fo. Yo digo algunas veces en la comedia, pues nadie se podra persuadir con media no entendimiento, que la mayor parte de las mugeres que aquel jaulon encierra, y de los ignorantes que asisten a los bancos, entienden los versos, las figuras retoricas, los concetos y sentencias, las imitaciones, y el grave, o comun estilo.

Fo. Algunos doctos, y cortesanos aura tambien que agradezcan a los poetas sus estudios con diferencia de los buenos a los no tales de lo legos a los cientificos, que bien saben que hay poetas, y unos como poetas, que se salvan con el vulgo en la desconfianza, como los otros se pierden en la satisfacion, *que la opinion tal vez hace menores las cosas grandes, y el poco credito grandes las pequeñas.*



Te. Que importa si no puede vivir el Autor del parecer y singular voto de los que saben, y mas consistiendo la comedia en accidentes, como mandar algun poderoso inquietarla, herir un representante, parir una mujer, caerse una apariencia, errarse el que no estudia, o el desairado ser odioso al pueblo, cosas que no estan en las margenes del poeta. Sin esto muchos van a la comedia, mas como figuras que como oyentes: pues hazen alli mayores papeles que los representantes, sin reparar en lo que un hombre de bien se debe a si mismo, cuando está en publico: y otros van tambien a que los vean lindos.

Fo. Con el dolor dices desatinos Teatro, que solo se precian de robustos los españoles, y de hombres mas para las armas, que para usurpar las acciones femeniles, de que te pudiera traer lugares de antiguos autores, si supieras Latin.

Te. Tanto Latin se yo quanto me basta, para saber los que no le saben, y por eso te diré a tu mismo proposito dos versos de Marcial tan notables, que en esta ocasion me los puedes agradecer por cosa rara. Llamabale Carmenion hermano, y era Carmenion hombre afeminado, y lindo enfadoso, y como Marcial era español, y por esta causa se preciava de robusto, dijole en un Epigrama:

*Tu flexa mitidus coma vagaris:*

*Hispanis ego contumax capillis:*

Bien me puedes agradecer esta antigualla, para que sepas que no se rizaban los Españoles, como ahora usan muchos tan afrentosamente.

Fo. El lugar me ha dado notable gusto, y es digno de tu ingenio y curiosidad, o como se conoce que eres el facistol de los Poetas, sobre cuyas espaldas cantan: pero porque no te diviertas de tu primero intento, que libro es este que estas mirando?

Te. La parte diez y seys de las Comedias de Lope, que no se acabó de imprimir por su ausencia, y así viene despues de la Decimaseptima.

Fo. Son buenas estas comedias?

Te. *Mirad a quien alabays, el Perseo, El Laberinto, y los Prados, el Adonis, y Felisarda,* estan de suerte escritas, que parece que se detuvo en ellas.

Fo. Tu debes de estar bien con el Poeta destas Fabulas.

Te. Ha mucho años que le tengo notables obligaciones.

Fo. He notado, que en sus libros dice bien de otros Poetas, indicio que los reconoce por mejores.

Te. Todos dicen mal del, y el bien de todos, no se quien miente: Pero esta manera de alabar Poetas, no la culpes en Lope, que es muy antigua, pues Ovidio en el primero de los amores, Elegia 15. alaba a Homero, a Esiodo, Calimaco, Sofocles, Arato, Menandro, Enio, Accio, Varron, Aesonio, Lucrecio, Virgilio, Tibulo, y Galo, y cree de sus estudios, que no hace cosa sin imitacion: en lo demas ellos te diran lo que el sabe, y el lo que saben ellos.

Fo. A los pintores no se ha de preguntar cual es el mejor sino a las imagenes.

Te. El a lo menos, bien humildemente siente de si.

Fo. Yo hallé unas palabras en Seneca, que se pueden aplicar a los Poetas presuntuosos. *Imprimis (dize) insolenciam, & nimiam æstimationem sui, tumoremq; e latun, supra cæteros, & amorém rerum suarum coecum, & improvidum.*

Te. Esas tres cosas hacen a muchos malquistos, y tenidos por ignorantes.

For. La fama no se adquiere con arrogancias, sino con obras. Mas dime Teatro como ha escrito tantas? Fue codicia de fama; y vana gloria, o del provecho que se le sigue, dellas?

Te. Necio estás, y curioso, contentate con saber que por desdicha suya, o del tiempo, y escucha a Ovidio en la tercera Elegia de sus tristezas:

*Hector a quis nosset soelix si Troya fuisset,  
Publica virtutis per mala facta via est.*

Fo. A esa cuenta los ricos, los dichosos, los favorecidos, no llegaran a sabios.

Te. Forastero preguntador, no me tientes, lleva estas comedias por mi cuenta, y si te engaño, que me vuelvan a romper la cabeza los carpinteros.

Fo. Lastima te tengo, porque como se acabaron los Cisneros, los Navarros, Loyolas, Rios, Solanos, Ramirez, Tapias, Leones, Rochas, Salvadores, y Christovales, que han de hacer los Autores, sino convertidos en Bolatines, remitir a las Tramoyas las comedias, y los Poetas los concetos a los aros de cedazo.

Te. Yo llevara en paciencia mis fracturas, aunque cada dia me pusieran nuevos emplastos, si solo me silbaran mecanicos: pero ha llegado la barbada ignorancia de muchos que visten seda, a que con descompuesto deslustre de sus personas, piden parte de los silbos a la chusma.

Fo. A eso no tengo que responder, yo voy a comprar el libro, Dios te dé paciencia.

Te. Y os guarde, y lleve con bien a vuestra tierra.

Fo. Tu pues sabes Latin, oye a Seneca.

*Ego laboribus, quanticumque illi  
erunt parcho, animo fulciens*

---

*corpus*<sup>564</sup>.

### 7.11.2. Prólogo a *La Dorotea*

#### AL TEATRO DE

#### *Don Francisco López de Aguilar*

Como nuestra alma en el canto y música con tan suave afecto se deleita que algunos la llamaron armonía, inventaron los antiguos poetas el modo de los metros y los pies para los números, a efecto de que con más dulzura pudiesen inclinar a la virtud y buenas costumbres los ánimos de los hombres; de que se colige cuán agreste y bárbaro es quien este arte —que todos los incluye— desestima, respetado de los antiguos teólogos, que con él alabaron y engrandecieron —aunque engañados— sus fingidos dioses, hasta los nuestros, con sagrados himnos el verdadero y sólo. Pero puede asimismo el poeta usar de su argumento sin verso, discurriendo por algunas decentes semejanzas; porque esta manera de pies y números son en el arte poética como la hermosura en la juventud y las galas en la disposición de los cuerpos bien proporcionados, que el ornamento de la armonía está allí como accidente y no como real sustancia.

De suerte que si alguno pensase que consistía en los números y consonancias, negaría que fuese ciencia la poesía. *La Dorotea* de Lope lo es, aunque escrita en prosa, porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció que no lo sería hablando las personas en verso como las demás que ha escrito; si bien ha puesto algunos que ellas refieren, porque descansa quien leyere en ellos de la continuación de la prosa, y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad, con el deseo de que salga hermosa, aunque esto pocas veces se vea en las griegas, latinas y toscanas.

Consiguió, a mi juicio, su intento, aventajando a muchas de las antiguas y modernas —sea dicho con paz de los apasionados de sus autores—, como lo podrá ver quien la leyere; que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder. Pareceránle vivos los afectos de dos amantes, la codicia y

---

<sup>564</sup> Lope de Vega Carpio, F., 1621 b, p. 5.

trazas de una tercera, la hipocresía de una madre interesable, la pretensión de un rico, la fuerza del oro, el estilo de los criados; y para el justo ejemplo, la fatiga de todos en la diversidad de sus pensamientos, porque conozcan los que aman con el apetito y no con la razón, qué fin tiene la vanidad de sus deleites y la vilísima ocupación de sus engaños.

Lo que resulta dellos dijeron lepidísimamente Plauto en su *Mercader* y Terencio en el *Eunuco*; porque cuantos escriben de amor enseñan cómo se ha de huir, no cómo se ha de imitar; porque este género de voluntad —como Bernardo siente— ni tiene modo, ni modestia, ni consejo.

Si algún defeto hubiere en el arte —por ofrecerse precisamente la distancia del tiempo de una ausencia— sea la disculpa la verdad; que más quiso el poeta seguirla que estrecharse a las impertinentes leyes de la fábula. Porque el asunto fue historia, y aun pienso que la causa de haberse con tanta propiedad escrito; yo lo he sido de que salga a luz, aficionado al argumento y al estilo. Al que le pareciere que me engaño, tome la pluma; y lo que había de gastar en reprehender, ocupe en enseñar que sabe hacer otra imitación más perfecta, otra verdad afeitada de más donaires y colores retóricos, la erudición más ajustada a su lugar, lo festivo más plausible y lo sentencioso más grave; con tantas partes de filosofía natural y moral que admira cómo haya podido tratarlas con tanta claridad en tal sujeto.

Si reparare alguno en las personas que se tocan de paso, sepa que los del tiempo en que se escribió eran aquéllos, y los trajes con tanta diferencia de los de agora que, hasta en mudar la lengua, es otra nación la nuestra de lo que solía ser la española. Aquello se usaba entonces y esto agora, que así lo dijo Horacio, con haber nacido dos años antes que fuese la conjuración de Catilina; y más antiguas son las comedias de Aristófanes, Terencio y Plauto, y se leen con lo que usaban entonces Grecia y Roma; y entre las nuestras, más cerca de nuestros tiempos, *la Celestina* castellana y *la Eufrosina* portuguesa. Demás que en *la Dorotea* no se ven las personas vestidas, sino las acciones imitadas.

También ha obligado a Lope a dar a la luz pública esta fábula el ver la libertad con que los libreros de Sevilla, Cádiz y otros lugares del Andalucía, con la capa de que se imprimen en Zaragoza y Barcelona, y poniendo los nombre de aquellos impresores, sacan diversos tomos en el suyo, poniendo en ellos comedias de hombres ignorantes que él jamás vio ni imaginó, que es harta lástima y poca conciencia quitarle la opinión con desatinos. Y así suplica a los ingenios bien nacidos y bien hablados en cuyas lenguas vive la alabanza y cuya pluma jamás

se vio manchada del vituperio, que no crean a estos hombres a quien la codicia obliga a tanta insolencia, y sólo lean a *Dorotea* por suya, sin reparar asimismo en aquellos ignorantes que trasladan sátiras de sus costumbres, no perdonando edades, noblezas, religiones, honras ni lugares altos; hombres que no saben de los libros más de los títulos, y que al fin los dejan como cosa que compraron para engañar y la venden porque no la han menester, aborrecidos del mundo, la escoria dél, la envidia de la virtud, émulos carcomidos de la gloria de los estudios ajenos, a quien compara San Agustín a las lagunas en cuyo cieno se crían serpientes y animales inmundos, de quien ya queda esperando que entretega la risa de los príncipes soberanos con las lágrimas de la honra, aunque no es posible que sus divinos entendimientos crean (en agravio de los estudios de la virtud) la bárbara lengua y pluma de la ignorante envidia, fiera a quien doran los dientes las heridas de la gloriosa fama cuando piensan que los tiñen en la inocente sangre.<sup>565</sup>

### 7.11.3. Dedicatoria a *El verdadero amante*

#### *Parte XIV de Comedias*

Dirigida

A Lope de Vega, su hijo

Mirando un día el retrato de vuestro hermano, Carlos Felix, que de edad de cuatro años está en mi estudio, me preguntastes; que significaba una celada, que puesta sobre un libro en una mesa tenía por alma del cuerpo desta empresa: *Fata sciunt*, y no os respondi entonces, porque me pareció, que no érades capaz de la respuesta. Ya que teneis edad, y comenzais a entender los principios de la lengua latina, sabed, que tienen los hombres para vivir en el mundo, cuando no pueden heredar a sus padres mas que un limitado descanso, dos inclinaciones: una a las armas, y otra a las letras, que son las que aquella celada, y libro significan, con la letra, que en aquellos tiernos años dice que el cielo sabe cuál de aquellas dos inclinaciones tuviera Carlos, sino le hubiera, como salteador, la muerte arrebatado a mis brazos y robado a mis ojos, puesto que a mejor vida, dolorosamente, por las partes que

---

<sup>565</sup> Lope de Vega Carpio, F., 1980, pp. 59-64.

concurrían en él de hermosura, y entendimiento, con esperanzas de que había de mejorar mi memoria, sobreviviendo a mis años, por la razón del curso de la naturaleza, orden sujeta a los accidentes de la vida. Vos quedastes en su lugar, no se con cuál genio, cuya definición os darán Pausanias y Plutarco, cuando sepais entenderlos, el uno en los *Acaicos*, y el otro en la *Vida de Bruto*. Ni aun conozco la calidad de vuestro ingenio, que san Agustín tuvo por felicísimo al que nació con él, como en el libro cuarto de la *Ciudad de Dios* lo siente el Santo, y fue opinión de Cicerón y de Aristoteles, la ventaja, que hace al arte la naturaleza, a quien afrenta Plinio, pensando, que la cultura de los artes se debe a la avaricia, que casi siempre es verdad, quando no las estudia el gran señor y príncipe y aun entonces puede ser vanidad, y no virtud, como se ha visto en muchos. Mas ¿para que os persuado con autores, quando aun estais en los primeros rudimentos de la lengua latina? Cosa, que no podeis excusar, aunque si hubiera quien os enseñara bien la castellana, me contentara mas de que la supiéades: porque he visto muchos que, ignorando su lengua, se precian soberbios de la latina, y todo lo que esta en la vulgar desprecian, sin acordarse que los griegos no escribieron en latin, ni los latinos en griego; y os confieso, que me causa risa, ver algunos hombres preciarse de poetas latinos y en escribiendo en su lengua parecer barbaros; de donde conoceréis que no nacieron poetas, porque el verdadero de quien se dice, que ha de tener uno cada siglo, en su lengua escribe, y en ella es excelente, como el Petrarca en Italia, el Ronsardo en Francia, y Garcilaso en España, a quien también deben sus patrias esta honra, y lo sintio el celestial ingenio de fray Luis de Leon, que pretendio siempre honrarla, escribiendo en ella, como tambien le sucedio a fray Luis de Granada, despues de muchos sermones, que hay suyos en la lengua latina: en esta escribieron fray Fernando del Castillo, fray Agustín de Avila, el padre Ribadeneyra, el Doctor Mariana, y otros excelentes ingenios sus historias. No os desanimó, para que con menos cuidado estudiéis, esta reina de las lenguas, tercera en orden a las del mundo, aunque mas comun que todas, procuradla saber, y por ningún caso os acontezca aprender la griega, porque desvanecido, no digáis lo que algunos, que saben poco della, y de otras, por vendernos a gran precio la arrogancia de que la entienden: y porque no sepais lengua tan engendradora de soberbios, y que tan pocos pueden saber que la sabeis, que un catredático de griego, natural de Guipuzcoa, hallándose en su escuela de Alcala, asaltado de improviso de muchos señores de la corte, oro en vizcaíno delante dellos, y fue tenido por hombre insigne, hasta que un secretario de un príncipe, que era de la misma patria, deshizo el atrevido engaño, diciendo que le había entendido. En una de aquellas famosas librerías de Sevilla pidio el padre fray Luis de

---

Leon una Biblia, si acaso la tenían hebrea, diosela el dueño, admirado de que la pidiese, y mucho mas de versela leer en alta voz; pero llevando consigo un sobrino suyo, ingenio singular, y en el mismo habito, pidio otro cualquiera libro, si acaso le tenían en la lengua hebrea: diole el librero los salmos de David, de maravillosos caracteres, y impresion del excelente Plantino; y comenzando a leer disparates, porque inoraba la lengua entonces, volvió fray Luys a reprehenderle airado; a quien el sobrino dijo: “Dejeme vuesa paternidad; que para el señor librero, tan hebreo es esto como esotro.” Vos me habreis entendido, y en razon de la inclinacion, que fue el principio de esta carta, no tengo mas que os advertir, si no os inclinaredes a las letras humanas, de que tengais pocos libros, y esos selectos, y que les saquéis las sentencias, sin dejar pasar cosa que leáis notable, sin línea y margen, y si por vuestra desdicha vuestra sangre os inclinare a hacer versos, (cosa de que Dios os libre) advertid, que no sea vuestro principal estudio, porque os puede distraer de lo importante, y no os dará provecho, tened en esto templanza; no sepais versos de memoria, ni los digáis a nadie que mientras menos tuviéredes desto, tendreis mas de opinion y de juicio, y en esta materia, y lo que os importa seguir vuestros estudios, sin esta rémora, no busquéis, Lope, ejemplo mas que el mio, pues aunque viváis muchos años no llegaréis a hacer a los señores de vuestra patria tantos servicios como yo, para pedir mas premio, y tengo como sabéis, pobre casa, igual cama y mesa, y un huertecillo cuyas flores me divierten cuidados y me dan concetos. Libraréisos con esto de que os conozcan; que por la opinion de muchos es gran desdicha, y asi tenia por jeroglifico un hombre docto de este tiempo un espejo en un árbol, a quien unos muchachos tiraban piedras, con esta letra: *Periculosum splendor*. Yo he escrito novecientas, comedias, doce libros de diversos sugetos, prosa y verso, y tantos papeles sueltos de varios sugetos, que no llegará jamas lo impreso a lo que está por imprimir, y he adquirido enemigos, censores, asechanzas, envidias, notas, reprehensiones y cuidados, perdido el tiempo preciosísimo, y llegada la *non intellecta senectus* que dijo Ausonio, sin dejaros mas, que estos inútiles consejos. Esta comedia llamada *El verdadero Amante*, quise dedicaros por haberla escrito de los años que vos teneis; que aunque entonces se celebraba conocereis por ella mis rudos principios; con pacto, y condicion que no la tomeis por ejemplar, para que no os veáis escuchado de muchos, y estimado de pocos. Dios os guarde.

#### 7.11.4. Prólogo a *El peregrino en su patria*

La esperanza del premio dice Séneca que es consuelo del trabajo. ¿Quién hay que le espere en este tiempo? ¿O quién escribe? Si, como dice Aristóteles, *Delectatio perficit operationem*, sino debe entenderse por la que el entendimiento recibe. Todos reprenden, mas no dan la causa, pues el Filósofo dijo que *non oportet tantum verum dicere, sed etiam causam falsi assignare*. Mas ¿quién hará esto? Que ya se juzga, o por envidia, o por malicia o por ignorancia. Y pues *qui nescit rem, nullum nomen imponit ei*, ¿cómo hay tantos que se atreven a juzgar lo que no entienden? Hay muchos que por la opinión de otros condenan lo que ignoran y sin ellos no hablan, como los relojes, que no pueden dar, si otro no les sube la cuerda, o como los instrumentos, que la destreza se debe a la mano ajena y a ellos las voces solas. Pues Platón dijo que no debe el verdadero juez, *quæ determinanda iudicio sunt, ab alio discere*. En España se tiene por sin duda que no ha nacido poeta en este siglo, pues ¿cómo hay tantos que quieren serlo? Los que pretenden, trabajen; los que comienzan, imiten; los que ignoran, aprendan; los que saben, agradezcan; los que maldicen, escriban, que hablando mal no se alcanza fama, sino escribiendo bien. Aristóteles dice, en el primero de su *Metafísica*, que la señal de saber es poder enseñar: quien sabe, enseñe. Para mí también son obras las de mano, como las impresas: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran? Pero ¿por qué lo tengo yo de saber, si Cicerón dijo en el primero de sus *Oficios: Fit nescio quo pacto, ut magis in aliis cernamus, si quid delinquitur, quam in nobis metipsis*. Si no es que responde Aristóteles que *Unusquisque naturaliter et maxime amat se ipsum*. Yo no conozco en España tres que escriban versos: ¿cómo hay tantos que los juzguen? Los que desean hacerse famosos, murmurando rodean, escribiendo atajan, que no es gloria la de Eróstrato; y Catón dijo que más quería que los romanos dijese “por qué no han puesto estatua a Catón”, que no “por qué se la han puesto”. Si algo agrada, comúnmente alaban el natural del dueño, niegan el arte. Pues ¿qué importa, cuando eso no fuera rebozar la envidia? Habiendo Tulio dicho que muchos sin doctrina alguna: *Naturam ipsam sequuti multa laudabilia fecerunt*, y casi estas mismas palabras *pro Archia Poeta*. Y en el de *Natura Deorum* dijo claramente que

---

<sup>566</sup> Lope de Vega Carpio, F., 1620 b, pp. 195 y reverso, y p. 196. y también 1901, pp. 1 y 2



eran mejores las cosas que la Naturaleza hacía que las que el arte perfeccionaba. Mas ¿quién teme tales enemigos? Ya para mí lo son los que con mi nombre imprimen ajenas obras. Ahora han salido algunas comedias que, impresas en Castilla, dicen que en Lisboa, y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición (que algunos hay, si no en mi patria, en Italia, Francia y en las Indias, donde no se atrevió a pasar la envidia) que no crean que aquéllas son mis comedias, aunque tengan mi nombre, y para que las conozcan me ha parecido acertado poner aquí los suyos, así porque se conozcan como porque vean si se adquiere la opinión con el ocio y cómo al honesto trabajo sigue la fama, que no a la detractora envidia e infame murmuración, hija de la ignorancia y del vicio. *Stultus omnia vitia habet*, como dijo Séneca.

[Títulos de las comedias de Lope de Vega Carpio<sup>567</sup> ...]

Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quien también suplico lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros, que algunas he visto que de ninguna manera las conozco. Y adviertan los extranjeros, de camino, que las comedias en España no guardan el arte y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor de ninguna manera fueran oídas de los españoles. Consideren juntamente los nobles, los doctos, los virtuosos, no los pavones, que Aristóteles llama *animalia invida ornatus, ac politici studiosa*, que sin mirarse los pies extienden los ojos de Argos, que ducientas y treinta comedias a doce pliegos y más, de escritura son cinco mil y ciento y sesenta hojas de versos que a no las haber visto públicamente todos, no me atreviera a escribirlo, sin muchas de que no me acuerdo y no poniendo las representaciones de actos divinos para diversas fiestas y un infinito número de versos a diferentes propósitos. Pues ¿qué dirá quien con una estancia pensada en una primavera, escrita en un verano, castigada en un otoño y copiada en un invierno, quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmura? Dicen que mucho, luego malo, y que aquello poco es para eternos siglos, como dijo aquel

---

<sup>567</sup> En esta conocida lista, de evidente importancia para el estudio de la obra de Lope, el interés se centra en que el orden de Lope se corresponde con los autores (directores) a los que el autor vendió sus comedias (Porres, Granados, etc.)

poeta que en tres días había compuesto tres versos. A tan falso argumento respondan los teólogos, los letrados, los filósofos que escribieren tan innumerables sumas, que Dios crió tierras fértiles y estériles y las palmas en África llevan dátiles y en España hojas; engaña a estos hombres el aplauso del que los escucha; porque, como Demóstenes dijo, es naturaleza común *maledicta perlibenter audire*.

Pero sean cuales fueren, éste es el PEREGRINO: no carece su historia de algún deleite, porque Tulio dijo: *Lectionem sitie ulla delectatione negligo*, ni de algún provecho por obedecer a Horacio: *Qui miscuit utile dulci*. No hay que cortarle la ropa, que pedazos de sayal ¿a quién pueden ser de provecho? Y aunque es verdad que el bordón suele llevarse para los perros que muerden, yo sé de su humildad que antes les echará del pan de su limosna. Sólo es justo que adviertan algunos que *omni vitio carere debet, qui in alterum dicere paratus est*. Y si para esto no bastare la sentencia de Salustio, ¿qué cosa más vil y reputada a infamia entre todas las naciones que tratar mal los peregrinos?<sup>568</sup>

#### 7.11.5. Cuarta Parte de Comedias

Suma del privilegio.

Tiene licencia y privilegio Gaspar de Porres por diez años, para poder imprimir y vender este libro, intitulado, Quarta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio. Refrendado por Diego Gonçalez de Villarroel escribano de cámara, y firmado de Jorge de Tovar. Su fecha en Madrid a cinco dias del mes de hebrero<sup>569</sup> y seiscientos y catorce años<sup>570</sup>.

AL DVQVE DE Sessa, y de Baena, Marques de Poza.

Para Satisfacer al autor deste libro del poco gusto que tiene impriman las cosas que él escribió con tan diferente intento, no hallé medio mas eficaz que dirigirle a Vuestra Excelencia a quien tanto ama, debe, y desea servir, y para persuadir a Vuestra Excelencia que no me hace ventaja en este deseo, no hallé presente mas a proposito, porque sé también quanto favorece y estima

---

<sup>568</sup> Ver Lope de Vega Carpio, F., 1973, pp. 55 y ss.

<sup>569</sup> Sic

<sup>570</sup> Lope de Vega Carpio, F., 2002, p.32.

---

las obras de su ingenio: de suerte, que se dará por contento de que salga a luz, viendo el amparo que les doy (aunque los dos quisieramos que fueran inmortales cronicas de las glorias que sus excelentissimos padres y abuelos ganaron en Italia, por quien se llamaron grandes) y yo quedaré satisfecho de haber dado indicios de mi deseo y inclinacion en este principio, y Vuestra Excelencia servido con esta dirección, pues le tiene de honrarle. Guarde Dios a Vuestra Excelencia muchos años.

Gaspar de Porres<sup>571</sup>.

A los Lectores:

Los agravios que muchas personas hacen cada dia al autor deste libro, imprimiendo sus Comedias tan bárbaras como las han hallado, después de muchos años que salieron de sus manos, donde apenas hay cosa concertada, y los que padece de otros, que por sus particulares intereses imprimen o representan las que no son suyas, con su nombre me han obligado por el amor, y amistad que ha muchos años que le tengo, a dar luz a estas doce, que yo tuve originales, pareciéndome que hacía tres cosas muy puestas en razon. La primera, satisfacer a la opinion que le quitan; la segunda dar a sus aficionados estos papeles corregidos con sus originales; y la tercera, desengañar a los que no le son afectos, que aunque deben se pocos, corto fuera su ingenio si careciera de la invidia y detraction, de que solo se libran los ignorantes. Mayormente, que en este genero de letras hay infinitos que pretenden aquella opinion, murmurando, que otros ganan escribiendo y deben de engañarse porque no es ésta la senda por donde se llega a la fama, sino las vigiliyas, y estudios, porque del fruto se conoce el árbol. Aquí pues vera el lector en estas doce comedias muchas cosas sentenciosas y graves, y muchas, aguda y sutilmente dichas, que aunque es verdad que su autor nunca las hizo para imprimirlas y muchas dellas en menos tiempo del que fuera necesario por el poco que para estudiarlas les quedaba a sus dueños, no se deja con todo eso de conocer la fertilidad de su riquísima vena, tan conocida a todos; que lo que el cielo le dio natural, no pienso que haya tan deslumbrada malicia que lo niegue del arte de las comedias, digo de los preceptos dél, que en España no se guarda. Remito a los quejosos, al que él escribió para su defensa en la Academia de Madrid que anda impreso en sus *Rimas* porque ya pocos deben de ser los escrupulosos, a quien no conste. que no hay en España más preceptos, ni leyes para las comedias, que

---

<sup>571</sup> Lope de Vega Carpio, F., 2002, pp. 32-33.

satisfacer al vulgo, máxima que no desagradó a Aristoteles quando dijo, que el poeta de la fabula había conseguido el fin con ella si conseguía el gusto de los oyentes, etc.<sup>572</sup>

#### **7.11.6. Parte XI de Comedias**

##### Prólogo del Teatro a los Letores.

Después que a viva fuerza de tantas, y tan diferentes comedias de varios poetas, como en mi se han representado -letor amigo, o enemigo, como tu quisieres- he aprendido a hablar, aunque compuesto de tablas, y lienzos, con mas trampas que un hombre que no tiene de que pagar, ni vergüenza de deber, descanso con quejarme de las muchas sinrazones que mis dueños padecen, y a mi me hacen. De las mias algunas veces me vengo, por los que representan en mi las imaginaciones de otros, pues de tantas maneras les dicen sus, ignorancias, y yo lo veo, con no pequeña risa de los que sin pasión, afición, y odio vienen a verme, pues muchas veces se agradan de comedias indignas de ser oídas, y de otras que escritas maravillosamente se están burlando, porque no sé yo que haya mayor venganza de un sabio, que vaya a ver a un ignorante celebrar lo indigno, y despreciar lo ingenioso, y doctamente escrito. De las de mis dueños no hallo remedio para tomarla, por mas que de día, y de noche me desvanezco.

La necesidad del comer enseñó a hablar los papagayos, voltear las monas, bailar las mujeres, y volar los hombres. En este siglo he visto vivir muchos de fingir cabellos, de teñir barbas, de hacer pantorrillas, de rizar aladares con moldes, de traducir libros de italiano, de concertar cuchilladas, de dar a conocer mujeres, de fingirse bravos, de estudiar flores, y de socorrer necesidades. Y, así, no me espanto de que haya hombres que se vengan a mi teatro y oigan una comedia setenta veces, y aprendiendo veinte versos de cada acto, se vayan a su casa, y por los mismos pasos la escriban de los suyos, y la vendan con el título, y nombre de su autor, siendo todas disparates y ignorancias, quedando con el que tienen de felicísimas memorias, y los dineros que les vale este embeleco tan digno de reprehension, y castigo público. Estos que las compran tienen ya sus rétulos a las puertas de sus tiendas, cosa no advertida del gobierno, y senadores regios, pues no permitiendo que se venda libro ninguno

---

<sup>572</sup> Lope de Vega Carpio, Félix, 2002, p. 34.

impreso, sin su licencia, y aprobacion, consienten que se vendan manuscritos deste género de gente públicamente, en que hay el agravio de los dueños pues no es suyo lo que venden con su nombre, y ello es tan feo, y escandaloso, que me aseguran que ningun delito es agora mas digno de castigo, y remedio; y la inobediencia, y atrevimiento vender libros sin la real, y suprema licencia, aprobacion y censura de hombres doctos.

Estas que aqui te presento, puedo afirmar, como testigo de vista, que son las mismas que en mí se representaron, y no supuestas, fingidas, ni hurtadas de otros, donde hay un verso de su autor, y trescientos del que dice que de verlas en mí las toma de memoria, y las vende a estos hombres que, sin licencia del supremo Consejo, las venden con rétulos públicos, en afrenta de los ingenios que las escriben, en que hay tantos caballeros, letrados, y hombres doctos. Leerlas puedes seguramente, que son de los borradores de Lope, y no de la pepitoria poetica destes zanganos, que comen de la miel que las legítimas abejas en sus artificiosos vasos labran de tantas, y tan diversas flores. Que te prometo, que, si benignamente las recibes, no llegue a mis manos comedia ingeniosa de las muchas que cada dia escriben tantos ingenios, que no te la presente; no hurtada, sino con gusto de sus dueños, para que el tuyo tenga, en su casa, o recogimiento con su familia, lo que no todos pueden ver, y los que lo hubieren visto puedan considerar, pues no porque una fiesta se vea deja de alegrar, escrita a los mismos que la vieron.

En lo demás he querido templarme, pues ya no soy prólogo de los que se usaban contra el necio, sino advertimiento de los que me dicta mi conciencia para el discreto, y sabio. De los que desprecian a los que lo son por favorecer ignorantes, no tengo que decirte mas de que van haziendo actos para graduarse de bestias, y que si supiesen en la opinion que están, darían satisfacion al mundo de su engaño. Estos días llegó a la tienda de un mercadre de libros un hombre cuya persona estaba obligada, si no a las letras, a buen gusto, y defendiendo a un amigo suyo que ni tenía lo uno ni lo otro despreciaba atrevidamente el más docto sujeto de nuestra edad en todas facultades y lenguas. Oyolo un estudiante y admirado de que en aquella persona cupiese tan grande error, consultó un astrólogo y halló que el ignorante y el defensor se miraban de trino en su horóscopo y nacimiento, y el docto y ofendido con el que le ofendía tan adversamente, que era imposible amarse. Con este ejemplo te quiero persuadir a que no escuches opiniones, ni apasionados juicios, sino que leas, y te entretengas, para que me des animo al cumplimiento de la palabra, que te prometo, y a que imprima otras doce comedias

que me quedan de las más famosas que su dueño ha escrito, con llegar ya el número a ochocientas<sup>573</sup>.

### **7.11.7. Parte XIII de Comedias**

#### ***Prólogo***

Esta Decimatercia parte de mis Comedias sale a luz a la sombra de diversas personas, porque entre tantos no falte el debido agradecimiento al honor que se hace con la direccion de los libros, de que los españoles no se precian, y de que puede ser ejemplo la carta que por Angelo Policiano escribe el papa Inocencio Octavo a Laurencio de Medicis, Gran Duque de Florencia, y en ella estas palabras: *Et nunc in huius animi testimonium, ducentos aureos illi mittere decrevimus*. No corre en esta edad esta costumbre, y así tendrá disculpa la novedad, pues ya en otras he dicho la causa de imprimirlas. Aunque algunos rigidos Catones, mal afectos a oírlas, rehusen su lección, y desestimen su estudio: pero por eso se alaba aquel Comico Latino, por la pluma de Marcial, en el sepulcro:

*Qui spectatorem potui fecisse Catonem,  
Soluere qui Curios, Frabitosque graues.*

En cuyo favor dize Scaligero, sobre Catulo: *Multas semper lectitasse Chrysostomum proditur, at quantun virum! cui profecto eloquentia, probitate, pietate, alium nulla post ætas tulit*. Otros se les oponen con razones frías, y valense de las que algunos Padres de la antigüedad escriben dellas, como si fueran de aquel tiempo las de España, no siendo más antiguas que Rueda, a quien oyeron muchos que hoy viven. Pero ya no es este el mayor mal que tienen, pues se le hacen de más consideracion los que las escriben, y aun los que las representan, hurtando, imitando y envidiando. Los poetas que las escriben con erudicion, aunque pocos, puesto que no siempre agraden al vulgo, son dignos de estimacion: pero los legos ignorantes, aunque alguna vez le agraden, y contenten, hablándole en su lengua, no aspiren a más fama que los médicos empíricos, que curan sin arte, y por uno que sanan por dicha, matan mil por

---

<sup>573</sup> Lope de Vega Carpio, F., 2012, pp 43 y 44, y en Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, 1969, p.443..

temeridad, pues muchas veces acontece estar solo el filósofo en el teatro, y saliéndose el vulgo, poder decirle:

*Representa, que Ciceron te oye.*

A esto se añade, el hurtar las comedias estos que llama el vulgo, al uno, *Memorilla*, y al otro, *Gran Memoria*: los cuales con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos barbaros, con que ganan la vida, vendiéndolas a los pueblos, y autores extramuros, gente vil, sin oficio, y que muchas veces han estado presos. Yo quisiera librarme deste cuidado de darlas a luz, pero no puedo, porque las imprimen con mi nombre, y son de los poetas duendes, que arriba digo. Reciba pues, el lector esta parte lo mejor que ha sido posible corregirla, y con ella mi voluntad, pues solo tiene por interes, que lea estas comedias, menos erradas, y que no crea que hay en el mundo quien pueda tomar de memoria una comedia, viéndola representar, y que si le hubiera, yo le alabara, y estimara por único en esta potencia, aunque le faltara el entendimiento, porque raras veces se hallan juntas, por opinion del filosofo, confirmada por la experiencia<sup>574</sup>.

### **7.11.8. Decimoquinta Parte de Comedias**

#### ***Prólogo***

Privilegio Tiene Lope de Vega Carpio, para que por tiempo de diez años ninguna persona pueda imprimir este libro intitulado Decimoquinta parte de sus Comedias sin su licencia, so las penas en el privilegio contenidas. Dado en san Lorenzo a veynte y quatro dias del mes de Octubre de mil y seyscientos y veynte años. Pedro Montemayor del Marmol.

El Teatro a los Letores.

Cumpliendo va el autor destas comedias la palabra por mí, mejor diré por sí mismo, en dar a luz las que le vienen a las manos, o a los pies, pidiéndole remedio. El hace lo que puede por ellas<sup>575</sup>, más puede poco, que las ocupaciones de otras cosas no le dan lugar a corregirlas como quisiera, que reducirlas a su primera forma es imposible: pero tiene por menos mal que

<sup>574</sup> Lope de Vega carpio, F., 1620, pp. 12-14.

<sup>575</sup> [sic]: “El haze lo que pue-r de poellas”

salgan de su casa, que no de las ajenas, por no las ver como las primeras en tal dicha, ya con loas, y entremeses que el no imaginó en su vida, ya escritas con otros versos, y por autores no conocidos, no solo de las Musas, pero ni de las tierras en que nacen. Estas son tuyas, en la lengua que los poetas deste año llaman Antigua: caso notable, *que tengan muchos por bueno aquello solo que no entienden*: creo que tienen razón: *porque desconfiando de sus juicios les parece cosa de poco ingenio, la que con facilidad alcanza el suyo*. Ya saben, señores, los que leen aquella máxima de Aristoteles en los Topicos: *Omne inconsuetum est obscurum*: pues que bien hablarían las Musas Comicas escuramente, la imitación es su nombre, su materia, y su forma, luego esta es su lengua, que aunque confieso las figuras retóricas a los que hablan, aunque sea en las calles, plazas, y tiendas, no a lo menos las trasposiciones, las locuciones inauditas, y las metáforas de metáforas: y si alguna vez se levanta el poeta algo más de la imitación en alguna narración, o soliloquio, o ya es éxtasis de la fértil vena, o por mayor deleite del que escucha, docto, y bien intencionado agradece. Y porque, como dice el mismo filosofo, es superfluo en la definición, *quo ablato, illud quod remanet, manifestat diffinitum*. Pasemos de lo que las comedias piden para su perfección, al estado en que se hallan. No quiere el poeta de las presentes singularizar las tuyas, ni quitar a los que agora las escriben, lo que merecen, ya sea por solo su natural, ya con alguna arte, que de haberlas puesto en el presente hábito, no les pide agradecimiento, ni jamás tuvo arrogancia: porque teniendo ingenio, y letras para los libros que corren tuyos por Italia, y Francia, tiene las comedias por flores del campo de su Vega, que sin cultura nacen, solo pide a los noveleros, o novatos, que no levanten a Roma testimonios tan fríos: diciendo, que mandaban enterrar sus Senadores a los Sacerdotes de los Dioses que las escribían, para satirizar sin habilidad los que agora las escriben, pues bastan los testimonios en contrario del honor que dieron a Terencio tantos autores clásicos, san Isidoro, san Victor, Paulo Orosio, y san Gerónimo, y haberle comentado Elio Donato Maestro suyo, pues entre otras alabanzas dize, escriuiendo a Paulino: *Poeta æmulentur Homerum, Virgilium, Menandrum, Terentium*: poniendo dos Griegos, y dos Latinos, y tras el Heroico el Comico: si bien Servio sobre Virgilio solamente en la propiedad concede honor a Terencio. Lea pues el desapasionado el libro, *el que no quiere con una comedia sola escurecer novecientas y veynte y siete, que este autor ha escrito*, contando las que se llaman autos, perdonando los yerros, que por haber corrido por tantas manos, seran forzosos: y el que ha tampoco que las escribe, no sea ingrato a lo que en su vida acertara sin



esta carta de navegar: y no le parezca que este prólogo no lleva fundamento, pues es una de las tres partes en que Eugrafio sobre el Andria le divide, *Poetam populo commendare*<sup>576</sup>.

En la dedicatoria a *La mal casada*:

*Comedia*

*Dedicada al insigne jurisconsulto*

*Don Francisco de la Cueva y Silva*

ATREVIMIENTO es grande dar a luz en nombre de vuestra merced esta comedia, pues siéndole tan notorios los preceptos, no le ha de parecer disculpa haberse escrito al uso de España, donde fueron culpados de su mala observancia los primeros por quien ocasión introducido. Dijo Baldo que *scire quid facias, et nescire quo ordine facias, non est perfectae cognitionis*. En ellos tuvo principio; no ha sido posible corregirle en tantos años, así en los que las oyen como en los que las escriben; pues aunque se ha intentado, sale con infelice aplauso las mas veces, dando mayor lugar a los espectáculos y invenciones bárbaras, que a la verdad del arte, tan lamentada de los críticos inútilmente. Los autores tienen su parte desta culpa; pero pues *multa injure civili, contra strictam rationem disputandi, pro communi utilitate recepta sunt*, no es mucho que por la de tantos en esta parte, perdonen los observantes de los preceptos la imperfección que digo. Pudieran muchos ingenios censores, como lo condenan, remediarlo, porque *frustra est potentia quae ad actum non perducitur*; pero pues vuestra merced no ha sido de los escrupulosos en esta materia, excusada fuera esta satisfacion; que solo la he dado a su divino ingenio, tan dignamente celebrado en toda Europa, porque quien leyere su nombre en esta décimaquinta parte de mis comedias, sepa que le dedico mas la voluntad que los versos, porque ella es verdad y ellos son fabula, y que conozco que muchos imperfectos, cuales son los que la constituyen como miembros de su cuerpo, *unum perfectum constituere non possunt*. Reciba pues vuestra merced en su protección, ya como caballero tan noble y decendiente de la casa ilustrísima de los duques de Alburquerque, ya como tan insigne orador y jurisconsulto, a *La mal casada*, título desta comedia; que bien tendrá necesidad de su

---

<sup>576</sup> Lope de Vega Carpio, F., 1621, pp. 14, 15, 16. Utilizamos la paginación establecida por la BNE en su versión digitalizada.

elocuencia, con que ha vencido al griego Demóstenes, al romano Ciceron y al español Quintiliano, para los pleitos y desdichas que se le ofrecen, pues lo debe al amor inmenso que le tengo, al respeto con que le trato y a la veneracion con que le miro; y pues *ubi mens est certa, de verbis non curatur*, mi propio atrevimiento me disculpe; que en razón de las admirables partes que adornan tan estupendo prodigio al mundo, solo diré lo que de Andreas Alciato dijo Gribaldo, pues igualmente honra vuestra merced las leyes y las musas.

*Consultissimus ornat Alciatus*

*Musas, eloquium, sacrasque leges.*

Capellan de vuestra merced, LOPE DE VEGA CARPIO<sup>577</sup>.

#### **7.11.9. Parte XIX de Comedias**

Dedicatoria a la comedia *El Serafín humano*

EL SERAFIN HUMANO

Comedia famosa de

LOPE DE VEGA CARPIO

dedicada

A la Sra. D<sup>a</sup> Paula Porcel de Peralta

MUJER DEL SEÑOR LICENCIADO GREGORIO LÓPEZ MADERA, DEL  
CONSEJO DE SU MAJESTAD EN EL SUPREMO DE CASTILLA

Si yo tuviera deseo de lucir un grande atrevimiento, alabara las partes y virtudes de Vm., tan ilustradas de su noble sangre y tan conocidas de la misma virtud, bondad y nobleza, que descansan en su pecho como en su centro. Mas por no ser juzgado igualmente de atrevido que de ignorante, quiero faltar a mi obligación, por agradar a mi desconfianza, y reconocer las

---

<sup>577</sup> Lope de Vega Carpio, F., BAE; 1950 p. 19.

---

muchas que tengo a Vm. y al señor licenciado Gregorio López Madera, con haber confesado humildemente mi cobardía, habiéndome ofrecido la ocasión lugar en que pudiese mostrarme agradecido con los cargos de fácil y defectuoso; que de lisonjero era imposible, pues una de las definiciones de la verdad es su mismo conocimiento. Años ha que escribí la descendencia de los Porceles, no la historia, sino la fábula, no creyendo que recibiría disgusto su siempre ilustre familia; porque las más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves, no se deben censurar con el rigor de historias, donde la verdad es su objetivo, sino a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla, que comienzan: *Erase un Rey y una Reina*; pues si no fuera de esta suerte, no lo pudieran sufrir los que lo son, y lo escuchan, y así se ven cada día representar sus vidas con cuanto para adornarlas fue gusto de los poetas. No eran los sucesos de Eneas como los pinta Virgilio, y por la parte que fueron verdad se honraba César de descender de Julio Ascanio su hijo, que, arrojado de las llamas de Troya, vino a las riberas de Italia. Donde seguí la verdad fue en la comedia de los Peraltas, con que pido perdón de los Porceles, de cuyas dos familias tiene Vm. tan ilustre ascendencia y tan generosa nobleza, cuanto bien empleada en las partes y calidades, virtudes e insignes letras del Sr. Gregorio López, que en el tiempo de las primeras mías era en Alcalá catedrático, de edad de diez y ocho años. Mas porque no parezca que mi temor va cobrando alas con el gusto de tales sujetos, para la pluma. Reciba Vm. este pequeño reconocimiento mío con la comedia de *El Serafín humano*, tan digna de la devoción de Vm. como únicamente representada del famoso Cristóbal, que por haberlo sido en su profesión merece esta memoria. Dios guarde a Vm.

Su Capellán,

Lope Félix de Vega Carpio<sup>578</sup>

---

<sup>578</sup> Lope de Vega Carpio, Félix, BAE, 1965, p. 159, según paginación de la BDH; entre los folios 69-71 (folio 69, final de *La inocente sangre*, numerada 50 a lápiz); Dedicatoria a D<sup>a</sup>. Paula Porcel de Peralta, p. 159, según paginación BDH, p. 1 a lápiz); p. 161 BDH, folio 71, p. 3 a lápiz.

**7.11.10.      *Parte XX de Comedias***

En la Dedicatoria al Caballero Marino:

En España no se guarda el arte, no ya por ignorancia, pues sus primeros inventores Rueda y navarro le guardaban, que apenas ha ochenta añosque pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que le sucedieron. Los versos cortos son castellanos antiguos, no usados en Italia, aunque he visto algunos de Serafino [...]

Debe mi amor y inclinación a V. Sría juntamente tanto favor, que haya tenido deseo de mi Retrato..., obediente al señor Auditor dejé copiar a los pinceles de Francisco Yanetin, Florentín, en estos años las ruinas de los días al declinar la tarde, cuyas primeras flores *aut morbo aut aetate deflorescunt*<sup>579</sup>.

Fee de erratas.

Este libro intitulado, Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, está bien y fielmente impreso con su original, Madrid 17 de Enero de 1625.

El Licenciado Murcia de la Llana.

Suma de la tassa.

Esta tasado este libro intitulado, *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, por los señores del Real Consejo de su Majestad, a cuatro maravedis cada pliego, como consta de su original, despachado en el oficio de Diego Gonzalez de Villaroel, escribano de Camara, su fecha en Madrid a 18 de Enero de 1625 años, y tiene setenta y cinco pliegos y medio con principios.

APROBACION.

Por mandado y comision del señor don Diego Vela Vicario general de la villa de Madrid, y electo Obispo de Lugo, he visto estas doce Comedias, cuyo autor es Lope de Vega Carpio, y fuera de no haber en ellas cosa que disuene, ni a la piedad de la fe, ni a la pureza de las costumbres, hallará quien las pasare, doctrina moral y politica, con variedad de pensamientos, donaires y sentencias. Los Athenienses viendo en esta poesia como en espejo un retrato de sus

---

<sup>579</sup> Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, 1969, p.447.

costumbres, conocieron la utilidad, della, y hoy en España tiene mayor perfección y adorno. Por esto, y porque su autor es maestro de todos los que la profesan (velit nolit invidia) se le debe dar la licencia que pide: que si de algunos escritos puede decirse que se dan a la estampa para singular honor de nuestra patria, y asombro de las otras, estos solamente merecen tal genero de alabanza, pues los está esperando Italia, y las demás naciones para imprimirlos en su lengua; fineza que no se hace con todos. Este es mi parecer, en Madrid 29 de Setiembre de 1624.

El Licenciado Iuan Perez de Montalvan.

APROBACION DEL INSIGNE ingenio en letras divinas y humanas, el Doctor Mira de Amescua, Capellan de su Alteza.

Por comision de los señores del supremo Consejo de Castilla vi este libro de *Comedias de Lope de Vega Carpio*, que es la vigésima parte, no contiene cosa contra nuestra santa Fe ni costumbres Christianas, merece ser impreso, no solo para enseñar virtudes morales y politicas, que es el fin de la comedia, sino para honra de España y admiración de otras naciones: pues si Suidas y Quintiliano se admiraban de que Menandro hubiese escrito ochenta comedias, que admiración se deberá a aquel de quien hoy se leen más obras escritas en los tres estilos de la poesia, que de todos los poetas Griegos, Latinos y vulgares, desde que Museo y Orfeo inventaron el escribir en verso enseñanzas filosóficas. En Madrid 5 de Octubre 1624.

El Doctor Mira de Amescua<sup>580</sup>.

El prólogo que precede a la comedia *El marido más firme*, declara:

TITVLOS DE LAS Comedias, y a quien van dedicadas.

Señor Lector, en esta parte veinte tiene V. m. doce comedias dirigidas a diferentes personas, como he tenido gusto de presentarlas, que hasta en esto hay quien censure las voluntades, rescinda las obligaciones, satirice los servicios, y mande en casa agena.[...]

La sexta, EL MARIDO MAS FIRME: a Manuel Faria de Sosa, noble ingenio Lusitano, es Fabula que escribí tres años antes que el Licenciado Juan Perez de Montalvan su Orfeo, y no

---

<sup>580</sup> Tomado de la base de *TESO*.

lo hiciera, si le hubiera visto, porque en aquel poema que él llama en lengua castellana, a mi juicio (si estudios y años valen) se cifran todas las partes de que consta su perfección, y esto se entiende sin ofender los que están escritos en otras lenguas. Pienso que la que aprendi en el centro de España no está en estas comedias ofendida, la lección de las cuales aprueba la autoridad de Quintiliano, *Quæ plurimum conferre ad eloquentiam potest*; aunque estas no sean de las que *suo iure ambulant in cothurnis*, como dixo Lipsio de la *Thebaïda* de Seneca: porque el arte es el que España admite, y el estilo para la imitacion el que nuestro idioma sufre, no de aquello Grecolatino, porque no se espante Juvenal de nuestras Musas, como de las damas de Roma:

—*Quàm quòd se non putat vlla*

*Formosam, nisi quæ de Tusca Græcula facta est,*

*De Sulmonensi mera Cecropis, omnia, Græcæ*

*Cùm sit turpe magis nostris nescire Latinè.*

V. m. señor Lector se entretenga con estas Comedias lo mejor que pueda, hasta la parte veintiuna, sino es de aquellos retorzidos que miran el mundo en el mapa, y asi le juzgan breve, que bien se que los ingenios candidos desearan que como tuve vida para escribir mil y setenta comedias, la tenga para imprimirlas.

Lope Felix de Vega Carpio<sup>581</sup>.

## **7.12. Pedro Calderón de la Barca**

### **7.12.1. Primera Parte de Comedias**

En la portada de la edición de 1640:

PRIMERA

PARTE

---

<sup>581</sup> Tomado de la base de *TESO*.

DE  
COMEDIAS  
DE  
DON PEDRO CALDERON  
DE LA BARCA

Recogidas por don Ioseph Calderon  
de la Barca su hermano.

Al Excelentísimo señor don

Bernardino Fernandez de Velasco y Tovar Condestable de Castilla, Duque  
de la ciudad de Frias, Conde de Haro, Marques de Verlanga, señor de la  
Casa de los Siete Infantes de Lara, Camarero, Copero y Montero  
mayor y Gentilhombre de la Camara del Rey  
nuestro Señor

75.

Año (emblema cruz de Santiago) 1640.

CON PRIVILEGIO,

En madrid, por la viuda de Iuan Sanchez.

A costa de Gabriel de Leon mercader de Libros<sup>582</sup>.

APROVACION.

Por Comision de v. m. he visto las doze Comedias que don Pedro Calderon quiere imprimir, juzgolas dignas dello, por lo mucho que merece su Autor, y no tener cosa contra nuestra santa Fe, ni buenas costumbres, antes por el contrario muestras de mucha urbanidad y virtud,

---

<sup>582</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, V3, Preliminares, p. 1.

porque puede v. m. mandar darle<sup>583</sup> la licencia que pide: y asi lo siento. En Madrid a 6. de Nouiembre de 1635. años.

Iuan Bautista de Sossa.

LICENCIA.

Nos El Licenciado Lorenzo de Iturrizarra Vicario general de la villa de Madrid, y su partido, &c. Por la presente, y por lo que a Nos toca, damos licencia para que se pueda imprimir un libro intitulado doze Comedias de don Pedro Calderon, atento que somos informados, que en ellas no ay cosa contra nuestra santa Fe, y buenas costumbres. Dada en Madrid a 10. de Nouiembre de 635. años.

El Licenciado Lorenzo de Iturrizarra.  
Por su mandado Diego de Ribas

M.P.S:

En estas comedias que me mandó ver V.A. y que escribió don Pedro Calderón de la Barca, cuyo ingenio es de los de primera clase, en la novedad de las trazas, en lo ingenioso de los conceptos, en lo culto de las voces y en lo sazonado de los chistes, sin que haya ninguna que no encierre mucha doctrina moral para la formación, muchos avisos para los riesgos, muchos escarmientos para la juventud, muchos desengaños para los incautos y muchas sales para los señores, y basta su nombre para su mayor aprobación, pues en los Teatros se la ha merecido de justicia. Por todo lo cual, y no hallar cosa disonante a la verdad Catolica de nuestra sagrada Religión, ni peligrosa a las costumbres, merece la licencia que suplica a V. A. Este es mi parecer. Salvo etc. En Madrid en 23 de Noviembre 1635.

El Maestro Ioseph de Valdivieso<sup>584</sup>

---

<sup>583</sup> [sic]



Suma del priuilegio.

Tiene priuilegio don Pedro Calderon de la Barca para poder imprimir por espacio de diez años un libro intitulado Teatro de Comedias primera parte, como mas largamente consta de su original, despachado en el oficio de Francisco Gomez de Lasprilla, su fecha en 10. de Diziembre de 1635. años.

Fe de erratas.

Este libro intitulado las doze Comedias de don Pedro Calderon, esta bien, y fielmente impreso con su original. Dada en Madrid a 8. de Iulio 1636

El Lic. Murcia de la Llana.

Suma de la tasa.

Tasaron los señores del Consejo esta primera parte de Comedias de don Pedro Calderon de la Barca, a quatro marauedis cada pliego, el qual tiene con su principio setenta y cinco pliegos, que al dicho respeto monta ocho reales y siete quartos, y a este precio mandaron se vendiesse, y no mas, como mas largamente consta de su original. Despachado en el oficio de Diego Gonçalez de Villarroel a 15. de Iulio de 1636. años.

Al Excelentissimo Señor Don Bernardino Fernandez [...]

---

<sup>584</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, V3, Preliminares, p. 3.

La Causa, Excelentísimo Señor, que me ha movido a haber juntado estas doce comedias de mi hermano, no ha sido tanto el gusto de verlas impresas, como el pesar de haber visto impresas algunas dellas antes de ahora, por hallarlas todas erradas, mal corregidas, y muchas que no son suyas en su nombre, y otras que lo son en el ajeno y aunque es verdad, que en lo uno, y en lo otro el era el que aventuraba menos, pues siempre iba a ganar, así en que sus errores se le achacasen a otro como en que los aciertos de otro (que siendo ajenos lo serían) se le atribuyesen a él. Con todo esto he querido, que el que las leyere las hallase cabales, enmendadas y corregidas a su disgusto, pues las he dado a la estampa con ánimo solo de que ya que han de salir salgan enteras por lo menos, que si ninguno hubiera de imprimirlas, yo fuera el primero que dejara olvidarlas. Y ya, Señor, que con bueno, o mal pretexto están impresas, van a los pies de V.E. para que amparadas de su sombra tengan alguna disculpa de salir a la luz. Ni es don ni es servicio, sino preciso reconocimiento, pues siendo mi hermano como es el más mínimo criado de V. E. fuera violentar sus acciones sacarlas de los umbrales de su Casa, retraídas van a ella huyendo la justicia de la censura: V. E. las ampare como dueño, y las mande ocupar el más olvidado cajón de su librería, donde estén a obediencia de las demás facultades, porque en casa de V. E. hasta su ingenio está como criado, honor de que todos participamos, tanto, que en fe de serlo él, me atrevo a firmar yo.

El más humilde criado de V: E. que sus pies besa.

Don Ioseph Calderon de la Barca<sup>585</sup>

### ***7.12.2. Segunda Parte de Comedias***

En la portada (Madrid, 1637):

SEGUNDA

PARTE DE

LAS COMEDIAS DE DON PEDRO CALDERON

---

<sup>585</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, V3, Preliminares, pp. 4 y reverso.

de la Barca, Caballero del Ábito de Santiago

RECOGIDAS

Por don Joseph Calderon de la Barca su hermano.

DIRIGIDAS

Al excelentísimo Señor Don Rodrigo de Mendoza, Rojas, y Sandoval de la Vega y Luna, Señor de las casas de Mendoza, y Vega, Duque del Infantado, Marqués del Cenete, Marques de Santillana, Marques de Argueso, y Campoó, Conde de Saldaña, Conde del Real de Manzanares, y del Cid, Señor de la provincia de Liébana, Señor de las Hermandades en Álava, Señor de las villas de Ita y Buitrago, y su tierra, Señor de las villas de Tordebumos, Sanmartin, el Prado, Metrida, Arenas , y su tierra, Señor de las villas del Sesmo, de Durón y de Jadraque, y su tierra, Señor de la Villa de Ayora, y de las Baronías de Alberique en el reino de Valencia, Comendador de Zalamea Orden de Alcántara, &.

72. y medio.

CON PRIVILEGIO

En Madrid, por María de Quiñones, Año M: DC: XXXVII:

A costa de Pedro Coello Mercader de Libros<sup>586</sup>.

Dedicatoria

Al excelentísimo señor don Rodrigo de Mendoza Rojas y Sandoval de la Vega y Luna, señor de las Casas de Mendoza, y Vega, Duque del Infantado, Marques del Cenete, Marques de Santillana, Marques de Argueso, y Campoo, Conde de Saldaña, Conde del Real de Manzanares, y del Cid, señor de la Provincia de Liebana, señor de las Hermandades en Alaba, señor de las villas de Ita, y Buitrago, y su tierra, señor de la tierra de Tordehumos, Sanmartin, el Prado, Metrida, Arenas, y su tierra, señor de las villas del Sesmo, de Durón, y de Ladraque,

---

<sup>586</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, 1973, Vol. V, p.1 y ss.

y su tierra, señor de la villa de Ayora, y de las Baronias de Alberique en el Reyno de Valencia, comendador de Zalamea Orden de Alcántara, etc.

72. y medio.

Con Privilegio. En Madrid. Año M.DC: XXXVII. A costa de Pedro Coello Mercader  
de Libros

Titulos de las Comedias contenidas en esta segunda parte

TITULOS DE LAS COMEDIAS

contenidas en esta Segunda parte.

*El mayor encanto Amor* fiesta que se representó a su Magestad noche de S. Juan del año de seiscientos y treinta y cinco, en el estanque del Real Palacio del buen Retiro.

*Argenis y Poliarco.*

*El Galan fantasma.*

*Iudas Macabeo.*

*El medico de su honra.*

*Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario.*

*El mayor Monstruo del mundo.*

*El hombre pobre todo es traças.*

*A secreto agravio secreta vengança*

*El Astrólogo fingido.*

*Amor, honor, y poder.*

*Los tres mayores prodigios*, fiesta que se representó a su Magestad noche de S. Iuan del año de seiscientos y treinta y seis,

en el patio del Real Palacio del buen Retiro<sup>587</sup>:

### Suma del privilegio

Tiene Privilegio don Pedro Calderón de la Barca, para poder imprimir i vender este libro intitulado, *Segunda parte de sus Comedias*, por tiempo de diez años, con las prohibiciones y penas ordinarias, a los que en dicho tiempo las imprimieren y vendieren sin su licencia, firmado de su Magestad, y refrendado por Dioego Gonçalez de Villarroel Escrivano de Camara del Rey nuestro señor. En Aranjuez a tres días del mes de mayo de 1637<sup>588</sup>.

Suma de la Tasa [...]

Fe de erratas [...]

Licencia concedida por el Licenciado Lorenzo de Iturrizarra, en Madrid a doce de febrero de seiscientos y treinta y siete años

Aprobación de Juan Bautista de Sosa, en Madrid y Febrero 20. de 1637, y por el Maestro Ioseph de Valdivieso, en 22 de Abril de 1637:

A continuación se repite la Dedicatoria que figura ya en la portada al Excelentísimo Señor Don Rodrigo de Mendoza Rojas y Sandoval de la Vega y Luna: “Al excelentísimo señor don Rodrigo de Mendoza Rojas y Sandoval de la Vega y Luna [...] comendador de Zalamea Orden de Alcántara, etc.”

### Prólogo

En la primera Parte, Excelentísimo señor, de las Comedias que imprimí de don Pedro Calderón de la Barca mi hermano, propuse la razón que para imprimirlas me obligaba, y fue

---

<sup>587</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. V, p. 2.

<sup>588</sup> Pedro Calderón de la Barca, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, 1973, Vol. V, Preliminares. reverso p. 2.

que no pudiendo estorvar que otros las imprimiese erradas y defetuosas, quise, que saliendo de mi poder fuesen, ya que defetuosas, no por lo menos erradas. Restaurarlas solamente pretendí de los errores ajenos, y ofreciendolas oy a los pies de V. Excelencia, me persuado a que han de quedarlo de los propios, pues en el sagrado de tan generosa protección, calificarán los defetos de su insuficiencia. No buscan a V. Excelencia por la particular obligación de que sea dueño de sus acciones, quien lo es de su persona, sin aventurar en el arbitrio de mi elección los méritos de su fortuna, sino por la general de ser V. Excelencia el más cortesano valedor de todos los ingenios, y si es que merece lugar en el número dellos, es que ociosamente persevera en tan inútiles estudios ocupado, V. Excelencia le admita ampare y favorezca, para que a la sombra de su favor pase seguro los riesgos de sus merecidas censuras. Guarde Dios a V. Excelencia los felicisimos años del deseo de este humilde criado de V. Excelencia que sus pies besa.

Don Ioseph Calderon  
de la Barca.<sup>589</sup>

***Segunda Parte de las Comedias Madrid (1641)***<sup>590</sup>

de Don Pedro Calderón de la Barca, Cavallero del Abito de Santiago.

Recogidas

Por don Ioseph Calderón de la Barca su hermano

Dirigidas a Felipe Lopez de Oñate, Proveedor de la Casa Real de la Reyna nuestra Señora, y  
de los Principes. Año 1641

(A continuación entre la palabra “Año” y “la fecha “1641” aparece un escudo).

---

<sup>589</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol V, p.4 y ss.

<sup>590</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol VI, p.1.

Con privilegio. En Madrid, en la imprenta de Carlos Sanchez. A costa de Antonio de Ribero, mercader de libros, en la calle de Toledo.

Títulos de las Comedias contenidas en esta segunda parte [...] <sup>591</sup>

#### Suma del Privilegio

Tiene privilegio don Pedro Calderón de la Barca, para poder imprimir i vender este libro intitulado, *Segunda parte de sus Comedias*, por tiempo de diez años, con las prohibiciones y penas ordinarias, a los que en el dicho tiempo las imprimieren, y vendieren sin su licencia, firmado de su Magestad, y refrendado por Diego Gonçalez de Villarroel Escrivano de Camara del Rey nuestro señor. En Aranjuez a tres días del mes de mayo de 1637 <sup>592</sup>.

(Suma de la Tasa <sup>593</sup>)

#### Fe de erratas:

Este libro intitulado doze comedias de Don Pedro Calderón de la Barca concuerda con su original. Dada en Madrid a 22 dias del mes de julio de 1637.

El licenciado Murcia de la Llana

Licencia de Lorenzo de Iturrizara <sup>594</sup>

---

<sup>591</sup>No existe ninguna diferencia con respecto a la edición de 1637.

<sup>592</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol VI, Preliminares, reverso p. 2.

<sup>593</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol VI, Preliminares, reverso p. 2.

<sup>594</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol VI, Preliminares p. 3.

Aprobación Iuan Bautista de Sosa: La primera aprobación es de Juan Bautista de Sosa, que fue comisionado para ello por el Vicario General de Madrid, está firmada el 20 de febrero de 1637<sup>595</sup>.

Licencia del ordinario, concedida por el licenciado Lorenzo de Iturrizarra<sup>596</sup>

Aprobación del Maestro Ioseph de Valdivieso, Capellan de honor de Su Alteza.

Por mandado y comisión del señor don Antonio Valdés del Consejo Real de su Magestad, he visto este libro de doze Comedias, escritas por don Pedro Calderón, y representadas en los mayores Teatros de España, con aplausos repetidos, en numerosos concursos, y no hallo en ellas cosa disonante a la verdad católica de nuestra sagrada Religión, ni peligrosa a las costumbres. El ingenio del autor es tan conocido, que sería desacuerdo intentar sus alabanzas, por ser superior a las mayores, y todas se dizen en diciendo, que es de don Pedro Calderon: merece la licencia que suplica a V.A. Este es mi parecer, salvo, &.En Madrid en 22. de Abril de 1637.

El Maestro Ioseph de Valdivieso<sup>597</sup>

Dedicatoria  
a Felipe Lopez de Oñate,

Proveedor de la Casa Real de la Reyna nuestra Señora, y de los Principes.

Las fatigas ingeniosas, y desvelos aplaudidos, que en admiración de las musas, y asombro desta Corte escribió con felicidad don Pedro Calderón, dedico a V.m. para que los que entonces fueron dones de un elevado entendimiento pasandolos a la pluma, oy sean

---

<sup>595</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol VI, Preliminares p. 3.

<sup>596</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol VI, Preliminares reverso p. 3.

<sup>597</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol VI, Preliminares reverso p. 3.



afectos de la voluntad entregándolos con su amparo a la prensa: y logren filiacion de dos más nobles potencias versos que tuvieran más disculpa cuando más se desvanecieran por tal Padre. Poco afanó su ingenio el Autor quando los escribía, porque es fácil en obras con aciertos, y tiene tan a mano dicha, que parece le nacen en casa los aplausos.

Poco también se ha embaraçado oy la voluntad en buscarle mecenas para salir en público, que mis obligaciones dieran voces si mi agradecimiento se olvidara: y aun el libro se me fuera de casa a buscar a V. merced en la suya, y negára que había desamparado la propria: tan una las hizo el favor y nobleza de V. m. Digalo el segundo ser que V.m. dio a seis hijos mios, honrandolos con sacarlos de pila: pues que dire de los libros, si esto me sucede con los hijos?

Abrevio, Señor que temo cansarle, añadiendole ocupaciones y digo, que para resquento de tanto favor pudiera ser satisfacion alguna eternizar en bronce desde ahora a los siglos que sucederan lo antiquisimo del ilustre solar de los de Lope y Oñate, de cuya clara y montañesa sangre, sin otras igualmente nobles, tiene V.m. tan llenas las venas, que se revierte a lo heroico de sus virtudes, a lo piadoso de su religion, a lo amable de su liberalidad, a lo singular de su agrado, a lo afable de su cortesia, a lo advertido de su providencia, a lo solícito de su cuidado, a lo acertado de sus ejecuciones en servicio de la Real Casa de la Reina nuestra señora, y Principes que administra, y beneficio de los que en su abrigo se amparan: pero no cabe tanto, tan peregrino en la cortedad de una pluma, aunque se logra todo en lo atento de una vida: o sea siempre feliz, para que siempre haga sombra al libro, que le busca mecenas. A mi, que Dueño le publico; y a mis hijos, que segundo padre le esperan, en amparo, y beneficios: los del Cielo en V.m. se logren, que es lo principal, y mi primer deseo.

Antonio de Ribero<sup>598</sup>.

---

<sup>598</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W: Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol VI, Preliminares p. 4 y reverso.

**7.12.2.1. Loa para la comedia de *Los tres mayores prodigios***

LOA PARA LA COMEDIA DE LOS TRES MAYORES PRODIGIOS. De don Pedro Calderón de la Barca. Ha de auer tres treatros, divididos el uno, y los otros. En el de mano derecha sale Pales Ninfa. En el de mano izquierda sale Flora Ninfa, dexando desocupado el de enmedio.

Pales. Noche hermosa, que con solo  
un Luzero, resplandeces,  
mas que el dia con el Sol.

Flo. Noche apacible, y alegre,  
luziente honor del Ocaso,  
noble injuria del Oriente.

Pal. A cuyos soplos suaves.

Flo. A cuyos suspiros leves.

Pal. Rejuvenecen los montes.

Flo. Los valles rejuvenecen.

Pal. Tu que eres Alva nocturna.

Flo. Tu que obscura Aurora eres.

Pal. Pues alumbras con las sombras.

Flo. Pues sin el Sol amaneces.

Pa. Tu a quien aquesta alqueria.

Flo. Tu a quien este campo fertil.

Pal. Oy toca solemnizar.

Flo. Oy celebrar pertenece.

Pal. Escucha mis dulces voces.

Flo. A mis acentos atiende.

Pal. Por amorosos.

Flo. Por tiernos.

Pal. Por amantes.

Flo. Por corteses.

*En el tablado de enmedio, por lo alto del Sale la Noche.*



viendo que en su hermosa esfera  
para tantos soles breve,  
a pesar de su estacion,  
la Magestad de mis Reyes,  
corrida vengo a buscarte,  
por ver quan poco te debe  
esta dicha, que no has hecho  
prevenciones excelentes,  
con que su vista saludes,  
con que su deidad festejes,  
con que tu ventura aplaudas,  
y su venida celebres.

Flo. Yo que soy Flora, a quien toca  
el hermoso Imperio, alegre  
de estanques, y de jardines,  
patria de flores, y fuentes;  
yo, cuya cultura el cielo  
mismo embidió tantas veces  
quantas mis varios dibujos  
siempre en laberintos verdes,  
excedieron los azules  
suyos, siendo al oponerse  
el jardin un verde Cielo,  
y el Cielo un jardin celeste,  
con el mismo intento vine  
a reñirte dignamente  
el poco cuydado, pues  
fiesta ninguna previenes  
en tu espacio que divierta  
a quien mis jardines viene  
a enriquecer de matizes,  
y colores diferentes.

Como tu, Noche, en tu noche  
perezosamente duermes,  
sin que de aqueste cuydado  
el empeño te despierte,  
pues siendo la mas festiva,  
a las mas remotas gentes,  
para la mayor accion  
la menos festiva eres?

Noch. Bella Pales, bella Flora,  
hermosuras, a quien debe  
la cortada edad del año  
la luz de sus doze meses,  
no assi de mi desconfies,  
no asi tu de mi te quexas,  
que no ha sido mi descuydo  
tan grande como parece,  
que aunque humilde fiesta sea,  
no humilde, por quien pretende  
hacerla, sino por quien  
con poco ingenio la emprende;  
una tengo prevenida,  
que divierta, aunque no alegre,  
mi noche; o quieran los cielos,  
que a salir con ella acierte.

Pal. Prevenida ay fiesta?

Noch. Si.

Flor. Y que fiesta es?

Noch. La que siempre;  
una Comedia.

Pal. Hala escrito  
algun ingenio excelente?

Noch. No, sino pobre humilde.

Flo. Poco importará, si tiene  
algun teatro, que haga  
evidencia lo aparente.

Noch. Tampoco tiene apariencias.

Pal. Pues buena fiesta previenes.

Flo. Sin ingenio, y sin adorno,  
no fuera mejor no hazerse?

Noch. No tan presto, antes de verla  
a las dos os desconsuele.

Pal. Refierenos de que trata.

Flo. Repitenos que contiene.

Noch. Escuchad, que el argumento  
os quiero poner presente  
de toda la fiesta, a ver  
lo que la fiesta os parece,  
que esto hizo la antigüedad  
en sus fiestas muchas vezes;  
escuchad, pues, su argumento  
antes que se represente.

*Salen en el teatro de en medio Iason, y Teseo teniendo a Hercules.*

Her. Dexadme dar la muerte.

Ias. Repara.

Te. Considera.

Ias. Mira.

T. Advierte

Herc. Dexadme, que mi despecho,  
en ira, en rabia, y en furor deshecho,  
con los dientes, las manos, y los braços,  
el coraçon sacandome a pedaços,  
oy la vida me quite,  
o que al mar desde aqui me precipite;  
porque a tanta estatura,

- solo el mar es bastante sepultura.
- Tes. Hercules valeroso,  
 tu, que siempre sobervio, y animoso,  
 con heroycas vitorias,  
 tu fama has ilustrado de memorias,  
 hablas tan impaciente,  
 rendido a ningun tragico accidente?
- Ias. Tu, que tantas fatigas padeciste,  
 con que eternos aplausos conseguiste  
 cuyo nombre jamàs será escondido  
 de las borradas señas del olvido,  
 oy te muestras sin seso,  
 rendido a ningun tragico suceso?
- Tes. La muerte quieres darte?  
 no debes, no, sin duda de acordarte,  
 que en leyes de valor, y bizarria,  
 la desesperacion no es valentia,  
 pues la mayor, mas grande, y la mas fuerte,  
 es esperar, mas no buscar la muerte.
- Ias Si tu a tu misma rabia te condenas,  
 aquesto es permitirles a las penas,  
 que salgan con su intento,  
 y aquel varon magnanimo, que atento  
 vive a hazer sus trofeos inmortales,  
 ha de vivir a costa de sus males.
- Her. Es engaño, que un hombre,  
 no puede mayor fama, mayor nombre  
 adquirir, que mostrando desta suerte,  
 que se puso de parte de su muerte,  
 para que ella a matarle se atreviera,  
 que a mi sin mi, mi muerte me temiera.
- Ias. La grande causa dudo.

- que a esse despecho auassallarte pudo.
- Tes. Que aya ocasion no creo  
para tanto furor.
- Her. Ay gran Teseo!  
Ay gran Iason! cuyos valientes brios,  
bien acredita el ser amigos mios,  
y ay amigos leales,  
oy se ha llenado el numero a mis males,  
si la causa supierades que tengo,  
la desesperacion a que prevengo,  
mi valor, y mi vida  
de los dos no estorvada, persuadida  
fuera
- Ias. Ya que has llamado  
amigos a los dos de tu cuydado,  
haz a los dos testigos.
- Her. Es tal, que aun embarazan los amigos,  
mas pues los tres en tantas ocasiones  
tres almas, vidas tres, tres coraçones  
en solo uno fundimos,  
y con uno no mas los tres vivimos:  
atentos escuchad mis instrumentos,  
mas no los escucheis, ni esteis atentos.  
Ya sabeis que soy aquel  
racional monstruo valiente,  
que ha coronado a su fama  
de plumas, y de laureles,  
tan hecho siempre a vencer,  
y a matar tan hecho siempre,  
que apenas supe mi vida,  
quando supieron mi muerte;  
diganlo a voces las fieras,



la fama el tiempo lo cuente,  
la memoria lo repita,  
pues en el primero albergue  
de mi cuna, a dos sedientas,  
dos tiranas, dos alebes  
viboras, que de mi sangre  
se alimentauan crueles,  
eché las manos, sintiendo,  
que en el coraçon me muerden,  
y sin instinto, y con rabia  
las apreté de tal suerte,  
que rebentaron: que mucho  
que alli mis manos venciesen,  
si eran diez aspides, y ellas  
dos viboras solamente,  
crecí (prodigio) crecí  
(asombro) a la humana gente  
tan destinado a fatigas,  
a desayres, y a desdenes  
de la fortuna, que toda  
su saña junta parece,  
que contra mi amotinada,  
o se conjura, o se mueue;  
pero en vano, pues no hubo  
fiera que me redimiese,  
ni por lo veloz su piel  
ni su testa por lo fuerte,  
aquella para vestirme  
al arbitrio de sus pieles,  
y esta, para que de adorno  
a mis umbrales sirviese,  
que como Rey destes montes

en sus frisos, y dinteles  
tengo guarda de animales,  
para quando salga, y entre.  
El Rey de todos lo diga,  
digalo el Signo rugiente  
de Iunio, a cuyo bramido  
todo el Flegra se estremece;  
pues tal vez que para mi  
vino erizando la frente,  
escarapelando el cuello  
la melena que del pende,  
rugando el ceño y sacando  
de las baynas, donde tiene  
sus corbos alfanjes, yo  
con las manos solamente  
hize la presa en su boca,  
donde no pudo saberse  
de sus dientes, o mis dedos,  
o quales los dedos fuessen,  
o quales los dientes, pues  
competidos igualmente,  
yo le mordi con las manos,  
y él me tentó con los dientes,  
sin saber uno de otro,  
quien es quien toca, o quien muerde  
hasta que desencaxados  
los dos dentados arneses  
abrió de vna vez la boca,  
haziendole que se diesse  
con esta parte en el lomo,  
y con estotra en el vientre.  
El espin lo diga pues,

Ias.

aunque de sus flechas juegue,  
no le bastó para mi  
el ser aljava viviente.  
Aqueloo, en las formas varias  
de hombre, de toro, y de sierpe,  
cuyo trofeo es la copia,  
que Flora abundante vierte.  
Gerion con tres semblantes,  
de tres rostros diferentes,  
siendo trofeo a mis plantas,  
quando de mis manos.  
Tente,  
que para saber tus hechos,  
no importa que los acuerdes,  
mas si para desahogarte  
quiere el dolor que los cuentes,  
no repitas los menores,  
quando los mayores puedes:  
di, que al Trifrauce feroz  
Cerbero, que a cargo tiene  
el infierno, siendo guarda  
de todo el cocito prendes.  
Di, que sus gargantas tres,  
a solo un yugo obedientes,  
dominaron las cervices,  
hasta aquel punto rebeldes,  
cuya saliva escupida,  
con las bascas de la muerte,  
fueron tosiendo en las yervas  
que él escupe, y ellas beben.  
Di, que a las fieras Arpias  
de Fineo, aves crueles,

que con rostro humano, y plumas,  
monstruos de entrambas especies  
desterraste, que a la Yedra,  
cuerpo de gargantas siete,  
venciste atajando, que vna  
otras tantas acreciente.

Di.

Tes

Porque le embarazas,  
que él lo diga, si tu emprendes,  
para atajar sus discursos,  
alargar los tuyos, cesen  
unos, y otros, con dezir,  
porque sus fatigas lleguen  
a su numero, que Atlante  
monte Africano, eminente  
columna, en que todo el cielo  
descansa, llegando a verse,  
con el peso fatigado  
desa fabrica celeste,  
le pidió socorro, y él  
poniendo el ombro, y la frente  
al ya desquiciado rumbo,  
que trastornándose debil  
hizo titubear sus polos,  
hizo rechinar sus exes,  
le aseguró, dando espacio,  
para que Atlante se aliente,  
en tanto que èl sostenia  
toda essa luz, todo esse  
pauimento, que en la estancia  
de onze globos transparentes,  
son estrado de las Diosas,

Her.

y de los Dioses doseles;  
que no es justo, no, que tu  
oy sus vitorias renueues,  
quando de sus sentimientos  
estamos los dos pendientes.  
Pues yo, que tantas fatigas  
venci, que tan excelentes  
aplausos ganè, a vna pena  
postrado estoy, y obediente;  
porque quiere vna hermosura,  
que a su dolor me sujete,  
que a su violencia me rinda;  
pero que remedio tiene,  
renderme, ni sujetarme,  
si vna hermosura lo quiere?  
no ya pienses, ay Iason!  
ay Teseo! no ya pienses,  
porque vna hermosura dixè,  
que oy mi desdicha procede  
de aquel linage, de aquel  
genero, de aquella especie  
de amor, que otra vez me vio  
a su precepto obediente,  
enamorado de Heyole,  
hilando con sus mugeres,  
otra especie, otro linage,  
otro genero padece  
de amor mi vida, y aun dixè  
mal de amor; porque no puede  
ser amor el que es agrauio,  
ser lisonja la que es muerte,  
Deyanira, al pronunciarla,

o se yela o enmudece  
el labio, falta la voz,  
duda el alma, el pecho teme,  
y la lengua titubea,  
tartamuda, o balbuciente;  
porque es mas dezir su agrauio  
un hombre, que padecerle  
Deyanira Ninfa bella  
de las cristalinas fuentes,  
Nayade destes peñascos,  
Ninfa de aquestos vergeles,  
Driade de aquestos montes,  
a quien la nobleza, y plebe  
de las flores, y cristales  
saludaron tantas vezes  
por Venus de sus amores,  
por Floras de sus clauelas,  
por Diana de sus selvas,  
y de sus frutos por Ceres,  
Deyanira, cuyos ojos,  
si amanecen, no amanecen,  
a todas horas del dia  
eran dueños del Oriente,  
Deyanira, a cuyo pie  
se reduxo en carcel breue  
toda la esfera del fuego  
solo a vn talamo de nieue.  
Deyanira, esposa mia,  
a quien como al alma quiere  
el alma, porque es mi esposa,  
y mi dama juntamente,  
de mi lecho, de mis braços,

de mis ojos: o rebiente  
el pecho antes que lo diga!  
aunque ya no me parece  
que avre menester dezirlo,  
pues ello mismo se entiende  
con nombrarla, y con llorarla,  
pues tierna, y rabiosamente  
no se llora vna hermosura,  
sino el día que se pierde.  
No imagineis que murio,  
que esse mal, con ser tan fuerte,  
fuera consuelo: mirad  
los dos, pues que sois prudentes,  
qual sera mi pena, quando  
fuera consuelo su muerte.  
Un monstruo de esos, a quien  
porque los cauallos prenden,  
medio hombres, medio cavallos,  
engañado el mundo cree  
un Centauro, cuyo nombre  
Neso ha sido, de mi albergue  
la ha robado (ay infelize!)  
ved los dos quan dignamente  
quieren los ados que yo  
me mate, y me desespere;  
pues como amante, y marido  
lloro esta ofensa dos vezes,  
y mas no auiendo esperança  
que mis desdichas remedie,  
que aun la vengança es en vano;  
porque estos Centauros tienen  
por patria el mar, y la tierra,

y si con ella trasciende  
los montes, es imposible  
seguirle; si passar quiere  
a essotra parte del mundo  
por esos mares, no puede  
mi furia alcançarle, ved  
si es desdicha bien fuerte,  
pues ay mortal que me agrauie,  
y no ay Dioses que me venguen?

Tes.

Hercules, no desconfies  
de la vengança, pues eres  
Africano, honor de Tebas,  
y horror del Orbe; si temes  
que las malezas incultas  
humano pie no penetre,  
yo me atreuo a entrar por ellas,  
sin que el cansancio me fuerce  
a dexarle de seguir,  
aunque corra velozmente;  
pues sin ser Centauro, yo  
tengo un cavallo, obediente  
a las leyes de la rienda,  
y de la espuela a las leyes,  
le quitè el primero que  
domò su cerbiz rebelde,  
me le ha presentado en èl:  
quanto està el mar continente  
registrarè.

Ias.

Pues si tu  
el Orbe a correr te atreues  
por la tierra: yo me atreuo,  
sobre essas espumas leues



---

del mar, a seguirle, que Argos,  
docto artifice excelente  
ha añadido a sus espumas  
un monstruo, que velozmente  
corre por ellas, a quantos  
climas el ayre le lleue,  
Aguila sin plumas es,  
Delfin sin escamas este  
prodigio, pues que nadando,  
y bolando juntamente,  
a un mismo tiempo es Monarca  
de las aves, y los pezes.

Her. Pues si tres los ofendidos  
somos, y tres partes tiene  
el mundo, en este cavallo  
tu corre el Asia, y tu en esse  
hipogrifo de las ondas  
pasa a Europa, que mi suerte  
dize por ciertas noticias,  
que yo en Africa me quedè,  
ni ignorado seno el mar,  
ni seno ignorado dexe  
la tierra que no registre  
nuestros animos valientes.

Tos Essa palabra te doy,  
como me des solamente  
de plazo un año.

Ias. Yo el mismo  
pido, y desde aqui promete  
mi valor dentro de un año  
bolver a este sitio a verte,  
y desto Hercules te doy

mano, y palabra mil vezes.  
Tes. Yo tambien.  
Her. Yo las aceto.  
Ias. Felize aquel que traxere  
mejor sucesso a tus ojos.  
Tes. Pues mas mi valor no espere.  
Ias. No espere mas mi ossadia.  
Tes. Equite ingenioso enfrene,  
tu disciplina esse rayo.  
Isa. Argos inuencibles quiebre  
al mar la espuma esse assombro.  
Tes. Pensando que corra buele  
domado el Zefiro.  
Ias. El vidro  
salobre, esse monstruo leue,  
o con la quilla le rize,  
o con el buco le encrespe.  
Los dos.  
Iupiter quede contigo,  
Hier.  
Iupiter con bien os lleue.  
*Vanse los dos hombres.*  
Noch. Esta diuision que han hecho  
estos tres heroes valientes,  
de las tres partes del mundo  
adonde a los tres suceden  
tres maravillas en tres,  
teatros por tres diferentes  
Autores son la Comedia,  
que aquesta noche ha de verse,  
un corto ingenio la escrito,  
si bien por disculpa tiene

sus mismos errores, pues  
 con lo que yerra obedece:  
 y pues a la novedad  
 algun aplauso se debe,  
 pedidle los dos, pues sois  
 a quien festejar compete  
 en Retiros, y Iardines  
 tanto generoso huesped.

*Vase.*

Pal. Cuarto Planeta de España.  
 Flo. De Francia divina Fenix.  
 Pal. Cuya luz no acaba nunca.  
 Flo. Cuya edad anima siempre.  
 Pal. Bello Baltasar.  
 Flo. Hermosa  
 Ana Antonia.  
 Pal. En cuyo Oriente  
 Flo. En cuya infancia.  
 Pal. Las dichas asisten.  
 Flo. Los ados reynen.  
 Pal. Aquesta fiesta os presenta  
 quien mas serviros pretende.  
 Flo. No avré menester dezir  
 quien es pues que ya se entiende,  
 que es la Nise, laureada  
 de virtudes excelente.  
 Pal. Por ella el perdon merezca,  
 pues por si no lo merece.  
 Flo. Para que el Prologo acabe

donde la Comedia empiece.<sup>599</sup>

*(Aqui se entraron todos, y empeçò la primera jornada Tomas Fernandez en el tablado de la mano derecha.)*

### **7.12.3. Tercera Parte de Comedias**

En la portada (Madrid, 1664):

TERCERA PARTE DE

COMEDIAS

de D. Pedro Calderón de la Barca, Cavallero de la Orden de Santiago.

Dedicadas

Al Excel.mo Señor D. Pedro Alvarez Ossorio Gomez Davila y Toledo, Marques de Astorga y San-Roman, Conde de Trastamara y Santa Marta, Duque de Aguiar, Conde de Colle, Conde y Señor de las Casas de Villalobos, Señor del Paramo y Villamañan, &ce.

(Escudo)

Con Privilegio

En Madrid, por Domingo García Morrás. Año de 1664. A costa de Domingo Palacio y Villegas, Mercader de Libros. Vendese en su casa frontero de Santo Tomas.

El volumen está dedicado a don Antonio Pedro Alvarez Ossorio:

AL EXC.mo Sr.

---

<sup>599</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 1944, pp. 263-266.

Don Antonio Pedro Alvarez Ossorio Gomez Davila y Toledo, Comendador de la Orden de Calatrava, Marques de Astorga, y San Roman, Conde de Trastamara, y Santa Marta, Duque de Aguiar, Conde de Colle, Conde y Señor de las Casas de Villalobos, señor del Paramo, y Villamañan, y de las siete Villas en Campos, Valderas, Castroverde, Bezilla, Villavornate, Fuentes de Ropel, Roales; y Valdescorriel, de la Fortaleza, Villa, y tierra de Villaçala, del Castillo, y jurisdiccion de Zepeda, Valle de Samario, Vrcedeo, y Casas del Mançanal, de la Villa, y tierra de Chantada, del Castillo, Villa, y tierra de Turienço de los Cavalleros, de las Villas, y Montañas de Boñar; Prioro, Morgovejo, y Valde-Rueda, Alferes mayor del Pendon de la divisa del rey N.S. Canonigo de la S. Iglesia de Leon, Gentil-Hombre de la Camara de su Magestad, y Virrey, y Capitan General del Reyno de Valencia,&ec<sup>600</sup>.

Por el papel (Excelentísimo Señor) que sigue a este pequeño humilde culto de mi obligación y de mi afecto, verá V.E. las razones con que don Sebastian Bentura de Vergara Salcedo, mi mas apasionado amigo se ve movido a sacar estas doze Comedias de sus originales, procurando (según dice) restaurarlas de los achacados errores que padecen otras en la estampa (como si no les bastaran los mios, sin que necesitaran, para su desdoro, de que nadie les añadiera los agenos) y esto en tanto grado, que aun las que fueron mias, sin muchas que sin serlo, andan en nombre mio, no conservan de aver sido mas que el nombre. Bien deviera agradecerle la fineza de que ya que hayan de salir hurtadas, agenas,y defectuosas, salgan corregidas, enmendadas y cabales. Pero con todo eso no puedo en una parte dexar de convertir en quexa el agradecimiento pues remata la primera noticia que ma dà de aver hecho esta Impression, con dezirme, que dexa a mi albedrio el elegirlas Dueño, a cuya autoridad salgan, defendidas, y amparadas de la comun censura, a que nacen expuestas todas las publicas acciones voluntarias. Esta, Señor, es la quexa, que sola no me atrevo a perdonarle, por aver puesto en duda, què Dueño avia de elegir quien tiene a V.E. por su Dueño. Y pues los tres tenemos que perdonarnos, yo la duda, èl la quexa, y V. E. la ossadia de averme tan sin meritos favorecido de su amparo, quedèmos todos bien, èl con que puso en mi arbitrio mi elección; yo con que supe lograrla en V. E. y V. E. con que por si mismo (primera y ultimas razón de su grandeza) no desdeño admitirla, Guarde Dios a V.E. los felizes años que desea

---

<sup>600</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. VIII, Preliminares, p. 2.

Su mas humilde Criado, y Capellan, Q. S. M. B.

*Don Pedro Calderón de la Barca.*

Papel al Autor.

Señor D. Pedro, no solo yo, sino quantos aplauden, y veneran por primeras las Comedias de v.m. sienten el que anden diminutas, y llenas de errores de la Imprenta, assi las sueltas, como las que en partes diferentes de libros se han dado estos años a la Prensa; y también el que muchas buelen con el nombre de v.m. no lo siendo, y algunas de v.m. con el ageno; motivo bastante para que fiado en la merced que me haze, resolviesse recoger estas doze, y darlas a la estampa, por eximir las del riesgo que las demas han padecido. Bien reconozco, que es interesse mio en todo, pues aunque su modestia de v.m. quiera sentirlo, le razon la ha de obligar a mostrarle gustoso, además, que las gracias que espero de tantos aficionados, como v.m. tan condignamente tiene, serà sobrado premio del zelo que me rige. Suplico a v.m. que lo tenga por bien, no solo en estas, sino en las demas que ofrezco juntar, y que solicite como dueño elegir Mecenases, no para que las patrocine, quien fueren dedicadas. Dios guarde a v.m. felizes siglos. Desta suya, 2 de Agosto de 1664.

De v.m. mas afecto servidor, QS. M. B.

*Don Sebastian Bentura  
de Vergara Salzedo*<sup>601</sup>.

Aprobación del Doctor Don Manuel Mollinedo y Angulo. Cura proprio de la Parroquial de Santa Maria la Real de la Almudena.

Por Comission del señor Don García de Velasco, Vicario de la Villa de Madrid, he visto un Libro de diversas Comedias, compuesto por Don Pedro Calderón de la Barca, y siendo el Autor tan estimado y aplaudido, no solo en nuestra España, sino en las mas naciones

---

<sup>601</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. VIII, Preliminares, p. 3 y ss.

del mundo, aviendo traducido sus obras en su idioma, qualquiera aprobacion, y censura mia quedará muy corta; solo se dezir, que continuamente le quisiera estar oyendo, porque la eficacia en sus razones, y lenguaje en el hablar excede a toda ponderación; si alguna cosa es obice de estar reputado por el mayor de todos los siglos, es conocerle Maestro, y verificarle *nullus profecta in patria sua*, achaque de nuestra cortedad, ò malicia. El Libro corresponde a su Autor, pues los versos son tan grandes, que qualquiera docto podrá sacar mucho fruto para la materia en que se exercita; el estilo tan casto, como acostumbra, sin que lo comico, y gustoso lo contraiga a termino, que no sea muy decente. Por lo qual juzgo, que es muy digno de que salga a luz, y se de a la Estampa. Santa María de Madrid a 15 de junio de 1664.

*Don Manuel Mollinedo Angulo.*

LICENCIA DEL ORDINARIO [...]

APROBACIÓN DEL LICENCIADO

*Don Tomás de Oña, Abogado de los Reales Consejos*

M. P. S.

De orden de vuestra alteza he visto la *Tercera parte de las Comedias* del poeta de España (que bien merece Don Pedro Calderón entre los españoles la antonomasia que Homero entre los Griegos y Virgilio entre los latinos, de que se acordó el emperador Justiniano en el § *Sed ius quidem, ciuile, inst. de iur. & nat. gent. & ciui.*: «Ut cum poetam dicimus, nec addimus nomen, subauditur apud Grecos, aegregius Homerus, apud nos Virgilius»). En su censura no hallo qué hacer mi obediencia, porque el libro traía consigo su aprobación: Gracias a tan dorado siglo, en que ha llegado el Arte Poética a toda su perfección, logrando la utilidad en el deleite, y la verdad de los morales dogmas en el apazible halago de los sentidos. «Poetae studium est», (dixo el Petrarca), «veritatem rerum pulchris velaminibus adornare»: y como tiene por objeto lo que es *simpliciter pulchrum* (como dijo Fracastorio), y solo se halla en Dios hermosura perfecta, compite en el objeto con la más alta facultad. El mismo Dios hizo alarde de inventor suyo, equivocando con la poesía la creación. Así lo pintó Moisés en el ingreso de su historia: *In principio creavit Deus*, Crió Dios; donde traslada el griego *Epissem*, que significa *Poético*, y corresponde en nuestro latino *Condidit*, que significa hacer obras de

manos, de ingenio y de fantasía, como lo son las poéticas, que se alzaron con el renombre de obras entre Españoles, Griegos y Latinos. Por esto llamó Philón poesías a las fábricas de Dios: *Mens ad audiendum apta gaudet his Dei poematis*. El mismo autor hace a su Magestad Preceptor de Poesía: *Ergo si siquis est idoneus audire poeticam, id est, faciendo rationem, qua Deus utitur, & .*, y por esto llamaron a boca llena los Griegos Poeta al Criador. En los números desta consonante melodía escribió por Moisés el Cántico primero, en que se celebró la vitoria que dio al pueblo de Dios el mar Bermejo de la tiranía de Faraón, sean exámetros o elegíacos sus versos; y el segundo, en que el pueblo atestiguó con los cielos, y la tierra, los justos juicios de Dios. En verso cantó Débbora, y Barac, las gracias de la vitoria; Ana, madre de Samuel, las de su feliz sucesión. Los Psalmos son Líricos Cantares, que atribuyen a once poetas los Hebreos, todos once amanuenses de Dios, y el principal, David, aunque algunos quieren que Adán fuese el Autor del salmo 92. y otros, que David le cantó en su nombre. Isaías compuso tres Canciones, una de la viña en el cap. 4, otra de Sión, en el 26, y otra de Ezequias, en el 28. Poeta fue Salomón en sus Cantares, y Bucólico su estilo; y demás del que gozamos, refiere Iosepho que compuso otros cinco mil libros de Versos, Odas y Canciones. Poetas fueron los tres niños de Babilonia; Poeta, en sus Trenos, Jeremías; poeta, Zacarías, padre del Bautista, en el Nuevo Testamento, y Simeón, Ministro de la Circuncisión de nuestro Redemptor. Y el mayor elogio desta facultad es el haberla usado la misma Madre de Dios, Maestra de toda buena disciplina, en los dulcísimos versos con que elevó su espíritu a las grandezas de Dios dichosa habilidad, que ha merecido tan ilustres profesores, y desdichada la emulación que padece en el vulgo de los necios, que, desluziendo lo que no entienden, o lo que embidian, adjudican al desprecio lo más digno de estimación. No niego que en la *República* de Platón desterraron los poetas (si bien *in 2 lib. Reip., Poetas Deorum filios vocat, et in Lyside adeo eos admiratur, ut sapientiae patres nuncupet, ac duces, et deorum interpretes. Et ut in Phedro scribit non hominum esse iniuncta, praeclara Poemata, sed coelestia munera*) ni que en Roma tuvieron poca estima las comedias, que las despreció Agesilao, y que Esparta no las admitía; mas esto fue por el abuso que entonces hubo de la Poesía envenenada con las sucias cantinelas de Atemas<sup>602</sup>, impuro inventor de los versos amatorios; de Anacreón, sodomítico, y ebrioso; de Safo, deshonesto; de Archiloco, maldiciente; de los desahogos de Horacio, Catulo, Ausonio; de la oscuridad de Aphoriano, y

---

<sup>602</sup> sic [...]



los delirios de Hesiodo; pero que culpa tiene la Poesía de sus siniestras aplicaciones? No se desterró el arte, sino el abuso. Y que facultad no ha padecido entre los antiguos el mismo desaire? No merecieran aquella censura Empedocles, Agrigentino; Heráclito y Lucrecio, Filósofos; Dionisio, cosmógrafo Africano; Arato y Manilio, Astrónomos; ni los dorados versos de Opiano, bien premiados de Antonio, como estimados de Alexandro; sobre los despojos de Persia, los de Homero, y en Tebas, los de Pindaro. Con esta salsa nos dieron las sibilas sus profecías, Nacianceno, sus verdades, Prudencio, nuestros dogmas, y los hechos Apóstolicos, Ambrosio y Sedulio; y en el siglo presente las Comedias, una moral reformation de costumbre, embozado en un honesto, y ingenioso entretenimiento. Es Arte, finalmente, que mide tanto las palabras como las sentencias, oración elegante compuesta con número, y medida regla del silencio, grillo de la lengua, valla del entendimento, centro de la sabiduría, y don particular de Dios. Por consecuencia, de sus aplausos puedo sacar yo los que se deben a tan heroico profesor suyo, ayudándome de la fama, que logran por el orbe sus aclamaciones (si es la fama capaz de tanto aplauso). A él solo viene a medida el elogio de Tertuliano al Hércules antiguo: *Hercules magnus, et sola gloria sua minor*, y la elección que de el Poeta hizo Homero: *Ingenium sui fit, cui mens divinior, atque os magnum sanaturum, des nominis huius honorem*. Todo concurre en él; y en esta obra la pureza de estilo, moralidad de doctrina, y morigeración de costumbres, que se han experimentado en las demás de este autor, y nada que se oponga a nuestra religión, por lo cual es dignísima de estamparse. Y así lo siento, salvo, &. Madrid, y Julio 2 de 1664.

EL LIC. D. TOMÁS DE OÑA<sup>603</sup>

SUMA DE LA TASA, FIRMADA EN MADRID, A 9 DE AGOSTO DE 1664, Y DESPACHADA POR LUIS VAZQUEZ DE VARGAS, ESCRIBANO DE SU MAJESTAD. A CONTINUACIÓN SE SUCEDEN LOS HABITUALES PERMISOS Y REQUISITOS: FE DE ERRATAS, CON LA RELACIÓN DE LAS ERRATAS ENCONTRADAS POR EL LICENCIADO D. CARLOS DE LA LLANA; SUMA DEL PRIVILEGIO CONCEDIDO A DOMINGO DE PALACIO Y VILLEGAS, Y POR ÚLTIMO LOS TÍTULOS DE LAS COMEDIAS:

---

<sup>603</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. VIII, Preliminares, reverso p. 4 y ss.

TITULOS DE LAS COMEDIAS,

que se contienen en esta Tercera parte.

- 1 *En esta vida todo es verdad , y todo mentira*, Folio 1.
- 2 *El Maestro de Dançar*, Fol.27.
- 3 *Mañanas de Abril, y Mayo*, Fol. 48. B.
- 4 *Los hijos de la Fortuna, Teagenes, y Cariclea*, Folio 67.
- 5 *Afectos de Odio, y Amor*, Fol. 93. B.
- 6 *La hija del Ayre*, Primera Parte, Fol. 119.
- 7 *La hija del Ayre*, Segunda Parte, Fol. 142.
- 8 *Ni amor se libra de Amor*, Fol.167. B.
- 9 *El Laurel de Apolo*, Fiesta de la Zarçuela, transferida al Real Palacio del Buen Retiro, F. 189.
- 10 *La purpura de la Rosa*, Fiesta de la Zarçuela, Folio 207. (Loa).
- 11 *La fiera, el rayo, y la Piedra*, Fiesta Real del Buen Retiro, Fol. 218.
- 12 *Tambien ay Duelo en las Damas*, Fol. 257.

**7.12.3.1. Loa para la comedia *El Laurel de Apolo*<sup>604</sup>**

Hízose al nacimiento del príncipe Felipe Próspero.1657.

Personas que hablan en ella.

*ECO, ninfa música.*

*IRIS, ninfa música.*

*ZARZUELA*, villana música.

*DAMAS Y GALANES*, en cuatro coros de música

Campos de Madrid.

---

<sup>604</sup> Calderón de la Barca, Pedro, BAE, T IX, 1945, p. 617 y ss.

ESCENA PRIMERA.

La ninfa *IRIS*, cantando.

*IRIS*.

*Todos* hoy se alegren, pues  
Hoy con próspero arrebol  
Para todos nace el sol.  
Desde el campo de la aurora  
Donde oriental la region  
Del Asia, cuna del dia,  
Saluda al primer albor,  
Siendo Africa y Europa  
Tránsitos de su estacion,  
*Con* el austro al mediodía  
Y el norte al septentrion;  
Hasta donde occidental  
América su esplendor  
Ve morir, para nacer  
Hijo y padre de su ardor;  
*Todos* hoy se alegren, pues  
*Hoy* con próspero arrebol  
*Para* todos nace el sol.

ESCENA II.

La ninfa *ECO*.— *IRIS*; despues

*MÚSICA*, dentro.

*ECO*. (Cantando.)

*¡Oh* tú, hermosa embajatriz  
De los dioses, que en veloz  
Iris, listado de verde,  
Rojo y pajizo color,  
Hablar por señas solías!

¿Qué te mueve á dejar hoy  
*El* triunfal arco, y que dulce  
*Lo* que fué matiz, sea voz,  
Obligándome á que diga  
*En* troncados ecos yo,  
Desde el etíope al belga,  
Desde el indio al español,  
*Que* hoy todos se alegren, pues  
Hoy con próspero arrebol  
Para todos nace el sol?

ÍRIS.

*Si* de pasadas tormentas  
Tremolado acuerdo soy,  
*Pues* cuando que hay paz publico,  
Publico que hubo rigor,  
¿Qué extrañas, hermosa Eco,  
Ninfa del aire, á quien dió  
Boreal sepulcro en los montes  
La desdicha de su amor,  
*Que* cuando en mi heróico asunto  
Todos comprendidos son,  
Acordándoles la dicha  
Les olvide la pension?  
Felice natal de España  
Ansiosa la lealtad vió  
En el dos veces real hijo  
Del águila y el leon;  
*Y* aunque fecunda Lucina  
A su horóscopo asistió,  
Grosero accidente puso  
El alborozo en temor;

Tanto, que el sol entre nubes,  
Como es de las nubes dios,  
Presumimos que llovía,  
Y era que lloraba el sol;  
Bien que breve espacio: solo  
Cuanto diestro señaló  
El susto el hado, porque  
Fuese la dicha mayor;  
Que sabe usar la fortuna  
De tan mañoso primor,  
Que amenaza para hacer  
De una felicidad dos.  
Y siendo así, que á pedir  
De una y otra albricias voy  
A todo el orbe, en quien tiene  
Su padre jurisdiccion;  
No quiero volar con señas  
Del pasado mal, sinó  
Que sin visos del desden,  
Crezca la luz del favor.

ECO.

Pues en tan glorioso asunto,  
Para que te oigan mejor  
Africa, América, Europa  
Y Asia, digamos las dos...

LAS DOS.

Todos hoy se alegren, pues  
Hoy con próspero arrebol  
Para todos nace el sol.

*MUSICA* (Dentro.)

Todos hoy se alegren, pues  
Hoy con próspero arrebol  
Para todos nace el sol.

ÍRIS.

En todo el orbe se oyó  
Ya de mi acento y tu acento  
La nueva.

ECO.

Segunda vez,  
A los coros que formó  
A un tiempo en sus cuatro partes,  
Apliquemos la atencion.

*MUSICA.* (Dentro.)

Todos hoy se alegren, pues  
Hoy con próspero arrebol  
Para todos nace el sol.

ÍRIS.

No solo en ecos se explican,  
Que aun con mas demostracion  
Se alegran.

ECO.

Asia lo diga,  
Pues atenta a nuestra voz,  
Usando de sus antiguos  
Ritos, se aplaude la accion  
De rey de Jerusalem.

ÍRIS.

Oigamos su aclamación.

ESCENA III.

*CORO 1.º COMPUESTO DE DOS DAMAS Y DOS GALANES*, de máscara, con unas tarjetas en las manos, y en ellas la cifra del nombre de Felipe, cantando y danzando, vestidos a lo judío.—

*IRIS, ECO.*

CORO 1.º

El próspero día, el día felice  
Que el Magno Alejandro del Grande Felipe  
Nació sucesor, en sus templos el Asia  
El fausto natal escribió en piedras blancas.  
Y así, repitiendo hoy en estas la antigua  
Memoria, da al jaspe el natal deste día,  
Que no ménos magno en Asia rey nace  
El que es también hijo de Felipe el Grande.  
(En habiendo hecho su entrada, se apartan.)

ESCENA IV.

*OTRAS DOS DAMAS Y DOS GALANES*, con mascarillas negras y hachas en las manos, vestidos á lo moro, cantando y danzando. —*DICHOS.*

ECO.

Africa, en quien tantos puertos  
Mantiene, alegre encendió  
Las teas, que en luminarias  
Nocturnos aplausos son.

CORO 2.º

El próspero día, el día felice  
Que en Africa Atlante nacer vió el Alcides  
Que había de aliviar el peso que sufre;

Ardieron sus montes en trémulas luces.  
Y así, repitiendo hoy en estas la antigua  
Memoria, consagra al natal deste día  
Antorchas que alumbren Alcídes segundo,  
Alivio del peso también de dos mundos.  
(Apártanse.)

ESCENA V.

OTRA CUADRILLA, vestidas á lo indio, con ramos en las manos, cantando y danzando.  
— Dichos.

ÍRIS.

Bárbara América, usando  
También de su antiguo error,  
Ramos y flores consagra  
Al tálamo en que nació.

CORO 3.º

El próspero día, el día felice  
Que América vio nacer su Cacique,  
Al sol ofrecía, impidiendo sus rayos,  
La fácil defensa de flores y ramos.  
Y así, repitiendo hoy en estos la antigua  
Memoria, celebra el natal deste día  
Poniendo obediente a sus plantas las plantas  
De paz y de guerra en olivas y palmas.  
(Apártanse, y suenan dentro cajas y trompetas.)

ESCENA VI.

OTRA CUADRILLA DE ESPAÑOLES.— DICHOS.



ECO.

Europa, como sus fiestas  
Trompetas y cajas son,  
Con ellas le hace la salva,  
Diciendo el marcial rumor...

CORO 4.º

El próspero día, el día felice  
Que Europa vió en César un príncipe insigne,  
Al son de las cajas, clarines, trompetas,  
Rindió el mes de julio al nombre de César.  
Y así, repitiendo hoy en estas la antigua  
Memoria, construye el natal deste día,  
A honor de Felipe el helado noviembre  
Por César del año, por rey de los meses.  
(Júntanse todas las voces y cuadrillas.)

TODOS LOS COROS.

Y todos le aclaman, como en todos tiene  
Imperios que el sol de vista no pierde,  
Dando Africa, Europa, América y Asia  
Las piedras, las luces, los ramos, las armas,  
Diciendo unos y otros en voces festivas,  
El que siendo infante, es Príncipe, ¡viva!

(Con grito de villanos suenan dentro instrumentos rústicos, y todos se barajan en la acción que se hallan.)

UNO DEL CORO 4.º

Oid. ¿Qué rústicas canciones  
Turban las heróicas nuestras,

Y en bárbaro, rudo estilo,  
Hijo de montes y selvas,  
Quieren competir las cortes  
Mas sublimes, mas supremas  
Del orbe?

ESCENA VII.

LA ZARZUELA.— *DICHOS.*

*ZARZUELA.*

Pues ¿quién le quita  
A la rústica simpleza,  
En quien, cuanto mas desnuda,  
Va la verdad mas compuesta,  
Que como olvidada parte  
De vuestro todo, pretenda  
En tan venturoso dia  
Dar también de su amor muestra?

*UNO DEL CORO 2.º*

¿Quién eres, oh tú, aldeana,  
Que rústicamente bella,  
Entre nosotros pretendes  
Señalarte?

*ZARZUELA.*

La Zarzuela,  
Humilde, pobre alquería,  
Tan despoblada y desierta,  
Que no hay para mí dia claro,  
Si el Pardo no me le presta.  
Y es verdad, pues siempre estoy

Al ceño del tiempo atenta,  
Deseando que llegue el Pardo,  
Para que el sol me amanezca.  
De sus alimentos vivo;  
Pero tan rica y tan llena  
De favores, que merezco  
Tal vez en la breve esfera  
De mis cotos ver la aurora,  
De montes y valles reina,  
Acompañada del alba,  
Y aun de otras flores; dijera,  
Y estrellas, si no enojara  
Ya esto de flores y estrellas;  
Porque hay bellezas que no  
Quieren mas que ser bellezas,  
Y hacen bien, porque no hay mas  
Que ser, que ser ellas mismas.  
(Tras estas deidades diga;  
Que deidades no es ofensa,  
Pues se quedan lo que son)  
Tal vez el cuarto planeta  
También de rebozo suele  
Ilustrar mi albergue, en muestra  
De que no desdeña el sol  
Humildad que no desdeña  
La aurora, y mas día que hace  
Del invierno primavera:  
Tanto, que al ir mis golosas  
Cabras paciendo la yerba,  
La buscan entre la escarcha,  
Y la hallan entre las perlas.  
Y siendo así, que este año

Verla esperaba contenta,  
Y á causa de mayor dicha,  
Tuve por dicha no verla.  
(¿Quién vió amor de puro fino  
Consolado con la ausencia?)  
Porque no se me malogre  
No sé qué aldeana fiesta  
Que tenia prevenida,  
Viendo las carnestolendas  
Tan dentro de casa ya,  
O tarde ó temprano sea,  
Por no esperar á otro año,  
Obligándome grosera  
A desear no sea lo mismo,  
Vengo al Retiro con ella;  
Y aunque pese á todo el mundo,  
Pardiez que tengo de hacerla.

UNO DEL CORO 3.

Pues tú, rústica villana,  
¿Con nosotros competencia?

ZARZUELA.

Y no competencia sola  
Es justo que me prometa,  
Sino victoria de todos  
Vosotros.

TODOS.

¿De qué manera?

ZARZUELA.

Haciendo mi fe desprecio  
De las ceremonias vuestras;  
Que aunque es verdad que la anciana  
Antigüedad en las letras  
Humanas es venerable  
Entre las artes y ciencias,  
Bien podrá lucir en otra  
Ocasión; pero no en esta.  
Católico príncipe es  
El que nace á ser defensa  
De la cristiana milicia;  
Y así, le sobran las señas  
De idólatras ni gentiles  
Ritos, pues las blancas piedras  
Que Asia construye á su nombre,  
Solo deben ser de aquella  
Que en Asia cautiva yace,  
Cuya libertad se espera  
De un príncipe generoso,  
Que entre la suma grandeza  
De cetros y de coronas,  
Sea su mayor herencia  
La religión, y en ninguno  
(Gracias á la siempre excelsa  
Católica casa de Austria,  
De cuyo gran tronco cuelgan  
Tantos reyes como ramas,  
Tantas como flores reinas,  
Tantos santos como hojas)  
Concurren tan altas prendas,  
Pues tiene la investidura  
Para que el dominio tenga.

Las teas que Africa enciende  
Un memoria de que sea  
El Alcides de su Atlante,  
Es andar con luz á ciegas;  
Pues solamente la lumbre  
De la ardiente antorcha bella,  
Que al espiritual carácter  
Ardió material pavesa,  
A alumbrarle basta; y cuando  
Para ser Alcides crezca,  
Será para ser Alcides  
Del Atlante de la Iglesia,  
En cuyos hombros su siempre  
Sagrado peso se asienta.  
Los árboles que consagra  
América al sol, no sean  
Sino el árbol que plantó  
En su imperio la fe nuestra.  
Solo de Europa no acuso  
Las cajas y las trompetas.  
Como en faustos vaticinios  
De las victorias que espera.  
Y cuando tantas razones  
Como á extraños no os convenzan,  
Para que el festejo mio  
El primero lugar tenga,  
Baste ser su comisaria  
La hermosa María Teresa,  
En quien mas noble, mas digna,  
Mas heróica, mas suprema  
Y mas generosa vive  
La verdad de la fineza

Con que esta ventura aplaude.  
Con que esta dicha celebra.

UNO DEL CORO 4.º

Aunque la razón del culto  
Por ahora no nos mueva,  
La de la cortesanía  
A todos nos hace fuerza  
Para que no solo demos  
Primer lugar á tu fiesta,  
Pero para que seamos  
Quien te ayude.

TODOS.

Norabuena.

UNO DEL CORO 1.º

Pues si habemos de ayudarla,  
Sepamos qué es la comedia.

ZARZUELA.

No es comedia, sino solo  
Una fábula pequeña  
En que, á imitación de Italia  
Se canta y se representa,  
Que allí habia de servir  
Como acaso, sin que tenga  
Mas nombre que fiesta acaso.  
Díganlo Eco y Iris, que ellas  
También sus papeles hacen

UNO DEL CORO 2º

Si mas ¿de qué es la materia?

ZARZUELA.

*El Laurel de Apolo*, entiendo;  
Pero mejor ella misma  
Lo dirá, si la empezamos.

TODOS

¿Cómo?

ZARZUELA.

De aquesta manera.  
(Cantando y bailando.)  
Que el claro lucero,  
Hijo en la belleza  
Del sol y la aurora,  
A España amanezca,  
Sea norabuena.

TODOS.

Norabuena sea.

ZARZUELA.

Que nazca a reinar  
En las almas nuestras,  
Sin dejar por eso  
De reinar quien reina,  
Sea norabuena.

TODOS.

Norabuena sea.



ZARZUELA.

Que le dé su nombre  
El cuarto planeta,  
Porque cuarto y quinto  
Goce armas y letras,  
Sea norabuena.

TODOS.

Norabuena sea.

ZARZUELA.

Que salga á dar gracias  
Católico César,  
Adonde su corte  
Tan galan le vea,  
Sea norabuena.

TODOS.

Norabuena sea.

ZARZUELA.

Que el águila hermosa  
Examine bella  
Al hijo sus rayos.  
Y a ellos convalezca,  
Sea norabuena.

TODOS.

Norabuena sea.

ZARZUELA.

Que á la siempre hermosa  
María Teresa,  
Mas que todas fina,  
Le hagan cien mil fiestas,  
Sea norabuena.

TODOS.

Norabuena sea.

ZARZUELA.

Que la Margarita  
Preciosa no sienta  
Que otro sea el diamante,  
Pues siempre se es perla;  
Sea norabuena.

TODOS.

Norabuena sea.

ZARZUELA.

Que las damas oigan  
Una loa sin ellas,  
Porque no desdeñen  
Ser flores ni estrellas:  
Sea norabuena.

TODOS.

Norabuena sea.

ZARZUELA.

Que dén los señores  
De su afecto muestras,  
Con máscaras, toros,  
Cañas y libreas,  
Sea norabuena.

TODOS.

Norabuena sea.

ZARZUELA.

Que venga al Retiro  
También la Zarzuela,  
Porque álguien que puede  
La manda que venga...

UNOS. (Dentro.)

A lo llano.

OTROS. (Dentro.)

Al monte.

Otros. (Dentro.)

Al valle.

OTROS.

A la selva.

DAFNE. (Dentro.)

¿No hay quien me socorra?

No hay quien me defienda?

(Barájanse todos.)

TODOS.

¿Qué es esto?

ZARZUELA.

Que entiendo,  
Si bien se me acuerda,  
Que pues la Loa acaba  
La fábula empieza.

ECO.

Démosla lugar,  
Que prosiga.

ÍRIS.

Y sea  
Diciendo unos y otros  
En voces diversas...

ZARZUELA.

Que el claro lucero,

Hijo en la belleza...

UNOS. (Dentro.)

A lo llano.

OTROS. (Dentro.)

Al monte,  
Al valle, a la selva.

ZARZUELA.

Del sol y la aurora,  
A España amanezca,  
Sea norabuena.

TODOS.

Norabuena sea.  
(Éntranse bailando y cantando.)

FIN

### **7.12.3.2. Loa para la comedia *La púrpura de la rosa***

La comedia *La púrpura de la rosa* se representó en 1660 para celebrar el matrimonio de María Teresa de Austria, hermana de Felipe IV, con Luis XIV, y la consiguiente Paz de los Pirineos (ver Cardona 1983 y 1992).

*(Representación musical de Zarzuela, en la publicación de las Pazas, y felices bodas de la Serenísima Infanta de España María Teresa, con el Christianísimo de Francia Luis XIV.)*

LOA



Zarç.

a tus afectos atentas,  
oy con nouedad, trocadas  
las passiones nos encuentras.  
Aun essa es mi confusion,  
que aya nouedad que quiera,  
que el gozo se desconozca,  
y el no gozo se agradezca.  
Y ya que tan misteriosas  
mis dudas os compadezcan,  
oid la causa: Ya sabeis,  
que essa humilde, essa pequeña,  
bien que Real pobre Alqueria,  
es (si en mi lo representa  
lo montaraz de mi trage)  
la oluidada, la desierta,  
la desvalida, sola  
fabrica de la Zarçuela.  
Tambien sabeis, que del año,  
con mi austeridad contenta,  
passaua la edad, en fee  
de que en su circular buelta  
avria dia, que ilustrassen  
los terminos de mi esfera  
el Sol, el Alua, y la Aurora,  
que acompañados de estrellas  
iluminauan mis cotos  
con tan claras luzes bellas,  
que del Inuierno la estancia  
mas aterida, y mas yerta,  
era para mi la mas  
rica y fertil primavera,  
tanto, que de mis golosas

cabras la familia inquieta,  
desconociendo en el prado  
los esmaltes de la yerua,  
paciendolos como escarchas,  
los bebían como perlas.  
Y siendo así, que passauan  
engañadas mis finezas  
con la esperanza de vn día  
de todo vn año la ausencia,  
son ya dos los que de mí,  
ni se duelen, ni se acuerdan.  
Y aunque es verdad que mis ansias  
passaron a conueniencias,  
a causa de que las causas,  
con que a mis montes no vengâ,  
fueron tan dichosas como  
que su venida impidieran  
los dos felizes natales  
de las dos felizes prendas  
Prospero, y Fernando, que  
edades viuan eternas.  
Por quien me acuerdo que dixè  
en otra ocasion como esta,  
quien viò amor de puro fino  
consolado con la ausencia.  
Con todo, viendo este año  
aquella esperanza nuestra,  
que creimos repetida,  
si no negada, suspensa.  
No sè como consolarme  
de que no durando en ella  
el logro, dure en mí el daño,



y que olvidada me tengan.  
 Y assi, persuadida en vna  
 parte a que la causa sea  
 felice tambien, y en otra,  
 temerosa de que pueda  
 ser que sea; porque ya  
 sus cariños no merezca,  
 no sè si triste, ò alegre,  
 ria, ò llore, viua, ò muera,  
 aliente, ò desmaye, gima,  
 ò respire; y pues opuestas,  
 y amigas a vn tiempo, entrambas  
 iguales me assistis, sepa,  
 que afecto de los dos es  
 el que, como dixè, reyna  
 oy en mi

Alegria	El de la Alegria.
Trist.	No es sino el de la tristeza.
Zarç.	Como, juntos?
Aleg.	Esso ignoras?
Trist.	Esso dudas?
Zarç.	Pues no es fuerça?
Aleg	No, quando es justo que arguyas.
Trist.	No, quando es razón que infieras.
Aleg.	Que ay tan parciales acasos.
Trist.	Tan neutrales contingencias.
Aleg.	Que mezclando llanto, y risa.
Trist.	Que alternando gozo, y pena.
Aleg.	Obliguen, que a vn mismo tiêpo
Trist.	Fuercen a que a vna hora mesma
Aleg.	En distintos coros.
Trist.	En tropas diuersas.

Aleg. De parleras aues.  
Trist. De fuentes risueñas.  
Aleg. Llore la Alegria,  
Sucor 1. Llore la Alegria.  
Sucor. 1. Llore la Alegria.  
Trist. Cante la Tristeza.  
Sucor. 2. Cante la Tristeza.  
Zarç. Llore la Alegria, cante la Tristeza.  
En vez de alibiar mis dudas  
vuestras voces las aumentan,  
pues con ellas me dexais,  
al ver trocadas las señas,  
que en distintos.  
Coro 1. En distintos coros.  
Zar. Que en tropas diuersas.  
Cor 2. En tropas diuersas.  
Zar. De parleras aues.  
Cor. 1. De parleras aues.  
Zar. De fuentes risueñas.  
Cor. 2. De fuentes risueñas.  
Zar. Llore la Alegria.  
Cor. 1. Llore la Alegria.  
Zar. Cante la Tristeza.  
Cor. 2. Cante la Tristeza.  
Zar. Y assi os ruego, que las dos  
me hableis mas claro.  
Trist. Oïd atenta.  
Sabràs, que no menor dicha  
oy sin tus Reyes te tenga,  
que otros años.  
Zar. No menor?  
Las dos.

Si.

Zar. Como?

Aleg. Desta manera.  
Publicó a voces la fama  
la mas venturosa nueva,  
que coronada de plumas,  
lleuò vestida de lenguas.

Trist. En orden a que de España,  
y Francia las dos Diademas,  
que ciñò de roble Marte,  
ciña de oliua Minerua.

Aleg. Siendo de la Paz, bien como  
sacros Iris de la Iglesia.

Trist. Eclesiastico, y seglar  
los braços que los sustentan?

Aleg. Digalo el Vidaso, pues  
de la mayor conferencia.

Trist. Del mayor congresso, viò  
en su cristalina esfera.

Aleg. De los dos Polos de Europa  
la lealtad, y la prudencia.

Trist. La Religion, y la Fè,  
a sus dos patrias atentas.

Aleg. O felice edad, en que  
se cansò de vèr la guerra  
en no opuestas voluntades,  
las politicas opuestas!

Trist. Y, ò feliz edad, que tuuo  
arbitros, que a engaçar bueluan  
con el Español Laurel  
la Flor de la Lis Francesa?

Aleg. Con que ocupados los Reyes

en tan sagradas materias.

Trist. Por acordarse de todos,  
de ti sola no se acuerdan.

Zar. Aunque ya estoy respondida,  
y consolada en que sea  
tan soberana la causa,  
que oy en la Corte los tenga  
de mi retirados, no  
lo estoy, en quanto a qual pueda  
ser la que, como ya dixes,  
haga, que amigas, y opuestas,  
llore la Alegria.

Coro 1. Llore la Alegria.

Zar. Cante la Tristeza.

Cor. 2. Cante la Tristeza.

Aleg. Conferiase la Paz.  
y porque nunca parezca  
a la vulgar ignorancia,  
que era capitulo della,  
de nuestra Infanta diuina,  
hermosa Maria Teresa,  
el nupcial talamo Augusto,  
sin ver quanto son diuersas  
en la campaña las armas,  
que en la Corte las decencias.  
Antes que se publicasse,  
como apartada materia,  
tratada en vn mismo tiempo,  
sin que vna de otra dependa,  
vino el Duque de Agramon  
a pedirla.

Trist. De manera,

- que allà la Paz se ajustaua,  
y acà el casamiento, en muestra  
de ser cosas tan distintas,  
como ser en paz, y guerra,  
desavenencias de estado,  
ù de estado conuenencias;  
pues para casar España  
con Francia, lo mismo fuera  
al lustre de ambas Coronas  
auer pazes, que no auerlas.
- Aleg. Cò que assentado el principio,  
y saluada la sospecha  
de que no se capitulan  
las manos, como las fuerças,  
acetò el Rey la embaxada.
- Trist. Y pues ya estàs satisfecha  
en la parte de ambas dudas.
- Aleg. Oye agora, que aqui entra  
estar triste la Alegria.
- Trist. Bien, como de la manera,  
que entra aqui agora tambien  
alegre estar la Tristeza.
- Aleg. Pues siendo assi, que en sus bodas  
nos amenaça su ausencia.
- Trist. Pues siendo assi, que su empleo  
su pérdida lisonjea.
- Aleg. Que mucho, que enternecida  
la Alegria se suspenda?
- Trist. La Tristeza consolada,  
que mucho que se diuierda?
- Aleg. Con que compitiendo.
- Trist. Qual mas noble sea.

- Aleg. Gozo que entristece.
- Trist. V dolor que alegra.
- Aleg. Es fuerça, que a vn tiempo.
- Trist. Tristes, y contentas.
- Mus. Llore la alegría, cãte la tristeza
- Zarç. Suspendida entre las dos,  
no sè que afecto prefiera.
- Trist. El que por verla reynar  
se sacrifica a no verla.
- Aleg. Poco fino es el amor,  
pues no es, que Reyna la gane  
el que Infanta no la pierda.
- Trist. Menos fino es el amor,  
que solo su gusto aprecia,  
y por no perderla Infanta,  
no estima mirarla Reyna.
- Aleg. A luzir và el Sol a otra  
Region, y quando se alexa,  
no porque èl vaya a luzir,  
dexo yo de quedar ciega.
- Trist. Si, mas ya es noble hidalguia  
no sentir, quando se ausenta,  
el que me anochezca a mi,  
para que a otros amanezca.
- Aleg. Dexarà la fertil mina  
de sentir, que de sus venas,  
rasgandola las entrañas,  
por mas duras que las tenga,  
la arranquen el oro?
- Trist. No,  
mas tolerarasse cuerda,  
quando vea, que el crisol,

para corona le acendra.

Aleg. Que rosal no sentirà,  
que le corten la mas bella  
pompa suya?

Trist. El que empleada  
en sacro culto la vea,  
sin dexar de ser aroma,  
passarse de rosa a estrella.

Aleg. La mas bronca concha inculta  
de sentimiento se quiebra,  
quando la perla le quitan.

Trist. Por bronca inculta que sea,  
se holgarà, que peregrina  
del mas facto lirio penda.

Aleg. Ay! que noche, mina, concha,  
y rosal, robados quedan,  
sin perla, oro, rosa, y Sol.

Trist. No hazen tal, si consideran  
tiara, estrella, adorno, y dia,  
a Sol, oro, rosa, y perla.

Aleg. En fin triste el alegria,  
que sin ella quede es fuerça.

Trist. Y en fin la Tristeza alegre,  
es fuerça quedar sin ella.

Aleg. Y assi, interpolando  
lagrimas, y fiestas.

Trist. Y assi, desmintiendo  
venturas, y penas.

Aleg. Es bien que amorosa.

Trist. Es justo que tierna.  
a Sol, oro, rosa, y perla.

Aleg. En fin triste el alegria,

que sin ella quede es fuerça.

Trist. Y en fin la Tristeza alegre,  
es fuerça quedar sin ella.

Aleg. Y assi, interpolando  
lagrimas, y fiestas.

Trist. Y assi, desmintiendo  
venturas, y penas.

Aleg. Es bien que amorosa.

Trist. Es justo que tierna.  
Ellas, y musica.  
Llore la Alegria,  
cante la Tristeza.

Zarç. Aunque mi primera duda  
vuestra question desvanezca,  
no la segunda, que nace  
de la misma competencia.  
Que bien hazes, Alegria,  
si de esse placer te pesa;  
y que bien, Tristeza, hazes,  
si de esse pesar te huelgas.  
Y enefeto, que bien yo,  
aunque rustica, y grosera,  
hago tambien en quedarme  
oy entre las dos suspensa,  
sin saber determinar,  
si llorosa, ò si risueña,  
el contrapesar mi amor  
el gusto a la conueniencia,  
es Tristeza bien hallada,  
ò Alegria mal contenta.

Las dos. Y en fin, a que te resuelues?

Zarç. No sè a lo que me resuelva;



y assi dexo a cada vno  
 lo libre de la sentencia,  
 que en afectos tan leales,  
 juez de si mismo qualquiera,  
 quien se entienda menos bien,  
 serà quien mejor se entienda.  
 Solo dirè de mi parte,  
 que atenta a las dos, quisiera,  
 pues sin verla he de quedarme,  
 que no se fuesse sin verla.

*(Sale el Vulgo; de loco.)*

Vulg. Si esse es tu deseo, bien puedes  
 darme, ò hermosa Zarçuela!  
 albricias.

Zarç. Quien eres, dime,  
 ò tu! que de tan diuersas  
 colores, el loco trage  
 vistes!

Vulg. Quien quieres que sea,  
 sino el Vulgo, que siguiendo  
 oy a Alegria, y Tristeza,  
 loco de contento, y loco  
 de pesar, en ambos temas,  
 loco, y alegre, se explica  
 con vna locura cuerda.

Zarç. Y de que son las albricias?

Vulg. De que no solo oy celebra  
 con su sobrino el Rey pazes,  
 mas con su cuydado treguas,  
 pues quiriendo diuertir  
 la generosa tarea  
 de tantos nobles afanes,

para boluer quiçà a ellos  
con mas aliento; bien como  
el que al salto, ò la carrera,  
se haze atrás, para cobrar  
mas impelida la fuerça.  
Manda, que a la Corte vayas,  
y que le lleues la fiesta,  
que preuenida tenias,  
repitiendo aquel emblema  
del arco, por quien se dixo,  
descanse vn rato la cuerda.  
Con que no se ausentarà  
la Infanta, sin que la veas,  
y tan presto, que no dudo,  
que aquesta noche te espera.

Zarç.

De estas nueuas, en albricias  
el alma, y la vida diera,  
si como ir a verla estimo,  
no huuiera de sentir verla.

Vulgo.

Porquè?

Zarç.

Porque como estaua  
dessa dicha tan agena,  
despreuenida me hallo  
de algun festejo que hazerla.

Vulg.

Faltaràn medios.

Zarç.

Que medios?

Vulg.

Magico dixo que era  
vn Cortesano el afecto,  
y no mal si consideras  
quanto el afecto se sabe  
esmerar en estrañezas,  
que sin saber como se obran,

y sin ver quando se inuentan.  
 Valete dèl, y veràs  
 con quan prompta diligencia  
 la Fabula escriue, y haze,  
 que se estudie, y que se sepa,  
 desde aqui a Madrid.

Zarç. Ay, Vulgo!  
 con que facilidad piensas,  
 que vna fiesta se dispone,  
 mas como tu veas la fiesta  
 quien te mete en apurar  
 lo que a quien la escriue cuesta?  
 Mas ya que de tu consejo  
 valerme por oy es fuerça,  
 donde al afecto hallarè?

Vulg. En essas musicas bellas,  
 que tristeza, y alegria  
 traen tras si.

Alegria. Bien dize, que ellas  
 voces de mi afecto son.

Trist. Y del mio.

Vulg. Pues que esperas,  
 para no inuocarlas?

Zarçuela. Nada,  
 pues todo vn vulgo me alienta.  
 Ha de la triste Alegria?  
 ha de la alegre Tristeza?  
 Sonoros coros de entrambas?  
 Toda la musica.  
 Que dizes? que mandas?  
 que quieres? que ordenas?

Zarç. Que este concepto del Vulgo,

que tantas vezes nos cuenta,  
que el afecto haze milagros,  
reduzganos a experiencia.

Atrevereisos, pues sois  
de amor magicas ideas,  
en esta breve distancia,  
que de aqui al Retiro resta,  
a estudiar vn festin?

Mus.

Si.

Zarç.

No os acobarda la priessa  
con que os le preuengo?

Baylado.

Mus.

No,  
porque notes, mires, oygas, y veas,  
que entre gozo oy, y pena no se dà espacio,  
y es verdad, que afectos no hazen milagros.

Vulg.

Porque veais, que aunque soy loco,  
no lo son mis consecuencias.

Ya el sagrado Mançanares,  
al vernos en sus riberas,  
a un Cisne de sus espumas,  
cantando en su edad postrera,  
le haze cortar una de  
las blancas plumas que peyna,  
para que en esta ocasion,  
aun antes que a la obediencia  
atento, atento al cariño,  
represente en una nueva  
Fabula a Venus, y Adonis,  
de quien el titulo sea  
la Purpura de la Rosa,  
y no os admire, que sepa

- 
- yo el assumpto ya, que el Vulgo  
nunca aguarda, que sucedan  
las cosas, que adiuinarlas  
es lo mismo que saberlas;  
por señas de que ha de ser  
toda musica; que intenta  
introducir este estilo,  
porque otras naciones vean  
competidos sus primores.
- Trist. No mira quanto se arriesga  
en que colera Española  
sufra toda una Comedia  
cantada?
- Vulgo. No lo serà,  
sino sola una pequeña  
representacion; demas,  
de que no duda que tenga  
en la duda da que yerra  
la disculpa de que inventa,  
quien no se atreue a errar, no  
se atreue a acertar, y aquestas  
cosas, como sea por alto,  
que se pierde en que se pierdan?
- Aleg. Seràs de esse parecer  
tu, quando llegues a verlas?
- Vulg. No, que soy vulgo, y no sè  
nada recibir en cuenta,  
sea novedad, o no,  
tenga primor, o no tênga,  
como me parezca mal,  
diré lo que me parezca.
- Zarç. Nunca mas agradecido

- fuiсте tu, y pues ya se dexan  
ver del Retiro las torres,  
en tanto que se prevenga  
esa representacion,  
sirvan las musicas vuestras  
de dar principio a la Loa.
- Unos. Norabuena.
- Otros. Norabuena.
- Aleg. Quarto Planeta Español,  
Alemana Aurora bella,  
si vuestra mejor estrella,  
vuestro mejor arrebol,  
ausente de Aurora, y Sol,  
va a llevar de vuestro dia  
luzes a otra Monarquia,  
perdone la conveniencia,  
y permitid, que en su ausencia  
llore la Alegria.
- Mus. Llore la Alegria.
- Trist. A reynar vais, con que no  
grosero mi placer veis,  
porque como vos reyneis,  
que importa, que sienta yo?  
Y pues vuestro honor supliò  
faltas de vuestra belleza,  
permitid, que en la fineza,  
con que se muestra mi amor  
agradecido al dolor,  
cante la Tristeza.
- Mus. Cante la Tristeza.

- 
- Zarç. Id a dar, para que en fin  
mejor se vnan gloria, y pena,  
a Prospero una azucena,  
y a Margarita un Delfin,  
que uno, y otro Serafin  
de gozo harán, que ese dia.
- Mus. Llore la Alegria.
- Zar. Y ausente vuestra belleza.
- Mus. Cante la tristeza.
- Zarç. Porque si vuestra grandeza  
sus retratos nos embia,  
dicha de todos, y mia,  
serà Magestad la Alteza.
- Mus. Que llore la Alegria,  
que cante la Tristeza.  
que cante la Tristeza,  
que llore la Alegria.
- Vulg. Y vosotras! Deidades de estas riberas,  
aduertid, que afectos no son finezas;  
bien podeis admitirlos dirà el aplauso,  
si es verdad, que afectos hazen milagros.
- Mus. Y vosotras, deidades, de estas riberas,  
advertid que afectos no son finezas;  
bien podéis admitirlos, dirá el aplauso,  
si es verdad que afectos hacen milagros.

*(Bailando dan fin a la loa)*

**7.12.4. Cuarta Parte de Comedias**

QUARTA PARTE DE

COMEDIAS

NUEVAS.

DE DON PEDRO CALDERÓN

DE LA BARCA, CAVALLERO  
DE LA ORDEN DE SANTIAGO.

*LLEVA UN PROLOGO DEL AUTOR,*

*en que distingue las Comedias, que son verdadera-  
mente suyas, ò no.*

Año (Emblema Cruz de Santiago)1672

CON PRIVILEGIO

En Madrid. por Ioseph Fernández de Buendía

*A costa de Antonio de la Fuente, Mercader se Libros.  
Vendese en su casa enfrente de San Feli e. Y en Palacio.*

DEDICADAS A UN AMIGO AUSENTE

Mandame V. Merced, Señor, y amigo mio, que para sobrellevar la soledad à que le han reducido sus desengaños, le remita los libros inclusos en la memoria de su carta, y dexando en primera estimación aquellos que pertenecen a la continuada tarea de mayores estudios, à las generales noticias de la historia, y a la divertida curiosidad de buenas letras, passa a que tambien a aquellos que para desahogo de lo serio, desocupen algun pequeño espacio a lo jocoso?, en cuya ultima linea, especialmente pone los libros de Comedias, en que andan algunas mias esparcidas. Yo con el deseo de obedecer en todo, a pesar del dexocon que ya miro esta materia, y desimaginado(por el poco afecto que he puesto en andar en sus alcances) de lo que avia de encontrar en ella, acudi a buscarlos, y no solo hallè en sus



impresiones, que ya no eran mias las que lo fueron; pero muchas que no lo fueron, impresas como mias, no contentandose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los mios, sino con achacarme los ajenos, pues sobre estar como antes dixè (las ya no mias) llenas de erratas, y por el ahorro del papel, aun no cabales (pues donde acaba el pliego, acaba la Iornada, y donde acaba el quaderno, acaba la Comedia) hallè, ya adozenadas, y ya sueltas, todas estas que no son mias, impresas en mi nombre.

Antilista de comedias [...]

He dexado estas dos para postreras, por ser los exemplares que mas afianzan la consecuencia de mis dos levantados testimonios, pues en quanto a achacarme ajenos escritos. La del Turno lo firma de su nombre, quando intitulado en el mio, acab con esta copla,

Y asi rindiendo al demonio

La roxa sangre de Cristo,

Antonio Manuel del Campo

Dà fin a Turno vencido.

Y en quanto a no ser mias, ni aun las que lo fueron, la de Lucanor lo dirà a su tiempo. Preguntarame V. merced, que como se permite esto, y responderè yo, que quien quiere que se meta en remediarlo, pues bien mirada al primer viso esta materia, que le importa a la Republica, que la Comedia de Iuan ande en nombre de Pedro, ni la de Pedro estè cabal ò adulterada? Y aunque mirada a segunda luz, tiene considerables inconvenientes, en daño de tercero: quien quiere V. merced que se meta en advertirlos, el dia que no los advierte la conciencia de quien no pudiendo ignorar, que una Comedia en su primera estimación, cuesta al Autor cien ducados; y si le sale mala, no vale el papel en que està escrita; y si buena, no hay precio con que pagarla, porque es un credito abierto en todos los lugares donde llega nueva; y no pudiendo (digo otra vez) ignorar tampoco el ser hurtada, pues no es su dueño el que la vende, sino el apuntador que la traslada, ò el compañero que la estudia, ò el ingenio que la contrahaze? Con todo esto se la compra, con que dada a la estampa, la que ayer valia cien ducados en casa del Autor, vale oy un real en casa del Librero, cuyo menoscabo lleva tras si el no averiguable precio de mañana. Y aun no es este solo el inconveniente, que resultara de

que aya quien las hurte, porque hay quien las compre, pues creciendo precios, los segundos daños perjudican no menos cantidades, que cien mil ducados, y mas, que vale su arrendamiento en quatro años, con tan piadosa circunstancia, como estar situados a Hospitales, y obras pias. Y siendo así, que la impresa Comedia deste año arranca la raiz, que repetida pudiera dar frutos el que viene, quien duda que su perjuicio obligue a restitucion casi imposible? O, señor, que son coplas, y no alhajas, y no ay que hazer escrupulo de comprarlas, ni venderlas! Quien te ha dicho, ignorante, que ay tan baxa materia, que como seà caudal de uno, pueda otro disiparla? Y sino, dime, si tu con licencia de su dueño, y privilegio del Consejo imprimieras un libro de Comedias, y otro subrepticamente le sacara a la luz, no pudieras en justicia repetir el daño? Pues como quiere que sea parva materia quando las compras, y materia grave quando las vendes, y con segundo fraude a quien las lleva, pues prometes el credito de uno y entregas el del otro? Pero quien me mete en agenos procederes? Y pues a mi no me toca mas que perdonarles la parte que me toca, volvamos al intento.

Viendo un amigo mio, que la encomendada diligencia, encontraba a cada paso los libros a dozenas, y los enfados a millares, me dixo. Pues no tiene remedio lo pasado, enmendad lo por venir. Como le preguntè? Y èl me respondiò, imprimiendo vos vuestras Comedias atajareis la sinrazon de que otro las imprima. Si veis (le dixè) que ya no las busco para enviarlas, sino para consumirlas, como me aconsejais el aumentarlas? A que replicò, ni el recogerlas es posible, ni el que no crezcan facil. Sabed que hay personas, que de las ultimas que aun no han corrido esa fortuna, tiene para imprimir un libro; y es tan atento, que por no daros pesar, se ha valido de mi, para que solicite vuestra permision. No me habreis en ella, le dixè, porque no he de darla. Pues tened entendido prosiguiò, que no es sola la persona por quien os pido quien las tiene, y que de no imprimirlas èl en Madrid, donde con mi asistencia salgan menos erradas, será sin duda el que otros las envíen a Zaragoza ò a Sevilla, de donde vendrán sin poderlo vos remediarlo, como las demàs mal corregidas. Viendo yo, que el que empezava en ruego, acababa en amenaza, y amenaza tan factible, dandome no sè si al partido ò al despecho. Hazed vos lo que quisieredes le dixè; pero con condicion, si se imprimiere, que ha de ser la de Lucanor alguna dellas (aquí entra la citada prueba, de que aun las mias no lo son, pues hallarà el que tuviere curiosidad de cotejarla, con la que anda en la Parte Quinze, que a pocos versos mios, prosigue con los de otros; si buenos, ò malos, remitome al cotejo. Tòmome la palabra, y a pocos dias me truxo el libro impreso, para que yo le dedicase a quien

me pareciese, con que hallandome deudor al mandato, que no obedeci entonces, solicito enmendarle ahora, remitiendosele a V. merced, con esta carta que sirva en èl de dedicatoria, de prologo, y disculpa, cuya vida, &c.

De V. m. que S.M.B.

Servidor , y amigo.

*Don Pedro Calderon de la Barca.*<sup>605</sup>

*Aprobación del muy reverendo Padre Martín del Río, Lector de Teología Moral, y Secretario Provincial de los Clerigos Menores*

De orden del señor Doctor Don Francisco Forteza, Abad de San Vicente, Dignidad de la Santa Iglesia de Toledo, y Vicario de esta villa de Madrid, y su Partido, he visto un libro de doze Comedias, compuestas por Don Pedro Calderón, Cavallero del Abito de Santiago, y no he hallado cosa en ellas que contradiga a nuestra Santa Fe Catolica, y buenas costumbres; y assi se puede dar a la Impresora. Este es mi parecer, &c.En esta casa del Espiritu Santo de Clerigos Menores de Madrid a 16 de mayo de 1672.

*Martin del Rio*

*CRM*<sup>606</sup>.

Licencia del Ordinario, concedida por Diego de Velasco, en mandato del Doctor D. Francisco Forteza, a 20 de mayo de 1672 [...].

*APROBACION DE DON FRANCISCO DE AVELLANEDA*

*y de la Guerra, Censor de las Comedias por su Magestad*

---

<sup>605</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. X, Preliminares reverso pp. 2-4.

<sup>606</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. X, p. 5.

M. P. S.

Por Mandado de V. A. he visto un libro de doze Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca, Quarta Parte, que dà a la estampa, para que califiquen las mejores observaciones de los ojos quantos discretos primores han logrado los oidos, en tantos repetidos aciertos, como vozean inmortales sus aplausos. Diganlo sin emulacion todas las Naciones, pues en sus dialectos, traducidas las veneran, coronando los laureles de sus estimaciones la siempre digna frente de su gloriosa fama, sin que el rayo dela emulacion pueda injuriar la defendida posteridad que la guarnece, contra la ojeriza de los tiempos.

No es dissipar los altos grados de los remontados Cisnes, que se elevaron al mas encumbrado olimpo de sus plausibles ideas, con tantos, como felizes buelos de sus doctas plumas, el que con vanidad mi cariño diga dentro de la mas acreditada experiencia, que de todos, aunque escribieron mas, no numeraràn cumuladas dentro de las precisiones dea arte, en novedad de trazas, passos del tablado, valentia en el mouimiento de las figuras, invenciones de teatros, siendo el mas festivo desempeño de los Reales festejos, en quien todo el rigor de los mas clasicos pueda dezir, que en todas digo otra vez hallen numero con estas precisiones, que compitan con las deste Autor.

No es ossadia cariñosa, por las veneraciones que le tributo, verdad si, mas apoyada en todo el resto de tantas repetidas calificaciones que le ilustan.

Exclame Roma (no por mejor Patria) el averle faltado un hijo, en que ennoblecer por mayor assombro la mejor estatua à fatigas de Fidias, y Lisipos, ni del buril afanes, ni del pincel colores pudieron exaltar mas relevantes execuciones, que las que a la continua tarea de estos estudios se vincula en los siempre fixos fundamentos del templo de su memoria, sin segundo en nuestro siglo.

En la capacidad de la mayor pluma se estrecharàn los elogios, ligera lo que le contribuye la mia en los limitados rasgos que la gobiernan, haziendo escudo de reparable antidoto de las mas doctas que le defienden, contra la ponçoña de la embidia comun, cosecha de los tiempos de propagar Zoylos contra Homeros. Ociosa dexo siempre a la censura la discrecion del

Autor, anticipando en los créditos de sus aciertos, la licencia que tan merecida le tiene a V. A. Este es mi sentir. Madrid a 18. de Junio de 1672.

*D. Francisco de Auellaneda.*<sup>607</sup>

## PRIVILEGIO

La Reyna Gobernadora

Por quanto por parte de vos Don Pedro Calderon de la Barca, Cavallero del Orden de Santiago, nos fue fecho relacion, que aviades compuesto un libro de doze comedias, Quarta Parte de vuestras obras, las quales os avían costado mucha ocupacion, y trabajo. Por lo qual nos suplicasteis os mandasemos conceder la licencia por diez años para le poder imprimir, o como la nuestra merced fuese, lo qual visto por los del Consejo, por quanto en el dicho libro se hizien las diligencias, que la Prematica ultimamente hecha sobre la impresión de los libros dispone, fue acordado, que deviamos mandar dar esta Cedula para vos en la dicha razon, y Nos lo tuvimos por bien. Por lo qual os damos licencia y facultad, para que vos, ò la persona que vuestro poder huviere, y no otra alguna, podais imprimirel dicho libro, que de suso?? Suyo?? se hace mencion, en todos estos Reynos de Castilla, po tiempo, y espacio de diez años, que corren, y se quentan desde el dia de la datadesta Cedulaen adelante,sopena, que la persona, ò pernas, que sin tener vuestro poder le imprimiere, ò vendiere, ò hiziere imprimir, ò vender, por el mismo caso pierda la impresion que hiziere con los moldes, y aparejos della, y mas incurraen pena de cincuenta mil maravedis cada vez que lo contrario hiziere, la qual dicha pena sea la tercia parte para la Camara, y la otra tercia parte para el Iuez que lo sentenciare, y la otra tercia parte para la persona que lo acusare: con tanto, que todas las vezes que huvieredes de hazer imprimir el dicho libro, durante el tiempo de los dichos diez años, lo traygais al Consejo, juntamente con el original que en èl fue visto, que va rubricado cada plana, y firmado al fin dèl de Iuan de Acipreste. Escriuano de Camara de su Magestad, para que se vea si la dicha impresión està conforme a el original, ò traygais fee en publica forma, de cómo por Corrector nombrado por el Consejo se viò, y corrigiò la dicha impresión, por el

---

<sup>607</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol.X, Preliminares, reverso p. 5.

original, y se imprimiò conforme a èl, y quedan impresas las erratas por èl apuntadas para cada un libro de los que assí fueron impressos, para que se tasse el precio que por cada volumen huvieredes de aver. Y mandamos al Impressor que assi imprimiere el dicho libro no imprima el principio el primer pliego dèl, ni entregue mas que un solo libro con el original al Autor, ò persona a cuya costa lo imprimiere, ni otra alguna, para efecto de la dicha correccion, y tassa, hasta que antes, y primero el dicho libro estè corregido, y tassado por los del Consejo. Y estando hecho, y no de otra manera, pueda imprimir el dicho principio, y primer pliego, y sucessivamente ponga esta Cedula, y la aprobacion, tassa, y erratas, so pena de caer, e incurrir en las penas contenidas en las leyes, y Prematicas destos Reynos. Y mandamos a los del Consejo, y a otras qualesquiera Iusticias de ellos, que guarden esta Cedula, y lo en ella contenido. Fecha en Madrid à veinte y un dias del mes de Junio de mil y seiscientos y setenta y dos años. YO LA REYNA. Por mandato de su Magestad, Francisco Carrillo.

Asimismo tiene cesion de dicho privilegio de Don Pedro Calderon de la Barca, Antonio de la Fuente, Mercader de libros, por tiempode los dichos diez años, para imprimir este libro, y no otra ninguna persona sin su orden, como consta de su original.

(Fe de erratas, firmada por el Licenciado Francisco Forero de Torres)

(Tasa, de Juan de Arcipreste, Escribano de Camara del Rey, tasado a seis maravedís el pliego, y el dicho libro contiene setenta y dos pliegos y medio. En Madrid a 18 de agosto de 1672))

#### TITULOS DE LAS

#### Comedias que se contienen en esta Quarta Parte.

- |                                       |          |
|---------------------------------------|----------|
| 1. <i>El postrer duelo de España</i>  | pág. 1   |
| 2. <i>Eco y Narciso</i>               | pág. 50  |
| 3. <i>El Monstruo de los Jardines</i> | pág. 89  |
| 4. <i>El Encanto sin Encanto</i>      | pág. 130 |

5. <i>La niña de Gomez Arias</i>	pág. 185
6. <i>El gran Principe de Fez, Don Baltasar de Loyola</i>	pág. 227
7. <i>El Faetonte</i> . Fiesta que se hizo a sus Majestades	pág. 283
8. <i>La Aurora en Copacabana</i>	pág. 313
9. <i>El Conde Lucanor</i>	pág. 388
10. <i>Apolo, y Climene</i> . Fiesta que se hizo a sus Majestades	pág. 439
11. <i>El Golfo de las Sirenas</i> . Zarzuela. Fiesta de sus Majestades	pág. 493
12. <i>Fineza contra Fineza</i> . Fiesta que se hizo a sus Majestades	pág. 518

En 1674 se publica una segunda edición de la *Cuarta Parte*, en la que las únicas diferencias están en la portada:

Quarta parte de  
COMEDIAS

de D. Pedro Calderón de la Barca, Caballero del Orden de Santiago.

Lleva un prólogo del Autor, en que distingue las Comedias, que son verdaderamente suyas ú  
no.

Enmendadas, y corregidas en esta segunda impresión.

Año (Cruz de Santiago) 1674.

Con privilegio en Madrid. Por Bernardo de Hervada.

A costa de Juan de Calatayud Montenegro, criado, y librero del Rey nuestro Señor. Vendese  
en su casa en la plazuela de Santo Domingo. Y en Palacio.

La Dedicatoria es la misma, también dirigida “Aun amigo ausente”.

Viene también acompañada por la Aprobación del Padre Martín del Río y de don Francisco de Avellaneda y de la Guerra. La licencia del ordinario es la misma, concedida por don Francisco Forteza, en Madrid a 20 de mayo de 1672, como la Suma del Privilegio, la Fe de erratas y la Tasa. Terminan los preliminares con la tabla de las comedias que contiene esta Cuarta Parte, con la peculiaridad de que en la de 1672 se indica la situación de la comedia con el término “pag.”, y en la edición de 1674, con la abreviatura “fol.”

#### 7.12.4.1. Loa para la comedia *El Faetonte*

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

**EL FAETONTE**<sup>608</sup>

Fábula

[Escénica]

Edición crítica y escenotécnica de

RAFAEL MAESTRE

*(Antes que se corra la cortina, se ven delante de ella tres Damas: la una sentada en medio en una silla durmiendo y las dos a los lados del tablado con dos libros, etc.)*

MÚSICA: [Dentro.]	<i>A la sombra del laurel...,</i>	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	<i>A la sombra del laurel...,</i>	
MÚSICA: [Dentro.]	<i>...no temas, vasalla flor...,</i>	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	<i>...no temas, vasalla flor...,</i>	
MÚSICA: [Dentro.]	<i>...del cierzo del soplo cruel...;</i>	5
DAMA 1. <sup>a</sup> :	<i>...del cierzo el soplo cruel...;</i>	
MÚSICA: [Dentro.]	<i>...que presto vendrá el favor...</i>	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	<i>...que presto vendrá el favor...</i>	
MÚSICA: [Dentro.]	<i>...del austro que inspira en él.</i>	

---

<sup>608</sup> Loa para *El Faetonte*, en Calderón, 1996, pp. 3-16.



LAS DOS DAMAS:	...del austro que inspira en él.	10
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Llevada de mis estudios...,	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	De mis desvelos movida...,	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	...al gran templo de la Fama que ya desde aquí se mira...,	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	...de la Fama el alto templo que desde aquí se divisa...,	15
DAMA 1. <sup>a</sup> :	...venía con el deseo de que en sus archivos viva un nuevo asunto que escrito.	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	...con el cuidado venía de que una obra que he estudiado en sus anales admita.	20
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Cuando atendiendo a la letra que suena a modo de enigma...,	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	Cuando en la voz reparando que ocultos misterios cifra...,	25
DAMA 1. <sup>a</sup> :	...me suspendió el escucharla...,	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	...me paró el paso el oírla...,	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	...pues no sin algún misterio...	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	...pues no sin nueva noticia...	30
DAMA 1. <sup>a</sup> :	...es que digan sus acentos...	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	...es que los ecos repitan...	
DAMA 3. <sup>a</sup> :	«¡Ay de mí, si no mejora del cierzo el austro las iras!».	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Pero, ¿qué escucho?	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	¿Qué veo?	35
DAMA 1. <sup>a</sup> :	O desmayada...	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	O dormida...	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	...bella dama está a sus puertas.	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	...está a su umbral bella ninfa.	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	¡Oh, tú, que de tus gemidos	

	ajena apenas animas...,	40
DAMA 2. <sup>a</sup> :	¡Oh, tú, a quien de tus potencias o sueño o desmayo privan...,	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	...vuelve en ti!	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	...cobra el aliento!	
DAMA 3. <sup>a</sup> :	¿Quién me llama?	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Quien codicia tu bien.	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	Quien tu bien desea.	45
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Vive...	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	Alienta...	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Habla...	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	Respira...	
DAMA 3. <sup>a</sup> :	¿Quién eres, ¡oh, bella dama!, que de colores distintas, desde el coturno al tocado, no hay matiz de que no vistas tus retóricos primores?	50
	¿Quién eres, dama divina, que en solo un color te ostentas si no más varía, más rica?	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	Por si el saber con quien hablas te recata, no resistas decir quién eres: yo soy la Historia.	55
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Yo la Poesía	
DAMA 3. <sup>a</sup> :	Huélgome de conoceros. Oíd ahora la pena mía, que no mal venís, pues es de anales y versos digna: yo soy la Lealtad, de España siempre amante y siempre fina	60

---

con mis reyes; mas ¿qué mucho, 65  
si ellos se lo solicitan,  
católicos polos siendo  
de la Paz y la Justicia?  
La Fama, viendo que es  
primera virtud que aspira 70  
política a eternos bronce  
—pues también en ella estriban  
los dos polos que mantienen  
el consejo y la milicia  
como a principal virtud—, 75  
deste gran templo me fía  
la llave con que por mí  
entran cuantos se eternizan,  
ya con la pluma peleen  
o ya con la espada escriban. 80  
No erré, que para la Fama  
lo mismo es sangre que tinta.  
A su puerta, pues, estaba,  
cuando a un letargo rendida  
soñé que un sacro laurel, 85  
rey del monte, cuya altiva  
copa el sol ciñe de oro,  
porque él de verdor le ciña  
de los embates de un cierzo  
—que ya sabéis que su fría 90  
destemplanza es de las flores  
la fiebre que las marchita—  
sentía tocadas sus hojas.  
Tocadas, dije, no heridas,  
que aun soñada no atreviera 95  
a pronunciar tanta ruina.

	A este, pues, impulso aleve, desde la rosa, que invicta reina es del prado, la bella azucena peregrina	100
	y tierno jazmín temblaron; no sólo basta las divinas hermosuras que del valle o ya sean maravillas o ya siemprevivas son	105
	nobleza de su familia, desechadas clavellinas que, plebe del bosque, apenas tienen nombre con que vivan ampararse de su sombra,	110
	prosiguió el sueño, que iba desalada, como a quien a todas guarda y abriga cuando la amenaza el cierzo. Templó al ver que en él inspira	115
	favorable el austro, a cuya causa, al ver que uno al otro lidia, desperté, si bien me acuerdo, diciendo despavorida: ¡Ay de mí, si no mejora	120
DAMA 2. <sup>a</sup> :	del cierzo el austro las iras! Lo que en ti fue sueño, pienso que en mí ha sido fantasía; pues unas voces que oí —viviendo con la codicia	125
	de que me admita la Fama de Austria una genealogía, a fin de añadir en ella	

---

	al príncipe, que nos viva siglos eternos— me hablaban	130
	en aquesa lucha misma.	
DAMA 1. <sup>a</sup> :	También a mí, y pues me es dada más a mí la alegoría que a la Historia, es bien que yo más a descifralla asista.	135
	El austro, Lealtad, venció por señas de que venía a entregarle yo a la Fama una obra; no por mía, mas por el asunto pienso	140
	que de su memoria es digna, pues festivo parabién es de aquesa mejoría.	
DAMA 3. <sup>a</sup> :	Si las dos con dos empleos tan nobles venís, que mira	145
	a la salud uno y otro al lustre de tanta dicha como añadir nuevo alumno al Austria, justo es que os sirva.	
	Al templo entrad de la Fama, que en la primer galería —porque en todo es la primera, adonde en estatuas vivas se conservan las memorias de tanta imperial familia—	150
	la hallaréis y no dudéis que, ufana y agradecida, como victorias del Austria vuestras dos obras admita;	155
	que yo, ya que fue mi sueño	160

- poética alegoría,  
porque pase a realidad,  
la he de correr la cortina  
al compás de aquellas voces,  
que segunda vez repitan... 165  
*(Corre la cortina y vese la galería con las estatuas.)*
- TODAS Y MÚSICA: *A la sombra del laurel,  
no temas, vasalla flor,  
del cierzo el soplo cruel,  
que presto vendrá el favor  
del austro que inspira en él.* 170
- FAMA: Noble y venerada Historia,  
alma de las monarquías;  
Poesía, que a vivir naces  
con amagos de divina,  
¿qué queréis?
- DAMA 2.<sup>a</sup>: Que antes, Fama, 175  
que ahí lleguemos, permítas  
que dé treguas a la voz  
la suspensión de la vista.
- FAMA: Norabuena.
- DAMA 1.<sup>a</sup>: Pues ya, Historia, 180  
esta merced concedida,  
vamos reparando; y pues  
te debo a ti las noticias  
de que me valgo, ¿quién es  
éste que a dos galerías  
hace principal cabeza 185  
corriendo desde dos líneas?
- DAMA 2.<sup>a</sup>: Rodolfo, archiduque de Austria,  
a quien la Fama apellida  
el Religioso.

---

FE:	Su fe	
	siempre a su lado lo diga,	190
	pues no hay deidad que en el templo	
	de la Fama no le asista.	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	Éste es el que dejó al Austria	
	vinculada aquella rica	
	prenda de la devoción	195
	del sacramento en que estriba	
	la mayor seguridad	
	de su sucesión invicta.	
	No entremos a esa otra sala	
	adonde desde él se miran	200
	sucederse cuatro Albertos,	
	con las heroicas devisas	
	de Belicoso el Primero,	
	el Segundo de las ricas	
	hebras de Cabellos de Oro,	205
	Tercero rey de Hungría	
	y Cuarto de emperador	
	a quien en la fama siga	
	un Ladislado, un Leopoldo	
	y Arnesto, por sus conquistas	210
	llamado el Feroz, un	
	Federico; que sería	
	proceder en infinito	
	que sus empresas repita,	
	si no..., pues la Fama espera,	215
	pasemos por esto apriesa.	
FAMA:	Dices bien, y no saliendo	
	del salón en que ella habita,	
	¿quién es éste?	
DAMA 2. <sup>a</sup> :	Maximiliano,	

	que en todo a su padre imita,	220
	pues como el padre Feliz Federico, él se apellida Maximiliano el Dichoso.	
LA DICHA:	Y la mayor de sus dichas,	
	que soy yo, es que en la memoria de todos amado viva.	225
DAMA 2. <sup>a</sup> :	Éste es Felipe Primero, a quien dio su bizarría nombre de Hermoso.	
HERMOSURA:	No es	
	la parte menos benigna en los reyes el afecto que gana a la primer vista la perfección de las prendas naturales, y así unidas	230
	hoy en mí están y en él la Hermosura y la caricia.	235
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Éste es el Primer Felipe, a quien vive agradecida España, no por la unión sólo de tantas provincias, añadiendo a sus escudos la Austria, Bohemia y Hungría, sino por el Quinto Carlos	240
GUERRA:	[.....] Yo lo diga, que tantas veces le vi Marte de la esfera quinta, siendo como soy la Guerra, qué de victorias altivas hasta hoy corona sus sienas.	245
PAZ:	Si hay alguien que le compita	250



	la Paz del Primer Fernando, su hermano es, por quien la misma obligación Alemania tiene del Austria a la línea que España, pues de Felipe quiso el cielo se divida en Carlos, quien rija a España y quien Alemania rija.	255
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Con que yo que soy la menos informada, conocidas ya de más cerca las señas, veo donde las familias de Felipe y Mariana, que eternas edades vivan, el cielo quiso apartarlas para volver hoy a unirlas en Felipe Carlos. [..... .....]	260       265
DAMA 2. <sup>a</sup> :	Bien el Segundo Felipe esa verdad acredita en España, en Alemania Maximiliano.	270
PRUDENCIA:	Y lo explica en el uno la Prudencia...	
JUSTICIA:	Y en el otro la Justicia...	
PRUDENCIA:	Virtud que en él resplandece...	
JUSTICIA:	Y perfección que en él brilla.	275
PIEDAD:	Bien como al Tercer Felipe eleva, ensalza y sublima la virtud de la Piedad, que hoy en mí se significa.	
CIENCIA:	Y bien como en dos Fernandos	280

	la del estudio publica, de la política y ciencias a que uno y otro se inclinan con tanta felicidad, que pienso que la fatiga del estudio en el Tercero dio tan generosa envidia a lograr naturaleza que, porque no la compita en perfecciones, cifró en su bellísima hija, cuantas para reina nuestra pudo pensar la codicia.	285
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Con que yo que soy la menos informada, conocidas ya de más cerca las señas, veo donde las familias de Felipe y Mariana, que eternas edades vivan, el cielo quiso apartarlas para volver hoy a unir las en nuestro príncipe.	295      300
DAMA 2. <sup>a</sup> :	Eso es lo que a tus pies me humilla, ¡oh, eterna Fama!, pidiendo que hoy en tus bronces escriba al Quinto Felipe Carlos.	305
FAMA:	Sí, haré, y en él albricias que crezca su tierna infancia, tan felice como linda, de todas esas virtudes que heredero le apellidan.	310

	Haré un compuesto en que en él vea el cielo que se cifra n Fe, Dicha, Gracia, Paz, Guerra, Prudencia, Ciencia y Justicia.	315
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Porque su padre lo vea, me holgaré de que me admitas las nuevas de su salud; a cuya causa traía en festivo parabién aquesta fábula escrita, para que con la disculpa de ser materia tan digna me la deslustres tú, Fama, pues para disculpa mía basta que sirva mandado sin que desairado sirva.	320 325
FAMA:	También lo admito, y no sólo quiero yo asistir a oírla pero que ayudar a ella vaya toda mi familia.	330
DAMA 1. <sup>a</sup> :	Pues si ha de ser, desde aquí las voces de todos digan, como en principio de fiesta, el alma de aquel enigma a quien la Lealtad de España corrió antes la cortina.	335
FAMA:	Sí dirán, que interesadas todas es bien que repitan...	
MÚSICA [y TODOS]:	<i>A la sombra del laurel, no temas, vasalla flor, del cierzo el soplo crüel, que presto vendrá el favor</i>	340

*del austro que inspira en él.*

FIN

**7.12.4.2. Loa para la égloga piscatoria *El Golfo de las Sirenas*<sup>609</sup>**

LOA PARA LA ÉGLOGA PISCATORIA  
EL GOLFO DE LAS SIRENAS.

PERSONAS.

ALFEO.      ASTREA.      VILLANOS.  
CELFA.      LAURO.      GENTE.  
SILENO.      PESCADORES.      CUATRO COROS DE MÚSICA.

Marina.

ESCENA PRIMERA.

ALFEO, CELFA.

ALFEO.

Tiende esas redes al sol,  
Y no me repriques, Celfa;  
Que vengo hecho un basilisco.

CELFA.

¿Con quién, dime, es la pendencia?

ALFEO.

Con el mar y la cabaña.

CELFA.

¿Pues qué tiene que ver, bestia,  
La cabaña con el mar?

---

<sup>609</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 1945c, pp. 617-619.

ALFEO.

Fácil es la consecuencia.  
Vó al mar y pesca no hallo;  
Dó á la cabaña la vuelta,  
Y hallóte á ti en la cabaña:  
Pues ¿qué mucho que dar sienta  
(Viendo contra mí á las dos  
En sus efectos opuestas)  
Con la mala pesca allá,  
Y aquí con la buena pesca?

CELFA.

Ya esperaba yo que fuese  
Alguna malicia vuesa.

ALFEO.

Pues engañáisos, que nunca  
Fué malicia la evidencia:  
Fuera de que, si adelanto  
El enojo, no es con ella  
Soldemente.

CELFA.

¿Pues con quién?

ALFEO.

Con todos cuantos poetas  
Dicen que rie la aurora,  
Y si llora, llora perlas,  
Con cuantos dicen que el mar  
De plata la orilla argenta,  
En cuyo regazo son

Latres de flores las selvas,  
Los arroyos instrumentos  
De cristal, cítaras bellas  
Los árboles de esmeralda,  
Las aves capilla diestra  
De la cámara del sol...  
—Enamorada caterva,  
Que, reacia en el buen tiempo,  
Nunca del malo te acuerdas,  
Sal al campo, si eres hombre.  
Con todas tus copras llenas  
De rosicleres y albores:  
Veras si mientes, cubierta  
De ceños hallando al alba,  
Al sol de tupidas nieblas,  
Las aves mudas y tristes,  
Las flores mustias y yerta,  
Y al mar enojado, tanto,  
Que hidrópica su soberbia  
Se quiere beber los montes.  
Y si no, porque lo veas,  
Oye, Celfa, lo que dicen  
Aire, agua, fuego y tierra.

CELFA.

¿Pues qué dice el aire?

ESCENA II.

Cuatro coros de música. — ALFEO, CELFA.

CORO 1.º (*Dentro.*)

Que el enero sus verdes imperios  
Le tala furioso con ráfagas tales,

Que en vez de que entonen sus aves y copas,  
Sus copas se quejan y gimen sus aves.

CELFA

¿Y qué dice el agua?

*CORO 2.º (Dentro.)*

Que el enero sus campos de vidrio  
En páramos vuelve de nieve y escarcha,  
Que en vez de que al alba le sirvan de espejos,  
De helados embozos le sirven al alba.

CELFA.

¿Y qué dice el fuego?

*CORO 3.º (Dentro.)*

Que el enero sus luces hermosas  
Le apaga entre nubes de pálidos velos,  
Que en vez de que al hielo sus rayos deshagan,  
Pasmados sus rayos tiritan al hielo.

CELFA.

¿Qué dice la tierra?

*CORO 4.º (Dentro.)*

Que el enero sus flores y rosas  
De suerte marchitas y mustias le deja,  
Que, en vez de que sean estrellas lucientes,  
Aun ser no permite eclipsadas estrellas.

CELFA.

Y todos, ¿qué dicen?

TODOS. (*Dentro.*)

Que porque el enero cruel los embiste...

CORO 4.º (*Dentro.*)

Las flores se pasman...

CORO 3.º (*Dentro.*)

Los rayos tiritan...

CORO 2.º (*Dentro.*)

Las ondas se quejan...

CORO 1.º (*Dentro.*)

Los pájaros gimen.

CELFA.

¿Qué dicen?

ALFEO.

¿Qué dicen?

TODOS. (*Dentro.*)

Que porque el enero con ellos embiste,  
Las flores se pasman, los rayos tiritan,  
Las ondas se quejan, los pájaros gimen.

ESCENA III.

SILENO y ASTREA; *después* PESCADORES y VILLANOS. — DICHOS.

*SILENO. (Dentro.)*

Venturosos pescadores  
De las sagradas riberas



Del trinacrio mar...

ASTREA. (*Dentro.*)

Hermosas  
Zagalas, que en sus arenas  
Tantas veces de sus ninfas  
Vencisteis la competencia...

(Salen por una parte Sileno y pescadores, y por otra Astrea y villanos.)

PESCADORES.

¿Qué nos quieres?

VILLANOS.

¿Qué nos mandas?

LOS DOS.

Dadme albricias.

UNOS Y OTROS.

¿De qué nuevas?

SILENO.

Antes que yo las mias diga,  
Diga las tuyas Astrea;  
Que la urbanidad mas ruda  
Es cortés con la belleza.

ASTREA.

Aunque no lo sea la mia,  
Agradezco la licencia.  
Desde aquel *pardo* peñasco  
En cuyos hombros se asienta,

No sin vanidad de noble,  
Rústica fábrica bella,  
Breve alcázar de los dioses  
La vez que de sus esferas  
Descienden á nuestros valles,  
Hasta esa *zarza* pequeña,  
Que verde á pesar del tiempo  
Todo el año se conserva  
(Advertid de dónde adónde  
Digo: no perdáis las señas;  
Que importa saber que son,  
Si la planta se os acuerda,  
Si se os acuerda el peñasco,  
Desde el *Pardo* á la *Zarzuela*),  
Discurría apacentando  
La siempre familia inquieta  
De mis cabras, que golosas  
De uno en otro álamo trepan,  
Porque les pague la hoja  
Lo que les debe la yerba;  
Cuando de su ameno espacio  
La enmarañada aspereza  
Miro discurrir á tropas  
Festivas carrozas, llenas  
De hermosos coros de ninfas,  
Cuyas divinas bellezas  
A desagraviar, sin duda,  
Vienen á la primavera,  
Restituyendo á los campos  
Cuantos matices grosera  
Robó de enero la saña,  
Pues les hacen que florezcan

---

De las destroncadas ruinas  
Que marchitó la violencia,  
Cada coscoja un clavel,  
Cada arista una azucena  
Vilas, y dejando al libre  
Uso de su lijereza  
El desmandado rebaño,  
Procuré saber quién eran;  
Y supe que eran de dos  
Deidades, que iban tras ellas,  
Sagrado obsequio, bien como  
La rosa, del prado reina,  
La maravilla, del prado  
Infanta, salen risueñas  
Acompañadas de flores,  
Cuando alba y aurora dejan  
El cielo de los matices,  
El campo de las estrellas.  
Sus nombres oí; pero soy  
Tal, que ya no se me acuerdan;  
Mas bien sé que el uno dellos,  
Significando que reina  
En guerra y paz, se compone  
De deidad de paz y guerra,  
Pues Diana el nombre acaba,  
Siendo Marte quien le empieza,  
Primero y último acento  
Dando los dos: de manera  
Que tomando á Marte el *Mar*,  
Y á Diana el *Ana*, encierra  
El nombre de *Mar-y-Ana*  
Imperiosas excelencias.

El segundo en su principio  
Con él conviene; mas echa  
Por otra parte, acabando  
En no sé qué cosa *tersa*;  
Si ya cierta *Margarita*,  
Tan linda como ella mesma,  
No la prestó para el caso  
El atributo de perla.  
En fin, sean las que fueren  
(Quien me entendiere me entienda),  
Fiando el sagrado solio  
Al respeto de la ausencia,  
A nuestro mísero albergue  
Descienden; que la grandeza  
Tal vez se divierte afable  
Entre la humilde simpleza  
De lo rústico, porqué  
Cotejando diferencias,  
Ver lo que son y no son  
Les suele servir de fiesta.  
Salid pues á recibirlas,  
Haciendo á la usanza nuestra  
Festejos á su venida.

SILENO.

Y añade, para que sean  
Aun mas dignos los festejos,  
Que, atravesando la selva  
En un enfrenado bruto,  
Tan ajustado á la rienda,  
Que le sobraba el castigo  
Para estar á la obediencia,

El Apolo destes valles  
(Pues como cuarto planeta,  
Por mas que se emboce, no hay  
Traje en que no resplandezca),  
Cuidado haciendo el acaso  
Y descuido la fineza  
(Si hay fineza descuidada),  
Las sigue; que esta es la nueva  
Que yo os traigo; porque estando  
A la falda desa sierra,  
Montado Adónis le vi  
Bajar, haciendo deshecha  
De que en su busca venía  
El alcance de una fiera,  
Que, colmilluda, pensaban  
Ser de otra Vénus tragedia,  
Sin ver que á su rayo no hay,  
Por mas que vuele lijera,  
Por mas que lijera corra,  
Pluma ó piel que se defienda  
Y pues mejorando el dia,  
Tanta montaraz grandeza  
Hace que los elementos  
Retiren sus inclemencias,  
Valéos del ejemplar,  
Oyendo sus asperezas  
Cómo en halagos convierten  
Aire, agua , fuego y tierra.

VILLANO 1.º

¿Pues qué dice el aire?

CORO 1.º (*Dentro.*)

*Que ya sus gemidos son ecos süaves.*

PESCADOR 1.º (*Dentro.*)

¿Pues qué dice el agua?

CORO 1.º (*Dentro.*)

*Que ya son sus hielos espejos de plata.*

VILLANO 2.º

¿Y qué dice el fuego?

CORO 3.º (*Dentro.*)

*Que ya son sus nubes templados reflejos.*

PESCADOR 2.º

¿Qué dice la tierra?

CORO 4º (*Dentro.*)

*Que el que antes fue invierno es ya primavera*

TODOS.

Y todos ¿qué dicen?

TODOS LOS COROS. (*Dentro.*)

*Que á vista de tales deidades felices...*

CORO 1.º (*Dentro.*)

*Los pájaros cantan...*

CORO 2.º (*Dentro.*)

*Las luces se alegran...*

CORO 3.º (*Dentro.*)

*Las flores renacen...*

CORO 4.º

*Las ondas se rien...*

TODOS.

¿Qué dicen?

LOS DOS.

¿Qué dicen?

TODOS LOS COROS. (*Dentro.*)

*Que á vista de tales deidades felices,  
Los pájaros cantan, las luces se alegran.  
Las flores renacen, las ondas se rien.*

UN PESCADOR.

Ea, zagalas, vosotras  
Venid, reduciendo á aquella  
Zarzuela ó pequeña zarza  
Vuestras cabras, porque sea,  
Si por ventura á su abrigo  
Quisieren pasar la siesta,  
De su cándido tributo  
Divertimiento la ofrenda.—  
Vosotros echad al mar  
(*A los pescadores.*)  
Las redes, para que tengan,  
Si les cansare la caza,

Segunda holgura en la pesca.

CELFA

¿No será mejor, porque  
Tiempo el festejo no pierda,  
Que desde luego, cantando  
Y bailando, demos muestra  
De nuestro alborozo?

ASTREA.

Bien  
Ha dicho.

CELFA.

Pues, Alfeo, empieza  
Tú la canción, pues que tú  
Eres quien todo lo alegra.

ALFEO.

Eso no haré yo en verdad;  
Porque hay en las islas nuevas  
Deidades tan rencorosas  
Que de otros cultos les pesa.  
Si sabéis que Escila, envidia  
De Anfitrite, pues por ella  
De Neptuno despreciada,  
En estos montes se alberga,  
Semidea destos montes,  
Cuya nociva belleza  
Es veneno de los ojos,  
Pues cuantos náufragos echa  
A esta playa el mar, la siguen,



Venciendo el ceño á esa cuesta  
Que, en vez de alcázar, remata  
    En una profunda cueva,  
    Donde el triste peregrino,  
Que engañado una vez entra,  
    Muere despeñado al mar;  
    (Que así la pasada ofensa  
    de Anfitrite y de Neptuno  
    En sus huéspedes la venga);  
Si sabéis, que hija de Aglauco,  
    Marino dios, y una bella  
    Sirena, Caribdis, tiene  
    Su adoracion en aquellas  
    Rocas, que dentro del mar  
Sobre un escollo se asientan:  
    Cuya regalada voz.  
Traidora mente halagüeña,  
    Es veneno del oído,  
De suerte que nadie llega  
    A oirla, que arrebatado  
De su acento no perezca,  
Siendo imperio suyo todo  
    El golfo de las Sirenas,  
En venganza de su madre,  
A quien Aglauco desprecia:  
¿Por qué quereis enojarlas,  
Y mas cuando tienen hechas  
    Paces con los mercaderes  
    Destas tostadas arenas,  
    En fe de los sacrificios  
Que llegamos á ofrecerlas?  
Y así, id vosotros; que yo

No quiero nada con ellas,  
Ayudando á celebrar  
Las deidades extranjeras,  
*Ni desa Mari-Diana,*  
Ni de esotra *Mari-Tersa,*  
Porque Escila ni Caribdis  
Contra mi no se conviertan  
En alguna *Mari-Brava,*  
Que como otra vez me prenda,  
Y sin comello y bebello,  
Venga yo á pagar la fiesta.

LAURO.

Aunque á esos riesgos nacimos  
Los que nacimos en estas  
Islas del trinacrio mar,  
Antes por la causa mesma  
Debemos á otras deidades  
Tener gratas.

TODOS.

Vén apriesa.

ALFEO.

Juro á Baco, dios vinoso  
(Que era mijor para pera  
Que para dios), de no ir,  
Si no me llevan á cuestas  
(*Tiéndese en el suelo.*)

CELFA.

No rogueis á un ruin; que yo

A tan digna acción atenta,  
Su ausencia sopriré.

ALFEO.

¿Cuándo  
No sopris vos mis ausencias  
Y enfermedades? Mas ¿cómo  
Ha de ser?

CELFA.

*Desta manera*  
(Canta.) *Las nuevas deidades*  
*De nuestra ribera,*  
*A desagruar*  
*A la primavera*  
*Vengan norabuena.*  
(Bailan todos.)

TODOS.

*Norabuena vengan.*

CELFA.

*La alba destos montes,*  
*Que con su belleza*  
*Hace que á la tarde*  
*El sol amanezca,*  
*Venga norabuena.*

TODOS.

*Norabuena venga.*

CELFA.

*El sol que la sigue,  
Cuya luz suprema  
Aun mas que en las vidas  
En las almas reina,  
Venga norabuena.*

TODOS.

*Norabuena venga.*

CELFA.

*La aurora, que á entrambos  
Igual sigue, en muestra  
De que participa  
De entrambas grandezas,  
Venga norabuena.*

TODOS.

*Norabuena venga.*

CELFA

*Las ninfas hermosas,  
Las gracias discretas,  
De aquella alba flores,  
De aquel sol estrellas,  
Vengan norabuena.*

TODOS.

*Norabuena vengan.*

CELFA.

*Y pues ya sus rayos  
Se ven de mas cerca,*

*Digan en su salva  
Fuego, aire, agua y tierra...  
(Dentro ruido como de terremoto.)*

ESCENA IV.

GENTE, *dentro*.— DICHOS

UNO. (*Dentro*.)

¡Júpiter, piedad!

OTRO. (*Dentro*.)

¡Neptuno, clemencia!

ALFEO.

Aquel es otro cantar. (*Levántase*.)

TODOS.

¿Qué es aquello?

LAURO

Si las señas  
No desmiente la distancia,  
Con agua y viento forceja  
Contrastado allí un bajel.

VOCES. (*Dentro*.)

¡Amaina, amaina la vela!

UNO. (*Dentro*.)

¡A la mura!

OTRO. (*Dentro*.)

¡Al chafaldete!

¡A la escota!

OTRO. (Dentro.)

TODOS.

¡Qué tragedia!

ASTREA.

Pues nosotros no bastamos  
A repararla, sus quejas,  
No oigamos.  
Volved al baile,  
Y atravesando esa selva,  
Venid á salir al paso.

LAURO.

Bien dice.

TODOS.

Prosigue, Celfa.

CELFA. (*Canta.*)

*Las nuevas deidades*

*De nuestra ribera...*

*(Entranse cantando y bailando, y queda solo Alfeo.)*

ESCENA V.

ALFEO; GENTE, *dentro.*

VOCES. (*Dentro.*)

¡Júpiter, piedad!

¡Neptuno, clemencia!

TODOS. (*Dentro.*)

*Norabuena vengan,  
Vengan norabuena.*

VOCES. (*Dentro.*)

¡Júpiter, piedad!  
¡Neptuno, clemencia!

ALFEO.

Bien muestra lamento y canto  
Que de alegría y tristeza  
Este siempre voraz monstruo  
De los siglos se alimenta.  
Mas ¿quién me mete en moral,  
Siendo almendro?  
Y así entre estas  
Y estotras, por no causar  
A Escila y Caribdis queja,  
De mi red allí cogiendo  
Los puntos y las carreras  
(Que si hay medias que son redes,  
También redes que son medias),  
Diré solo que si hubiese  
Esto de servir de fiesta,  
Aquí acabara la loa  
Y empezara la comedia,  
Diciendo los unos...

MÚSICA. (*Dentro.*)

*Norabuena vengan.*

ALFEO.

Los otros diciendo... (*Vase.*)

**7.12.5. Quinta Parte de Comedias**

En 1677 se publica una Quinta Parte de Comedias en Barcelona, desautorizada inmediatamente por don Pedro: En la portada:

QVINTA PARTE

DE COMEDIAS

de don Pedro Calderón de la Barca, Caballero del Orden de Santiago

(Emblema con el lema “SPERO LUCEM POST TENEBRAS·rodeando un medallón que contienen en su interior un león y un halcón)

Con licencia

En Barcelona, Por Antonio la Cavalleria. Año de 1677.

Portada de la edición de Madrid:

QVINTA PARTE de COMEDIAS

De D. Pedro Calderón de la Barca, Caballero de la orden de Santiago.

Al Excelentísimo

Señor D. Iñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar, Condestable de Castilla, y de León, Camarero Mayor del Rey N. Señor, su Mayordomo Mayor, su Copero Mayor, su Caçador mayor, de sus Consejos de Estado, y Guerra, Duque de la Ciudad de Frías, Marqués de Verlanga, Conde de Haro, Conde de Castilnovo, Señor de las Casas de Velasco, de la de Tovar, y de la de los Siete Infantes de Lara, de las Ciudades de Osma, y de Arnedo, Villas de Villalpando, Pedraza de la Sierra, Villalva del alcor, y San Vicente de la Sonsierra, Comendador de la Encomienda de Usagre, de la Orden, y Cavalleria



---

de Santiago, y Treze de ella, &<sup>610</sup>.

**7.12.5.1. Loa para la comedia *Fieras afemina amor*<sup>611</sup>**

FIESTA QVE SE REPRESENTO A LOS siempre felizes años de la Serenissima Catolica

Magestad Doña Maria-Ana de Austria.

EN EL REAL COLISEO DE BVEN RETIRO

LOA

PERSONAS DE ELLA.

El Aguila.

El Fenix.

El Pabon.

Los doze Signos.

Los doze Meses.

Musicos.

*Fundose el Portico del Teatro, de orden compuesta sobre quatro Colunas, de bien imitada piedra lazuli, cuyas cañas estavan adornadas a trechos de resaltados bollos de oro; y en su correspondencia dorados sus capiteles, y sus bassas: con que siguiendo la orden, corria la cornissa enriquecida, a partes de los mismos bollos, mascarones, y cornucopias. En ella descansavan unas volutas, de quien pendian varios festones, que dando buelta a los modillones, recibian el cerramiento del frontis, de quien era clave una medalla de relieve, guarnecida de hojas de laurel, con quatro mascarones, y otros adornos que la dividian en igual compartimiento. Dentro della estava un cavallo con alas, cuya velocidad enfrenava galan joven, no sin algunas señas de Mercurio (Dios del Ingenio) asi en el caduceo, como en las plumas de capazete, y los talaes( jeroglifico del que ossadamente vano, intenta sofrenar al vulgo) a los lados del pórtico, entre coluna, y coluna, estauan en sus nichos dos estatuas, al parecer de bronce, que haziendo viso al Heroe de la fábula, halagando una a un leon, y*

---

<sup>610</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIII, p. 1.

<sup>611</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 1984.

*otra a un tigre, significavan el valor, y la osadia. Todo este frontispicio cerrava una cortina, en cuyo primer termino, robustamente ayroso, se via Hercules, la clava en la mano, la piel al ombro, y a las plantas monstruosas fieras, como despojos de sus ya vencidas luchas; pero no tan vencidas, que no volase sobre él, en el segundo termino, un Cupido, flechando el dardo, que en el asunto de la fiesta avia de ser desdoro de sus triunfos. Bien desde luego lo explicava la inscripcion, quando en rotulados rasgos, que partian entre los dos el ayre, decia a un lado el castellano mote:*

*Fieras Afemina Amor.*

*Y a otro el latino:*

*Omnia vincit Amor:*

*Lo demàs del campo que restava a la cortina, ocupavan pendientes festones de trofeos de guerra, que enlazados unos de otros, orlavan todo el lienço, sin perdonar pequeño espacio, que no llenasen de hermosa variedad, la arquitectura en sus diseños, y la pintura en sus dibujos. En aviendo logrado la vista, por breve rato, ambos primores, empezó a lograr los suyos el oído, primero en sonoras chirimias, y despues en templados instrumentos, a cuyo compás, desde lo mas alto del frontis, por detrás de la medalla, empezó a descubrirse (hecha una asqua de oro) una aguila caudal, con imperial corona, sobre cuyas batidas alas venia una Ninfa, que rompiendo la cortina, sin romperla, dio principio a la Loa, como en voz del aguila, cantando:*

*Aguila.*

A los felizes años,  
que para dicha nuestra,  
ya en estatuas de bronce,  
ya en laminas de piedra.  
Con luzes cuente el fuego,  
el agua con arenas,  
con at[o]mos el aire,

y con flores la tierra.  
A los felizes años  
del Aguila Suprema,  
que mas que en nuestras vidas,  
en nuestras almas reyna.  
La Reyna de las Aves,  
en dulce competencia,  
de qual es la que mira  
al Sol desde mas cerca.

Por lidiar mas ayrosa  
(que en duelos de nobleza,  
no ay ceño que milite,  
donde ay razon que venza.)

Viendo que es oy el dia,  
que su natal celebran,  
llevar pretende a todos  
la Loa de la Fiesta;

¿Qué Ave, pues, será aquella,  
que en tanto empeño mas me fauorezca?

*(Dentro el Fenix cantando)*

Fenix.                   ¿Quien puede ser sino el Fenix,  
quien a ese obsequio se atreva?

*(Dentro el Pabon cantando.)*

Pabon.                   ¿Quien sino el Pabon ser puede,  
quien a ese culto se ofrezca?

Fenix                   Que en festejo de años, nadie ay que pueda  
asistir, como el Ave que los renueva.

Fenix.                   Que en festejos de años de quien gouierna,  
Ave que toda es ojos, que asista, es fuerça.

*Con estos versos por la entrecalle, que delante de la cortina formavan las colunas, salieron de ambos otras dos Ninfas, una en un Fenix, y otra en un Pabon, y moviendose iguales, este*



tan al revés de otras guerras,  
que canta por el rendido  
la victoria la fineza:  
y puesto que a mí me toca  
ajustar la conferencia,  
¿que para mi fiesta ofreces  
tu?

Fenix.

Yo ofrezco para ella  
el circulo de los años,  
que a siglos el Fenix cuenta,  
de los meses se componen,  
y (como quien los sujeta  
a que pasen sin su ruina)  
haré que los doze vengan  
en festivo parabien,  
en alegre norabuena  
del cumplimiento de este,  
todos de gala, y de fiesta.

Aguila.

Y tu, ¿que me ofreces?

Pabon.

Yo  
te ofrezco la diferencia.  
como se suele dezir,  
que va del Cielo a la tierra;  
que pues del Pabon los ojos  
Iuno colocó en estrellas,  
bien como familiar astro  
de las demas luzes bellas,  
haré que los doze Signos,  
que en los doze meses reynan,  
tambien de fiesta, y de gala,  
para tu cortejo vengan.

Aguila.

Luego mirando a un fin mesmo

las solicitudes vuestras,  
sin que en los medios se estorven,  
puesto que de una es la tierra  
teatro, de otra teatro el cielo  
facilmente estais compuestas.

Las dos.

¿Como?

Aguila.

Aceptando de entrambas  
yo el afecto, y asi, en muestra  
de justo agradecimiento,  
al mes que en su Signo tenga  
para el asunto de oy  
mas favorable influencia,  
de las plumas de mis alas,  
que son de la suma lenguas,  
le rizaré tal penacho,  
que ceñido a su cimera,  
en tremolada guirnalda  
publique la preeminencia:  
y para no perder tiempo,  
mientras tu con voces tiernas  
los meses convocas, tu  
los Signos, yo de mis bellas  
Aves convocaré el canto,  
y remontando ligeras  
las alas, haré del ayre,  
retirar las nubes densas,  
corriendo al Sol la cortina,  
para que mejor se vea  
a un tiempo entrambos teatros.

Fenix.

Pues, ¿que aguardas?

Pabon.

Pues, ¿que esperas?

*Cantando el Aguila.*



*descendia un rayo de velillo de plata, que como influjo que inspirava en ellos, le admitian los doze Meses, significados tambien en doze ayrosos Iouenes, que al pie, cada uno de su Signo, formavan entre todos, en dos vandas, quatro diagonales lineas, tiradas al centro, con tan regular medida, en su declinacion las estaturas, que desmentidas unas de otras, dejavan verse todas. No fue menor adorno desta vistosa plata lo ataviado della, pues asi las tres que corrieron la cortina, como los Signos, los Meses, y los Musicos (que tambien acompañavan a lo lejos) estavan todos uniformemente vestidos de azul, y plata, con rizados penachos de plumas, blancas, y azules, a cuyo aparato, despues de aver repetido toda la Musica los passados versos, empezó la representacion, en esta forma:*

Enero.

Yo que consagrado a Iano  
tomé su nombre en la lengua  
latina, pues Ianuario,  
y Enero, una cosa es mesma,  
añadiendo al nombre el cargo  
de abrir, y cerrar las puertas  
del Templo, à los dos arbitrios  
de la paz, y de la guerra:  
soy quien tambien las del año  
abri, y asi mi primera  
estacion es la que viene  
a dar primera obediencia.

Aquario.

Y para que la guirnalda  
él por mi influjo merezca,  
soy yo su Signo, de cuya  
urna el agua se despeña,  
que inunda tierras, y mares,  
porque de Aquario se entienda,  
que la guerra, o paz que Iano  
ofrece a la providencia  
politica, y militar  
de la que oy a todo atenta



---

acude a guerras, y pazes,  
 comprehende mares, y tierras,  
 en que imperiosa domine,  
 y en quien vitoriosa vença.

Febrero.           La ciega Gentilidad  
 de la India, en reverencia  
 de Febrero, consagró  
 viciada la frase nuestra,  
 templo al ídolo de Fabro,  
 de cuyo altar le destierra  
 la fe de España, testigo  
 en Copacavana sea  
 su mayor culto en Febrero:  
 luego preferirte es fuerça,  
 pues tu en un templo profano  
 tu mayor merito asientas,  
 y yo en vn Templo divino.

Piscis.            Y añade, que la influencia  
 del Piscis que te preside,  
 (sin pasar a otra materia  
 mas de la que da el caracter)  
 es preciso que prefiera  
 a la de Aquario, pues él  
 solo en el agua presenta  
 lo elemental que ni anima,  
 ni vive; yo ofrezco en ella todo  
 el mudo vasallaje  
 de sus pezes, de manera,  
 que ay de vn don a otro, lo que ay  
 de una luz viva a una muerta.

Marzo.            Aunque pudiera ofenderme,  
 que los dos a hablar se atrevan,

primero que Marzo, en quien  
el año solar empieça,  
no le he de hazer, que no es  
cuestion deste lugar, esta  
la de pretender el premio  
si, y el que a mi se me deva  
preciso es, pues siendo yo  
el que en la veloz carrera  
del Sol, las noches iguala,  
y días que representan  
vicios, y virtudes, soy  
tribunal de la prudencia,  
de quien los vicios castiga,  
y quien las virtudes premia.

Ariete

No digas quien es, que yo  
lo diga mejor por señas,  
que tu por palabras: ved  
de donde un cordero cuelga,  
que en [el tusón] del Ariete  
dorados vellones peyna:  
vereis la de su collar  
siempre a los rayos atenta.

Abril.

Buenas son tus señas; pero  
Abril dará otras tan buenas,  
quando al cristal de su espejo  
componga la Primavera  
todas sus flores, de quien  
como la rosa es la Reyna.

Tauro

Y tan Reyna, como el Signo  
de Europa en su Toro muestra,  
pues como alguien dijo en campos  
de zafir paciendo estrellas,

desde los puertos de Europa  
golfos de espuma<sup>612</sup> navega,  
hasta donde no ay remoto  
clima, en que imperio no tenga

Mayo. Eso de flores, Abril,  
toca al Mayo, que si engendras  
tu en voton, purpura, y nieve  
de claveles y azucenas,  
que hieroglificos son  
de magestad, y pureza.  
Yo saco tu embrion a luz;  
y siendo asi que concuerdan  
en un sentido las flores,  
y las virtudes.

Geminis. Espera,  
que eso mejor en su abrazo  
Geminis lo manifiesta  
nacer la paz en el Cielo,  
y la verdad en la tierra.  
Sagrado cantico dize  
donde prosigue la letra,  
que la verdad, y la paz  
se abrazaron luego, en muestra  
de ser las virtudes hijas  
del Cielo, y las flores bellas  
de la tierra, y abrazarse:  
bien el Geminis lo prueba  
en dos abrazados niños,  
simbolos de la inocencia.

Iunio. Iunio contiene el mayor

---

<sup>612</sup> pluma



tambien la practica vuelva.

Libra. Mas con una circunstancia,  
que si en su equinocio premia  
Aries virtudes, y vicios  
castiga, en el suyo pesa  
Libra, al fiel de sus valanzas  
lo recto de sus sentencias,  
siendo allá la igual justicia  
practica, y aqui experiencia.

Nouiembre. Octubre, ¿por que no hablas  
para que yo te suceda?

Octubre. Porque en el silencio fio  
yo mi mayor excelencia,  
con que he de exceder a todos.

Todos. ¿Como?

Escorpion. Con razon bien cuerda,  
que viendo que el Escorpion  
su Signo es, es advertencia,  
que la lengua de Escorpion  
en tanto asunto enmudezca.

Noviembre. Mal oy su veneno temes,  
pue para que no le temas,  
Noviembre a su Sagitario  
de amor le ha dado las flechas,  
hurtandolas a su aljava.

Sagitario. Y yo uso gozoso de ellas,  
a fin de que todos oy  
las flechas del amor sientan.

Diziembre Dichoso yo, pues a mi  
tan desacordada llega  
la question de una razon,  
que alegandola cualquiera



el que del Ariete cuelga  
 el vellon en hilos de oro?  
 No es el que en flores diversas  
 significando virtudes,  
 y vicios, que tras si llevan  
 dias y noches iguala?  
 No goza de Augusto, y Cesar  
 en España, y Alemania  
 blasones? ¿No es el que llega  
 a conseguir, nivelando  
 justicia a un tiempo, y clemencia,  
 que el Sagitario enamore,  
 y el Escorpion enmudezca?  
 Luego al Diziembre, que es  
 quien solo lo austral alega  
 se le deve la guirnalda,  
 que a la voz de ave que vela,  
 y de ave, que es toda amor  
 el Aguila real presenta  
 oy, al Aguila Imperial,  
 quando?

Enero

Aguarda

Febrero.

Escucha.

Marzo

Espera.

Abril.

¿Como siendo tu el mas pobre  
 mes de luz...

Mayo.

En quien se abrevian  
 los dias.

Junio.

en quien se duda  
 muchos dellos si amanescan...

Julio.

mayormente el veinte y uno,

Agosto.

que en la regular tarea

del Sol, es de todo el año  
el menor.

Todos.                                   vencer intentas  
a todos?

Diziembre.                            Como ay razon?

Todos.                                   Que razon puede ser?

Diziembre.                            Esta:

Viendo el Sol quan agraviado  
tenia al dia, que su bella  
luz menos se participa,  
desagraviando la ofensa,  
quiso que naciese en él  
Sol, que mas que él resplandezca  
y asi nació Maria-Ana  
a suplir del Sol la ausencia.

Enero.                                   Aunque esa razon a todos  
es justo que nos convenza,  
no podras negar a Enero  
la parte que oy tiene en ella,  
pues ya que fue tuyo el dia,  
viene a ser suya la fiesta.

Diziembre.                            Engañaste, que no acaso  
fue el que yo en ti la transfiera  
con no menos digna causa.

Enero.                                   ¿Como?

Diziembre.                            De aquesta manera.

Viendo quan cercana estava  
la florida aurora tierna  
de la hermosa Maria Antonia,  
tan peregrina, tan bella,  
que hija de la Margarita  
se califica de Perla.



Y viendo que era de Carlos  
 el obsequio, fue advertencia,  
 anticipando en sus años  
 la ventura que se espera  
 dejar yo pasar el día,  
 puesto que siempre se queda  
 a ser mio, porque fuese  
 a dos luzes la fineza,  
 como amante de su madre,  
 y galan de su belleza.

Enero.

A esa razon, confesarte  
 vencedor es la respuesta.

Todos los [Meses]<sup>614</sup>.

¡Viva el Diziembre!

Aquario.

Nosotros,  
 pues mejor Sol nos espera  
 ya en la tierra, que ilumine  
 nuestros influjos, a ella  
 descendamos.

Todos los Signos.

Descendamos,  
 diziendo en voces diversas.

Musica.

Pues que nos da mejor Sol  
 Diziembre en mejor esfera,  
 ¡que viva, que reyne, que triunfe, y que venza!

*Baxaron los Signos al tablado, y mezclados con los meses, compusieran vna mascara, con  
 varios lazos, al compás desta letra*

Musica.

Ya que la Aguila plumas  
 dio a su guirnalda bella,  
 la tierra con sus flores  
 la adorne, y la guarnezca.  
 Las fuentes, y instrumentos,

---

<sup>614</sup> Musicos [sic]

en su aplauso prevengan  
dulces cuerdas de plata  
a zitaras de perlas.  
En sus ecos los montes  
templadas cajas sean,  
y en su espacio los ayres  
clarines, y trompetas.  
Arma, arma, guerra, guerra;  
pero guerra amorosa,  
que en pazes se convierta,  
¡arma, arma, guerra, guerra!

*A esta batalla musica, respondió la militar de cajas, y trompetas, con que sonando a un tiempo clarines, y instrumentos, y voces; y trocando lugares Meses, y Signos desaparecieron, unos por el ayre, y otros por la tierra, en cuya confusa disonancia festiua dio fin la Loa, transformandose la scena en un ameno bosque, en cuya frondosa variedad, ya de vestidos troncos, y ya de desnudas peñas, empezó su primera jornada la comedia.*

#### **7.12.6. Verdadera Quinta Parte de Comedias**

VERDADERA

QUINTA PARTE DE COMEDIAS

DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA,

CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO

Capellan de honor de su Magestad, y de los Señores Reyes

Nuevos de la Santa Iglesia de la Ciudad de Toledo.

Célebre poeta español:

QUE PUBLICA

DON IVAN DE VERA TASSIS

Y VILLARROEL, SU MAYOR

Amigo;

*DEBAJO DE LA PROTECCION*

*DEL EXCELENTISSIMO SENOR*

*Don Francisco Antonio Casimiro Alfonso Pimentel de*

*Herrera Ponce de Leon Velasco Quiñones y Benavides, Conde-Duque de Benavente, Conde  
de Luna,*

*Marquès de Xauaquinto,*

*y Villarroel, &c.*

CON PRIVILEGIO

EN MADRID: Por francisco Sanz, Impresor del Reyno,

y Portero de Camara de su Magestad, Año de 1682.

Dedicatoria:

AL EXCMO. SEÑOR DON FRANCISCO ANTONIO CASIMIRO ALFONSO Pimentel de Herrera Ponce de Leon Velasco Quiñones y Benavides, Conde-Duque de Benavente, Conde de Luna, Marquès de Xauaquinto, y Villa-Real, Señor de las Casas de Quiñones, Herrera, Almançora, y Estiviel, Alcayde Perpetuo de los Reales Alcazares de Soria, Capitan de una Compañia de Nobles Guardias de Castilla, y Gentil-Hombre de la Camara de su Magestad, &c.

EXCELENTISSIMO SEÑOR.

Ideo La discreta Antigüedad, para la eterna memoria de los siglos, el jeroglífico ingenioso del Piramide, que se fundó sobre la basa de un cuadrado, cuyos cuatro extremos son equilateres, o equipolentes al punto central de su glorioso origen, por cuya causa, en su termino colocó la Corona, digno premio de la altura regular de su noble principio; pues solo es digno de inmortal gloria el que en la estabilidad de su ilustre Progenie, significada en lo

cuadrado, manifiesta la altura, sin descaecer en el merito que heredó de sus cuatro ascendientes, en cuyo propio nombre está expresado el asunto; pues en quien tiene tal basa, es deuda el ascender, como infame baldon el declinar; significando tambien en su proporcionada eminencia, que es inducion, y templo, para que los desalentados, y descaidos, de su patrocinio ayudados, y fortalecidos, en su arrimo esforçados, y de su aliento impelidos, muestren en fértiles frutos la cultura que pusieron en sazonar las obras de su ingenio, y talento; por cuya razón, pintaron arrimada al Piramide una frondosa vid, llena de hojas, y copiosos racimos, que se enlazaba gloriosamente en él, hasta coronarle; pues tanto se dilatava creciendo por su eminencia, quanto el conjunto la animava, y favorecia con su altura.

Este ideado Piramide, excelentissimo señor, es genuina demonstracion, indice proprio de magnanimos principes, y la Vid acomodado simbolo de aquellos que dignamente merecieron el decoroso titulo de autores de las obras de ingenio; pues en ellas comunican los sazoados, y convenientes frutos de sus continuas tareas; participando en cada hoja de sus volúmenes la fragancia de las flores de su elevado estilo, para que en ellas liben las ansiosas abejas la utilissima dulçura de sus conceptos; todo recopilado por nuestro gran Solorçano en su eruditissimo emblema: *Sic. Docti a potentibus sublimandi. A que acompañó sonoro Claudiano*<sup>615</sup>.

Egregios inuitant præmia mores,  
Hinc prisca redeunt artes, foelicibus inde.  
Ingenijs aperitur iter, despectæque Musæ,  
colla leuant.<sup>616</sup>

*A cuyo intento supo cantar elegante el dulcissimo Ouidio.*

Scribêtem iuvat ipse fauor, minuitque labore,  
Cumque suo crescens pectore, feruet opus.<sup>617</sup>

*Reduciendolo todo el melifluo Lucano en lineas, que dilatan en eterna mansion todo el assumpto.*

---

<sup>615</sup> Nota al margen: "Solorç. in emblem. 79"

<sup>616</sup> Nota al margen: "Claud lib. 2. de laud. Stilic."

<sup>617</sup> Nota al margen: "Ouid. libt.3 de Pont"

Ipse per Ausonias Æneia carmina gentes,  
 Qui sonat, ingeti, qui nomine pulsat Olympû,  
 Meoniumque senem Romano prouocat ore.  
 forsitan illius nemoris latuisset in umbra  
 Quod canit, & sterili tantum catasset hauena,  
 Ignotus populis, si Mecænate careret.<sup>618</sup>

Quien, excelentissimo señor, mas elevado Piramide, que V. Exc. y quien mas sustanciosa Vid, que el ingenio de aquel, que cual suele esa planta misteriosa dilatarse en vastagos, hermosearse en hojas, y sazonzarse en frutos, se estendió en tantas ramas de diversas noticias, se ilustró en tan pomposa copia de decorosos volúmenes, y se permitió al gusto mas delicado, no solo sazón opima, sino transportacion deliciosa, sin negarse a los juguetes del pampano en lo jocoso, al agrio del aparente verdor en las mudas reprehensiones; dando a beber entre vistosas apariencias de diversion, embeleso a los rudos, suspension a los discretos, y estatica admiracion a los sabios; explayando unas, y otras abundancias, hasta las mas distantes regiones? De aquel (para decirlo todo con propiedad de voces) celestial numen de nuestro don Pedro Calderon de la Barca, cuya planta singular cortó la segur comun, y la que coronaba animosa un mundo, ya cortada brota con mas esfuerzo, para vivir eterna en el lazo, a que oy aspira en el excelso arrimo de V. Exc. que es el Piramide que expresa el jeroglifico; no sé si coronada del ambicioso discreto tronco, o ceñida de sus nunca fallecidos merecimientos: sea uno, y otro, que no parecerá desigual la correspondencia; pues sus ancianos nobilísimos esplendores, coronaron tambien la gloriosa frente de nuestra España de innumerables laureles, en aumento feliz de su Monarquía, como en el ancho lienzo de los siglos se descogen tantos verdaderos testimonios, resucitados a las persuasivas voces de la historia, y eternizados a los eficaces gritos de los marmoles, y bronces, que nunca podrán desfigurar las dentelladas de la invidia, ni confundir las injurias de los tiempos.

Digo, en fin, para gloria mayor de V. Exc. que en las dilatadas provincias de los corazones, ha sabido conquistar, y rendir, con su afabilidad, y cortés sombrero, tantos voluntarios vasallos, como sus gloriosos progenitores con la fuerza de sus armas; mereciendo en esta Corte, por tal generosidad, el renombre del Principe Cortesano: y no, señor, mi

---

<sup>618</sup> Nota al margen: "Lucan. in carmin. ad Pison,"

insuficiente pluma se atreve à expresar las inmensas lineas de su augusta genealogia, porque no caben en limitadas voces infinitos aplausos; dijolo con propiedad Plutarco: *Magis delet, que pingir, quod pictum non est manifestum*<sup>619</sup>. Solo se atreve a manifestar esta fertilisima Vid, tanto en el mundo esclarecida, quanto gloriosamente ensalzada; pues sube con el sagrado auxilio de protector tantas veces grande a coronar su elevada frente; que siempre frutos de ingenios tan insignes buscaron por su naturaleza Mecenas igual que los patrocina, como tambien nos enseña la advertida antigüedad, que dedicó a Otaviano Augusto las Obras del gran Virgilio, las de Lucano a Tyberio Neron, las de Valerio Flacco a Vespasiano, las de Estacio a Domiciano, y las de Ouidio a Germanico: *Alij Poetæ cum viris illustribus libros. suos dedicarent, quasi pro numine haberent ipsos, ausi sunt ab eis petere carminum suorum præsidium; sic Poetarum Princeps ad Octavianum conuertit vota sua, sic ad Neronem Lucanus, ad Vespasianum Flaccus, Stacius ad Domitianum, Ovidius ad Germanicum, atque hic quidem leviter, quippe spetiosissima verba illa.* Ninguno dellos adelantó a nuestro don Pedro Calderon, ni a su gloriosissimo Mecenas, cuya sublimada magnitud amplificará este sagrado tributo, que se le dedica, como generoso blason que le corona. Cantelo por todos el celebrado Ouidio, ciñendo todo mi discurso.

Cura Ducum fuerant olim, Regumque Poetæ,  
Præmia que antiqui magna tulere Chori:  
Sanctaque Maiestas, & erat venerabile nomé  
Vatibus, & largæ sæpè dabantur opes.  
Ennicus emeruit Calabris in montibus ortus,  
Contiguus poni, Scipio Magne, tibi.  
Nunc hæderæ sine honore tacent, operataque doctis,  
Cura vigil Musis nomen inertis habet.<sup>620</sup>

Este fue el motiuo que excitó mi respeto, y obligacion, para dedicar las del Poeta Español, por antonomasia, a Principe tan soberano; pues aviendo mi celo merecido el Real decreto de la Majestad de nuestro gran Monarca, para sacar sus obras a la luz de la estampa, fuera mucha ceguedad mia mendigar forasteras luces, teniendolas tan propias; y fuera faltar

---

<sup>619</sup> Nota al margen: [Plutharc, in pration. ad Alexad.]

<sup>620</sup> Nota al margen: “Ouid lib3 de art. amadi.”

en todo, si la primera parte no dedicara à V. E. mencionando en la cuadratura de tan excelso Piramide los opimos frutos de la frondosa Vid que le corona, reconociendo obsequioso los singulares favores, que mi Familia ha sabido merecer de sus inclytos progenitores, y yo siempre he logrado de la benigna amplificacion de V. Exc. à quien Nuestro Señor guarde en prosperidad augusta de meritos tan grandes, como deseo, pido, y he menester.

Excelentissimo señor.

Su mas reconocido afecto, y servidor.

*Don Ioan de Vera Tassis y Villarroel.*

Retrato de don Pedro Calderón de la Barca, grabado en Madrid en 1682, realizado por Gregoeio Fosman y Medina, conservado en la B. N.

FAMA, VIDA Y ESCRITOS DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA HENAO Y RIAÑO, Caballero del Orden de Santiago, Presbytero, Natural desta Coronada Villa de Madrid, Capellan de Honor de su Magestad, y de los Señores Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de la Ciudad de Toledo:

POR DON IVAN DE VERA Tassis y Villarroel.

Mal se estrecharâ en la esfera breve de mi labio, quien generosamente ocupa todas las lenguas de la fama; y mal ceñiré a un epilogo tan corto al que no cabe en los dilatados espacios de los siglos: empero, si afectos agradecidos le han de componer, ninguno mas, que el mio, lo fue suyo; y ninguno mas congojado describirà en un abreviado suspiro un copioso llanto, que a lamentables sollozos le resucite en el ancho templo de la memoria de cuantos le vieren, aunque ocioso pareciera este recuerdo mio, cuando sus escritos elegantes serán en la posteridad lengua viva, que persuada, deleite, y mueva a todos los mortales; de cuyas eficaces voces se escucharán los venerados ecos desde Madrid, en España, en Europa, en el orbe entero, porque solo el orbe podrá ser capaz esfera de perceberlos: mas habiendo mi celosa obligacion de publicar sus obras, preciso será, que a cenizas tan religiosas erija el tumulto honorario que las cele, ya que no las abrigue; valiendose de una de las muchas plumas de su fama; en tanto que otras mas bien cortadas, que la mia, publican elogios dignos de su nombre.

Parece, que a la suma providencia (en quien todo es facil) cuesta algun desvelo formar varones insignes, que han de llenar los abultados anales de los siglos, pues por siglos nos los concede: y este con notable particularidad lo fue, porque le empezó el año de 1601. dia de la Santissima Circuncision de su humanado Hijo Nuestro Señor, y dia, que pudo esta feliz coronada villa señalar con piedra blanca; pues le merecio por hijo, donde aun sin pisar los alegres umbrales de la vida, ya parece que con tristes ecos anunciaba aquel glorioso ruido que abia de hacer en los distantes terminos del mundo; pues antes de abrir las orientales puertas, lloró en el materno seno, por entrar en el mundo con la sombra de la tristeza, quien como nuevo Sol, le había de llenar de inmensas alegrías; cuya ponderable noticia acreditó la señora doña Dorotea Calderon de la Barca, hermana suya, y ejemplarísima religiosa, que falleció este año de 82. en el venerable convento de Santa Clara de Toledo; asegurando, que les oyo decir a sus padres muchas veces, como tres habia llorado antes de nacer. Ni en el numero, ni en la singularidad cargo aora la consideracion, porque ese breve discurso mas permite referir, que ponderar.

Fue don Pedro Calderon de la Barca hijo de Diego Calderon de la Barca Barreda, y doña Ana Maria de Henao y Riaño; por el apellido de su padre, ilustrísimo: pues los Calderones de la Barca Barreda gozaron el fuero de antiguos Hijosdalgo en el Valle de Carriedo de las Montañas de Burgos, adonde esta noble familia se retiró desde la imperial ciudad de Toledo, en la perdida de España<sup>621</sup>, segun se deduce de sus mas clásicas historias, y verídicos nobiliarios. Por el de su madre, fue de los principales caballeros de los Estados Bajos de Flandes, descendientes del Señor de Mons de Henao, y de antiguo tiempo venidos a Castilla<sup>622</sup>, como tambien de los esclarecidos Riaños, Infanzones de Asturias.

Los primeros años pasó con la educacion de sus nobles, y virtuosos padres; y antes de cumplir los nueve de su florida edad, descubrió un gallardo, y fecundo ingenio, con que le aplicaron en este grande colegio de la Compañía a los rudimentos de la gramática, donde su

---

<sup>621</sup> Diego de Urbina, en Blasones, y Images de España. Iuan Perez de Vargas, Nobiliar. de Españ. Garcia Alonso de Torres, en Linages Ilustres. Lorenço de Padilla, en su Nobiliario. de Españ. Garcia Alonso de Torres, en linajes ilustres. D. Lorenzo de Padilla. en su Nobiliario.

<sup>622</sup> Canonigo Tirso de Aules, en su Nobiliario, con notas de Caruallo. Diego de Urbina, Rey de Armas, yà citado.



---

diligente vivacidad, se adelantó en poco tiempo a todos sus contemporaneos, y con cuya admiracion le trasladaron sus padres desde aquella docta escuela a la mayor del orbe, Madre gloriosísima de todas las ciencias, y los mas vehementes ingenios que han ilustrado las edades: en esta, pues, insigne Universidad de Salamanca, amada patria mia, con el laborioso afan de sus continuados estudios, a pocos años se hizo señor de las mas reconditas especulaciones mathematicas, profundidades filosoficas, con noticia grande de la geografia, cronologia, historia politica y sagrada; penetrando con su perspicaz sutileza los mas intimos secretos de ambos Derechos, Ciuil, y Canonico; con que en cinco años de estudios se hizo capaz de tantas noticias, que le juzgaban profeso en todas las ciencias; labrándole unas, y otras, para nuestra veneracion, perfectísimo poeta, pues ya en esta edad tenia ilustrados los teatros de España con sus ingeniosas comedias.

El año de 19. dejó a Salamanca, cultivando el precioso fruto que en ella había cogido su estudiosa aplicacion, al lado de muchos grandes señores desta Corte: el de 25. pasó, por su natural inclinación, a servir a su Magestad al estado de Milán, y despues a los de Flandes, en cuyo noble exercicio supo hermanar con excelencia las armas con las letras; invencion muy en lisonja dellas; pues ciñendo la espada al lado, honró su cabeza con las plumas. Mucho se hubiera adelantado en este honroso ejercicio, a no haberse servido su Majestad de llamarle, para el de sus reales fiestas, honrándole el año de 36. con una merced de Abito, que se puso el de 37. y aunque el de 40. al salir las Ordenes Militares, le escusó, mandándole escribir aquella célebre fiesta de Certamen de amor, y celos, que se<sup>623</sup> representó en los estanques del Buen Retiro, su honrado espíritu, y vivaz ingenio, quiso cumplir con las dos obligaciones; pues en breve tiempo concluyó la Comedia, y tuvo lugar para seguir las a Cataluña, asentando plaza en la Compañía del excelentísimo señor Conde Duque de Olivares, donde asistió, hasta ajustarse la paz de los dos reynos, que volvió a la Corte, y su Majestad le hizo nueva merced de treinta escudos de sueldo al mes en la consignacion de la Artilleria. El de<sup>624</sup> 49. hallándose en Alba con el excelentísimo señor Duque, le mandó su Majestad, por su real decreto, volver a la Corte a describir, y trazar aquellos celebres Arcos Triunfales para la feliz entrada de su augusta esclarecida esposa doña Mariana de Austria, nuestra señora, gloriosísima Reyna madre. El de 51. por su real Cedula le dio licencia el Consejo de las Órdenes, para hacerse

---

<sup>623</sup> Nota al margen:[Consta por el Real Consejo de las Ordenes.]

<sup>624</sup> Nota al margen: [Consta por la Contaduria de la Artilleria.]

sacerdote; con que atajó aquellos ardentísimos impulsos militares, dedicándose al mas forzoso obsequio del Señor de los Ejércitos, como tambien a la dulce quietud de las festivas musas. El de 53.<sup>625</sup> repitió su Majestad sus generosos honores, dándole una de las Capellanías de los señores Reyes Nuevos de Toledo, de que tomó posesion en 19. de Junio de dicho año. El de 63. considerándole distante para el empleo de sus reales Fiestas, le honró con otra Capellanía de Honor en su Real Capilla, haciéndole corrientes los gages, y emolumentos de Toledo en esta Corte, y dandole una pension en Sicilia, con otras especiales, y continuas mercedes, en reconocimiento de sus grandes seruicios, y premio de sus altos merecimientos; que aquel Quarto gloriosísimo Monarca fue magnánimo en premiar, por ser generoso en conocer los hombres de habilidad; con cuyo motivo anhelaban los espíritus valientes al glorioso afán de los combates, con generosa ambicion de conseguir el digno premio; labrándose en aquella felicísima serie mas fecundos ingenios, que han florecido en todas las edades.

Obligóle asimismo con premio, y aplauso esta siempre ilustre, y coronada Villa de Madrid algunos años a escribir uno de los Autos Sacramentales con que celebra su festivo dia; y reconociendole despues por único, acordó, que los continuase solo, como lo hizo por espacio de treinta y siete años; escribiendo al mismo tiempo los de Toledo, Sevilla, y Granada, hasta que en aquellas insignes ciudades faltaron estos festejos: y aun mas allâ de la vida pasan los justisimos aplausos de esta Imperial Villa, pues los repite en sus festividades, con acertada resolucion de continuarlos. El mismo año de 63. fue recibido por<sup>626</sup>. Congregante en la venerabilissima, y nobilissima congregacion del glorioso apostol san Pedro, de presbyteros naturales desta Corte. El de 66. fue electo Capellan Mayor de dicha venerable Congregacion; y el de 81 agradecido a tantos singulares beneficios, se los recompensô, dexandola por su universal heredera en el remanente de sus bienes, que fue el año que nos le arrebató la muerte de nuestros amantes ojos, domingo a 25. de Mayo, dia gloriosísimo de la Pascua de Pentecostes, desconsolado para todos sus afectos, y lamentable para mi, que me faltó a un tiempo maestro, padre, y amigo. El invisible golpe de su muerte hirió muchos corazones, que por los labios, y los ojos desahogaron su sentimiento, ya en amargas queexas, y ya en dulces canciones; pues lagrimas, y acentos en obsequiosa

---

<sup>625</sup> Nota al margen: [Consta por el Archiuo de la Iglesia de Toledo.]

<sup>626</sup> Nota al margen: [Consta por el Archiuo de la Congregacion.]

---

demonstracion se unieron a dedicarle aplausos, y congojas, como tributo debido â la Castellana Deidad de los respetos.

Diganlo con voz mas docta aquellos eruditissimos elogios con que le celebraron los esclarecidos caballeros del Alcazar de Valencia, y aquellos elegantissimos de la muy noble ciudad de Lisboa, los de Napoles, Milán, y Roma, con los que en Madrid han publicado, y esperan publicar tantos celebres ingenios. Digalo tambien el Cenotafio honorario que le previene la venerable Congregacion de Presbyteros naturales, para la eterna memoria de los siglos; y tantos doctos funebres Epitafios, como en esta, y otras Naciones le lloran difunto, y le admiran inmortal.

Cesen (podia yo dezir) tantos nobles sentimientos; pues ya a unos, y a otros nos queda por consuelo en esta precisa larga ausencia, el retrato vivo que dejó para nuestra veneracion en sus elegantes escritos; pues cada uno dellos es una viva imagen, en que copió su incomparable entendimiento. Confirmenlo cerca de cien Autos sacramentales, mas de ciento y veinte comedias, sin descaecer en ninguna edad con ellas, pues empezó grande con la de *El Carro del Cielo*, de poco mas de treze años; y acabó soberano con la de *Hado*, y *Diuisa*, de ochenta y uno coronando su madura edad ducientas Loas Diuinas, y Humanas; cien Saynetes varios; el Libro de la Entrada de la augusta Reyna Madre nuestra señora; un dilatado discurso sobre los cuatro Nouissimos, en octavas; un tratado defendiendo la nobleza de la pintura; otro en defensa de la comedia, canciones, sonetos, romances, con otros metros a varios asuntos, premiados en el primer lugar de los Certamenes, y Academias, y en el juicio de todos los discretos cortesanos, fueron innumerables.

Qué otra cosa, repito, es cada uno destos discursos, que una pintura espirante, y un perfecto retrato suyo, a quien ni la injuria de las edades, ni la malignidad de la invidia podrá desfigurar, ni obscurecer? Sus obras las venera, y guarda la Libreria del Colegio Mayor de Oviedo en Salamanca, como tambien las mas selectas de España: Sus Autos, reconociendolos nuestros catolicos monarcas, como joyas dignas de reales capacidades, se las remitian, explicando con ellos su voluntad, a los señores, Emperador de Alemania, y Rey de Francia.

Sus Comedias se han hecho las mas plausibles de todo el Orbe, pues en la mayor parte del se hallan traducidas en frances, en italiano, y otras lenguas, porque todas a una dignamente han celebrado sus singulares aciertos, cuya estudiosa aplicacion, y decente

divertimiento, no se atreve a ponderar, ni a defender mi tosca humilde pluma; cuando estas, y las demás comedias honestas de España las aprueba, y califica la elevada sobre todas del Fenix Orador (generoso blason tambien de esta coronada Villa de Madrid, venturosa madre suya) el eloquentisimo, y reuerendisimo Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera, a quien sus muchos emulos labraran corona para la eternidad, si ya no se la hubieran labrado sus grandes merecimientos; y cuando tambien, al ver aprobacion tantas veces docta, cesó en la suya, prorrumpiendo en venerables admiraciones la de aquel modesto, noble, y erudito don Iuan Baños de Velasco, dignisimo cronista general destos reynos: Accion heroyca, y obra la mas acertada que hizo en su vida, pues con ella falleció reverenciando, y siguiendo las huellas de nuestro venerado Don Pedro Calderon su compatriota.

Estas son las mas verdaderas noticias que he podido averiguar, asi por el informe de su hermana, y parientes, como por las informaciones, que repetidas veces se le hicieron; y este es un corto resumen de su vida, hasta que en lineas mas dilatadas la describa nueva fama. Este fue el honrado, y premiado Cauallero de tres catolicos Monarcas, los señores Reyes, don Felipe Tercero el Piadoso, don Felipe Cuarto el Grande, y Don Carlos Segundo el Deseado, que Dios guarde; pues siempre con mano liberal derramaron en el copiosisimos favores, ya eligiendole el primero para el logro de sus festividades, y ya haciendole continuas honorificas mercedes: este fue aquel dulce cisne, que supo llorar antes de nacer, y cantar aun despues de morir, para eternizar su vida, sin pasar por el caos tremendo del olvido; pues en la llama de Amor Sacramentado renacio Fenix inmortal de su fama en su gloria a merecer las justas aras que le erigen discretas veneraciones; siendo en este, y todos los tiempos generosamente favorecido de los excelentissimos señores, Condestable de Castilla, Duque del Infantado, y Duque de Alba, y dignamente solicitado del excelentissimo señor Conde-Duque de Oliuares, Marques del Carpio y Eliche, Duque de Medina de las Torres, y Principe de Stillano, magnanimos protectores suyos: Este fue el oraculo de la Corte, el ansia de las extranjeras, el padre de las musas, el lince de la erudicion, la luz de los teatros, la admiracion de los hombres, el que de peregrinas virtudes estuvo ornado siempre, pues su casa era el abrigo generoso de los desvalidos, su condicion la mas prudente, su humildad la mas profunda, su modestia la mas eleuada, su cortesia la mas atenta, su compañía la mas segura, y provechosa su lengua la mas candida, y honradora, su pluma la mas cortesana de su siglo, y que no hirió jamas con mordazes comentarios la fama de ninguno, ni manchó con libelos a los maldizientes, ni su oido atendió a las detracciones maliciosas de la invidia: y este, en fin, fue el príncipe de

los poetas castellanos, que suscitó con su sagrada poesía a griegos, y latinos; pues en lo heroico fue culto, y elevado; en lo moral erudito, y sentencioso; en lo lírico agradable, y elocuente; en lo sacro divino, y conceptuoso; en lo amoroso honesto, y respectivo; en lo jocoso salado, y vivo; en lo cómico sutil, y proporcionado; fue dulce, y sonoro en el verso; sublime, y elegante en la elocucion; docto, y ardiente en la frase; grave, y facundo en la sentencia; templado, y propio en la translacion; agudo, y primoroso en la idea; animoso, y persuasivo en la inventiua; singular, y eterno en la fama.

Te celebrant alij quanto decet ore, tuasque

Ingenio laudes vberiore canunt.<sup>627</sup>

EPITAPHIO.<sup>628</sup>

SONETO.

Ya Espirò, mas no espira quien glorioso

Renace de mortal fecunda llama

A la respiracion, que el humo inflama

De su sacro inmortal fuego oloroso.

Qual Fenix, Calderon viue en reposo,

Y el fuego en lenguas mil su nombre aclama,

Que en la muerte da vida a eterna Fama,

Quien dio a su vida aliento generoso.

Esta Pyra de blanca luz fragante,

De su purpurea muerte cubre el Ara

Con ceniza feliz de aroma suma.

Y para que la Fama eterna cante,

Su vida diò al clarin docta voz clara,

Y su muerte à su buelo sabia pluma.

*Don Ioan de Vera Tassis y Villarroel*<sup>629</sup>.

<sup>627</sup> Nota al margen: [Ouid.lib.2. Trist]

<sup>628</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol.XIV, Preliminares, reverso p. 11. .

*Aprobación del Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera,  
Doctor Teólogo y Catedrático de Filosofía en la Universidad de Salamanca,  
Predicador de su Magestad y su Teólogo, Examinador Synodal del Arzobispado de  
Toledo, del Orden de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos*

1. Mándame Vuestra Señoría que vea los Libros de Comedias que compuso don Pedro Calderón de la Barca (brevemente digo, con el nombre inmortal de su fama, cuanto no cabe en la humana mortal elocuencia), y, habiendo reparado mi obligación este precepto, deseara ni excederle, ni faltarle; y confieso que miro muy vecinos enemigos estos dos extremos.
2. Muchas doctas plumas han aprobado los libros de Comedias que corren impresos; pero echo menos en sus doctísimas aprobaciones un escrúpulo que, como sabios, le habrán despreciado, y yo no acierto a deponerle, como necio. Mi escrúpulo es que esta aprobación particular pende de la universal, porque no podrá ser una comedia particular buena, si la Comedia en común es mala. Siendo el género malo, no puede ser la especie buena. Luego precisamente van embebidas estas aprobaciones con tal rigor, que no podrá haber dictamen de reprobárselas en común, habiéndolas firmado en particular.
3. Este fundado escrúpulo que tantos sabios, como tales, habrán, por razones que yo no alcanzo, depuesto, me obliga a que entre en un examen tan critico, que no se puede hacer sin sacudir mucho polvo a la escondida antigüedad; cuestión que más deseara leerla que escribirla, que por no exceder las líneas de aprobante, procuraré ceñirme a los más venerables fundamentos que ha podido descubrir mi cuidado.

---

<sup>629</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares reverso p.11.

---

4. Años ha que de orden del Real Consejo de Castilla, siendo Comisario de estos festejos el eruditísimo y sapientísimo Don Gerónimo de Camargo, escribí un papel dando mi parecer en la Comedia. La resolución se reducía a dos conclusiones: la primera, que la Comedia es indiferente en lo Cristiano; la segunda, que es conveniente en lo Político.

5. Este argumento seguí entonces con pluma dilatada. Ahora lo estrecharé por excusar la molestia, protestando con sinceridad ingenua que solo me mueve el amor de la verdad y que he desnudado el dictamen de toda humana conocida pasión, pareciéndome indispensable en la profesión de mi estado, no socorrer con avisos a quien desea lo mejor, o con desengaños a quien prosigue en lo errado.

6. El pretendido daño de las Comedias se ha reducido en estos tiempos más a voces que a escritos: hombres muy sabios y de virtud muy ceñida predicán y publican gravísimos daños de las Comedias. Lo general en que se fundan es decir que son reprobadas de los Santos Padres; que no son indiferentes; que, a lo menos, de conocido son pecado venial; que, prudentemente, son madres de mayores vicios en quien las ejercita, y quien las frecuenta: y por último, que son una escuela de la incontinencia y lascivia. A estos reparos me parece que se reducen todas las nulidades que las oponen.

7. Para caminar, en tan grave duda, sobre la solidez de la verdad, tomare el grande trabajo de averiguar cuales eran las comedias antiguas; cuales sus principios, instituciones y progresos; cuales sus diferencias y fines; cuáles sus representaciones; y, finalmente, que parentesco dicen con las nuestras y de que comedias hablan los Santos Padres. Con esta distinción, se correrán los velos a la oculta verdad.

8. Pretendió Grecia casar la ciencia con la delicia; fueron los primeros sabios, (después de los Egypcios), pero faltos de la verdadera basa de la sabiduría, degeneraron en torpísimas nieblas de obscuras ignorancias. Leyendo sus leyes, me parecen discretos; mirando sus operaciones, se me figuran pueriles: tanto dista el conocer del obrar, tantas leguas hay de camino desde la especulativa a la práctica. No acierta mi cortedad a distinguir si fueron estos Griegos, o por sus virtudes más venerables, o por sus vicios más reprehensibles. Esta duda discreta se vio en el emperador Severo que tan estrechamente juntó reales virtudes con bárbaras crueldades, que corría por proverbio en los romanos: *Seuerum vel nunquam deberé nasci, vel nunquam debere mori* («Tan bueno que no debía morir, tan malo que no debía nacer»).

9. Entre estos sabios, que trabajaron mucho para hallar razones a sus deleites, fue la primera cuna de la comedia y tragedia; pero admira a la prudencia humana que no fuesen sus padres varones sabios sino labradores rústicos. El origen fue este: juntabanse en los campos a celebrar las fiestas del dios Baco, encendían sus altares y, para obligarle a sus votos, le cantaban sus vitorias y laureles, los reyes vencidos y los imperios conquistados. De tan oscuros principios tuvo su origen la tragedia. La comedia nació en los arrabales de Atenas, en las caserías de aquellos pastores y labradores que, antes que Teseo los uniese en forma de ciudad, se juntaban a celebrar con canticos a su Apolo: de estos festejos, como más festivos, se originó la comedia. Esto es lo más seguro en su origen, que, por anciano, se pierde de vista al discurso más lince. Quien desee llenar sus ojos de muchas y raras curiosidades, podrá leer a Julio César Scalígero, *lib. I, Poet.*

10. Los más creyeron que fue la tragedia primero que la comedia, hasta que Julio César Escalígero, contra el crédito común, dio a la comedia la primacía. Corrieron años con unas representaciones tan del campo que más eran risa del pasatiempo que empleos del discurso, hasta que, mejoradas con el tiempo, como todas las artes humanas, las hicieron los ingenios tan célebres, que se levantaron con el nombre de autores. Donato atribuye la invención a Homero; mejor lo ajuicia Platón, que lo juzga antiguo recreo de la ociosa juventud de Atenas; Quintiliano sintió que Esquilo; Horacio y Laercio que Tespis; prudentemente conjetura Escalígero, siguiendo a Aristóteles y a Suidas, que este Tespis limó la tragedia y la puso tan hermoso el vestido que mereció la fama de inventor primero.

11. Ignorante Roma de esta «delicada locura» (así la llama mi venerado Agustino), vivió, ocupada los ojos en la fiereza de sus arenosos circos, sin estos deliciosos teatros trescientos treinta y nueve años (tan tarde llegan las letras adonde viven las armas). Entró esta ignorada peste en Roma por otra peste. Para aplacar una, introdujeron otra. El suceso fue este.

12. Siendo cónsules Cayo Sulpicio y Cayo Licinio Estolón, padeció Roma una inmedicable pestilencia. Desesperados de la medicina, introdujeron los juegos escénicos, las tragedias y comedias para aplacar a sus falsas deidades. Así lo refiere el príncipe de la historia romana, Tito Livio, *lib. 7: Sulpitio Potito, C. Licinio Stolone Cotis. pestilentia fuit eo (anno) nil dignutn memoria actunt, nisi quod pacis Deum exposcendae causa; tertio tum post conditam Urbem lectisternium fuit; et cum vis morbi, nec humanis consiliis, nec ope diuina leuaretur,*



---

*victis superstitione animis, ludi quoque Scenici, inter alia coelestis irae placamina instituti dicuntur.* Lo mismo refiere y traslada Valerio Máximo.

13. Pasa a los cortos principios que tuvieron estas representaciones y la primera miseria de sus teatros. Y agraviara el grande juicio de este autor si le callara la grande sentencia que después escribe (esta *Aprobación* no es para quien sólo sabe romance y así me perdonarán que traslade el latín): *bíter aliarum parua principia rerum, ludorum quoque prima origo ponenda visa est, vt apparet* [yo leo *vt apparet*) *quam ab sano initio res in banc, vix opulentis Regnis tolerabilem insaniam venerit* («He referido —dice su grande juicio— entre los otros pequeños principios de cosas grandes, el origen de los juegos escénicos, para que conste de qué principio tan sano ha crecido a tal locura, que ni aun a los reinos más opulentos parece tolerable»). *Vix tolerabilem insaniam*: comedias de tanto gasto, un gentil las llama «intolerables locuras».

14. He propuesto esta censura que da un gentil a las comedias romanas, para que vean los autores de la contraria opinión que no sólo no oscurezco sus argumentos, sino que procuro adelantar, cuanto alcanza mi cortedad, sus razones, porque no pretendo decidir la duda enflaqueciendo la sentencia contraria, sino fundando la mía, y por eso la desenvuelvo desde su fundamento primero.

15. Con este juicio de Tito Livio, ninguno extrañará que los Padres condenen lo que un gentil reprobó y, para crecer más la razón contraria, lo que el grande Catón resistió en el Senado romano, que se opuso constante a la licencia de sus teatros. Tales eran sus comedias, que aun no las podían ver los gentiles.

16. Pues, ¿qué comedias eran? Éste es el blanco del argumento, éste es el camino para hacer el juicio verdadero. De los mismos Padres que condenan las comedias, mostraré con claridad y verdad cuáles eran. Sus mismos testimonios han de ser agrias censuras para unas y tácitas aprobaciones para otras. Hablen en tanta causa los Padres y callemos para aprender de sus voces.

17. Muchos escriben contra ellas, pero los principales son Tertuliano, con su severo ingenio, Lactancio Firmiano y Arnobio; Crisóstomo y Jerónimo más de paso; Cipriano, Nacianceno, Ambrosio, Atanasio, Cirilo y Julio Fírmico. No es agravio callar a otros, pero fuera prolijidad referirlos.

18. Ya escucho que me censuran haberme olvidado de Agustino. Pues no es olvido sino respeto: esta pluma hace coro aparte, este divino ingenio, exceso de todo lo humano, que lo supo y escribió todo, es el que en sus altísimos libros de la *Ciudad de Dios* trata esta cuestión *pro dignitate*. Enamorado de su elocuencia, venerador de su sabiduría, seguiré sus discursos, propondré sus argumentos, aclararé su intención, mostraré su fin y, siendo luz a mi resolución, cumpliré con mi respeto y aseguraré el acierto.

19. Todas las velas de su elocuencia (afrentando sin lisonja a Cicerón) descoge Agustino en estos divinos libros contra los teatros romanos. Más los arruina con su estudio que pudo derribarlos el tiempo. Para aclarar materia tan dudosa, necesitamos ver lo que condena. Lo que condenan los Padres, y Agustino, capitán de todos, en las comedias, es su institución, su estilo y su daño.

20. Fue la institución (como se ha visto) de las comedias aplacar la ira de sus dioses, irritada en el contagio: *Ludi Scenici ... inter alia Coelestis irae placamina instituti dicuntur*. Fue el origen de su cuna la supersticiosa idolatría. Duró muchos siglos en Roma la gentilidad. Siendo Constantino Magno el primer emperador que volvió con su fe el semblante al mundo, no pudo vencer los ánimos del Senado y, por eso, en mi juicio, se determinó a fundar la cabeza de su imperio sobre las ruinas de Bizancio en su celebrada Constantinopla, acción que la juzgaron muchos autores vanidad, y yo sabia política. Pretendió vencer a Roma desde fuera ya que no podía desde dentro, mudarla con enflaquecerla, convertirla con despoblarla. El no haberlo conseguido no atrasa que pudiese ser éste su intento.

21. Viviendo Roma todos estos siglos o enteramente gentil o con poca plebe cristiana, celebraban los gentiles sus comedias y frecuentaban sus teatros. Eran las representaciones a sus falsos dioses. Pues, ¿cómo habían de tolerarlas los Padres? ¿Cómo podían no acusar a los cristianos que iban a beber por los ojos y por los oídos idólatras supersticiones entre mentidos halagos? ¿Qué paciencia podía tolerar invocaciones a un Marte adúltero y a Venus incontinente?

22. No pudieron los emperadores cristianos, sucesores de Constantino, mudar tan enteramente las facciones al rostro del mundo, que no fuese necesaria mucha pausa de la política humana para que acabase el tiempo lo que no podía ejecutar el brazo. Su hijo Constancio degeneró con Arrio; el impío Juliano Apóstata pretendió arruinar lo edificado; entraron los restantes emperadores en un mar tan tormentoso que, como diestros pilotos, cedieron a la furia del

viento y se dejaron llevar de la agua. Caminaron con esta destreza, permitiendo a los gentiles algunos templos y aras, hasta que, en tiempos del grande Teodosio, por consejo de Ambrosio, los prohibió la ara de la diosa de la Victoria y el templo de las vírgines vestales. Contra este decreto salió el elocuente gobernador de Roma, Simaco, y oró al emperador por la restitución de la diosa Victoria y las vestales; hizo una oración elocuentísima, salió a la defensa de la razón Ambrosio, y con divina elocuencia oró con tal eficacia que convenció al enemigo y consiguió que se renovase el decreto. En esta grande batalla de elocuencias, compusieron aquel celebrado dístico que lo dice con vivísima hermosura:

*Dicendi palmam Victoria tollit amico,*

*Transit ad Ambrosium, plus fauet ira Deae.*

23. Vivían en este siglo Agustino, Tertuliano y Cipriano, Jerónimo, etc., con que juzgaron digno empleo de sus plumas escribir contra tales comedias y idolátricas representaciones, acusar a los que las miraban y dar las censuras que merecía tan ajena vista.

24. Y porque no se imagine conjetura mía este juicio, me parece que le aclara el profundo Tertuliano en cuanto escribe contra las comedias. En el *lib. 2, de Spectac, cap. 3*, toma por basa de su discurso y fundamento, que no era lícito frecuentar los teatros por haber tenido su origen en la idolatría: *Quia ex Idolatría vniuersa Spectaculorum paratura constat*. Este origen prueba en el *cap. 24*, donde llama al teatro, con airada elocuencia, *Iglesia del Diablo*, templo del Demonio *Ecclesiam diaboli*. En el *cap. 17*, lo intitula consistorio de la lascivia: *Priuatum Consistorium impudicitiae*. En el *cap. 26*, refiere de una cristiana que volvió del teatro endemoniada y, retóricamente abogando por el infeliz espíritu que la había ocupado, dijo que podía decir por disculpa el demonio: «Justamente ocupé su cuerpo porque la encontré en mi territorio *lustisimé quidem feci, in meo enim inueni*.

25. No hubo comedia antigua que no fuese profana dos veces: en la institución y en el objeto. Se instituyeron para honrar falsas deidades; ésta fue ceguedad de la idolatría. Representaban sus torpísimas mentiras como divinas glorias; esto era divinizar más con el metro lo supersticioso. Contra estos errados festejos sale airado Agustino, *lib. 7, de Ciuitat. Dei, cap. 26*: *Quid sunt ad hoc malum Mercurij furta, Veneris lasciuia, & turpitudines coeterorum, quae proferemus de libris, nisi quotidie cantarentur, & saltarentur in theatris*. Pinta con divina elocuencia en este capítulo los cultos que daban a la grande madre de sus dioses, y dice que aun un gentil como Varrón se afrentó de escribirlos. *Deffecit interpretatio, erubuit ratio,*

*conticuit oratio, vicit Matris magnae omnes Déos filios, non numinis magnitudo, sed criminis.* ¡Divino decir! Por su vida, que lean los curiosos este capítulo para que se admiren. Prosigue acusando sus lascivos cultos y dice que son honestos, en comparación de estas abominaciones, los latrocinios de Mercurio, las lascivias de Venus, las corrupciones de la restante turba de deidades, que las refiriera de sus libros si cada día no se cantaran y representaran en sus teatros. Éstas eran sus representaciones.

26. No dudó por este motivo el elocuentísimo san Cipriano llamar a los cristianos que frecuentaban los teatros tácitos desertores de Cristo, porque convenir a celebrar las fiestas de dioses falsos, tácitamente es aprobar sus falsedades y abonar sus mentiras: *Quando id — escribe Cipriano— quod in honore alicuius Idoli ab Ethnicis agitur, a fidelibus Christianis spectaculo frequentatur, & Idolátria Gentilis asseritur, & in contumeliam Dei, Religio vera & Diuina calcatur.*

27. Sinceramente digo que he echado menos, en los que impugnan nuestras comedias con los testimonios de los Padres que censuraron las antiguas, que no pasasen los ojos a ver qué contenían, quiénes las representaban y a quién se hacían. Sin este conocimiento perfecto, no se puede hablar fundado. Mucho cuesta de estudio el desenvolverlo, pero a más obliga el limpísimo amor de la verdad. Y punto donde se aventura si es pecado o no, ni se puede excusar con facilidad, ni afirmar sin grave meditación.

Juzgo cierto, por los testimonios producidos, que siempre representaron los gentiles las comedias y nunca los cristianos. No tengo testimonio expreso ni le he hallado, pero me fundo en una prudentísima conjetura y es que nunca los Padres hablan contra los cristianos que las representan, sino contra los cristianos que las miran: reprehenden que las vean; mejor acusaran si supieran que las representaban y componían.

29. También juzgo cierto que todas eran en honor de sus falsas deidades. Tengo la misma razón, porque siempre mencionan estas necias torpezas de sus dioses y sus supersticiosos cultos. A estas razones tan poderosas se arrima otra bien eficaz, y es el fervor que en aquellos primeros siglos encendía los pechos cristianos. Todos los primeros principios son más fervorosos, que hasta en la eficacia de los afectos de la alma pretende extender su jurisdicción el tiempo. Vivían tan ceñidos a sus leyes, que aun muchos pretendían que habían de ser leyes las supererogaciones. En esta profesión de religión tan ceñida, no puedo presumir que pasasen a emplear sus personas en la superstición de los teatros, sino que sólo ocupaban los ojos.

30. No podían los Padres dejar de censurar agriamente esta vista, porque mal podían los gentiles abominar aquellas supersticiones si veían que los cristianos las abrazaban con sus ojos. Era una tácita aprobación de su error, una muda recomendación de su falsedad. Creían que no reprobaban lo que veían, que no condenaban lo que miraban, ocasionando dos males: que los gentiles no se hiciesen cristianos y que los cristianos, en lo exterior, pareciesen gentiles.

31. Ni es muy agria la censura que dan de llamarlos desertores de la fe y como tácitos apóstatas de la religión, porque si hoy fuera algún cristiano a escuchar las explicaciones del falso y ridículo Alcorán y frecuentara sus mezquitas, es cierto que no fuera exceso darle este severo vocablo. El ejemplo es tan cabal que no hallo desigualdad en él.

32. Pasemos de su institución al estilo. Éste era tal que las mismas plumas sagradas que condenan estas comedias dicen que se corren de referir lo que se dice y de acusar lo que se hace: *Vt ad scenae sales inuerecundos transitum faciam, et pudet* —dice Cipriano— *referre, quae dicuntur, pudet etiam accusare, quae fiutit*. En la *Epist. 2*, dilata más su elocuencia, describiendo las falsedades de sus representaciones.

33. Lleva la palma Agustino y exclama en estas divinas voces, *lib. 2, de Ciu. Dei, cap. 4: Coelesti Virgini, & Berecynthiae Matri Deorum omnium, ante eius lecticant die solemnii lauationis eius talia per publicum cantitabantur a nequissimis Scenicis, qualia, non dico matrem Deorum, sed matrem qualiumcumque Senatorum, vel quorumlibet honestorum virorum, i movero qualia, nec matrem ipsorum Scenicorum deceret audire*.

34. Tales indecencias cantaban los representantes a Berecintia, madre de sus dioses, que no las consintieran de sus madres los Senadores, porque tiene hacia los padres la naturaleza — prosigue Agustino— impreso un carácter de estimación que no le acierta a borrar la mayor maldad : *Habet enim quidem erga parentes humana verecundia, quod nec ipsa nequitia possit auferri*. Con tan feos elogios de cánticos la servían que no sólo se afrentaran los Senadores y los varones honestos de que los cantaran a sus madres: las madres de los mismos se corrieran de oírlos.

35. Admiren ahora su elocuencia: *Quae sunt sacrilegia, si illa erant sacra? aut quae inquinatio, si illa lauatio?* ¿Cómo son los sacrilegios, si éstos eran los sagrados cultos? ¿Cómo sería el mancharse si esto era el limpiarse?

36. Pido a los eruditos que lean el *cap. 6. del lib. 6.* porque es tan divina la elegancia, que se conoce es más que humana. Va condenando las indecencias teatrales y cómo eran culpables en ellas sus dioses, no sólo porque se celebraban en su honor, sino porque las mandaba su impiedad, y dice: Sólo hallo una disculpa de que se ejecuten a honor de vuestros dioses estas torpezas en los teatros, y es que las mismas ejecutáis en los templos: *Sed ideó nihil pudet ad obsequium Deorum talia gerere in theatris, quia similia geruntur in Templis.* Léase todo este *cap. 6.* y el 7. siguiente, y me estimará el que los leyere las citas, y puede proseguir hasta el *cap. 10.*

37. Con tan indecente estilo se adornaba su escandaloso teatro que, siguiendo las altas estampas de los Padres, no seré largo en referir sus torpezas, porque quedan más prudentemente reprobadas cuanto quedaren más escondidas; y más quiero que echen los leídos menos lo que callo, que no que me fiscalice la prudencia humana el juicio. Hay cosas que se deben decir sin decirse y que se explican mejor cuando dejan de explicarse, porque fuera manchar el papel llenarle de tan feo borrón.

38. Dos elegantes testimonios escribiré, omitiendo infinitos, del elocuentísimo Crisóstomo, que en la homilía de los que dejaban los sermones por acudir a los teatros los llama universal corrupción de las ciudades *Communem Ciuitatum corruptelam.* En la *homil. 6 sup. Math.* llama a los teatros «oficinas del demonio *Doemonium officinas.* Lo mismo escribe *tom. I homil. quad. de Dauid, & Saul;* y con más hermosura, *hom. 5, in epist. ad Tit.: Pernoctationes execrando fiebant, mulieresque ad ea spectacula vocabantur. O scelestum illud nocturnum, fune stumque spectaculum! In teatro fiebat ea pernoctatio, & virgo inter adolescentes insanos, atque ebriam turbam sedere cogebatur. Tenebrosa profecto celebritas, & execranda omnino opera, quae ab ipsis in ea celebritate peragebantur.* Lo mismo acusa de las indecencias que ejecutaban estas noches teatrales Lactancio, *lib. 6, cap. 23.* y el mismo Crisóstomo en muchas partes: en la *hom. 69 sup. Math., en la hompl. 57 in Ioan,* en la *homil. 62 ad popul.*

39. Hasta las vísperas de las comedias eran execrables. Pernoctaban —dice Crisóstomo— en el teatro y concurrían, llamadas del culto, las mujeres. ¡Oh delincuente, nocturno y funesto espectáculo! Corría en el teatro la noche, y la doncella se veía obligada a sentarse entre mancebos locos y plebeyos enajenados. ¡Oscura celebridad, y execrables acciones las que se ejecutaban en tan tenebrosos teatros!

40. El otro testimonio será del insigne Lactancio, *lib. 6, cap. 20: In Scenicis nescio an sit corruptela deterior, an virtosior; nam & Comicae Fabulae de stupris virginum loquuntur, aut amoribus meretricum, & quo magis sunt eloquentes, qui flagitia illa finxerunt, eo magis sententiarum elegantia persuadent, & facilius inhaerent audientium animis versus numerosi, & ornati. item tragicae historiae subijciunt oculis, parricidia & incesta Regum malorum, & cotburnata scelera demonstrant, histrionum quoque impudicissimi motus, quid aliud, nisi libídines docent, & instigant? Quorum eneruata corpora, & in mulierem incessum, habitumque mollita, impúdicas foeminas inhonestís gestibus mentientes: quid de mimis loquar corruptelarum praeferentibus disciplinam? Qui docent adulteria dum fingunt, & simulatis erudiunt ad vera? Quid iuuenes, aut virgines faciant, cum & fieri sine pudore, & spectari libenter ab ómnibus cernunt? Admonentur vtique quid facere possint, & inflammantur libidine, quae aspectu máxime concitatur; ac se quisque pro sexu in illis imaginibus praefigurat, probantque illa dum vident, & adhaerentibus vitijs corruptores, ad cubicula reuertuntur.*

41. Éste es el más elocuente testimonio (exceptuando los de Agustino) de los antiguos Padres, porque lo comprende todo con claridad, distinción y nervosidad. Distingue entre las comedias y tragedias y averigua qué tratan y qué ocasionan. Pasa a los que las representan y las miran, y describe sus invencibles daños.

42. ¿Qué tratan —dice— las comedias? Tratan de los estupro de las vírgenes o los amores de las mujeres perdidamente fáciles». Éstos eran los argumentos de aquellos corruptos siglos y, a lo menos, si otros eran más honestos, no pasa, como prudente, a condenarlos, porque sólo expresa éstos. ¿Qué tratan las tragedias? Parricidios e incestos de reyes delincuentes, coronando con elogios sus delitos *Cothurnata scelera demonstrant*). Nunca tomaron aquellos infelices ingenios argumento racional delectablemente honesto. Siempre tuvieron tan corruptos los ánimos como los cuerpos.

43. Pasa a los representantes y repara sus daños: ¿Qué son los que ejecutan semejantes corrupciones sino maestros de la impureza y preceptores de la lascivia? ¿Qué obrará el mancebo y la doncella cuando mire obrar al perdido lo que el teatro todo está mirando y aplaudiendo? No es justo traducir más. El que entendiere latín conocerá cuan prudentemente lo excuso.

44. Es digna advertencia reparar que todos los testimonios de los Padres hablan de comedias representadas por gentiles y nunca declaran que fuesen los representantes cristianos, y es cierto que quienes tanto censuraban que las vieses, más se irritarían si las representasen. Grave olvido fuera censurar lo menos y callar lo más. Este silencio, que no pasa de argumento negativo, como llamamos en las escuelas, pasa a ser por esta razón argumento positivo, porque no pudiendo presumir de los Padres tan ajeno olvido, hace juicio infalible de lo contrario. Todos sus argumentos son contra los que frecuentan los teatros, los aplauden, los miran, pernoctan en ellos: Nunca escriben voz contra los que los representan. A ser cristianos los actores, no lo callaran.

45. La segunda advertencia es el argumento de sus comedias: siempre fue indigno, lascivo y insolente. Consta de Agustino y de Lactancio. Dos argumentos señala: *De stupris virginum, aut amoribus meretricum*. O malas vírgenes, o peores casadas. Las tragedias, otros dos, o reyes parricidas, o incestuosos, haciendo a estos delitos escalones para sus falsos imperios. Con estos venenos por objeto de sus comedias, ¿cómo podían salir los números? Eran horror de los ojos y escándalo de los oídos.

46. Hemos averiguado su institución y su estilo. Pasemos al daño, y éste sale claro de tal institución y tal estilo. Pero entre la consecuencia del daño se aclara más el principal argumento.

47. Pasa mi Agustino a los altos inconvenientes que ocasionaban estas profanas representaciones y, para corregir este bien recibido veneno, dilata con rara hermosura todas las velas de su elocuencia. Habla en muchísimos capítulos de la grande Ciudad de Dios — obra tan grande que aun su modestia la dio tres veces este nombre: en el Proemio: *Hoc autem de Ciuitate Dei grande opus tandem ... est terminatum*. En el cap. 1: *Magnunt opus, et arduum, sed Deus adiutor, noster est*. Y en el fin de la obra, con esta elegante cláusula: *Videor mihi debatum ingentis huius operis, adiuuante Domino, redoidissé*. ¡Oh mi Dios! ¿Cómo será el libro que a la modestia y ciencia de un Agustino parece grande?

48. No excuso advertir a los eruditos un reparo que he sacado de la repetida lectura de esta divina obra, y es que, condenando Agustino con tan agrias censuras los teatros, lo menos que condena es las comedias. Absolutamente afirma que eran las fiestas más tolerables. ¡Grande arrojo fuera, a no tener testimonio, no tirado y truncado como se usan, sino claro y expreso!



49. Va reprobando todos sus gentílicos, supersticiosos empleos y, como quien lo supo comprehensivamente todo, va numerando los juegos, los espectáculos, las cantinelas que llamaban sacras, las lavaciones y purificaciones y, por último, las comedias y tragedias. Llega a hacer juicio de ellas en comparación de los otros empleos y dice que estas comedias y tragedias eran las más tolerables, menos torpes y menos indecentes. Escuchen sus elegantes voces, *lib. 2, de Ciu. Dei, cap. 8: Adulterum Iouem si Poetae fallacitér prodiderunt: Dij hi vtique, quia casti, quibus tantum nefas per humanos ludos confictum est, non quia neglectum est, irasci ac vindicare debuerunt; & haec sunt Scenicorum tolerabiliora ludorum, Comoediae, scilicet & Tragediae; hoc est fabulae Poetarum agenda in Spectaculis, multa rerum turpitudine, sed nulla saltem, sicut alia multa, verborum obscaenitate compositae, quas etiam inter studia, quae honesta, ac liberalia vocantur, pueri legere, & discere coguntur a Senibus.* Lo más tolerable de sus juegos —dice Agustino— eran las comedias y tragedias, esto es, las fábulas de los poetas que se representaban en los teatros, porque si éstas tenían la torpeza del argumento, no tenían (como otros juegos) la obscenidad de las palabras: *Nulla saltem verborum obscaenitate compositae.* Si la curiosidad deseara saber qué juegos eran los que llama Agustino tan execrables que, en su comparación, eran las comedias honestas, satisfaré a la noticia con la prudencia: eran los juegos sagrados, eran sus sacrificios. Tales eran que eran mejores sus teatros que sus templos, sus licencias que sus cultos. ¡Con qué modestia y discreción se lo dice!: *Nolo dicere illa mystica, quam illa theatrica, esse turpiora.* No quiero decir que era más torpe lo místico del templo que lo profano del teatro. Diciendo que no se lo quiere decir, se lo dice. Aprendan, pues, de Agustino a decir las reprehensiones agrias con discreta reverencia: todo lo enseña este monstruo a lo divino. Eran, pues, los sacrificios que llamaban fiestas bacanales, saturnales y florales: tales eran que, por decreto del Senado, se desterraron las primeras de Italia. He cumplido para los sabios con la noticia, y en no individuar la torpeza de las fiestas, debo cumplir con la prudencia. Los eruditos leerán a Lactancio, *lib. 1, cap. 20*; Arnobio, *lib. 7, contra Gentes*; Alejandro ab Alexand. *lib. 6, cap. 8.*

50. Entremos en los daños que halla el estudio de Agustino y de los Padres. Servían estas comedias de deshonorar sus deidades, autorizar delitos y mandar torpezas. Eran sus argumentos lascivias de sus deidades, hurtos, parricidios y alevosías; proponían sagrados los vicios para que, con la autoridad divina, se encendiese más la lascivia humana: *Deorum facta pessima imitanda proponentes, ut tanquam auctoritate<sup>114</sup> diuina, sua sponte nequissima libido, accenderetur humana.* Este capítulo del *lib. 2, cap. 14*, es elocuentísimo, porque va

haciendo una contradicción entre Platón, que desterró de su República los poetas por deshonrar con sus fábulas los dioses, y entre sus mismos dioses que se deleitaban con estas torpes, fabulosas representadas mentiras: y infiere la falsedad de sus dioses de que mejor era Platón, que desterraba las torpezas, que los dioses que se deleitaban con ellas, como ellos fingían.

51. Dicha fuera —escribe su elocuencia— que estas representadas maldades de sus dioses parecieran dignas de risa y no de imitación. *Lib. 2, cap. 9: Atque ab eorum cultoribus vtinam solo risu, ac non etiam imitatione, digna viderentur.* No era risa, sino ejemplo; no era diversión, sino mandato. ¿Quién no había de querer parecerse a sus dioses, *imitar sus acciones y seguir sus estampas?* *Escucho —dice su pluma, lib. 1, confes., cap. 18— a Júpiter tronando y adulterando; y es cierto que no podía casar estos extremos. Pero con esta falsedad hacían que tuviese el verdadero adulterio autoridad para ser imitado y el falso trueno desprecios, de mal oído. Más mintieron —dijo discreto Píndaro in Olymp.— en atribuirle los rayos que los adulterios: Nonné ego in te lego & tonantem Iouem & adulterantem? Et vtique non posset haec dúo; sed actum est, vt haberet an scritatem ad imitandum verum adulterium, lenocinante falso tonitruo.*

52. ¿Quién escuchara —exclama Augustino— adulterando a un Júpiter venerado por su dios Optimo Máximo, que no mirara como honor de su culto el adulterio, como sacrificio de su religión el delito? Como ara de su templo lo inhonesto, y como víctima de su altar lo lascivo? Imitar a quien se venera no sólo es culto sino lisonja, obrar lo que sus dioses habían obrado merecía altares y no suplicios. ¿Qué importa que mandasen lo contrario sus leyes si creían que habían obrado lo contrario sus dioses? ¿Cuál ley era más imperiosa: la voz humana o la acción divina? El respeto a lo escrito o la reverencia a lo obrado? ¿Cuál tiene más autoridad: voces humanas o acciones divinas? ¡Oh errados entendimientos! Permitan que diga que proponer tales delitos en sus deidades era canonizar los vicios.

53. Va adelantando aquel divino ingenio los argumentos y propone este delicadísimo, *lib. 2, cap. 7: O es verdad o mentira lo que dice el poeta en la comedia de vuestros dioses. Si es mentira, ¿cómo no se enoja y se venga? ¿Para cuándo guarda Júpiter sus rayos si no castiga los imputados adulterios? Si es verdad, sobre lo errado del culto mandaba imperioso el ejemplo. ¿Cómo dejaré yo de ejecutar, diría el flaco hombre, lo que ejecutó un dios? ¿Y qué dios? No menos que el que ocupa la esfera y con sus rayos estremece los orbes. Pues, ¿cómo*

he de resistir lo que no pudo vencer un dios? Afrenta fuera de su deidad mi resistencia, lisonja será de su genio mi ruina, con gusto tropiezo pues te imito: *Ai quenm Deum —inquit— qui Templa Coeli summo sonitu concutit, ego homuncio id non facerem? Ego vero illud feci, ac lubens.*

54. Era invencible el daño que, con traje de risa, introducía este amable veneno. Y para apurar toda su malicia al vaso, dilata mi Agustino este elocuentísimo argumento. Mira celebrado el joven el adulterio de Júpiter, escucha lo que Platón enseña y lo que Catón practica. ¿Cuál le moverá más a la imitación: lo que hizo su dios o lo que escribió un hombre? ¿La autoridad divina o la voz humana? ¿A quién no arrastran divinos ejemplos? ¿A quién no violenta el entendimiento para desear imitar lo que se llegó a creer? Cuanto más firmes en la adoración, habían de ser más cómplices en la maldad, porque ejecutar sus mismas maldades era nueva solemnidad de creerlas. Eran los delitos protestaciones, pues pareciera tibio crédito dejar de obrar lo que veneraban en su dios. Era faltar a lo creído no seguirle los pasos de errado. En la comedia de vuestro Terencio, se excusa el perdido joven del adulterio mirando la tabla de Júpiter cuando en lluvia de oro bajó para conquistar a Danae. Aquella falsa autoridad es todo el patrocinio de su error, *lib. 2, cap. 7: Magis intuentur quid Iupiter fecerit, quam quid docuerit Platon, vel censuerit Cato. Hinc apud Terentium flagitiosus adolescens spectat tabulam quandam*

*pictam in pariete, ibi inerat pictura haec, louem quo pacto Danae mississe aiunt in gremium quondam imbrem aureum, atque ab hac tanta auctoritate adhibet patrocinium turpitudini suae, cum in ea se iactat imitari Deum.*

55. Esta verdadera razón y sincera causa del daño que traían aquellas comedias, la expresan con sus testimonios todos los Padres que escribieron contra ellas. Nunca se desvían ni apartan a otro objeto, porque éste fue su grave y justísimo reparo: esto le obligó a Tertuliano a que con áspero ceño llamase a sus poetas *deshonradores de sus deidades, in Apolog., cap. 24, Dedecoraires Deorum*. Nunca dan otra razón sino que hacían con sus comedias religiosos los delitos y ambiciosos los pecados.

56. En causa tan grave, no he de escribir línea que no la autorice con testimonio expreso de santo. Propongo los más testimonios que hablan en términos para que conste la verdad con tan abonados testigos.

57. Quien se acerca mucho a las elegancias de mi Agustino es san Cipriano, *Epist. 2 ad Donat. Exprimunt itnpudicam Venerem, adulterum Martem, louem illum suum, non magis Regno, quam vitijs, Principem, in terrenos amores cum ipsis suis fulminibus ardentem, nunc in plumas oloris albescere, nunc aureo imbre defluere, nunc in puerorum pubescentium raptus ministris auibus prosilire. Quaere iam an possit esse, qui spectat integer, vel pudicus. Déos suos, quos venerantur, imitantur; fiunt miseris religiosa delicia.*

58. Describen a Venus lasciva, a Marte adúltero, a Júpiter mayor príncipe por sus vicios que por sus reinos, ardiendo con sus rayos en feos amores; ya le blanquean como cisne, ya le doran con la lluvia de Danae, ya le sirven ministros las aves para arrebatarse a su amado Ganimedes. ¿Podrá ser el que esto mira casto, el que tal escucha honesto? Imitan a los dioses que veneran. Tan miserables se vuelven, que se les hacen religiosos los delitos.

59. Sigue el gran Nacianceno, *Orat. in sanct. lumin.: Quod flagitiosos Deos, & vitiorum Patronos effinxerunt, vt peccatum non modo crimine careat, sed praeclarum etiam, ac diuinam censeatur; ad ea videlicet, quae pro Dijs adorantur, defensionis causa confugiens: quis tandem illis persuaserit, vt placidi, & moderati sint, cum Deos, perturbationum Duces, & Patronos habeant, vbi vitium, non modo turpe, sed honorificum etiam existimatur, vtpoté Deorum aliquem protendens, cuius ista perturbatio sit, atque aris, & sacrificiis ornatur.*

60. Fingieron los antiguos —dice Nacianceno— a sus dioses delincuentes y patronos de los vicios para que no sólo no fuesen sus pecados culpables sino venerables y divinos, pues a cada culpa suya podían recurrir a un dios suyo por defensa. ¿Quién los podía persuadir a que fuesen moderados si veneraban unos dioses inquietos y perturbadores adonde no sólo no quedaba torpe el delito sino canonizado, pues se veneraba con aras y sacrificios en el templo? Siendo éstos los argumentos de sus comedias, poca censura es llamarlas profanas cuando merecen el vocablo de sacrilegas.

61. Prosigue el dulce y elocuente Ambrosio, *lib I, de Virgin. Quid de Sacris Phrygijs loquar, in quibus impudicitia, disciplina est, atque vtinam sexus fragilis. Quid de Orgijs Liberi, vbi Religionis mysteriutn est incentiuum libidinum. Qualis ergo ibi potest esse Sacerdotium, vbi colitur stuprum Deorum?*

62. ¿Qué diré —exclama Ambrosio— de las fiestas sagradas frigias adonde toda su doctrina es la incontinencia y fuera dicha que recayera en el sexo más enfermo? ¿Qué de las fiestas de

Baco, adonde el ministerio de sus aras es encender las torpezas? ¿Cómo será la vida de los sacerdotes adonde se venera la lascivia de sus deidades?

63. Prosigue Atanasio, *Orat. cont. Gentil. Hinc mala in bomines ingenti numero incubuerunt, quum enim viderent Déos suos istiusmodi rebus oblectari, statim eos ijsdem delictis aemulati sunt egregium facinus arbitrati, si exemplum eorum, quos summos censebant, imitarentur.*

64. De este error —dice Atanasio— les crecieron sus males, porque viendo que sus dioses se deleitaban representándolos y cantándolos sus delitos, al instante empezaron a emularlos, juzgando heroica hazaña imitar las acciones de los que veneraban tan supremamente grandes»).

65. Estos delirios —dice el insigne Agustino, *lib. 1, Conf.7, cap. 16*— fingía con sus versos Hornero divinizando a los hombres perdidos y dándolos soberanos honores, para que los pecados no pareciesen delitos y para que cualquiera que imitase sus torpes licencias no le calumniaran de que seguía las pisadas de hombres perdidos, sino le alabaran de que imitaba las estampas de dioses soberanos: *Haec fingebat Homerus, sed hominibus flagitiosis divina tribuendo, ne flagitia putarentur, & vt quisquís ea fecisset, non bomines perditos, sed Caelestes Déos viderentur imitatus.*

66. Siguen Cirilo, *lib. 7, cont. Julián.*, y Arnobio, *lib. 5, contr. Gentil. Apud illos inuenio Déos ab absurdis non abhorrentes, & ad obscaenas voluptates omnes se conferentes: eum autem, qui didicerint adorare pessimis omnibus irretitos, quis postea futurus sit, dicere praetermito*

El mismo concepto sigue Arnobio y por esto los he unido: *Aut quis suas comprimere cupiditates a cognatis valeat, reuerendisque personis, cum apud superos sanctum nihil in libidinum videat confusione seruatumf.*

67. ¿Cómo serán —exclama Cirilo— los que veneran torpes y lascivos? ¿Cómo podrán deponer los delitos —dice Arnobio— con la reprehensión de sus parientes y respetados amigos, cuando ven que en lo santo de sus dioses falsean todas las leyes naturales de la razón en sus vicios?.

68. Julio Fírmico, *lib. de error, proph. Relig., cap. 13*, lo reprehende con grande copia de elegancia: *Quicumque haec sacra Deorum deuota mente venerantur; quicumque placet superstitionis istius metuenda contagio, aut malis suis solatium quaerit, aut facinora eorum*

*tacita cogitatione collaudat, hoc optans, hoc quaerens, hoc vtiq̄ue magnopere desiderans, vt & sibi liceat, quod Dijs suis licuit, & vt se ad consortium talis vitae morum similitudine perducatur, adulterio delectatur aliquis, louem respicit, & inde cupiditatis suae fomenta conquirat: probatur, imitatur & laudatur, quod Deus suus in Cygno fallit, in Tauro rapit, in Satyro ludit; & vt liberalis in flagitijs esse consuescat, quod inclusam Regiam virginem, ex auro largiter fluente, corrumpit: puerorum aliquis delectatur amplexibus? Ganymedem in sinu Iouis quaerat: incestum desiderantibus, a Ioue sumantur exempla; cum matre concubuit, sororem duxit vxorem, & vt integrum facinus implet incesti, filiam quoque animo corruptoris aggressus est.*

69. Cualquiera —dice Julio Fírmico— que con devoto rendimiento venera estos dioses sagrados, a cualquiera que le agrada este temeroso contagio de su impura superstición, o busca consuelo a sus vicios, o los tributa mentales elogios, deseando, buscando y apeteciendo que le sea lícito lo que fue lícito a sus deidades, juzgando que el modo de subir a la compañía de su trono es pisar los escalones de su ejemplo. ¿Se deleita un perdido con el adulterio? Pues mira a Júpiter, y de su vista saca materia a su llama: aprueba, imita y alaba que engaña como cisne, que roba como toro a Europa, que como lascivo sátiro lucha en la campaña; y, para ser no sólo liberal sino pródigo en su vicio, contempla la larga lluvia de oro para conquistar a la encerrada Dánae. ¿Se deleita con los brazos de su sexo? Pues también mira a Ganimedes más en los brazos de su dios que en su trono. ¿Desea pasar al horror de incestuoso? Su Júpiter le ministra largo ejemplo: acompañó a su madre, dio la mano a su hermana y, para llenar enteramente la grande hazaña de incestuoso, intentó contra su hija abominables y torpes licencias.

70. ¿A quién, señores, no da horror imaginar que éstas eran sus comedias, éstos sus sacrificios y cánticos, y éstos sus espectáculos más que funestos? ¿Qué cristiano podía, sin grave culpa, autorizar tales abominaciones con su asistencia? De testigo pasaba a cómplice, pues mostraba que no disentía su entendimiento de lo que aprobaba el sentido. ¡Qué desorden derramado de especies recibirían sus ojos! Confieso que levanto la pluma medroso, porque me da horror el escribirlo, aunque sea para reprehenderlo.

71. Siendo tan delincuentes sus templos, aún eran más abominables sus teatros, porque quedaban más impresas en los teatros las abominaciones de sus templos. Conducen mucho para la memoria —dice Agustino— los números, porque son orden. Aquellos versos

concertados y armónicos que escuchaban, era una nueva impresión de sus vicios, porque así quedaban más fijos en sus mentes.

72. Más tolerable fuera —exclama Agustino— el divino honor a Catón que a tanta impureidad, *lib. 1, cap. 32: Tolerabilius diurnos honores Catoni*. Errasteis —dice profundo Tertuliano *in Apollog*.— no sólo en los dioses que hicisteis, sino en los que dejasteis, porque menor engaño fuera haber hecho dios de la sabiduría a Sócrates, de la justicia a Arístides, de la milicia a Temístocles, de la elocuencia a Cicerón, de la felicidad a Sila, de la riqueza a Creso, de la majestad a Pompeyo y de la gravedad a Catón.

73. ¿Para qué tenéis tribunales? dice con elegante arrojo Fulgencio *in Mythol. in Fab. Mere*. Borrada el Senado, jubilate vuestros respetados jueces. Si vuestros dioses fueron ladrones, no son necesarios jueces para los delitos, pues las culpas tienen celestiales autores: *Si furtis praefuere Dij, non erat opus criminibus Iudice, ex quo culpae habuere coelestem Auctorem*.

74. ¿Cómo alabáis de orador insigne al copioso Cicerón? dice Lactancio, *lib. 1, cap. 10*. No fue elocuente sino necio cuando, orando contra Verres, le acusó de adúltero, pues, ¿qué delito era hacer lo que su dios Júpiter obraba? Ignorante fue cuando acusó a Clodio de incestuoso: Júpiter le había dado soberano el ejemplo: *Stultus M. Tullius, qui C. Verri adulteria objicerit; eadem Iupiter, quem colebat, admisit; qui Clodio Sororis incestum, at eidem Óptimo Máximo eadem fuit & sórora & coniux*.

75. Tan desviadas del humano rubor —que por sí misma enciende la llama pura de la casta virginal naturaleza— fueron sus comedias y sus poesías, que aquellos gentiles en quienes rayó más viva la lumbre de la natural honestidad, impresa en las almas desde las cunas, abominaron sus lascivas representaciones. El severo Catón y Scipión Násica, celebrado de Agustino, *lib. cit.*, se opusieron a estas desahogadas irreverencias. Cicerón, *lib. 1, de Nat. Deor.* se enfureció contra los poetas que, encendidos de ira y ardiendo en impureza, cantaban de sus dioses destemplanzas y iras para canonizar sus propias flaquezas. Éste, aunque ciego, sintió bien de sus deidades, pues no juzgó que las podían haber obrado, sino que los poetas se las habían impuesto. Aquí se enoja contra Homero y escribe aquella hermosa sentencia: *Fittgebat haec Homerus, et humana ad Déos transferebat, mallet divina ad nos*. Esto fingió Homero traspasando lo humano a lo divino; más quisiera que pasara lo divino a lo humano. Éste fue el motivo de mandar desterrar Platón de su ideada república a los poetas, no porque estuviese mal un tan grande entendimiento con la poesía, sino con la ficción y licencia que

entonces se tomaba la poesía. No quiso desterrados los números, sino sus mentiras y sacrilegos atrevimientos.

76. Veo que la opinión contraria celebra mucho este destierro de los poetas intimado por Platón en su República y funda grave argumento para la república cristiana. Me han de permitir que diga, con la templanza que siempre acostumbro tener a todos los escritos ajenos, que en el conocimiento de este punto no han trabajado lo que se debe para su perfecto juicio, porque, como consta de lo dicho, no examinaron de raíz el origen de las comedias, su institución y su estilo, ni produjeron los testimonios de los Padres que hablan de propósito, disputando la cuestión, como podrá ver, leyendo estos escritos, cualquiera erudito.

77. Don Luis de Ulloa, hombre muy discreto aunque no de profesión teólogo, escribió un papel, que anda en sus Obras, de apología de las comedias. En él junta lo que han dicho los que las reprueban y los que las permiten. Pido que se lea y constará que no tiene un testimonio, autoridad ni rasgo de cuanto hasta aquí he escrito y tengo de escribir. Más admirará, y es que, tratando Agustino esta cuestión como fénix y como ninguno, no le citan en todo el papel sino en el *lib. 3, onf.* donde dice el Santo, con su divina modestia, que le arrebatában, antes de convertirse, las falsas representaciones de los teatros llenas de las imágenes de sus vicios. Bien leído estaba Agustino cuando no hallaron más testimonio que éste. Cierto que dijo Bocalini con sal y verdad que los impresores habían destruido las ciencias, porque antes de su arte, sólo se copiaban los escritos buenos, ahora se imprimen, a vueltas de los buenos, los malos.

78. No es el defectuoso el papel de don Luis, porque no tuvo más que recoger que lo que transcribió; halló en los que impugnan las comedias el destierro de los poetas engrandecido de Platón y, como no halló las causas, no pudo pasar a responderle con la verdad de los sucesos.

79. Del origen de este destierro nace otro invencible daño que ocasionaban aquellas antiguas comedias. El insigne Agustino, que lo supo y escribió todo, será también, como hasta aquí, mi divino maestro. Trata Agustino, *lib. 2, de Ciu. Dei, cap. 9*, esta cuestión; el título del *capít* es: *Quid Romani veteres de cobibenda licentia Poética senserint, quam Graeci Deorum secuti iudicium, liberam esse voluerunt.* ¿Qué sintieron los antiguos Romanos acerca de moderar la licencia poética, la cual los Griegos, siguiendo el dictamen de sus dioses, la quisieron libre?

80. Entra en la resolución y dice ser constante que los Romanos la ciñeron y moderaron contra el dictamen de los Griegos que la quisieron tan libre que no intimaron leyes a los



poetas, permitiéndoles largo indulto para todas las ficciones que soñasen sus vanas ideas. Para prueba, trae el testimonio de Cicerón en los libros De Republica. Dice, pues, Agustino, así:

81. *Quid autem bine senserint Romani veteres, Cicero testatur in libris, quos de República scripsit, vbi Scipio disputans, ait: nunquam Comediae^-, nisi consuetudo vitae pateretur probare sua theatris flagitia potuissent; & Graeci quidem antiquiores vitiosae suae opinionis quandam conuenientiam seruauerunt, apud quos fuit etiam lege concessum, vt quod vellet Comoedia nominatim, de quo vellet, diceret ... quem illa non attigit, vel potiùs quem non vexauití cui pepercit? Nostrae, inquit, contra duode im tabulae, cum per paucas res capite sanxissent, in bis hanc quoque sancendam putauerunt, si quis actitauisset, siue carmen condidisset, quod infamiam faceret, flagitiumve alteri. Praeclare! ludicijs enim, ac Magistratuum disceptationibus legitimis propositam vitam, non Poetarum ingenijs habere debemus, nec probum audire, nisi ea lege, vt responderé liceat, & iudicio defendere.*

82. Para inteligencia de este lugar, es preciso buscar de más arriba el origen. Con grave injuria de la ciencia, se perdieron estos libros De Republica de Cicerón. Sólo Agustino los dio a conocer en los fragmentos que en esta divina obra cita . Y por ellos y por el juicio que hace su sabiduría, presumo que eran más reales que los de la República de Platón, obra hermosísima, pero tan de filigrana que, de quererla tomar en las manos para practicarla, se quiebra.

83. Fue ley entre los Griegos (presumo que tolerancia a quien la costumbre de los siglos dio respetos de ley que la Comedia pudiese nombrar al sujeto vivo que gustase, acusarle y reprehenderle. ¡Peregrina ley, por cierto! Con razón exclama Cicerón, *lib. 1, de leg.: Stultissimum esse existimare omnia iusta esse, quae scita sunt in populorum institutis, & legibus.* Necísimo será quien juzgare que es una acción justa, porque la halle escrita como ley y establecimiento de algún reino. En el *lib. 2, de leg.* trae para este discurso el ejemplo de un mal médico que no podrán llamarse sus curaciones erradas preceptos de la medicina, si sólo sirven de abrir portillos a la muerte: *Nam neque Medicorum praecepta dici veré possent si quae inscij, imperitique pro salutaribus mortífera conscripserint.* Y así el grande Agustino, que pudo dar leyes a las mismas leyes, define la ley, *lib. 1, de lib. arb.: Lex in tantum habet vim legis, in quantum participat rationem iustitiaé.* Es lo mismo ley que justo y en tanto tiene la ley fuerzas de ley, en cuanto participa la razón de la justicia, que es su alma y forma.

84. Corrió algunos siglos entre los griegos esta desenfrenada licencia hasta que, como cantó Horacio:

*Verterunt itaque stylum formidine fustis.*

Mudaron el estilo por temor del palo. No puede entenderse bien este verso de Horacio si no le comenta el suceso de Alcibíades. Compuso Eupolis una fábula en la cual, por los defectos que encontraba en Alcibíades, le mandaba anegar: representóse con insigne aplauso, pero sintió Alcibíades tanto la injuria, que mandó (era entonces general y tenía su armada en el Pireo) que arrojasen al poeta desdichado al mar. Ejecutóse la cruel sentencia y, al arrojarle a la agua los ministros, dijo Alcibíades estas voces: *Tu me in Scaena saepe mersisti, Eupoli, ego te in mari.* Tú me anegaste muchas veces en la comedia, yo a ti en el mar, una. Más gracia tiene en lo latino, pero en las traducciones falta muchas veces la correspondencia en las voces. Mandó después por ley que no se pudiese nombrar persona determinada en la Comedia para irrisión, afrenta, vituperio o injuria.

85. Intimaron esta ley las doce tablas<sup>181</sup> de los Romanos con tan severo rigor —dice Cicerón— que, habiendo impuesto pena capital a pocos delitos, la decretaron a éste.

Insignemente —exclama y con razón: *Praeclare, &* porque no es justo que la vida se enmiende con las licencias mentirosas de los versos sino con la legítima potestad de los jueces y magistrados, ni es justo escuchar una injuria tan sin defensa que no se pueda volver por la inocencia, respondiendo y abogando en verdadero juicio.

86. ¿A quién no tocó la Comedia con esta libre permisión? ¿A quién no injurió? ¿A quién perdonó? ¿Tuvo razón Platón de desterrar de su imaginada república tales poetas? ¿Habla acaso contra la poesía o contra esta irracional licencia? Sirva (aunque no se necesitaba) el mismo Platón de comento a su intención. En el *lib. 11, de leg.* señala severas penas al poeta que nombrare a alguna persona, o con ira, o sin ella. No señala penas a la poesía sino a la licencia. Si por delincuente hubiera mandado desterrarla, la hubiera señalado, sin aquella causa, pena.

87. Éstas fueron las comedias de aquellos primeros corruptos siglos, éstos fueron sus indecentes teatros, de cuyos autores y actores pudo decir con razón Nacienceno que tenían la insolencia por gracia y por arte la desenvoltura: *Petulantiam pro arte habent, Orat. 4.* De éstos dice el Pelusiot, *lib. 3, cap. 36*, que sólo se inventó su artificio para hacer daño al universo *Mímica eorum ars natura tantummodo ad nocendum comparata.* Contra estas representaciones discurre largo el doctísimo y piadosísimo Salviano, *lib. 6, de gub. D.* de

quien no he puesto testimonio porque transcribió los conceptos de algunos Padres que he citado y no pretendo llenar el papel de bulto y de cuerpo sino de alma.

88. Con sinceridad pregunto si en el rostro feo que he pintado de las comedias antiguas han hallado alguna facción de las nuestras? Menos, pregunto si descubren algún color en que se parezcan. Menos, si no son tan opuestas como tinieblas y luces. Pido por Dios que no se apasionen. Y sabe Dios y su Madre, a quien pongo por testigos, que todos estos días he pedido a Dios en la misa me alumbré y inspire lo que fuere de su mayor agrado y me borre este juicio si acaso yerro en él como hombre. Es punto gravísimo éste, porque, como es terrible culpa excusar de pecado lo que es, es igual hacer pecado lo que no es. Es el de las conciencias un juego muy delicado, donde tanto se puede errar por carta de más como por carta de menos.

89. Fueron las comedias antiguas (como han visto) hijas de la idolatría, reliquias de la superstición, madres de la torpeza, desahogos de la ira, cátedras de la mentira y universidades de la licencia. Sus argumentos siempre profanos, sus artificios mentirosos hacían los delitos soberanos, canonizaban los vicios, divinizaban los pecados. Los representantes eran gentiles y las fiestas, honor de sus deidades. Aun los moderados gentiles, como Catón, Scipión, Platón y Cicerón, las abominaron. Pues, ¿cómo habían de consentirlas los Padres?

90. Me han de permitir que diga que nuestras comedias sólo se parecen a éstas en el vocablo; no tienen más parentesco con ellas que en el vano título. Las comedias que ahora se escriben se reducen a tres clases: de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo de capa y espada. Todas son tan ceñidas a las leyes de la modestia que no son peligro sino doctrina. Si son de santos, el ejemplo mueve, los milagros se imprimen, la devoción se extiende. ¿Cuántos me afirman que lloran más que en el más ardiente sermón? No hay que admirar, que los genios no se dan a la mayor razón y las mociones más consisten, en mi juicio, en la simpatía que en la eficacia. Si son historiales, los avisos doctrinan, los sucesos escarmientan, los desengaños atemorizan. Si son de pasos amatorios (que son las menos morales), están tratados con tal honestidad que ni se permite indecencia ligera en los afectos, ni voz menos pura que no saliese castigada a silbos.

91. Para poder bajar a la segunda conclusión de que la Comedia es conveniente en lo político, resta aún, después de lo dicho, grande y penoso campo, porque no he desatado los argumentos contrarios, ni he desvanecido las dudas de que sean indiferentes en lo cristiano. No permite

este papel hablar con todos los autores que las han impugnado; elijo el que más agriamente y con más latitud escribió contra ellas, que es el Padre Hurtado, 2. 2., *que. 173 de Scandalo, a sect. 27*, latissimem.

92. Este autor fue de ingenio severo y entendimiento libre, pero en esta cuestión tan grave, me ha admirado que pudiese más la pasión de su celo que la verdad de su estudio. Responderé, con la templanza que no trata, a la opinión contraria, porque estoy desnudísimo de pasión, si no me engaña el amor propio, que es solemne embustero.

93. Entra diciendo, *sect. 28, Subsect. 1*, que los representantes viven en pecado mortal. ¡Agrio escribir! Habla de los nuestros con expresión que de los antiguos más le firmara yo. Dice que el primer autor de esta opinión es santo Tomás, 2. 2., *quaest 68, art. 2*.

94. El ser discípulo (aunque indigno) de tal santo y la causa de la verdad me obliga a decir que se equivocó tanto el Padre Hurtado que mi ángel santo Tomás dijo lo contrario. Esto constará al que le hubiere leído, como yo, o al que, ahora, para satisfacerse, le quiera leer.

95. En este artículo segundo que cita el Padre Hurtado, pregunta santo Tomás: *Vtrum in ludis possit esse aliqua virtus?* Si puede ser alguna virtud en los juegos. Resuelve que sí con elegantísimas razones, como suyas de la suerte que necesita de algún descanso el cuerpo, necesita la alma, porque ésta es la que más se fatiga. Esta quietud de la alma es alguna honesta delectación. Trae el ejemplo no menos que de san Juan Evangelista, del arco siempre tirando que, por sabido, le omito.

96. Dice que en esta delectación, se han de cautelar tres cosas, y la primera es que no se busque la delectación: *in aliquibus operationibus, vel verbis turpibus, vel nocivis*. En obras o en palabras torpes y nocivas, y que a este ejercicio de juego llamó Cicerón insolente, delincuente y obsceno, que es el testimonio truncado que injustamente refiere el Padre Hurtado, para el intento.

97. Me parece que no pudo ser ésta, en el Padre Hurtado, casualidad sino intención, porque en este artículo citado, no trata mi ángel santo Tomás la cuestión, sino en el artículo siguiente, y éste no le cita. Si no le había visto, hizo mal en escribir; si le había visto y le calló, no buscó sinceramente su opinión. Pero yo que busco la desnuda verdad y que sigo este dictamen por ser de mi ángel santo Tomás, escribiré lo que dice el que, como iluminado, lo acertó todo.

98. En el artículo tercero siguiente, pregunta: *Vtrum in superfluitate ludí possit esset peccatum?* Si en la superfluidad del juego puede haber pecado. Va encadenando los discursos como tan divino filósofo. Ha decidido que el juego en sí no es pecado y duda si será pecado cuando es superfluo. Para fundar la duda, pone este argumento por tercero: *Tertio praeterea. Máxime histriones in ludo videntur superabundare, qui totam suam vitam ordinant ad ludendum: si ergo superabundantia ludí esset peccatum, tunc omnes histriones essent in statu peccati. Peccarent etiam omnes, qui eorum ministerio vterentur, vel qui eis aliqua largirentur, tanquam peccati fautores; quod videtur esse falsum. Legitur enim in vitis Patrum, quod Beato Paphnutio reuelatum est, quod quídam ioculator futurus erat sibi consors in vita futura*

99. Dice, pues, así: Los que parece que son superabundantes en jugar, son los representantes que ordenan toda su vida al juego. Luego, si la superfluidad en el juego fuera pecado, todos los representantes estuvieran en estado de pecado. Pecaran también los que usan de ellos o los que los socorren, como fautores del pecado. Esto parece falso, porque, en las vidas de los Padres, se cuenta que al beato Pafnucio le fue revelado que uno de estos representantes había de ser su compañero en el cielo

100. Resuelve la duda el Ángel Doctor y dice que lo superfluo se llama lo que excede la regla de la razón, pero que puede excederla de dos modos: o en la sustancia, o en las circunstancias. La superfluidad y exceso en el juego, en la sustancia es juego que por sí sea torpe, inhonesto, etc.; éste es pecado mortal. En las circunstancias, puede ser alguna vez pecado mortal, cuando antepone el juego a los preceptos de Dios y su Iglesia; en otras ocasiones es venial, cuando, por el juego, no quiere el que le ejercita cometer alguna acción contra Dios.

101. Pasa a responder al argumento propuesto de los comediantes, y dice esta elegantísima doctrina, la cual contiene todo lo que toca a los representantes, así en lo cristiano como en lo político. Ángel, en fin, que lo comprendió todo. Pido que se note:

102. *Ad tertium dicendum, quod sicut dictum est, ludus est necessarius ad conuersionem humanae vitae. Ad omnia autem, quae sunt vtilia conuersioni humanae deputari possunt aliqua officia licita; & ideo etiam officium bistrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum, nec sunt in statu peccati; dummodo modérate ludo vtantur, idest, non viendo aliquibus illicitis verbis, vel factis ad ludum, & non adhibendo ludum negotijs, et temporibus indebitis*

103. Respondo al tercero argumento (dice el santo) que el juego, como he dicho (en el artículo segundo pasado) es necesario para la conversación de la vida humana; y, para todo lo que es útil a la conversación de la vida humana, se pueden deputar lícitamente oficios. Y así el oficio de los comediantes, que se ordena al divertimento humano, no es ilícito por sí, ni están en pecado mortal usando de su oficio con moderación, esto es no usando en sus juegos de obras ni palabras ilícitas y no representando en tiempo no debido.

104. Ésta es la sentencia de mi ángel santo Tomás, la cual he trasladado tan específicamente por muchas razones y poderosas. La primera, porque no siguiera la opinión que sigo, si no fuera suya; la segunda, porque, de los Padres, ninguno trató esta cuestión en forma metódica, sino su iluminada sabiduría; la tercera, porque entrambas conclusiones son suyas, que la Comedia es indiferente en lo cristiano y conveniente en lo político; la cuarta, porque, sabiendo los hombres cuerdos que es opinión de santo Tomás, depondrán el vano escrúpulo que tanto gritan; la quinta, porque es de mi obligación que una doctrina canonizada por Dios, por oráculos de más de veinte pontífices, por todos los concilios generales y particulares y por todas las universidades del mundo, se trate con la veneración y respeto que pide un santo Tomás, en cuya comparación, todos los sabios pueden y deben decir lo que Caleb al explorar la tierra: *Vimos tales hombres que, en su comparación, somos pequeñas langostas: Quibus comparati, quasi locustae videbamus.*

105. La sexta, porque debo sosegar tantos escrúpulos como personas inocentes tienen, oyendo decir que las comedias están condenadas por los Padres, y fuera delincuente inhumanidad negar la luz al que desea sinceramente cumplir su obligación; la séptima, porque es cosa dura que el Padre Hurtado no siga a santo Tomás y se valga de su autoridad para autorizar lo que escribe contra él. Ciertamente que es injuria que, aunque le dijera lo que debía, no me pudieran acusar la destemplanza.

106. Sepa, pues, todo el mundo que santo Tomás, maestro de todos los sabios y el iluminado por Dios, no reprueba las comedias sino que las permite y tolera. Sepan que dice que es necesario algún juego para la vida humana: *Necessarius*; no dijo útil sino necesario, porque le juzgó preciso, siguiendo al Espíritu Santo en los Proverbios, a San Agustín, *lib. 2, Music.* y a Aristóteles, *lib. 4, Ethic, cap. 8*, que pone la virtud de la eutrapelia, que es una recreación moderada. Sepan que los representantes no están en pecado mortal por su oficio. Sepan que la república puede lícitamente señalar estos oficios que pertenecen al regocijo público.

107. ¿Y condena algo en las comedias? Sí. No condena las comedias, sino las comedias malas: *Non viendo aliquibus illicitis verbis, vel factis ad ludendum*; No usando de palabras ni obras ilícitas. La diversión y recreación más honesta por su naturaleza se volverá mala si usan de tales palabras y obras, no por sí, sino por lo que la visten. Lo mismo tiene la Comedia: *Dummodo modérate vtantur* ; Usando con moderación, no usando de indecencias y no representando en tiempo indebido: *Temporibus indebitis*: ¿Cuándo será tiempo indebido? Por la mañana, que debe darse a Dios y cumplir con los cuidados de la alma. Hasta en esto siguen nuestras comedias la opinión del santo.

108. Prosigue santo Tomás y dice de los comediantes: *Et quamuis in rebus humanis non vtantur alio officio per comparationem ad alios homines; tamen per comparationem ad se ipsos & ad Deum, alias habent serias, & virtuosas operationes: puta, dum orant, & suas passiones, et operationes componunt, Ó quandoque etiam pauperibus eleemosynas largiuntur. Vnde illi, qui modérate eis subueniunt, non peccant, sed iusté faciunt, tnercedem ministerij eorum eis tribuendo.*

109. ¡Oh santo mío, tan piadoso como discreto y tan modesto como sabio! Noten, por su vida, con qué distintas voces habla santo Tomás y el padre Hurtado de los comediantes. No me atreveré a transcribir lo que dice de ellos el Padre Hurtado, porque temiera que la tinta, siendo tan negra, se me volviera colorada. Pero sepan todos lo que dice santo Tomás, que es quien hace verdadera opinión.

110. Y aunque los comediantes no tengan en las cosas humanas otro oficio en comparación de otros hombres, respecto de sí y de Dios tienen otras serias y virtuosas acciones. Éstas son cuando rezan, cuando moderan sus pasiones, cuando dan limosna a los pobres; y así, los que moderadamente los socorren no pecan sino obran con justicia, dándoles el estipendio de su ministerio, *iusté faciunt*.

111. Pues, ¿qué será pecado? Darlos lo superfluo prosigue el santo. Y esto, lo mismo tendrá respecto de otro oficio, porque todo lo superfluo es malo. Ésta es la sentencia expresa de mi ángel santo Tomás.

112. Prosigue el Padre Hurtado en sus verdaderas citas y cita también al eminentísimo Cayetano: quien no acertó con el maestro, no es mucho que no acertase en el discípulo. Cayetano sigue, como siempre, a santo Tomás. Antes bien añade una cosa que, como el Padre Hurtado no le había leído, no pudo advertirla, y es ensanchar la opinión de santo Tomás,

porque juzga que algunas palabras torpes, gestos, etc., para ocasionar alguna delectación en los oyentes, es malo, pero que no es pecado mortal. Éstas son sus voces: *Turpilloquio autem simplici viendo, aut aliquem minus honestum gestum faciendo, vt alijs delectationem ingerat, graue est, & fugiendum valdè; non tamen mortale ex suo genere: Apostolus enim non replicauit ad Ephes. 5 ínter peccata excludentia a Regno coelorum, turpilloquium cum tamen illud Ínter alia connumerasset tunc peccata.* Grande es para mí la autoridad de este eminentísimo varón, aunque no le sigo en esto. Pero de su dictamen conocerán cuan lejos está de condenar las comedias tan ceñidas que ahora se usan, pues no las ciñe tanto como otros autores.

113. Cita en fin a Tomás Sánchez, Bonacina, Navarro y Mendoza, y todos dicen lo contrario. Su engaño consistió en lo que diré: cita a estos autores (y pudiera a todo el mundo) porque dicen que ejercer juegos torpes e inhonestos es pecado; esto lo dicen no sólo éstos sino todos los rústicos, y es impresión de la naturaleza, sin necesidad de leer libros. ¿Qué tiene que ver este dictamen con que los representantes viven en pecado mortal? Para esto, debía probar que ejercitan palabras torpes y deshonestas. Es cierto que no las dicen ni ejercitan. Y si no, cite algunas. Pues, ¿qué citas son éstas?

114. Más graciosa es la segunda cuestión que excita; el título es: *Prima probatio ex Patribus:* Primera prueba de los Padres. ¿Y cuántos tiene por Padres? Éstos: Lactancio Firmiano, san Isidoro, san Crisóstomo y san Agustín. De éstos trae cuatro testimonios que, hablando sinceramente, no son del caso, y pudiera haber traído, a lo menos, los que aquí he puesto, que son graves y robustos.

115. Después de estos brevísimos testimonios, que no hace más que apuntarlos, dice con su estilo acostumbrado: Muchos, por no atreverse a rostro descubierto a oponerse a todo el escuadrón de los Padres, huyen a que las comedias de este tiempo no son como las antiguas: *Multi ne videant aperto Marte pugnare cum feré Vniverso Patrutn exercitu, eorum ictus sub testudine fugiunt, subtegentes, non esse nunc Comoediam antiquae similem.* Pues, ¿dónde está este universo ejército de Padres? ¿No reconoce más que los dichos? ¿Qué testimonio que hable al caso ha producido de estos cuatro para decir que huyen de los Padres? No sé qué diga de estas arrogancias. Sólo diré que no me parece sincero ánimo de buscar la verdad. Olvido todos sus restantes argumentos, porque son todos sobre estos principios.



---

116. Entro en la segunda conclusión de que la Comedia es conveniente en lo político, convencido de sentencia expresa de mi ángel santo Tomás: *Ludus est necessarius ad conuersationem vitae humanae*: Que es necesario algún juego para la conversación y conservación de la vida humana. Juzgo (con la reverencia que debo a los magistrados) que ningún juego puede ser más conveniente que el de la Comedia en la forma que hoy la tiene ceñida la vigilancia del Consejo Supremo Real, con su Conservador, Censor y Fiscal.

117. Debo el fundamento a quien lo debo todo, que es a santo Tomás. No dijo que era algún juego útil sino necesario, porque lo que es necesario es indispensable y conveniente. Conviene entretener los ánimos o cansados o ociosos. Conviene en las repúblicas muy numerosas buscar ejercicios y empleos que diviertan los entendimientos inquietos y quejosos. No quiero alargarme en esto, porque si Dios me da vida, trataré latamente este argumento cuando saque a luz el *Teatro de pasiones*.

118. Confieso que discurro aquí con novedad, pero tengo graves fiadores en las Divinas Letras. Todos juzgan por finísima política esta máxima: *Desear lo mejor y contentarse con lo bueno*. Pues quiero revelarlos que no es máxima de Estado, sino precepto del Espíritu Santo. El que leyere bien la Escritura y pidiere a Dios humildemente que le revele su inteligencia lo hallará todo.

119. *Noli esse iustus multum*, manda el Espíritu Santo en el *Ecclesiast.*, 7, vers. 17. *No quieras ser muy justo*. No parece éste mandato divino. Propongo el argumento, que es grave: ser justo es bueno, porque la justicia es virtud; cuanto más se tiene de una forma buena, se tiene más bondad; cuanto más se tiene de fortaleza, es más fuerte; de constancia, más constante; de blancura, más blanco; luego, si la justicia es virtud, cuanto más tuviere de justicia, será mejor. Pues, ¿cómo manda que no tenga mucho de ella?

120. Diré mi inteligencia: *Ser muy justo para sí, es bueno ; ser muy justo para juez, es malo*. No habla aquí de persona particular sino de un juez, y la demasiada justicia en sí es acción heroica; la demasiada justicia con los extraños es tiranía.

121. ¿Qué es ser demasíadamente justo? No disimular la más ligera menudencia: lo que hicieron y hacen consigo los santos, que son blandísimos para los extraños y severísimos para sí propios: nada se dispensan, nada se disimulan. Luego el *Noli esse multum iustus*, se ha de entender con los extraños, porque ser muy justo con los extraños en menudencias deja de ser justicia y se hace imprudencia.

122. No hay hombre, por justo que sea, prosigue el texto, que obre tan enteramente lo bueno que no ejecute algo malo: *Non est enim homo iustus in térra, qui faciat bonum, & non peccet*. Hay algunos defectillos que más merecen lástimas que justicias; son deslices de las humanas fragilidades. Este grosero barro de que, sin dispensación de su genio, nos vestimos, hace su oficio: apetece lo gustoso y huye lo áspero. No puede el ánimo, dice santo Tomás, estar siempre tirante la cuerda, porque saltará, como lo prueba con el ejemplo de san Juan Evangelista, el arco. No puede durar tan subida la cuerda del discurso que no se afloje a algo humano. No ha de haber para esta flojedad justicia, sino indulgencia. Por eso dijo elegantemente el Jurisconsulto: *Indulgendum est fragilitati hominum*. No dijo, *malitiae*, sino *fragilitati*, porque para las malicias es la justicia, para las fragilidades, la indulgencia.

123. Permitan que me explique así: *No hay hombre que pueda ser tan racional que no sea animal alguna vez*. Obrar siempre con la alma es alhaja de ángeles y separadas inteligencias. ¿Puede un millón de hombres encerrados en una Corte, de tan varios entendimientos como semblantes, de tan encontradas costumbres como inclinaciones, de tan varios cuidados como empleos, de tan distintas ocupaciones como estados, estar siempre obrando lo mejor? ¿O qué será bueno: intentar y mandar que se obre? No será tal, porque mandar un imposible no es ser bueno el mandato, sino hacer el precepto ridículo.

124. Pues, ¿cuál será lo mejor? Mandar lo que se puede obrar. Esta naturaleza pide, por su contextura, alguna diversión: pues procuremos limpiar la diversión de todo el vestido de malignidad, sea honesta, decorosa y limpia. Esto es a lo más que puede extenderse toda la prudencia humana.

125. No es arrojado, sino verdad también sacada de mi ángel santo Tomás. Cierto que me parece que, con buen celo, pretenden los que impugnan esta diversión que sea mayor la providencia humana que la divina. Pregunta mi ángel santo Tomás en los divinos libros contra los Gentiles, *lib. 3, contr. Gent., cap. 71 a cap. 74*, estas cuestiones: la providencia divina no excluye todo el mal de las cosas criadas; el 72 la providencia divina no excluye las contingencias del bien y del mal; el 74 la providencia divina no excluye las acciones del acaso y la fortuna.

126. Es contingente que la Comedia hace mal y por eso se debe excluir. Pues la divina Providencia no excluye la contingencia de todo mal, la humana, replican, la debe excluir:

---

santísima será la intención, pero la prudencia humana no puede conformarse con tan tirante parecer.

127. Otra razón gravísima tengo de la Sagrada Escritura. Dos permisiones y licencias dio en la Ley Antigua a los hebreos, las cuales borró a los cristianos: permitió el libelo del repudio, permitió aborrecer al enemigo.

128. Entra el gobierno nuevo de la Ley de Gracia y explica una licencia y borra totalmente la otra. Por tres causas, puede licenciarse la mujer, según el dictamen de la Iglesia: por sodomítica, *cap. Maritum, de adult.* Por herética, *cap. Quaesiuit, de diuort.* Por persuadir y atraer al marido a algún gravísimo pecado, yo entiendo el de infidelidad, a que alude mi amado Pablo, 1, *ad Corint.*, 7, *vers. 12*; *cap. Quaesiuit, de diuort.* Pues, ¿cómo un Dios anda mudando leyes y decretos? Porque son los pueblos distintos. A los hebreos les permitió estas licencias: *Propter duritiam cordis vestri.* Permitió lo que no era tan bueno porque no fuesen tan malos.

129. Quiero dar la inteligencia que yo alcanzo a estos textos. Yo digo que siempre mandó Dios lo mejor; ya veo que me replican que no es así, porque mejor es amar a los enemigos que aborrecerlos. Pues no me retrato. Es mejor en sí, no era mejor para aquellos sujetos, y las leyes y preceptos no tienen la bondad precisamente absoluta sino relativa. No es mejor la ley en sí sino la ley que se ha de guardar, porque la ley mira su correlativo que es la ejecución. En aquel siglo, por la obstinación de aquellos corazones, no guardarán el amor de los enemigos, con que no sirviera la ley de templarlos. Pues, mandemos lo mejor, dice Dios: mejor es permitir ahora el odio que mandar el amor, porque más pecados quitará la permisión que actos buenos ocasionará la ley.

130. De estas verdades claras y sólidas, soy de parecer muy nuevo, y es que no es lo mejor que no haya comedias sino que las haya. Porque no es lo mejor lo mejor sino lo que causa lo mejor. Más consigue de bueno la permisión de que haya comedias que la ley de que se quitaran. Luego lo mejor es permitir las.

131. De esto encuentro en lo moral infinitos ejemplos, porque, muchas veces, es una cosa mejor en sí y no es mejor en sus efectos. Claro es que en sí es mejor que no haya comedias, pero en sus efectos no lo es.

132. Mejor es que no tuviera el ánimo ninguna delectación sensible de recreo: es mejor en sí, pero no en sus efectos, porque no pudiera vivir, si no es de milagro. Mejor es la castidad que el matrimonio: es mejor en sí, pero no para los efectos porque, sin matrimonios, se acabara el mundo. Mejor es, por voz de Cristo, el dar que el recibir: es mejor en sí, no en los efectos, porque mejor estado es ser pobre voluntario que rico limosnero. Mejor es la continencia vidual que las segundas nupcias: es mejor en sí, pero no en sus efectos, porque mejor es casarse que abrasarse.

133. Ya escucho que vocean lo que acostumbran: No se puede permitir lo que es ocasión de mal. La Comedia es ocasión de mal, luego no se puede permitir. Tengan paciencia y aclararé su duda.

134. Cuatro permisiones hay, dice mi ángel santo Tomás *in 4, dist. 33. que. 2. art. 2. que. 2* se llama una cosa permitida cuando es buena y no mandada, como el dar a los pobres toda su hacienda. La segunda permisión es de un bien que es menor y se llama permitido, porque su contrario no es mandado, como el matrimonio es bueno y permitido, porque su contrario, la castidad, que es mejor, no es mandado. La tercera permisión es cuando una cosa es mala y se permite, como Dios los pecados. La cuarta permisión es de una cosa mala, porque no ha puesto la ley pena contra ella, como permitió Dios a los hebreos las usuras con los infieles, porque no las prohibió ni castigó con las leyes.

135. De estas cuatro permisiones, las tres primeras son regalía privativa de Dios, la cuarta toca también a la providencia de los legisladores. De Valencia me afirma un señor de esta Corte que persevera el lugar público de la fragilidad, añadiendo que es permisión originada de san Vicente Ferrer. El *Non sunt facienda mala, vt eueniatit bono*, es cierto, pero dice *Facienda* y no *Permittenda*; dice *Mala*, que sean simpliciter mala, no secundum quid; mala intrinsicé & non mala tantum acádentalitér extrinsece.

136. La Comedia, por más que pretendan estos autores viciarla, no es intrínsecamente mala, porque si así fuera, no pudiera ejecutarse ni una vez siquiera. Y saben todos que la han ejecutado los mismos que la desfavorecen, con que es constante que en su opinión no es intrínsecamente mala, sino por el accidente de la mezcla de los sexos, que afirman que provocan, y por los afectos amatorios, que juzgan que encienden. Y siendo ésta su opinión, juzgaba yo que no debían oponerse a las comedias sino al estilo de ellas, censurar el estilo y

---

procurar que fuese enteramente limpio, para que no perdiese, por el mal vestido, la bondad que puede tener, cuando sale con puro aliño al teatro.

137. Sentados estos principios, que son ciertos, ¿quién duda que la mayor maldad que puede tener la Comedia en sí es una venialidad? Y no poder permitir la buena política venialidades para excusar males mayores, será teología tan severa que no la quieran admitir leyes divinas, ni profanas.

138. Si me respondieren lo que pueden, y es que, siendo mal venial en sí, puede ocasionar males mortales en los que la oyen y atienden, confieso que puede; pero no hay cosa tan buena en el mundo que no pueda tener, por la malicia de quien la mira, ese riesgo. Lo que mira la teología moral en estos lances es si estos males, que resultan de una cosa buena o indiferente, son nacidos de ella esencialmente o accidentalmente. Si esencialmente, es mala; si accidentalmente, no debe ser prohibida.

141. Siempre he juzgado que, por defender esta opinión, se contradicen en infinitas que justamente defienden, porque leyendo al doctísimo Tomás Sánchez, *lib. 1, cap. 7, in praec. Dec.*, y a otros muchos, verán cómo vender venenos, labrar armas, hacer pinturas amatorias, etc., no son artes prohibidas sino justamente toleradas, porque el mal que resulta de ellos no nace esencialmente de los artífices, sino accidentalmente de la libre malicia que usa mal de sus obras.

142. Puede ser la Comedia ocasión de mal. Admito que lo puede ser, pero no es mal nacido de sí; con que su vicio no recae en su naturaleza, sino en la malicia o facilidad de quien la vicia. Éste era el argumento mismo del hereje Vigilancio, que refiere mi ángel santo Tomás, *lib. 3, cont. Gent., cap. 131*, y la doctrina que da es la que desata en términos esta duda.

143. Impugnaba el hereje la pobreza voluntaria y decía así: *Occasionem malorum sunt vitandae: est autem paupertas occasio mali, quia propter eam ad furta adulationes periuria, & bis similia aliqui inducuntur; non est igitur paupertas voluntate assumenda, sed magis ne adueniat vitanda.* Todas las ocasiones del mal se han de evitar; la pobreza es ocasión de mal, porque muchos por ella se inclinan a hurtos, adulaciones y perjurios; luego no se ha de tomar voluntariamente, sino antes prudentemente evitar que no suceda.

144. ¿Y qué responde el santo? Como quien es, *cap. 134: Neque paupertas est abjicienda propter aliqua vitia, quae ex ea accidentalitér, quandoque procedunt, vt quinta ratio*

*ostendere videbatur*. No se ha de despreciar ni huir la pobreza por algunos vicios que algunas veces accidentalmente proceden de ella. Ésta es en términos la decisión de nuestra duda. Fuera necesario anatematizar todos los objetos del mundo, porque mientras hubiere hombres, podrán nacer de las mayores perfecciones muchos vicios accidentales.

145. Balanceemos ahora esta ocasión de mal con otra de bien. A algunos mueve la Comedia a facilidad; pues a otros mueve a devoción. Muchos me aseguran que en una comedia de la Virgen Santísima o de santo (que son muchas) se llenan de lágrimas. Personas (bien discretas, cierto) me han jurado que los mueve más una comedia de éstas que un sermón. No hay que irritarse contra los genios, sino saber que cada genio tiene su especial moción. Las inclinaciones a lo sagrado son tan desemejantes que admiran. A unos los mueve un misterio, a otros el encontrado; a unos un santo, a otros otro; a unos un libro, a otros el diverso. Yo soy muy inclinado a leer la Biblia. El motivo primero que tuve fue mi obligación, después fue considerar su autor: en los otros libros me hablan hombres, en la Biblia me habla Dios. Hablando, pues, este punto interior con una persona religiosa doctísima y santísima, que no la nombro por no sonrosear su modestia, me dijo que ningún libro de devoción le movía sino la Biblia, y que por esta causa ya no leía otro.

146. Como no entienden de razones los gustos, tampoco entienden los genios. No hay duda que, en buen aire de razón, deben mover más los sermones que las comedias. Pero, ¿qué aconsejaran los autores que impugnan las comedias a quien llegara a sus pies y le revelara que le movían más las comedias que los sermones? Debo creer de su grande prudencia y sabiduría que le procurarían persuadir a que los sermones tenían la verdadera moción por su naturaleza, y la Comedia muy accidental y extrínseca. Pero si, rendido a la experiencia, volvía a asegurar que no verificaba esta moción de los sermones en él, sino la de las comedias, debo creer que no le estorbaran la ocasión de sus progresos.

147. Declarando, pues, enteramente mi juicio, siento que la Comedia tiene tres clases para tres distintos genios: para unos es puramente indiferente, para otros es buena, para otros es mala. En estas materias universales, que pueden practicarse por genios tan desiguales, no puede la prudencia dar leyes comunes, porque fueran errores. Es preciso acomodarlas a cada genio y, conociendo cada uno su genio, obrar conforme la obligación de lo que interiormente reconoce en sí.

---

148. Tienen las comedias tres clases, porque se reducen a tres clases los genios: para los medianamente avisados son indiferentes, para los discretos son buenas, para los necios pueden ser malas. Esta sospecha me la funda la naturaleza misma. Los medianamente avisados son regularmente de unos genios blandos, que no apuran mucho los objetos, no exprimen demasiado el jugo de aquello que miran y oyen. Éstos toman aquella ligera diversión de los ojos y los oídos sin pasar a penetrar más allá lo escondido de los objetos. Para éstos se queda puramente indiferente.

149. Para los discretos es buena, porque, si es de santo, como penetran el primor de los números, los mueve a ternura; si es de historia, reparan el ejemplo; si es de pasos amatorios, se irritan si no van tan puros. De todas sacan utilidad. Éstos no tienen peligro, y la razón es porque, ocupado el entendimiento en atender los defectos o los primores, no deja lugar a que puedan distraerse los sentidos.

150. Por esta misma razón pueden ser para los necios malas, porque, como no tienen entendimientos que ocupar, aplican todos sus sentidos al ver, y es fácil que, faltando el ayo del entendimiento, se deslice algún sentido. Bien deseara mi buena intención que para éstos estuviera la puerta cerrada, porque, aunque conozco que es remota la contingencia del mal, me inclino a que no es tan contingente la del bien.

151. Conforme lo que experimentare en sí, ha de ser cada uno el autor de su opinión. Permitan que diga que es tan raro tribunal el de la Comedia, que los reos han de ser los jueces, porque conociendo en sí que no le daña, sigue bien el verlas; si halla que le distrae, debe huirlas. Esta verdad se extiende también a todas las ocasiones que pueden ser remotísimas para unos y próximas para otros. Conforme sus ruinas y experiencias, está obligado a cautelarlas.

152. Por un mal tan contingente como puede haber, parece pesadísima obligación haberlas de reprobado. Ni acabo de formar entero juicio de qué principio nace el ceño a las comedias porque veo dos viciosísimos emperadores enojados contra sus divertimientos. Del astuto, avaro, lascivo, cruel y falso (pues aún más epítetos merecían sus maldades) Tiberio, dice Cornelio Tácito que desterró los cómicos. El vicioso emperador Domiciano, monstruo de costumbres, prohibió las comedias públicas y permitió sólo las privadas: así lo refiere el erudito Lelio Bisciola, *tom. 1, horar. successiu, lib. 1, cap. 23*. Si de esto quisieren argüir que son tan malas que aun tan viciosos hombres las juzgaron feas, no podré convenir, porque dan

horror las maldades que al mismo tiempo ejecutaban. Lo que yo puedo decir es que no hay razón ahora que obligue a querer firmar decretos de un Tiberio y Domiciano.

153. Ya escucho la severidad del Padre Hurtado que me replica que es contingente el mal de quien las oye, pero que no lo es de quien las hace. Esta severísima pluma no halla camino para que pueda vivir ajustadamente la gente ocupada en el teatro. ¡Terrible juicio! Refiere algunos sucesos que me deberá (entre tanto como en esta cuestión me ha debido) que no los refiera, porque son ajenos de una religiosa pluma. Sólo le responderé que no puede dejar de rozarse en juicio temerario el asenso de que viven mal. Si arguye con alguna flaqueza pública, permíname, que ése no es defecto de la Comedia sino de la justicia. ¿Por qué la justicia no la castiga? Del escándalo (si hay alguno) que resulta de la vida de los aplicados a la Comedia, firmemente creo que no han de ser residenciados en el tribunal divino los pobres poetas, sino las señoras varas.

154. Bien reconozco que piso ahora la línea en lo que voy a escribir, pero me disculpa mi buena intención y la afinidad de la materia. Días ha que ando batallando en mi mente con una admiración, y es ver que las mismas plumas que impugnan tan agriamente las comedias no censuren los toros. Admírame el Padre Hurtado en la *Subsect. 11* e inmediatamente en la *sed. 29* en la *Subsect. 11*, trata de la permisión de las comedias, y no sé cómo compone, en el § 372, hacer una salva rendida al rey y a su Consejo Supremo de Castilla y decir luego, § 377, estas voces: *Vnde deduco permissionem Comoediarum esse per illicitam*: aun no se contentó con *Per accidens*. Luego si per se es ilícita, ¿para qué es la salva a su Majestad y a su Consejo? No lo percibo.

155. Pasa adelante y dice que el Maestrescuela de Salamanca peca mortalmente si admite una sola comedia que no sea con el decreto del Senado Real. Dejo la implicación clara de que, si el Senado puede, ha de ser porque no es per se mala, y si no es per se mala, también podrá en alguna justa ocasión el Juez Ordinario. Voy a mayor admiración; dice, en la *sect. 29* siguiente, hablando de los toros: *Dico secundo: agitatio taurorum, quando omnia ita prouidentur, vt periculum absit caedium humanarum, non est peccatum moriale*. ¿Qué es esto, Dios mío? ¿Las comedias no se pueden librar de peligro de pecados y los toros se pueden librar de peligro de muertes? Confieso mi ignorancia y pido que me enseñe el que pudiere desatar mi duda.



156. Yo no encuentro cómo la humana providencia puede disponer que se corran toros sin haber peligro de muertes, si no es no siendo toros. Y aun no lo siendo, suceden muchas veces. ¿Pudo hallar su entendimiento modo para que los toros se excusen de este peligro y no le halló para que las comedias se limpien de pecado?

157. Pidiendo ahora licencia al Supremo Magistrado, no con irreverencia fingida, como noté en este autor, sino con postrada y verdadera, apuntaré mi dictamen, y si mandare que le extienda, le alargaré.

158. Yo vivo protervo en un engaño y es que para mí tienen intrínseca probabilidad las comedias y los teatros, pero sólo extrínseca los toros. No hay festejo que más conserve la fiereza de aquellos antiguos arenosos circos y sangrientos espectáculos. No sé qué tiene este llamado regocijo que pueda tenerse por divertimento: en él padece el entendimiento, porque no tiene ocupación el discurso. Ya entra aquí el entendimiento muerto; los sentidos más pudieran ofenderse que deleitarse; los oídos escuchan tan desentonados clamores que era barato, por no oírlos, irse a un desierto; la boca vive ociosa sin tener con que divertir la molestia de sus sentidos compañeros; los ojos sólo miran sangre y peligros. ¡Triste diversión de ojos, que ha de ser a costa de peligros ajenos!

159. ¿Dicen que la vista está muy divertida? ¿Y con qué objeto? Con un animal que están mirando y amenazando a su próximo con la ciega muerte de su ira. Confieso que no puedo escribirlo sin ternura; será flaqueza, pero no tengo tan duro el corazón que pueda deleitarme mirar a triste contingencia una vida. ¡Ojos inhumanos los que se deleitan con ajenas ruinas! Muy vecinos están los que se divierten con sus contingencias.

160. Estas bien admitidas fiestas no tienen, para mí, pretexto que las disculpe, causa que las honeste, ni motivo que no las desvíe. Una comedia puede ser del Sacramento, de la Virgen Santísima o de santo, puede excitar y excita tal vez llanto, devoción y, en alguno, contrición; de una fiesta de toros, ¿quién ha salido arrepentido, si no es del cansancio? Una comedia historial tiene muchas advertencias morales; una fiesta de toros no tiene más, en todo su teatro, que irracionalidad todo. Una comedia puede ser ocasión de bien y, en la contraria, sentencia de mal; una fiesta de toros está precisada a ser ocasión de mal, y no haber mucho mal se tiene, en la fiesta, por mucho bien.

161. Los peligros son tan claros como vistos. ¿Qué fiesta hay sin desgracia? ¿Qué festejo que no cueste alguna vida? ¡Oh, mi Dios! Muy de piedra ha de tener el corazón a quien esta

consideración no le hiciere cristiana lástima. Más disculpa tenían en estos espectáculos sangrientos los políticos romanos, porque exponían al peligro de las fieras, en los circos, a los homicidas y delincuentes. Lidiaban con las fieras los que habían de perder por sentencia las vidas. Podían justificar su crueldad diciendo que conmutaban las muertes. No era festejo de sus ojos una inocente vida perdida, sino una delincuente vida aventurada. Trocaban sangrientamente el cadahalso en regocijo, el cuchillo en divertimento, y moría al golpe de una fiera el que había de morir al golpe de una justicia.

162. ¿Quién me negará que es peligro próximo de vida, en la mayor destreza, exponerse al golpe ciego de una fiera que excede a cuantas cría el campo natural en valor, ardimiento y ira? ¿Será peligro próximo batallar un hombre diestro, pero sin espada, con un diestrísimo, armado y colérico? Pues más creo que dista el hombre más diestro de un toro, que un hombre desnudo de uno armado. Miren bien las distancias de las armas y no apelarán de mi sentencia. No me repliquen, por Dios, que no es lid de fuerza sino de industria y que al valor vence la maña.

163. Pido que consideren este dilema: o es evidente que me libraré del golpe del toro o sólo contingente. Si es evidente en su juicio, tendrán hablado al toro ; si es contingente (como lo es), poner en contingencia voluntaria la vida, miren si será ruina muy vecina a próxima.

164. Para cerrar todas las salidas a las destrezas, formo este silogismo: aquél debe llamar la prudencia humana riesgo ¡inminente de aventurar voluntariamente la vida cuando es más contingente el daño que el remedio; en estas suertes son más fáciles los daños que los remedios; luego tienen peligro próximo de heridas y desgracias en que puedan aventurar las vidas. La menor la prueban los sucesos y en verdad que no son litigiosos.

165. Si se disculpan con que mueren pocos, a mí me basta que sean algunos. Y aunque nunca murieran, bastaba que en leyes de prudencia humana se aventurasen bárbaramente a morir sin motivo honesto racional. Ninguno puede negar que, aunque no mueran, se aventuran. Pues ¿cómo se toleran?

166. Para este bárbaro y sangriento espectáculo, suplica mi buena intención a las plumas que escriben contra las comedias que apliquen sus santos estudios, siempre venerados de mi respeto. Estas fiestas, sí que son reliquias de los circos gentiles, fragmentos son de sus crueldades, deshechos pedazos de sus sangrientos ojos. Las comedias mudaron especie, este espectáculo sólo ha mudado individuación. Bajóse de Roma a España, todas las naciones le

han desterrado, ninguna le conserva. No seamos tan crueles que sangre humana nos sirva de lisonja.

167. Esto es mirar el circo por de dentro, porque si alargara la vista a lo de fuera, encontrara más vivas lástimas. ¿Qué indecencias no suceden en su mezclada confusión? En el teatro, están divididos los sexos; en este circo, están torpemente confusos. ¿Qué gulas no se ejercitan? ¿Qué prodigalidades no se derraman? ¿Y para qué? Para ver animales brutos y hombres más brutos que los mismos animales. Para que todos los sentidos se molesten, los ojos con el susto, los oídos con el estruendo, las manos con el gasto, la boca con el apetito y el entendimiento sin objeto, como muerto. Pues ¿qué hechizo tendrá este loco empleo, que prevalece contra entendimiento y sentidos?

168. Vuelvo a repetir que, con toda reverencia, propongo este dictamen al Supremo Magistrado, a quien rindo y sujeto mi corto juicio. No escribo por tema, sino por razón. La mía juzga que tanto pecado es excusar de pecado lo que es, como hacer pecado lo que no es. Y así, debo decir que se excusan los toros, que me parece que lo son, y se hacen pecado las comedias, que juzgo que no lo son. Si juzgare conveniente (quien puede mandarlo) que alargue mi parecer, lo ejecutaré obediente por la pública utilidad.

169. He procurado fundar las dos conclusiones de que la Comedia es indiferente en lo cristiano y conveniente en lo político. Más me extendiera, porque dejo muchísimo, pero será papel muy molesto. Vuelvo a advertir que no por algún daño particular se ha de medir el común: no por lo que a mí me sucede, he de ajuiciar lo que a todos. El que reconociere inconveniente, no las vea; su experiencia ha de ser a quien consulte. En lo político, no hay grave causa que mande su prohibición. Es lo mejor lo mejor para hecho, pero no para mandado; para obrado del particular, mas no para precepto al común. La buena medicina, dijo Hipócrates, ha de observar aire, lugar y tiempo: el aire de las Cortes pide que se dé a los entendimientos ociosos algunos voluntarios empleos.

170. Habiendo deseado cumplir con la obligación común, me está ahora la particular, y es de tales comedias: las comedias son tales que son de don Pedro Calderón de la Barca, íntimo dueño mío por obligación contraída al favor singular de haber admitido ser informante en mis pruebas de predicador de su Majestad. No hizo en toda su vida otras. Buen padrino me entró en Palacio, pero mi insuficiencia le necesitaba todo.

171. Sin agravio de tantos insignes poetas como han ilustrado y ilustran el teatro del mundo y de esta Corte, me han de permitir que diga que sólo nuestro don Pedro Calderón bastaba para haber calificado la Comedia y limpiado de todo escrúpulo el teatro. Este grande juicio, estudio y ingenio pisó con tal valentía y majestad la cumbre de lo cómico, que sólo ha dejado a la envidia capacidad para desearle imitar. No lo dice mi amor y respeto, sus comedias lo dicen.

172. ¿Quién ha casado lo delicadísimo de la traza con lo verosímil de los sucesos? Es una tela tan delicada, que se rompe al hacerla, porque el peligro de lo muy sutil es la inverosimilitud. Alargue la admiración los ojos a todos sus argumentos, y los verá tan igualmente manejados que anden litigando los excesos. Las comedias de santo son de ejemplo, las historiales de desengaño, las amatorias de inocente diversión, sin peligro. La majestad de los afectos, la claridad de los conceptos, la pureza de las locuciones la mantiene tan tirante que aun la conserva dentro de las sales de la gracia. Nunca se desliza en puerilidades, nunca se cae en bajeza de afectos. Mantiene una tan alta majestad en el argumento que sigue que, si es de santo, le ennoblece las virtudes; si es de príncipe, le enciende a las más heroicas acciones; si es de particular, le purifica los afectos. Cuando escribe de santo, le ilustra el trono; cuando de príncipe, le enciende el ánimo; cuando de particular, le limpia el afecto.

173. Este monstruo de ingenio dio en sus comedias muchos imposibles vencidos. Noten cuántos: casó, con dulcísimo artificio, la verosimilitud con el engaño, lo posible con lo fabuloso, lo fingido con lo verdadero, lo amatorio con lo decente, lo majestuoso con lo tratable, lo heroico con lo inteligible, lo grave con lo dulce, lo sentencioso con lo corriente, lo conceptuoso con lo claro, la doctrina con el gusto, la moralidad con la dulzura, la gracia con la discreción, el aviso con la templanza, la reprehensión sin herida, las advertencias sin molestia, los documentos sin pesadez y, en fin, los desengaños tan caídos y los golpes tan suavizados que sólo su entendimiento pudo dar tantos imposibles vencidos.

174. Lo que más admiro y admiré en este raro ingenio fue que a ninguno imitó. Nació para maestro y no discípulo, rompió senda nueva al Parnaso, sin guía escaló su cumbre. Ésta es para mí la justa admiración, porque bien saben los eruditos que han sido rarísimos, en los siglos, los inventores.

175. Ésta es mayor admiración en la poesía, porque, haciendo juicio desapasionado de todos los poetas a quienes el respeto ha coronado de laureles, se descubren sus imitaciones. Los más insignes poetas latinos imitaron a los griegos: Ennio, segundo poeta latino (el primero fue

---

Livio Andrónico), éste se crió y formó entre las obras de Euchemera que tradujo y, en mal limados versos, de oro enriqueció (como él lo confesó) al inimitable Virgilio; Plauto, dulce y salado, siguió el estilo de Demófilo, Filómenes y Epícamo; el celebrado Terencio, parece que tradujo en latín las obras de Apolodoro y Menandro; Horacio, en el Satírico, imitó a Lucilio y la misma pauta siguió el discreto Persio; Ovidio, en su Metamorfosis, siguió a Partenio Quío; Estacio en la Tebaida, a Antímaco.

176. Juzgarán que me he olvidado de Virgilio, y no es sino haberle reservado justamente para corona. Este exceso de numen dentro de lo humano tuvo, en todas sus admiraciones, pauta griega: en las Églogas, fue imitador de Terito; en las Geórgicas, de Hesíodo; en la Eneida, distilo a Partenio, Pisandro y a Apolonio Rodio; y enteramente imitó, pero sublimándolo mucho, a Homero. Esta imitación, la llamaron algunos latrocinio: el docto Fulvio Ursino compuso un libro de los robos de Virgilio. Despreció su grande entendimiento esta acusación y a los que le censuraban de plagiaro y ladrón de Homero, respondió, con tanta discreción como gracia, que era de grandes fuerzas quitar a Hércules la clava de la mano: *Magnarum esse virium Herculi clavam extorquere de manu.*

177. Sólo el singular ingenio de nuestro don Pedro pudo conseguir hacer caminos nuevos sin pisar los antiguos. Los miró, no para seguirlos sino para adelantarlos. Voló sobre todos. Puedo decir de esta insigne pluma lo que dijo el eruditísimo Macedo del Taso, *que sólo pecó en no pecar.* O lo que dice de su idolatrado Camoes, que aun contentó con los pecados veniales. Son tan artificiosos los defectillos ligeros que puede notarle la escrupulosa melancolía de los críticos, que debo juzgar que los puso, para mayor hermosura, por lunares. ¡Raro artificio de entendimiento, hacer pasar por habilidades los deslices!

178. Donde, con pública admiración de todos, se excedió a sí este eminente varón, fue en los autos sacramentales: la devoción de su espíritu le encendía el ánimo y, inflamado el discurso, en arrebatado vuelo volaba como la águila de Ezequiel, sobre sus compañeros y sobre sí. Allí se debía de verificar la mentira bien recibida que engrandece Cicerón de ser los poetas divinos y altamente inflamados. Son tan divinos los argumentos que sigue, tan hermosos los conceptos, tan galanes los vestidos, tan embebidas las moralidades, tan gustosas las doctrinas, tan taraceado lo discreto con lo santo, tan compañero del gusto el provecho que, de un golpe, admira el entendimiento y enciende la voluntad. Salen los ánimos admirados y devotos,

gustosos y atritos, recreados y encendidos y, entre los halagos del oído, introduce venerables respetos al Sacramento.

179. Sin lisonja digo que lo que enseñó Aristóteles en su *Poetic, lib. I*, y Ateneo, *lib. 7*, de las utilidades que traen las buenas comedias, en éstas se ven enteramente conseguidas. Justo me parece robar para éstas las voces que universalmente dijo el cómico Timocles que habían de tener para ser cabales, porque éstas son el desempeño de todas las perfectas ideas:

180. *Apud Tragediam totius vitae, & conditionis sunt exempla, & documenta. Nam si pauperes, inopiam ferré disces a Telepho: si filij ante diem pereunt, a Niobe: si furor arripuit, furorem sedare disces ab Alcmaeone: si oculis captus, a Phinaeo caecitatem; vt a Philoctete claudicatum: sic ab alijs alia aequo animo ferre disces, omnia enim maiora, quam quibus patitur infortunia, qui alijs accidisse contemplatur, suas ipsius calamitates aequius, faciliusque ferré consuevit.*

181. Es la Tragedia una universal doctrina de la vida humana porque, si eres pobre, te enseñará paciencia Telefo; si pierdes tus amados hijos, enjugará Niobe tus lágrimas; si te arrebató la ira, el templado Alcmeón te corregirá la cólera; si estás ciego, Fineo te dará alivio; si impedido de los pies, Filotetes. Para todos los males hallarás ejemplos y, conociendo que son mayores los que miras que los que padeces, encontrarás con dos méritos: compadecerte con los ajenos y alegrarte con los propios.

182. Para todos los accidentes humanos ministran las comedias de don Pedro ejemplos, y es tan ambiciosa la medicina, que dejan, por lograrla, ambiciosa la llaga. Sirva este rasgo de sus obras de venerable lisonja a sus respetadas cenizas y viva eterno en la mente de los estudiosos para viva idea de los aciertos.

183. Debe rendir el agradecimiento público a don Juan de Vera Tasis y Villarroel, que sacrifica su cuidado a esta común usura de los estudiosos y, dejando sus propios empleos dignos de tanta luz como se la da el grande ingenio de su autor, se dedica a la amistad con la memoria y a la utilidad pública, limpiando estas comedias que, habiendo corrido hasta aquí mal copiadas, aun no pudieron, siendo de don Pedro, librarse de yerros. Hoy salen tan cabales que no echará menos don Pedro su mano, cuando la mira tan heredada en quien le venera, y imita.

184. Molestísimo habré sido, pero la grandeza del argumento pide aún mayor extensión, y bien dijo el agudo Marcial que no era largo el papel a quien no había cosa que quitar *Non sunt longa quibus nihil est, quod demere possis*.

185. Todo lo escrito es necesario. De lo que derramadamente para otros estudios de mi profesión he leído, he formado este rasgo. Si fuere errado, pido que le corrijan, pero también suplico que no se apasionen. No suenen, ni se escriban las injurias comunes de que son corruptores de las costumbres, maestros de relajaciones, etc., los que juzgan indiferentes las comedias. Escribáanse razones y no afrentas, y suplico, para que todos admiren a Agustino, que aprendan de sus libros tanto la modestia, como la sabiduría. Este exceso de todo lo humano llama a Salustio discretísimo, *lib. 7, de Ciu. Dei, cap. 3*; a Varrón «doctísimo y agudísimo», *lib. 4, cap. 31, lib. 7, cap. 25, lib. 6, cap. 6 & pluriés alibi*; a Aristóteles varón de excelente ingenio, *et multos facile superans, lib. 8, cap. 12*; a Platón le da mil alabanzas, *lib. 2, cap. 14*, le juzga excedente a sus falsas deidades y en otras muchas ocasiones le da alabanzas; a Tales Milesio le llama *Máxime admirabilis*, por haber el primero averiguado los eclipses, *lib. 8, cap. 2*; del grande Sócrates hace este elogio, *lib. 8, cap. 3: Lepore mirabili disserendi, & acutissima vrbanitate agitasse, atque versasse*. Escribió con admirable gracia y discreción agudísima. A Cicerón le llama *Dissertus ille artifex regendae Reipublicae, lib. 3, cap. 30*. Aquel discreto artífice del gobierno; al impío Porfirio no le privó por esto de elogio y le llama noble filósofo, *lib. 7, cap. 25*; a Epitecto, *lib. 9, cap. 5*, nobilísimo estoico. Así llamaba Agustino a unos escritores gentiles, y que los cita para impugnar sus errores. ¡Oh modestia como tuya! Tanto enseñas reverencia como sabiduría. Con este respeto los trata cuando los censura, porque si el error merece que se impugne, el entendimiento pide que se reverencie. Ya que no puedo imitar a Agustino en la ciencia, le imitaré siempre en este respeto, suplicando que si es errado mi dictamen, le corrijan y enseñen, porque no es mi ánimo impugnar tanto lo que otros han escrito como declarar por obligación lo que siento. Así lo protesto y sujeto a mejor juicio. En este convento de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos de Madrid, 14 de abril de 1682.

*Fray Manuel de Guerra y Ribera*<sup>630</sup>.

---

<sup>630</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruckshank and J. E. Varey, 1973, Vol. XIV, Preliminares, pp. reverso 38, 39 y reverso, 40 y reverso.

LICEN:

Licencia del Ordinario concedida por el doctor don Antonio Pascual, Arcediano de las Selvas en Madrid a 17 de abril de 1682.

Aprobación de Don Juan Baños de Velasco y Acebedo, concedida en Madrid a 6 de mayo de 1682.

Licencia del Rey suscrita por don Antonio de Zupide y Aponte por mandato del Rey, en Madrid a 25 de mayo de 1682.

Fe de errtas firmada por don Francisco Murcia de la Llana , en Madrid a 21 de septiembre de 1682.

Suma de la Tasa, despachada en el Oficio de Domingo Leal de Saavedra, escribano de Cámara del Consejo, en Madrid a 14 de septiembre de 1682.

Texto final de Juan de Vera Tassis y Villarroel:

ADVERTENCIAS A LOS QVE LEYEREN.

La codicia de algunos libreros, y la ignorancia de muchos trasladantes han ocasionado los innumerables errores que padecen todas las comedias de España, ya haciéndolas imprimir diminutas, y defectuosas, o ya trasladándolas sin conocimiento dellas, intitulándolas unos, y otros con supuestos autores, tanto por autorizar su maliciosa culpa, quanto por darlas mas interessado valor; atrevimiento que no perdonó las siempre inimitables de aquel venerado Fenix don Pedro Calderon de la Barca: pues aunque su modestia disimuló quanto pudo este continuado yerro, no puede mi respeto, y obligacion dejar de atajarle, antes que llegue a excessivo, ya que no en todo, en alguna parte: y mas acordándose de las repetidas persuasiones que muchos amigos suyos, y yo le hicimos, para que en vida declarase las suyas, juntándolas en tomos separados de las ajenas: y aunque por el ceño grande que siempre tuvo con sus obras, y con los que se las usurpaban, no condescendió con nuestros ruegos, ya vino a permitir a mi celosa instancia la pretendida licencia de darlas a la prensa, y pasar las pruebas dellas; vanidad que no podrán usurparme quantos blasonan de mayores amigos suyos; pues pueden desengañarse, viendo que empecé a usar della en las dos comedias que puse en la Parte Cuarenta y seis de varias; y quando en vida le merecí este singular favor, yerro fuera en mi muy descolorido, y ajeno de toda razon, si en muerte no me valiera de él, para sacrificarle



los tesoros de mi voluntad; y no menos notable, si habiéndolas de poner en Partes separadas, intitulara esta la Sexta, cuando en vida tambien fue la primer capitulacion el deshazerla: y quando aun en muerte me lo está mandando en el prologo del Primero Tomo de sus Autos, con estas palabras: *Iues no contenta la codicia con haber impresso, tantos hurtados escritos mios, como andan sin mi permiso, adocenados; y tantos como, sin ser mios, andan impressos con mi nombre, ha salido aora un libro intitulado, Quinta Parte de Comedias de Calderon, con tantas falsedades, como haberse impresso en Madrid, y tener puesta su impresion en Barcelona; no tener licencia, ni remision, ni del Vicario, ni del Consejo, ni aprobacion de persona conocida; y finalmente, de diez comedias que contiene, no ser las cuatro mias, ni aun ninguna pudiera dezir, segun estan no cabales, adulteradas, y defectuosas, bien como trasladadas a hurto, para vendidas, y compradas de quien ni pudo comprarlas, ni venderlas:* Por cuya causa intitulo esta la *Verdadera Quinta Parte*. En la Quarta que publicó Don Pedro, quiso distinguir las ajenas, y su achacosa edad no permitio pudiese hazer entero juicio de todas, y asi solo señalo cuarenta, pero no puso las suyas, que era el verdadero distinguirlas de las otras; por lo qual me fue preciso pasar a hacer examen mas riguroso, viendo (a mi parecer) quantas Comedias se han impresso en España, con cuyo prolijo desvelo he recogido unas, y otras quedando vanamente descansado, por conocer que a las propias quité infinitos errores con que andaban impressas, y trasladadas; y las que andan debaxo de su nombre, las separe de ellas; y para que a todos conste cuales son las verdaderas, y cuales las supuestas, se ponen aqui vnas y otras.

COMEDIAS VERDADERAS de Don Pedro. EN SVS TOMOS y COMEDIAS SUPUESTAS que andan debajo de su nombre.[...] <sup>631</sup>

Algunas mas podra ser se hallen de las que le prohijan, porque hay quien asegure, que casi todas quantas se imprimen en Seuilla, para pasar a las Indias, las graduan con el nombre de don Pedro, por intereses particulares que se les siguen a los que hacen cambio de los talentos ajenos; pero de las legitimas no creo que habrá otra, por tener en mi poder solo las que he señalado, rubricadas de su mano; y aunque muchas de aquellas son de tan ingeniosa inuentiva, que pueden ilustrar a los ingenios mas célebres del orbe, su profunda modestia

---

<sup>631</sup> Ver Calderón de la barca, Pedro

nunca permitiò que se las arrogasen, por el escrupulo grande que hacía de usurpar estudios, y desvelos agenos; y asi, el distinguirlas no se lo atribuya la censura maliciosa a desprecio; pues me consta, que siempre veneró las de aquel gloriosamente elevado espiritu de nuestro don Antonio de Solis, y entre las que le prohijan, se halla la siempre plausible de las Amazonas, que escriuiò este soberano autor con tantos aciertos, como las demás; y asi (vuelvo a dezir) habiendo mi celosa obligacion, y obediente gratitud de poner en Tomos separados las que fueren suyas, ha sido preciso verlas todas; dando principio con este, para saluar la justa objecion que podia ponerme la discreta censura, y obedecer el respetado precepto de don Pedro en todo.

De la Comedia del Conde Lucanor, que pongo por suya, y por agena, hallará el escrupuloso en el Quarto Tomo de sus Comedias entera satisfacion; y de la de Amar despues de la muerte, la daré asu tiempo; pues quedo continuando los demás Tomos, para que los aclare la luz de la prensa.

En este, y los que publicare, hallará el ingenioso tanto que aprender, quanto el ignorante que censurar, y mas si tropieza en la claridad de los dulces versos, que nunca afectó en las Comedias de Capa, y Espada; pues con toda reuerencia, y sin injuria de tantos célebres ingenios de nuestra España, confieso, que solo nuestro Don Pedro supo encontrar un nuevo arte de escribir con propiedad de voces, por muy pocos en el Mundo practicado y de ninguno excedido; porque en èl fue naturaleza, lo que en otros estudio; y quando quiso unir el estudio, y naturaleza, vean las Comedias de Historia, o Fabula, o qualquiera de los Autos Sacramentales; y admirarán conceptos, sentencias, tropos, y figuras inimitables.

Este, pues (Lector discreto) Planeta luminoso, que con los rayos de sus luzientes escritos ilustra todo el orbe, cuyo oriente, y ocaso mereció nuestro emisferio, sepultado quedara en los mas de sus estudios, si mi desvelo, vigilancia, y veneracion no los expressara a la prolija tarea de repetidos afanes; quedando mi gratitud felizmente descansada, y gloriosamente reconocida a los continuos faoues con que supo labrarla en vida para vivir en muerte, sacrificandole todos mis afectos; y estos son los motiuos que han executado mi voluntad para publicar estas obras, deseando siempre con toda humildad me enmiendes los

cometidos errores que en este, y los demás libros advirtieres, como tambien, que viva en la sucession de los siglos quien fue tan gloriosa admiracion dellos. VALE.

Tabla de las Comedias que se contienen en esta Quinta Parte:

<i>Hado y Divisa de Leónido y Marfisa</i> , fiesta que se representó a sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro	pág. 1
<i>Los dos Amantes del Cielo, Crisanto, y Daria</i>	pág. 67
<i>Muger, llora, y vencerás</i> , Fiesta que se representó a sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro	pág. 113
<i>Agradecer, y no amar</i> , Fiesta que se representó a su <sup>632</sup> Majestades en el Coliseo del Buen Retiro	pág. 161
<i>De una causa dos efectos</i>	pág. 207
<i>Qual es mayor perfeccion</i>	pág. 248
<i>El Jardín de Falerina</i> , Representación de dos jornadas, que se hizo a sus Majestades en el sitio de la Zarzuela	pág. 298
<i>La Sibila de Oriente</i>	pág. 326
<i>No hay burlas con el amor</i>	pág. 364
<i>Gustos, y disgustos son, no mas que imaginacion</i> , Fiesta que se representó a sus Majestades	pág. 403
<i>Amigo, amante y leal</i>	pág. 451
<i>Basta callar</i> , Fiesta que se representó a sus Majestades	pág. 496

---

<sup>632</sup> Sic [...]



	De cómo pueden las flechas Ser flores, diciendo el canto En su métrica canción, Según sus ecos refieren...
Las dos; y Música, <i>dentro</i> , Poesía	<i>Flechas que tan dulces hieren, etc.</i> Y pues hemos de seguir El boreal norte, buscando Dónde sus cláusulas suenan, Démos voces, por si acaso Antes de vernos nos oyen. Dices bien.-¡Hola! ¡Aho!
Historia Poesía	¡Hola! ¡Aho!
Ecos de música ( <i>Dentro</i> ) Poesía	<i>¡Hola! ¡Aho!</i> ¡Ah de la dulce armonía!
Música ( <i>Dentro</i> ) Poesía	<i>¿Quién nos busca?</i> La Poesía.
Historia Música ( <i>Dentro</i> )	¡Ah desa aparente gloria! <i>¿Quién nos invoca?</i>
Historia	La Historia, Que vida de la memoria... Que alma de la fantasía... De una y otra monarquía...
Poesía Historia	Hacen la fama notoria...
Poesía Las dos	Pues lo que cuenta la historia, lo celebra la poesía.
Música ( <i>Dentro</i> ) Poesía	<i>¿Quién los guía?</i> El deseo...
Historia Poesía	La razón De saber con qué ocasión...
Las dos	Siendo en lícitos amores Unas flechas y otras flores, Flores y no flechas son.

Aquí bajó por medio de la cortina una flor de lis cuya estatura ocupaba casi todo el espacio de ella. Era de perfectísima hechura, a quien realizaban el oro y los matices de que estaba salpicada a proporcionados trechos. Aparecieron tres mujeres que representaban El Aura, La Azucena y El Clavel, sentadas, el Aura en el pie de la flor, y las dos en los hombros de ella. Llegó abajo, a cuyo tiempo, con movimiento igual e imperceptible, la que estaba en el pie subió a la punta, y las que estaban en los brazos ocuparon la extremidad en que estaba la primera: cuyo trueque se ejecutó con tal primor, que se halló la atención con la novedad, sin conocer el camino de ella, haciéndose mientras cantó el Aura.

*Aura.(Cantando)*

*Pues porque no se dude  
Que el Aura inspira en vano  
De flechas hoy y flores  
Reales epitalamios,  
Sabed que el himeneo  
Del mas heroico lazo,  
Del mas felice nudo,  
Asumpto es de su canto:  
Por quien Amor, quitada  
La cuerda de su arco,  
Le ha transformado en iris  
Que al aire tremolado,  
Jeroglífico sea  
Que signifique en rasgos  
De iluminados visos  
Amante yugo, dando  
En bello maridaje  
De lo rojo y lo blanco,  
La púrpura el Clavel  
Y la Azucena el campo.  
Y es porque no se dude  
Que el Aura inspira en vano*

---

	<i>De flechas hoy y flores</i>
	<i>Reales epitalamios.</i>
Historia	Aunque el disfraz he entendido De asunto tan soberano...
Poesía	Aunque de tan alto empleo Yo la metáfora alcanzo...
Historia	Con todo, para escribirle, Como quien tiene a su cargo, Siendo la Historia, la edad Del jaspe, el bronce y el mármol...
Poesía	Con todo, como Poesía, Liberal don de los astros, Que tambien a cargo tiene El resto de los aplausos...
Historia	Que hables mas claro te ruego.
Poesía	Te pido que hables mas claro.
Aura	Eso Clavel y Azucena Lo harán, pues les toca a entrambos.
Clavel	<i>El Clavel, de las flores</i> <i>Rey coronado,</i> <i>Ya lo ha dicho en las bellas</i> <i>Señas de Carlos.</i>
Azucena	<i>La azucena, de flores</i> <i>Reina divina,</i> <i>Ya lo hadicho en las señas</i> <i>De María Luisa</i>
Clavel	<i>Pero como el respeto</i> <i>Temió el nombrarle,</i> <i>En el real Clavel quiso</i> <i>Significalle</i>
Azucena	<i>Pero como el respeto</i> <i>No osó mirarla,</i>

*Quiso que lo dijera  
La lis de Francia.  
Mas a Historia y Poesía  
¿Cómo negarse  
Puede que una lo cuente  
Y otra lo cante?*

Azucena  
Y porque veais que no  
Lisonjera los ensalzo...

Clavel  
Y porque no presumais  
Que afectada los aplaudo...

Azucena  
Pues al templo de la Fama  
Habeis hoy juntas llegado...

Clavel  
Llamad y entrad en los ricos  
Salones de su palacio:  
Vereis en dorados orbes  
Sobre piras de alabastro  
Cómo en las vivas estatuas  
De parecidos retratos  
Conserva la Fama héroes  
De quién participan ambos.

Historia y Poesía (*Cantan*)  
Fama (*Dentro*)  
*¡Ah del templo de la Fama!  
¿Quién me llama?*

Las dos  
*Quien de tus favores fía  
Que, para eterna memoria  
De los triunfos deste dia,  
Lo que cantare la Historia,  
Lo celebre la Poesía.*

Subió la flor de lis, arrugando tras sí la cortina con tan hermoso desaliño, que quedaron sus extremos en forma de un pabellón, que asistía a un teatro que representaba un salon regio de arquitectura corintia, con la techumbre de artesones de florones de oro que asistidos en todo el caudal de las luces, deslumbró la atención que le aguardaba.



Desde su primer término hasta el último había catorce reyes, siete a cada lado, los cuales eran figuras naturales adornadas con los aparatos regios de ricos mantos, cetros y coronas. Cargaban sobre unos orbes, teniendo cada uno por respaldoun pabellon en que se unía la púrpura y el oro.

En la frente del salon, ocupanddo el medio de la perspectiva, se hizo untrono cubierto de un suntuoso dosel, debajo del cual había dos retratos de nuestros felicísimod monarcas, imitados tan al vivo, que como estaban frente de sus originales pareció ser un espejo en que trasladaban sus peregrinas perfecciones; y el ansia que desea verlos en todas partesquisiera hallar mas repetidas sus coplas.

En la parte superior del teatro estaba en el aire la Fama sentada en un trono de nubes, con su trompa y demás insignias; y con las matizadas plumas de sus alas parecía que inflamaba sos asuntos de los héroes a quien asistía.

Fama (*Canta*)

*Peregrinas beldades,  
Que en divinos y humanos  
Fueros, tal vez fatigas  
Sois y tal vez descansos:  
Si al templo de la Fama  
Venis peregrinando  
A efectos de observar  
Los héroes que en él guardo,  
Para que una en eternos  
Anales, y otra en claros  
Panegíricos, muestren  
Al orbe que sus lauros  
En real jóven, en real  
Esposa, el heredado  
Esplendor tira a un punto  
Las líneas de los años;  
A buen tiempo venís  
Pues es al que me hallo  
Al mismo efecto en este*

*Salon en que hoy descanso.*

*Dígalo ser ilustre*

*Capítulo su espacio*

*De aquel dorado siglo,*

*Dignamente dorado,*

*De otras felices bodas*

*De quien se propagaron*

*En Francia los Borbones*

*Y en España los Austros.*

*(Representa)*

Y porque lo veais mejor,

¿Quién es ese?

Historia

Este es Fernando

Tercero.

Poesía

Y este Lüis<sup>634</sup>

Fama

¡Mirad, siendo reyes santos  
Quien fundan sus monarquias,  
Si están bien asegurados  
De cristianísimos reyes  
Y, católicos, entrambos!

Historia

Roberto Primero es este.

Poesía

Este Don Alfonso el Sabio.

Historia

Ludovico de Borbon.

Se sigue.

Poesía

Por eso paso  
Yo algunos reyes, atenta  
A igualar Borbones y Austros

Historia

Lo mismo haré yo, porqué  
En nada los excedamos.

Poesía

Este del Austria el primero

---

<sup>634</sup> Sic.

---

	Filipo es, a quien llamaron <i>El Hermoso</i>
Historia	Aquí, el segundo En la línea deste bando, Ludovico de Borbon.
Poesía	Y en estotra el quinto Carlos.
Historia	De Borbon primer Francisco
Poesía	Nombrado <i>el Prudente</i> , hallo Aquí el segundo Filipo.
Historia	Y yo aquí al Enrique Cuarto.
Poesía	Este Filipo Tercero, <i>El Piadoso</i> , es.
Historia	Y este el Magno Ludovico Trece.
Poesía	Y este El grande Filipo Cuarto, De la fe escudo y defensa Y de quien descende Carlos Segundo, heredero suyo, Por renombre <i>El Deseado</i>
Historia	El duque de Orliens se sigue, Del Cristianísimo hermano, Padre de la mejor flor Que el terreno castellano Ha visto, la que hoy ilustra Nuestros españoles campos.
Fama	Pues ya que en noticia veis Presentes siglos pasados, Anteviendo las futuras Sucesiones que esperamos, ¿A qué venis?
Historia	Yo a ofrecerme

Poesía	A notar sucesos raros De los héroes de ambas casas. Yo a celebrar los aplausos Nupciales con una fiesta De magnífico teatro, Desempeño del que atento Cifró en él todo cuidado.
Fama	¿Qué título?
Poesía	<i>Hado y divisa</i> <i>De Leonido y de Marfisa.</i>
Fama	Pues a mi me toca el cargo De publicarla, resuene Mi trompa en el vago espacio Del aire.
Poesía	Ten; que primero Será razón que veamos Cómo sale.
Historia	Fiesta que Se hace a sugetos tan altos, Ser corta es fuerza, y así Publicarla es excusado.
Fama	Dad principio, por si es larga, Y ese real aparato Encubran nubes, pues ya Su alfombra son esos astros, A quien la música sigue Sonora en acentos blandos.
Una	<i>(Cantan y bailan todas.)</i> <i>Tengan héroes famosos</i> <i>Piras de mármol</i> <i>Y sirvanles de solio</i> <i>Del sol los rayos.</i>

---

Otra	<i>Deste himeneo alegre El fruto aguarda En sucesión dichosa Hoy toda España.</i>
Otra	<i>Un corazón herido De amor al golpe, Nadie duda que sean Las flechas flores.</i>
Otra	<i>Vivid, vivid gustosos Edades sumas, Las que España os desea, Que serán muchas,</i>

Mientras cantó la música estas últimas coplas, los orbes en que estribaban los reyes, se fueron cubriendo hasta cubrirse con la techumbre, mantenidos en unas agujas o piramides, figuras propias que dedicó la antigüedad a los varones insignes, rematando en sus pedestales, en cuyas frentes se miraban diversos trofeos. Quedó el teatro, con variedad tan suntuosa, de admirable vista; y bien contra la atención que le deseaba firme, se fue desvaneciendo con mucha brevedad toda aquella máquina. Acabó la Loa, y para empezar la... (Comedia)<sup>635</sup>

### **7.12.7. Sexta Parte de comedias**

SEXTA PARTE  
DE  
COMEDIAS  
DEL CELEBRE POETA ESPAÑOL  
DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

---

<sup>635</sup> Calderón de la Barca, Pedro, BAE, 1945, pp. 357 y ss.

Caballero del Orden de Santiago, Capellán de honor de su Majestad, y de los señores  
Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de Toledo.

SACADAS DE SUS ORIGINALES

QUE PUBLICA LA AMISTAD

DE

DON IUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL,

debajo de la protección del Excelentísimo Señor Don Francisco Antonio Casimiro  
Alfonso Pimentel de Herrera Ponce de León Velasco Quiñones y Benavides, Conde-Duque de  
Benavente, Conde de Luna, Marques de Xauaquinto, y Villa-Real, &.

CON PRIVILEGIO,

En Madrid: Por Francisco Sanz, Impresor del Reino, y Portero de Cámara de su  
Majestad, Año de 1683,

AL EXCMO. SEÑOR DON FRANCISCO ANTONIO CASIMIRO ALFONSO Pimentel de  
Herrera Ponce de Leon Velasco Quiñones y Benavides, Conde-Duque de Benavente, Conde  
de Luna, Marqués de Xauaquinto, y Villa-Real, Señor de las Casas de Quiñones, Herrera,  
Almançora, y Estiviél, Alcayde Perpetuo de los Reales Alcazares de Soria, Capitan de una  
Compañía de Nobles Guardias de Castilla, y Gentil-Hombre de la Camara del Rey nuestro  
Señor,&c.

Excelentísimo Señor:

Ansioso de nuevas glorias, llevo felizmente congojado a descansar en las aras  
generosas de vuestra Excelencia, donde solo pueden mis largas y prolijas tareas encontrar el  
término dichoso a que anhelan, para desahogar en tanto sacrificio el ansia y la congoja con  
que aspiran. De nuevas glorias dije, porque en opinión de Plinio, no son menores las de erigir  
aras y levantar estatuas que las de merecerlas<sup>636</sup> unas y otras solicita segunda vez mi noble  
ambición inmortalizar en ellas, suscitando las veneradas memorias de nuestro don Pedro

---

<sup>636</sup> Nota al margen:[Plinio, Epist. ad Titinium Capiton. y Epistola ad Corn. Tacit.]

Calderón de la Barca, porque a sombra de tan soberana protección consiga mi rudeza sacar a luz el ardiente afán de sus legítimos escritos, con los cuales recurro a vuestra Excelencia como a planeta luminoso y esclarecido sol que desde la gloriosa exaltación de su lustroso oriente resplandece en el orbe, seguro protector del que en su ocaso, astro de mayor magnitud, ilumina el cristalino ámbito del numeroso coro de las musas; pues no dudo, Señor, que la poderosa actividad de los ardientes rayos de vuestra Excelencia desvanecerá las sombras que groseramente se oponen a sus inmortales luces, cuando tan noble confianza alienta mi osadía a consagrar reverente a su elevado cenit este segundo tomo, segura de que a su cuerpo no se le opongán toscos vapores que le asombren ni negra densidad que le perturbe, pues siempre fue nobilísima propiedad del Padre de las luces defender en esta posición cuerpos tan sólidos, no permitiendo, aun por ficción, se note con eclipse la fábrica y altura de sus líneas. *Positus in hypsomate et domicilio suo, ecclipsim pati non potest*<sup>637</sup>. Con que se halla su autor esclarecido, como en la casa de tanto sol colocado, y yo, que logro la dicha de manifestarle al mundo, con vivos deseos de obedecer a vuestra Excelencia, a quien Nuestro Señor prospere en su mayor grandeza.

Excelentísimo Señor,  
besa la mano de vuestra  
Excelencia  
su más obligado servidor.

*DON JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL*

Grabado de don Pedro Calderón de la barca, realizado por Gregorio Fosmany Medina, en Madrid, en 1682.

Aprobación del Padre Guerra [...]

Licencia del ordinario:

#### LICENCIA DEL ORDINARIO.

Nos el Doctor Don Antonio Pasqual, Arcediano de las Selvas, Dignidad en la Santa Iglesia de Girona, y Vicario desta villa de Madrid, y su partido, por la presente, y por lo que a

---

<sup>637</sup> Nota al margen: [Tertul., *Lib. 4 ad Scapul.* Saavedra *Empresas*, 9, pág. 59]

nos toca, damos licencia para que se pueda imprimir, e imprima un Libro intitulado: *Sexta Parte de Comedias*, su autor don Pedro Calderon de la Barca, Cavallero que fue del Orden de Santiago, Capellan de Honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la santa iglesia de Toledo, atento por la censura del reverendisimo Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera, del Orden de la Santisima Trinidad, Predicador de su Magestad, nos consta, no tiene cosa contra nuestra santa fe, y buenas costumbres. Dada en Madrid a diez y siete de abril de 1682. años.

*Doctor don Antonio Pasqual.*

Por su mandado, Juan Alvarez da Llamas, Notario

*5.Aprobación de don Juan Baños de Velasco y Acebedo, cronista general que fue destos reinos de Castilla y León*

M. P. S.

Obedeciendo a V. A., he visto los libros de Comedias y Sainetes varios del insigne poeta español don Pedro Calderón de la Barca, que con gratísimo desvelo ha recogido su íntimo amigo y mi amigo don Juan de Vera Tassis y Villarroel, cuya alabanza será siempre menor que los grandes méritos de la fama que supo granjear al laborioso afán de sus insuperables estudios; y, conformándome con el grande juicio de Plinio, puedo decir de sus dulces y elegantes escritos: *Omnia mihi tanto laudabiliora, quanto iucundiora, et tanto iucundiora, quanto laudabiliora*<sup>638</sup>. Y confieso con sincera humildad que, al ver comedias tan útiles y deleitables, cobarde mi pluma solo tiene aliento para respetarlas, viéndolas tan defendidas por sí y aprobadas de la muy docta y erudita del Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera. Uno y otro solo me deja lugar para la admiración, y no voz para la censura: *Magna laus non abest ab admiratione, admiratio autem non parca verba, sed silentium*<sup>639</sup>. Y así, puede V. A. conceder la licencia que pide don Juan para que logre publicar esta utilidad común, pues no tiene encuentro con el decoro de la Majestad ni con la buena política. Este es mi sentir. Madrid, y mayo 6, de 1682.

---

<sup>638</sup> Nota al margen: [Plinio, libr. 9, epistol. 31]

<sup>639</sup> Nota al margen: [Gelius, lib. 5, cap. 1]



---

DON JUAN BAÑOS DE VELASCO Y ACEBEDO

SUMA DEL PRIVILEGIO.

Tiene Privilegio Don Juan de Vera Tassis y Villarroel, para poder él, o quien su poder tuviere, y no otra persona alguna, imprimir, por tiempo de diez años este Libro intitulado: *Sexta Parte de Comedias*, Obra póstuma de don Pedro Calderon de la Barca, Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de Honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la Santa Iglesia de Toledo, como mas largamente consta de su original, que está firmado de su Magestad, y refrendado de Don Antonio Zupide y Aponte, su Secretario, su fecha en Madrid a 25. de Mayo de 1682.

Fe de erratas firmada por don Francisco Murcia de la Llana , en Madrid a 26 de febrero de 1683.

Carta de don Marcos de la Nuza:

*En ocasión de sacar a luz don Juan de Vera Tassis y Villarroel las Obras de don Pedro Calderón de la Barca, hace demostración de su afecto hacia los dos, con esta epístola familiar, don Marcos de la Nuza Mendoza y Arellano, Señor de Clavijo, Miraflores, la Aldehuela, Picaza, &*

Señor mío, no fuera cumplir con mi cabal amistad y precisa obligación, si no celebrara con la atención más justa su ejecución de vuestra merced en la de haber sacado a luz el más precioso tesoro en la publicación de las Comedias del Cisne español, nuestro insigne don Pedro Calderón de la Barca; pues parece quedara agraviado su gran juicio de vuestra merced, si en la estrechez íntima que profesó con don Pedro no le solicitara esta última fineza en premio de su antecedente amistad. Y no es fácil deje mi pluma (aunque por todos lados tan indiscreta) decir algo de varón tan pasmoso, de héroe tan insigne, pues, aunque el sentimiento pudiera torcer este disignio, verle tan venerado en las cenizas es menos motivo al dolor. Ya veo que son precisas las lágrimas que derraman los ojos; suspendan empero la corriente forzosos los gemidos que forma lo íntimo del corazón. Salgan; pero cesen, porque no solo es superfluo un dolor cuando dura, sino más que ingrato cuando no cesa. Disculpa tiene un pesar, si es

moderado; no es defecto un sentimiento, si no es desmedido. El ímpetu furioso de un río represado destrozara el edificio más fuerte, si hallara cerrado el camino a su curso violento; y abriéndole un leve portillo al agua, se desliza y se alivia de la detenida pesadumbre de su represión, dejando entero el edificio, que a impulsos de su violencia quedara arruinado, si intentaran impedirle toda la corriente. Así es, pues (en opinión del cordobés insigne), un dolor grande detenido en el corazón, que, a no darle la débil salida de los ojos, deshiciera todo el edificio de la vida; demás, que deleita el llanto cuando está lleno de dolor el pecho y no tiene otro gusto el dolor que las lágrimas que le lisonjean, y se exhala o evapora por los ojos aquella pesadumbre que anula el semblante y entorpece la lengua. Pero todo el gran golpe de dolor alivia ver, que logra don Pedro más créditos de grande en los ocasos de su expirar que en los orientes de su vivir, pues todos los aplausos, que fueron grandes en su vida, se alzan con el nombre de los mayores en su muerte. ¡Portento grande! ¡Acción difícil! Pero ¿qué mucho que los consiga, si fue la elevación de sus prendas tan alta? Luego, se infiere por consecuencia legítima que es más don Pedro muerto que vivo. Pero, por que no parezca temerario arrojo ni confiada temeridad la antecedente proposición, corramos la cortina al Siglo de Oro y hallaremos que Apeles (que fue el que en la pintura le bebió los rayos a la divinidad) retrató a Alejandro en dos ocasiones, una en el tiempo del vivir y otra después del preciso y fatal lance del expirar. En el primero batió los colores la lisonja; en el segundo le guió el pincel el desengaño; y si consultamos cuál destos dos retratos fue el más parecido a su dueño, hallaremos que el último, pues era el que expresaba todos los afectos de Alejandro, todas las pasiones de aquel ínclito príncipe; y como cuando vivía estaba presente el original, no se hizo caso del pincel, pero, luego que expiró, guardó la inmortalidad el lienzo en el heroico y dorado archivo de su fama: luego, no hay duda en que logra Alejandro más nombre en las melancólicas pesadumbres del túmulo que en las festivas respiraciones del aliento. Lo propio, pues, podré decir de nuestro gran don Pedro, pues aunque vivo venerábamos su original, cadáver contemplamos su retrato, siendo vuestra merced el diestro Apeles que nos da tanto Alejandro en la veneración de sus obras, que con tan singular y peregrina erudición defiende y aprueba el lince de la elocuencia, el Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel Guerra y Ribera, que solo a ingenio tanto pudo fiarse defensa de héroe tan pasmoso; y aunque yo en esta parte parezca apasionado, nunca seré más verdadero, aunque a tanto asunto me confieso rendido. Pero, porque materia tan alta no halle solo parangón en lo humano, he de tropezarle en lo divino, sirviéndome de seguro apoyo el amor de Jacob en obsequios de la

hermosa Raquel, pues, si ojeamos el sagrado Volumen, hallaremos que fueron más excesivas sus finezas viendo a Raquel muerta que idolatrándola viva; pues cuando lograba Jacob verse en el gustoso empleo de sus brazos, no era mucho que todas sus acciones las apellidase cariños; pero verla en el pesado sueño de la muerte, y amontonar finezas, ese fue el mayor y más aquilatado exceso del amor, pues no dejó piedra en que no grabase el fúnebre epitafio de tan lastimoso suceso: ET EREXIT LAPIDEM IN TITULUM. Luego se infiere, por caso forzoso, que añaden más aplausos las cenizas que los alientos. Fue tal el de nuestro don Pedro, que la más diestra retórica no halla voces con que explicar sus conceptos. Bien lo divulgan sus altos escritos en tanta sucesiva tarea de tiempos. ¿Quién en sus comedias no mira lo decente y lo ingenioso? ¿Quién en sus autos sacramentales no advierte lo estudioso y lo artificial? No ha habido nación, por remota o extraña, a quien de hombre tanto se haya escapado la noticia; y aunque la del ocaso de su muerte llegara tan lastimosa, templárala vuestra merced con haber dado a la estampa las obras de Cisne tan dulce, de Orfeo tan sagrado, del mejor Homero; con que todos, obligados y agradecidos, rindan gracias a vuestra merced por el gustoso empleo a que se dedica. Nuestro Señor guarde a vuestra merced muchos años para que pueda continuar sus deseos. Del estudio, hoy, martes, 16 de febrero de 1683.

Besa la mano de vuestra merced  
su más seguro y fino servidor.

DON MARCOS DE LA NUZA Y ARELLANO

#### Suma de la Tasa

Tasaron los Señores del Consejo Real de Castilla este libro intitulado *Sexta Parte de Comedias*, obra póstuma de don Pedro Calderón de la Barca, caballero del Orden de Santiago, capellán de honor de su Majestad y de los Señores Reyes Nuevos en la santa iglesia de Toledo, a seis maravedís cada pliego, como consta de su original despachado en el oficio de Domingo Leal de Saavedra, escribano de cámara de su Majestad. En Madrid, a veintisiete de febrero de mil seiscientos y ochenta y tres años.

#### *A los discretos*

No siempre la sinrazón invidiosa, sañudamente opuesta a la solidez de la verdad, ha de asombrar la luz, cuando en la tropelía de sus acontecimientos logra en cada soplo un triunfo y en cada rápido susto reduplicados luminosos trofeos: pues cuanto más rígida y furiosa se opusiere a la constancia de su esplendor, tanto más esclarecida queda su vehemente actividad.

*Quanto magis rigida invidiae aerea, furiosaque invasio lucis activitatis opponitur, tanto magis eiusque virtus lucescit obiurgata.*<sup>640</sup>. Cuya infeliz desgracia más por sus torpes afectos que por sus efectos, tan acreditada como bien sentida en siglos antecedentes, la decantó Ovidio en su canoro plectro:

*Summa petit libor, perflant altissima venti.*<sup>641</sup>

Siendo ésta común enemiga de todas las virtudes, pues como aleve homicida de la alma racional solicita impedir las especies que la informan: *Virtutis comitem invidiam, plerumque bonos infectari, animique alevosae homicidam*<sup>642</sup>; a que acompañan bien experimentados de este rigor muchos y graves autores<sup>643</sup>. *In civium invidiam, plerosque duces nimia bonorum, et potentiae cupiditate provectorum impingere*, describió Plutarco<sup>644</sup>. *Praeclara facinora, et res a propiam viro egregie gestas, magnam plerumque invidiam, et graves calumnias ubique conflare solere*, exclamó con recta propiedad el celebrado Polibio<sup>645</sup>; dando por todos para el intento ponderación exacta el sentencioso Tácito: *Non minus periculum ex magna fama quam ex mala*<sup>646</sup>. Pudiéndose librar de tan cauteloso veneno solo quien, por su desgracia, vive autorizado con la opinión lisonjera, siendo aposentador de vicios para ser tirano pesquisidor de las virtudes, con cuya justa queja nos enseñó a sentir el célebre Adriano, que prorrumpiendo dijo: *Invidia integritatis affecta*<sup>647</sup>, a quien bien lastimado acompaña Joaquín Camerario en tan dulce cuanto lastimoso acento:

*Quantum palmae hydri possunt racemque nocere,*

*Tantum invidiae virtus obesse potest.*<sup>648</sup>

---

<sup>640</sup> Nota al margen: [Sic Quint. *declam. experientia fulcitur*]

<sup>641</sup> Nota al margen: [Ovid., *De remed. amoris*, lib. i]

<sup>642</sup> Nota al margen: [Marc. Tul., 4, *Ad Heren*]

<sup>643</sup> Nota al margen: [Senec., *De consolat. ad Martian. et ad Lucil.*; Tit. Liv., *Decad.* 3 et 4, lib. 5; Val. Maxim., lib. 4, tit. *De amicit*]

<sup>644</sup> Nota al margen: [Plutarch. in *Tim*]

<sup>645</sup> Nota al margen: [Polib. libr. i *Histor*]

<sup>646</sup> Nota al margen: [Tacit. in *Agripam*]

<sup>647</sup> Nota al margen: [Adrian. Iun., *Emblem.* 9]

<sup>648</sup> Nota al margen: [Camerar., *Cen.* i., emblem. 14]

Sacando de la fragantísima suavidad de las flores, de quien las fatigadas y estudiosas abejas componen el dulcísimo panal de sus conceptos, venenosas arañas el tósigo con que inficionar procuran el aliento que las inspira.

*Toxica ab hoc carpit, sublimis aranea flore,*

*Dulcia quo parvae mella parantur api:*

*Sic quoque virtutem scelerata calumnia carpis;*

*Et quod in hac damnes, improbe livor habes.*<sup>649</sup>

Pero ¿cuándo la envidia arrastró las gloriosas banderas de la virtud? ¿Cuándo de su rígida densidad quedó tributaria la luz? Nunca, nunca, y hoy menos que nunca, pues, triunfante y esclarecida, a su merecido imperio se desvanece la vana exhalación de aquel grosero impulso, saliendo segunda vez a la del mundo, tanto a ilustrar y encender los entendimientos de los estudiosos, cuanto a entorpecer y confundir los infelices ingenios de los maldicientes, pues aquellos conocerán que nuestro don Pedro queda aún más glorioso por los aciertos y elogios del aprobante que le califica que fue en vida aplaudido por sus ingeniosas y respetadas obras, y estos más congojados y convencidos viendo repetidas veces aliviar y esclarecer las obscuras fatigas de la poesía con ese irrefragable testimonio. Y si a la envidia le han quedado labios y dientes con que injuriar y morder<sup>650</sup>, enriquezca los unos irritándolos contra la sutil pluma que le aprueba y aplaude, y quebrante los otros intentando mellar el rico tesoro que le autoriza y engrandece, pues las injurias y sinrazones que despidiese serán penetrantes puntas que su espíritu taladren y atormenten, por justa sentencia del divino Crisóstomo, que dijo: *Qui contumelia afficitur non patitur, sed qui contumelia afficit*<sup>651</sup>, para confesarse convencida de sus invencibles argumentos que yo, lector discreto, mientras ella torpemente se ceba en tan doctísimos desvelos, quedo disponiendo de los propios el servirte (si Dios me da vida) con el *Poema heroico del real profeta David* y con la *Vida del pacientísimo Job*, parafraseando en verso castellano los cuarenta y dos capítulos que escribió, como también los demás tomos de comedias de nuestro don Pedro Calderón, para darlos, con tan inimitable aprobación, a la estampa y para que en la suave dulzura de sus conceptos las

<sup>649</sup> Nota al margen: [Ioan Boisard, *Emblem.* 15]

<sup>650</sup> Nota al margen: [Mart., *Epigr.* 61, lib. 5 cum Sene., *Lib. quod insup. iniur.*, cap. 5]

<sup>651</sup> Nota al margen: [D. Chrisostom. in *Act.*, homil. 15]

racionales abejas liben el precioso néctar que las vivifique y las nocivas arañas los cautelosos venenos que las consuman, o ya como rabiosos canes, entre congojas y gemidos, quebranten sus torpes y mordaces dientes<sup>652</sup>. VALE.

Tabla de las comedias  
que contiene esta *Sexta Parte*

<i>Fortunas de Andrómeda, y Perseo.</i> Fiesta que se representó a sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro	pág. 1
<i>El Joseph de las mujeres</i>	pág. 52
<i>Los empeños de un acaso</i>	pág. 91
<i>Primero soy yo</i>	pág. 137
<i>5 La estatua de Prometeo.</i> Fiesta que se representó a los años de la Reyna Madre nuestra señora	pág. 179
<i>6 El secreto a voces.</i> Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salon de su Real Palacio	pág. 220
<i>7 Dar tiempo al tiempo.</i> Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salon de su Real Palacio	pág. 269
<i>8 El Magico Prodigioso</i>	pág. 316
<i>9 Mejor está, que estaba</i>	pág. 364
<i>10 Fieras afemina Amor.</i> Fiesta que se representó a los años de la Reyna Madre nuestra señora, en el Real Coliseo de Buen Retiro	pág. 408
<i>11 Dicha, y desdicha del nombre.</i> Fiesta que se representó a sus	pág. 474

---

<sup>652</sup> Nota al margen: [*Vos quidem gemite et infoelicem linguam honorum exercere, convitio instate, commordentes citius multo frangetis dentes, quam imprimetis.* Sen., *De brevit. vit.*, cap. 21.

Majestades en el Salon de su Real Palacio

12 *Para vencer a Amor, querer vencerle*, Fiesta que se representó a sus

Majestades en el Salon de su Real Palacio

pág. 530

**7.12.7.1. Loa para la comedia *Andrómeda y Perseo*<sup>653</sup>**

Personas que hablan en ella

LA MÚSICA

LA POESÍA

LA PINTURA

ATLANTE

BATO

GILOTE

ERGASTO

RISELO

PERSEO

DÁNAE

PALAS

MERCURIO

POLÍDITES, REY DE ACAYA

LIDORO

FINEO

CARDENIO

ANDRÓMEDA

LA DISCORDIA

MORFEO

JÚPITER

LIBIO

JUNO

CELIO

LAURA

LIBIA

SIRENE

MEDUSA

SIGNOS

VILLANOS

CRIADOS

GENTE

DAMAS

MENINAS

DUEÑAS

FURIAS

NEREIDAS O NINFAS

MUSAS

DIOSES

MÚSICOS

EL REY DE TRINACRIA

<sup>653</sup> Texto tomado de Pedro Calderón de la Barca, 2010, pp. 19-29.

CEFEO, REY

SOLDADOS

## PRÓLOGO

### [INTRODUCCIÓN Y DEDICATORIA]

Habiendo la Majestad de la Reina nuestra señora convalecido de un penoso accidente, que fue en sus primeras amenazas —bien que costosa— leal experiencia del español afecto; y queriendo su Alteza, de la señora Infanta festejar su salud, mandó que se dispusiese un festín en que fuese, como común el dolor, común el alborozo. Encargó sus efectos al siempre desvelado afán de quien en superiores empleos ocupado hizo lugar entre ellos al precepto; en cuya ejecución, a pocos días, amaneció el teatro con los adornos a tanto asunto convenientes.

Estaba la escena, en su primera vista, cubierta de una tienda carmesí que en iguales compartimientos sembraban, entre varios florones, coronadas cifras de plata con los tres nombres: *FELIPE, MARIANA Y MARÍA TERESA*. Guarnecían las extremidades desta tienda dos columnas, a líneas istriadas de los mismos colores: carmesí y plata. El arco, que en medio punto desde lo superior de sus cornisas las unía, cerraba la clave con un tarjetón guarnecido de festones, y él este jeroglífico: pintose un sol con algunas nubecillas que no le deslucían ni afeaban y, a merced de sus rayos, un país de varias flores en cuyo primer término eran de mayor tamaño un laurel y un rosal. En la parte superior del cielo, que sobre él se terminaba, decía la letra latina: *GENERAT OMNIA*; y en la inferior, la castellana:

Vive tú, vivirá todo;  
que no hay distancia entre ver  
padecer, o padecer.

Antes que se corriese la cortina, dio principio al prólogo un coro de instrumentos, a cuyos acordes compases empezó a descubrirse, detrás de la tarjeta, en lo más alto, un hermoso nubarrón azul y plata sobre cuyo boreal trono venía el arte de la Música, significado en una ninfa bizarramente ataviada a quien, por la suavidad de la voz y la destreza, no sin propiedad, el papel que representaba convenía. Esta, pues, en majestuoso movimiento, medida en el aire la distancia hasta llegar al tablado, glosando el concepto de la empresa, dijo:



*MÚSICA Vive tú, vivirá todo;  
que no hay distancia entre ver  
padecer, o padecer.*

Adoleció del achaque  
de una nube el rosicler  
del sol, y todas las plantas  
adolecieron con él.  
Pero de cuantas contiene  
el cortesano vergel,  
en cuyo país su luz  
la luz de sus ojos es,  
fue la que más lo lloró,  
la que más lo sintió fue,  
con la infancia de una rosa,  
la majestad de un laurel.  
Estas, pues, deidades dos,  
viendo el sol amanecer  
turbado, un día dijeron  
turbadas ellas también...

DOS VOCES *Dentro*

*Vive tú, vivirá todo;  
que no hay distancia entre ver  
padecer, o padecer.*

MÚSICA

Quien ve sentir a quien ama,  
dos veces sentir se ve:  
una vez el ay que escucha  
y el ay que dice otra vez.  
Dígalo el laurel, la rosa  
lo diga; mas ¿para qué  
frases han de decir mal  
lo que realidades bien?

Adoleció nuestra Reina  
y con ella nuestro Rey.  
Si allí grosero el ataque,  
aquí el achaque cortés.  
Bien supo volver por sí,  
cauto el accidente, pues  
las malicias del traidor  
pasó a finezas de fiel,  
para que pueda decir  
descubiertamente quien  
viere a entrambos enfermar  
y entrambos convalecer...

TODO EL CORO *Dentro*

*Vive tú, vivirá todo;  
que no hay distancia entre ver  
padecer, o padecer.*

MÚSICA

La bellísima María,  
llegada cobrada a ver  
de una en la tez la hermosura,  
y de otro, susto en la tez,  
en parabién a los dos  
una fiesta manda hacer,  
y quien la obedece a ella  
me encarga a mí el parabién.  
El arte soy liberal  
de la Música, y aunque  
fío de mis fantasías  
el empeño en que hoy se ven,  
¿quién habrá que me acompañe  
a salir airosa de él?

POESÍA *Sale*

Los estudios desta pluma...

PINTURA *Sale*

Los rasgos deste pincel...

Con estos dos últimos versos, por delante también de la cortina, salieron al teatro — donde ya había el arte de la Música bajado— la Poesía y la Pintura, significadas en dos ninfas no menos ricamente aderezadas. Venían las dos en otros dos nubarrones que a manera de carros triunfales las movían con majestad y pompa.

La Poesía traía un libro dorado en que escribía, y la Pintura, una lámina en que, al parecer, pintaba. Y prosiguiendo, dulcemente hablando con la Música, cantaron:

POESÍA ..	.por que en tan glorioso asunto...
PINTURA ..	.por que en tan alto interés...
POESÍA ...	de las dos acompañada...
PINTURA ..	.podamos decir las tres:
LAS TRES	<i>Vive tú, vivirá todo;</i> <i>que no hay distancia entre ver</i> <i>padecer, o padecer.</i>
PINTURA	El arte de la Pintura soy, que te vengo a ofrecer, en vistosas perspectivas, hoy cuantos primores sé. Pues en los visos y lejos de mi dibujo has de ver, al parecer de los ojos, desmentido el parecer.
POESÍA	Pues yo que soy la Poesía en mis números daré a tus coros y a tus líneas el alma que han de tener. Las fortunas de Perseo serán asunto, porque son afectos de un amante que en riesgo a su dama ve.
MÚSICA	Yo recibo de las dos

el favor que me ofrecéis,  
y por que de las tres conste  
la fiesta que se ha de hacer,  
advierte, Pintura, tú,  
que siempre tan varia estés,  
que lo que una vez se ha visto  
no vuelva a verse otra vez.  
Tú advierte que, en las deidades  
que introduzgas, ha de haber  
otra armonía en la voz  
que en los humanos, que es bien  
que no hablen los dioses como  
los mortales.

PINTURA

Yo tendré  
siempre la escena conforme  
a la fábula.

POESÍA

Y yo haré,  
variando los extremos  
que hay de hablar a suspender,  
que de las deidades suene  
siempre el acento más bien,  
por que con la novedad  
procure satisfacer  
a la que ofrece el festín  
y al que es comisario de él.

MÚSICA

Pues con esa prevención,  
dadas las manos las tres,  
demos principio a la loa,  
diciendo una y otra vez:

LAS TRES

*Vive tú, vivirá todo;  
que no hay distancia entre ver  
padecer, o padecer.*

## LOA

En tanto que las tres, hasta aquí introducidas, igualmente diestras y suaves, representaban cantando este razonamiento —introducción o dedicatoria de la fiesta—, las nubes de los lados se fueron acercando *a la de en* medio y uniéndose con ella compusieron de los tres pedazos un cuerpo tan primoroso que, estando cada uno de por sí perfectamente acabado, pareció que solo se habían fabricado para verse juntos. Este, pues, plaustro hermoso, compuesto ya de trozos y deidades, con la última repetición de los pasados versos, se fue elevando poco a poco y, llevándose consigo la cortina, dejó con la más vistosa perspectiva la escena descubierta, cuya demostración dirá mejor este dibujo.

Descubierto pues el teatro, quedó todo de color de cielo, con tantas luces disimuladamente artificiosas que, sin que sus resplandores deslumbrasen, alumbraban sus reflejos. Estaba en el plano del tablado un Atlante que sustenta en los hombros una esfera en quien se reconocían algunas de las imágenes celestes, a cuyo grave peso, ya que no postrado, se rendía; fatigado, se agobiaba. Su traje era rozagante y rico, dando la púrpura y el oro bastantes señas de aparatos reales. Alrededor desta esfera se vían, como astros della misma, doce Ninfas en el aire, que significaban los doce Signos, como lo daban a entender, a la luz de las antorchas, las empresas, pues en una mano una hacha y en otra un escudo, por el carácter deste y el resplandor de aquella, demostraban no solo representarse estrellas, pero que estrellas se representaban. Vestía a todas el mismo color de cielo que a la escena, guarnecidos de plata los perfiles de las fimbrias y las gayas, y todas en igual movimiento, seguramente inquietas, pendían en el aire. Pero dígalos la planta del bosquejo, bien que no podrá frisar imaginada con la menor admiración de acontecida.

Lograron apenas los ojos su primer aplauso, cuando envidiosos los oídos anhelaron al segundo, solicitando en callados susurros el silencio a la voz del Atlante, que —sonora, profunda y grave—prosiguió diciendo:

ATLANTE *Sale*

Yo soy el caduco Atlante,  
 aquel africano rey  
 en cuyos hombros el cielo  
 móvil descansa el un ej.  
 Sobre mi cerviz su esfera  
 estriba, cuyo poder,

oprimiéndome la espalda,  
me humilla a otros reales pies.  
Signos del cielo, que estáis  
guarneciendo mi altivez  
con las antorchas que hizo  
arder el sol sin arder,  
¿de quién soy, me decid, hoy  
jeroglífico?, ¿de quién  
soy imagen, que me rinde  
un nuevo peso?

TODOS LOS SIGNOS *Salen cantando*

Oye, pues:

El que el globo sustenta  
del orbe todo  
se ha rendido al peso  
de un pesar solo.

Estos versos se dijeron alternados, representado uno y cantando otro.

SIGNO 1.º		Llegó la nueva a la esfera...
SIGNO 2.º	..	.que ciñe el sacro dosel...
SIGNO 3.º	..	desde el Ariele al Acuario...
SIGNO 4.º		y desde la Libra al Pez, ...
SIGNO 5.º		que en la tierra adolescía...
SIGNO 6.º	...	de un destemplado desdén...
SIGNO 7.º	..	quien es la vida de todos, ...
SIGNO 8.º	..	.quien la alma de todos es.
SIGNO 9.º		Y pesó tanto al pesar...
SIGNO 10.º	...	de este accidente cruel...
SIGNO 11.º	...	en las imágenes bellas...
SIGNO 12.º	...	que esmaltan su redondez.
1.º Y 2.º	..	por presumir que de alguna...
3.º Y 4.º	...	envidia había sido, al ver...

---

5.º Y 6.º           ...           aún más que nuestras estrellas...

7.º Y 8.º           ..           las tuyas resplandecer...

9.º Y 10.º       ...           que pudo de su fatiga...

11.º Y 12.º      ..           hacer desplomar el fiel.

TODOS                           Porque podamos decir,  
viéndote rendido, ...

ATLANTE                           ¿Qué?

TODOS ...                       que el que el globo sustenta  
del orbe todo  
se ha rendido al peso  
de un pesar solo.

ATLANTE                       Pues, ya que en imaginado  
jeroglífico me veis  
rendir la fuerza a un pesar,  
restitúyala un placer.  
Ya esa beldad mejoró  
a nueva salud, y pues  
con el peso me rendí,  
vuelva a elevarme sin él.

Con este verso se fue maravillosamente el Atlante levantando con el cielo a cuestras hasta quedar en proporcionada estatua de gigante, y con el que se siguió, a bajar los Signos al tablado, donde, desapareciendo el uno, empezaron los otros un sarao en que, mudando metro y tono, remataron la loa con estas coplas danzadas y bailadas. Y, por que no deje de lograr el curioso todas las perfecciones con que fue el prólogo ejecutado, se pone al fin de él la cifra de la música, que es como se sigue:

LOS SEIS SIGNOS

Nosotros a recibirte  
viajaremos.

LOS OTROS SEIS Y aun a hacer,

de esa salud en albricias,  
alegre festín que dé,  
en albricias de esa nueva,  
a todos el parabién.

ATLANTE                    Pues, por que os atiendan todos,  
de todos diga el tropel.

TODOS                    El que el globo sustenta  
del orbe todo  
se ha rendido al peso  
de un pesar solo.

UNA VOZ                    Ya que aplauso esta fiesta  
por sí no tiene,  
téngale el respeto  
de quien la ofrece.

OTRA VOZ                    Y por que ignorancia  
no aleguen, sepan  
que es su dueño la hermosa  
María Teresa.

OTRA VOZ                    Por que todo no sea  
grave ni serio,  
déseme licencia  
para un festejo.  
Cuando enviden las vidas  
de uno tras otro,  
miren cómo juegan,  
¡que va por todos!

**7.12.8. Séptima Parte de Comedias**

SEPTIMA PARTE

DE



COMEDIAS

DEL CELEBRE POETA ESPAÑOL

DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA

CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO,

Capellan de honor de su Majestad, y de los Señores Reyes Nuevos de Toledo,

que corregidas por sus originales, publica

DON JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL,

SU MAYOR AMIGO,

y las ofrece

Al muy ilustre señor doctor

*AL MUY ILUSTRE SEÑOR DOCTOR Don Alonso Bravo de Buiza, Gentilhombre de Cámara y compañero del eminentísimo señor cardenal Brancacho, en el Conclave en que se eligió a N.S. Padre Alexandro VII. Canonigo de Zamora, Arcediano de Palencia, Comendador Mayor de la Orden de San Antonio Abad de Castro-Xeriz, Canonigo de la santa apostolica, y metropolitana Iglesia de Santiago, arcediano de Nendos, &*

Con Privilegio

En Madrid: Por Francisco Sanz, impresor del Reyno, y Portero de camara de su Majestad,

Año de 1683.

AL MVY ILVSTRE SEÑOR DOCTOR DON ALONSO BRAVO DE BVIZA, GENTILHOMBRE DE CAMARA, y Compañero del Eminentissimo señor Cardenal Brancacho, en el Conclave que se eligió a N. S. Padre Alexandro VII. Canonigo de Zamora, Arcediano de Palencia, Comendador Mayor de la Orden de San Antonio Abad de Castro-Xeriz, Subcolector de la Reverenda Camara Apostolica del Arzobispado de Santiago, Canonigo de su Santa Iglesia, Arcediano de Nendos, primera dignidad de los Arcedianos, presidente de la santa, apostolica, y metropolitana iglesia de Santiago, juez eclesiastico de la

prouincia de Betanzos, y de la Coruña, señor de Piadela, y sus jurisdicciones, y administrador general del voto del señor Santiago en los reynos de Granada, Seuilla, &c.

Desde la sabia Athenas escribió a Ciceron su intimo amigo Celio, significandole quanto desearia, que le dirigiese, y dedicasse alguna de las muchas obras de su relevante ingenio, para que con ella viuiese su estrecha, y fina amistad en la memoria de los venideros siglos: *Quod nostrae amicitiae memoriam posteris quoque prodat*. Enteramente aplicado quedara el primor del concepto (señor, y amigo) si como V.m. puede ser Marco Celio, yo fuera Marco Tulio, y las obras que aora le dedico, como son de otro amigo, no fueran de ingenio tantas vezes superior al mio; pero fiado en que, a viuir don Pedro Calderon, hiziera la misma eleccion, me atrevo rendida, y amigablemente a ofrecer este generoso obsequio al vivo, para que ceda en apreciable lisonja del muerto.

Dos suelen ser los principales motiuos que tienen los autores para dirigir a los hombres insignes las prolijas tareas del entendimiento, ya por celebrar, con lo antiguo de sus casas, lo heroyco de sus virtudes, haziendo inmortales sus nombres; o ya porque a la sombra de su proteccion, consigan eternizarse sus plumas. Ni este, ni aquel motivo pudo obligarme a tan justa demonstracion; pues para este publican mis desmeritos, no anhelan a mas gloria, que a la de repetir las muchas que mereció un amigo, por medio de otro, que igualmente vive respetado en el ancho templo de mi memoria; y para aquel es muy ruda, y esteril la eloquencia de mi pluma; y mas quando la concision de este Papel no permite, que corra por los gloriosos ascendientes suyos, que a poder dispensarse, aunque sonroseara su modestia, ella delineàra su bien fundamentada, y antigua Casa con las veridicas noticias<sup>654</sup> que se deducen de los mas classicos Nobiliarios de España; ya acordandole aquel anciano, y esclarecido solar del apellido de Buiza, en Villa-Martin de la Montaña, con que esmalta la generosa sangre de sus venas; y yà el Nobilissimo esplendor que le comunica<sup>655</sup> por el apellido de Bravo la antiquisima Casa del Adelantado del Alternati en Castilla.

---

<sup>654</sup> Nota al margen: [D. Lorenço Padilla en su Nobiliario. Diego de Urbina, Rey de Armas, en Blasones, y Linages de España.]

<sup>655</sup> Nota al margen: [El Canonigo Tiro de Auilès en el Nobiliario con notas Caruallo. Garci Alonso de Torres en su libro de Linages Ilustres.]

---

Y entre tantos heredados esplendores con que le ha enriquecido la provida naturaleza, no son menos gloriosos los que se ha sabido adquirir con sus muchos meritos; pues de cuantos le han tratado, asi en Castilla<sup>656</sup>, como en Andalucia, en Italia, en Galicia, y otras partes, ha sido, y es siempre estimado, aplaudido, y solicitado, por reconocerle, y admirarle modesto en sus palabras, medido en sus acciones, prudente en sus consejos, desinteresado en sus beneficios, sin doblez en sus amistades, sin afectacion en sus discursos, y acertado en sus resoluciones, que con estas relevantes virtudes se compone un objeto hacia la veneracion digno de ser estimado, aplaudido, y de todos solicitado; pues no sin mucho acierto fia la Santa Iglesia del señor Santiago de su mucha capacidad de V.m. su mejor direccion en esta Corte para su mayor desempeño.

Enfin, señor, pues V.m. en la dilatada monarquia de los afectos se ha sabido erigir cordial estatua, mental efigie, y eterno simulacro, no dudo que admita grato las estudiosas fatigas de un varon tan peregrino, que supo inmortalizarse en la mente de los estudiosos, para ser singularidad de sus aciertos; y solo dejó con ellas a la discreta emulacion espacios para poderle admirar, y aplaudir, antes que senda capaz para saberle seguir, ni imitar, por las quales se pudo dezir justamente: *Potius sunt admiranda, quam imitanda*; que con esta feliz aceptacion quedara don Pedro en la posteridad tan favorecido, como fue en vida venerado, y yo deseando que V.m. llegue a ocupar los puestos, y dignidades que ya le han grangeado sus muchos meritos, para que desde ellos , y con ellas favorezca a todos sus interesados, y amigos, y temple el ansia de tantos como anhelan a ser subditos de V.m. cuya vida dilate Nuestro Señor muchos años.

B. L. M. de V.m. Su mas seguro amigo, y seruidor

*don Juan de Vera Tassis y Villarroel*<sup>657</sup>.

Esta aprobado, por comission del señor Vicario desta villa de Madrid, y su partido, este Tomo de la *Septima Parte*, y todos los demas de comedias de don Pedro Calderon de la

---

<sup>656</sup> Nota al margen: [Juan Pero de Vargas en su Nobiliario de España]

<sup>657</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XVI, Preliminares pp. 2 y reverso p. 3.

Barca, cavallero del Orden de Santiago, capellan de Honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la s. iglesia de Toledo, por el reverendissimo padre maestro fray Manuel de Guerra y Ribera, doctor Theologo, y catedratico de Filosofia en la universidad de Salamanca, predicador de su Magestad, y su teologo examinador synodal deste arçobispado, del orden de la santissima Trinidad, redencion de cautivos. Su fecha en Madrid a 14. de Abril de 1682.

#### LICENCIA DEL ORDINARIO.

Nos el doctor don Antonio Pasqual, arcediano de las Selvas, dignidad en la santa iglesia de Girona, y vicario desta villa de Madrid, y su partido, por la presente, y por lo que a nos toca, damos licencia para que se pueda imprimir, e imprima un libro intitulado, *Septima parte* de comedias, su autor don Pedro Calderon de la Barca, cavallero que fue del Orden de Santiago, capellan de honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la santa iglesia de Toledo, atento por la censura del reverendissimo padre maestro fray Manuel de Guerra y Ribera, del Orden de la Santissima Trinidad, predicador de su Magestad, nos consta, no tiene cosa contra nuestra santa fe, y buenas costumbres. Dada en Madrid a diez y siete de abril de mil seiscientos y ochenta y dos años.

Doct. D. Antonio Pasqual. Por su mandado  
Iuan Alvarez de Llamas, Notario.

Por Mandado del real Consejo de Castilla, se aprobó este Tomo de la *Septima Parte*, y todos los demas de comedias de don Pedro Calderon de la Barca, cavallero del Orden de Santiago, capellan de honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la santa iglesia de Toledo, por don Juan Baños de Velasco, cronista general destes Reynos de Castilla, y Leon. En Madrid a 6. de Mayo de 1682.

#### SVMA DEL PRIVILEGIO.

Tiene Priuilegio D. Juan de Vera Tasis y Villarroel, para poder él, o quien su poder tuviere, y no otra persona alguna, imprimir por tiempo de diez años este libro intitulado,

---

*Septima Parte de Comedias*, obra postuma de D. Pedro Calderon de la Barca, cavallero del Orden de Santiago, capellan de honor de su Magestad, &c. como mas largamente consta de su original, que está firmado de su Magestad, y refrendado de don Antonio de Zupide y Aponte, su secretario. Fecho en Madrid a veinte y cinco de mayo de mil seiscientos y ochenta y dos.

## FEE DE ERRATAS.

Pagin. 2. column. 2. linea 4. Claridiana, lee, *Clariana*. Pagin. 9. column. 2. lin. 49. Dezialo, lee, *Dezirlo*. Pagin. 28. column. 2. lin. 7. Esso os, lee, *Esso es*. Ibidem , linea 18. Claridiana, lee, *Clariana*. Pagin. 31. col. 1. lin. 22. Aqnel, lee, *Aquel*. Pag. 170. col. 1. lin. 27. Tantissimo, lee, *Tantissimo*.

Este libro intitulado, *Septima Parte de Comedias*, obra Posthuma de don Pedro Calderon de la Barca, cavallero del Abito de Santiago , &c. aduirtiendos estas erratas, esta fielmente impreso, y concuerda con su original. Madrid, y enero ocho de mil y seiscientos y ochenta y quatro años.

Lic. Don Francisco Murcia de la Llana,  
Corrector general por su Mag.

## SVMA DE LA TASSA.

Tasaron los señores de el real Consejo de Castilla este libro intitulado, *Septima Parte de Comedias*, obra postuma de don Pedro Calderon de la Barca, cavallero del Orden de Santiago, capellan de honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la Santa Iglesia de Toledo, à seis maravedis cada pliego, como consta de su original, despachado en el oficio de Domingo Leal de Saavedra, Escrivano de camara de su Magestad. En Madrid a diez de enero de mil y seiscientos y ochenta y quatro años.

A DON IVAN DE VERA TASSIS y Villarroel, en la publicacion de las Obras de Don Pedro Calderon de la Barca, por un Cavallero pariente y amigo suyo,

SONETO.

Si el dicho de Pythagoras tuviera  
Efecto, Calderon feliz lograra,  
Que su espiritu en ti se trasladara,  
Porque con la misma alma concibiera.  
Y si fuera verdad, que en tanta esfera  
Su acorde consonancia resonara,  
No dudo que a tus voces se pasmara,  
Ni que a tu amistad noble se mouiera.  
Mas ay dolor! que él muere, aunque su canto  
Vive en ti, porque en lastimas recuerde  
La ausencia de vn amigo verdadero:  
Pero enjague tu ingenio nuestro llanto,  
Pues entre las cenizas que te pierde,  
De su fama inmortal te halla heredero.

AL DISCRETO, Y PRUDENTE LECTOR.

Estas comedias de don Pedro Calderon, que aun siendo suyas, no han podido eximirse de agenos yerros, salen oy (discreto, y prudente lector) limpias, cabales, y desagaviadas de las graves injurias que de la pluma, y el molde padecieron. En ellas admirarás un vivo, y hermoso espejo del desengaño, guarnecido de políticas, y morales virtudes, que reprehenden, y castigan la desahogada libertad de los vicios; sirviendo de inocente diversion a los sentidos, ministrando singulares especies a las ideas, y previniendo saludables exemplos a todos los accidentes humanos, cuyo concepto explica aquella alta, y grave difinicion que dellas haze el

sapientísimo, ilustrísimo, y reverendísimo señor don fray Juan de Caramuel, citando al eloquentísimo Tulio, que abraça su pensamiento con elegancia dulce, en estos versos<sup>658</sup>:

Humanæ est vitæ speculum Comoedia: monstrat  
 Quæuè ferat iuveni commoda, quæuè seni.  
 Quid præter lepidosque sales, excultaque verba,  
 Et genus eloquij purius inde petas.  
 Quæ gravia in medijs occurrant, lusibus & quæ  
 Iucundis fuerint seria mista tocis.  
 Quæ sint fallaces servi, quamque improba semper,  
 Fraudeque, & omnigenis foemina plena dolis.  
 Quam miser, infelix, stultus, & ineptus amator,  
 Quam vis succedant, que bené cæpta putes.

No menos aplaude este discretísimo autor a nuestro don Pedro, que a los mayores ingenios de todo el orbe: vean sus apasionados los tres calamos suyos, y en repetidos elogios reconocerán el altísimo concepto que dél hazia, sin moverle la pasión de compatriota suyo.

Si en este Libro (lector discreto) echares menos la eruditísima aprobación del reverendísimo padre maestro Guerra, ya la hallaras donde con nueva estimación la veneres, por verla de su doctísimo autor tan adelantada, y excedida, que él solo pudiera entre los estudiosos adelantarse, y excederse á si mismo, para que acaben de romper sus dientes los mordazes detractores, que ociosamente han intentado mellar el inmortal simulacro de su fama.

Las demás comedias de D. Pedro saldràn (dandome Dios vida) muy en breve; para darme lugar a que yo te sirva del corto caudal mio con el poema heroyco, y paraphrasis de Job, que te he ofrecido, VALE.

Tabla de las comedias [...]

---

<sup>658</sup> Nota al margen: [Caramuel in itamic. Caam secund. ap. Lup. de Vega]

**7.12.9. Octava Parte de Comedias**

En la portada:

OCTAVA PARTE  
DE  
COMEDIAS  
DEL CELEBRE POETA ESPAÑOL  
DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA  
Cavallero del Orden de Santiago,  
Capellan de Honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos de Toledo,  
QUE CORREGIDAS POR SUS ORIGINALES,  
PUBLICA  
DON JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL,  
su mayor amigo, y las ofrece  
AL MUY ILUSTRE SEÑOR DON JUAN

Francisco Perez de Saavedra Ponce de Leon y Guzman, Marques del Villar, Señor de las Guadamelenas, Veintiquatro de la Ciudad de Cordova, Patrono del Colegio de los Escrivanos del Numero della, y Patrono del Convento de Santa Justa, y Rufina de la Ciudad de Sevilla, &

En Madrid. Por Francisco Sanz, Impresor del reino, y Portero de Camara de su Magestad, Año de 1684.

Grabado de Pedro Calderón de la Barca, realizado por Gregorio fosmany medina y conservado en la BN.

Dedicatoria:

AL MUY ILUSTRE SEÑOR DON IUAN FRANCISCO PEREZ DE SAAVEDRA PONCE DE LEON y Guzman, Marqués del Villar, Señor de las Guadamelenas, Veinticuatro



de la ciudad de Córdoba, Patrono del Colegio de los Escribanos del numero della, y Patrono del Convento de Santa Iusta, y Rufina de la Ciudad de Seuilla, &c.

Este sagrado sudor del mas robusto ingenio de nuestra España, llevo obsequioso a ofrecer a la generosa proteccion de V. S. ya como victima o ya como obediencia; pues como victima, sacrificio la sangre, y fatiga agena; y como obediencia, la tarea, y voluntad propia. Y si de la suerte que en los dilatados espacios de nuestros corazones vive su dueño respetado, viviera realmente en el antiguo ser, creo que no hiziera otra eleccion, que la que yo hago, por cuya causa me he persuadido a que aun desde su reverente sepulcro me intima este precepto.

Los justos motivos que tuviera don Pedro, para dedicar sus obras a la grande autoridad de V. S. fueran contemplarle tantas veces ilustre, y calificado por su real sangre, esclarecido por sus insignes acciones, y ventajoso por sus generosidades; y estos son los mismos que ejecutan mi obligacion para que lisongeando aquellas cenizas, reverencie con este obsequio las inmortales memorias de la excelsa casa de V. S. y si no me hiziera sospechoso la amistad que profeso; y temiera sonrosear su modestia le acordara de aquellos sagrados monumentos el anciano esplendor de sus progenitores, que yacen entre gloriosos blasones, y laureles, muertos para la vida, y vivos para la admiracion, y el respeto: pero temo ofenderlos al querer explicarlos en lo conciso de una dedicatoria, porque no caben en limitadas voces infinitos aplausos, y basta el sello de su soberania para credito de su fama.

Ni juzgo que encontrara la elocuencia humana color mas retorico para ponderar las inmensas prerrogativas de V. S. que el de repetir su nombre; pues en pronunciando, don Juan de Saavedra Ponce de Leon y Guzman, llega el hiperbole a su mas alta ponderacion, y los antiguos timbres destes nobilissimos apellidos, ya los vocean con testimonios irrefragables los mas autenticos nobiliarios y veridicas Historias de España, fundamentados con las venerables memorias que traslada a nuestros tiempos la autoridad de todos los cronistas<sup>659</sup> citados al

---

<sup>659</sup> Nota al margen: [Don Iuan Baños de Velasco en la comprobacion al Libro de D. Fernando de Saavedra y Ribadeneyra.

D. Ioseph Pellicer, Memorial de la Casa del Marquès de Ribas.

El Conde Lucanor, en la Casa de los Manueles.

margen, por cuya razón no se empeña mi insuficiente pluma en delinear el árbol de su augusta ascendencia, tantas veces ceñido de coronas.

Solo dire, que V. S. con sus acciones sabe, ya que no exceder, competir las glorias de sus heroycos antepasados; pues ya con el rejon, la espada, y el caballo, le hemos visto hazer en el grande teatro desta Corte, y el mayor de todo el orbe, diestrisimos primores en el toreo; derramando lucidisimas generosidades en costosas, y duplicadas libreas, en ricos coches, y en preciosos adornos de caballos; pues con su liberalidad enriquezia la misera estrechez de estos tiempos; desmintiendo con sus excessivos gastos la suma esterilidad; pero en animos generosos todos los tiempos son unos.

Quien mas, que V. S. despues de este aventajado luzimiento, supo hazer al mas hidalgo bruto sobervio con la obediencia, docil con el acicate, advertido con la colera, solo al suave precepto de la rienda, y al atentado impulso de la mano? Ni quien obrò con mas sosiego en el circo, con mas prudencia en el empeño, con mas merito en la suerte, con mas osadia en el peligro, con mas ayre en los acometimientos, con mas bizzarria en las resoluciones, ni con mas valor en los desempeños, quebrando tantos rejones, que fue preciso valerse de los agenos, para coronar la festiva tarde, siendo generosa emulacion de quantos tuvimos la ventura de verle tan plausible? Pues lo que en todos es arte, en V. S. pareció naturaleza, porque supo hermanar tanto con la naturaleza el arte, que fue preciso formar hazia la admiracion un compuesto prodigioso; consiguiendo aun de la catolica Magestad, a quien se dedicava el

---

Argote de Molina, en su Nobiliario, trae la Carta que el Maximo Carlos V. escriuiò à Iuan Perez de Saauedra, Veintiquatro de Cordoua (abuelo del Marquès) quien sossegò las Comunidades de aquella Ciudad.

Iuan Perez de Vargas, en su Nobiliario de España.

Fr. Felipe de la Gandara, Armas, y Triunfos de Galicia.

D. Alonso Nuñez de Castro historia de los tres Reyes de Castilla.

Garcia Alonso de Torres, en su libro de Linages, Ilustres.

D. Lorenço de Padilla, en su Nobiliario.

Diego de Urbina en Blasones, y Linages de España.

Geronimo Gudiel Compendio de la Casa de los Girones].

---

festejo, no solo la felice aceptación, sino el repetido aplauso. Crédito, enfin, honroso de los nobles cordoveses, que en el ilustre manejo de las armas, y las letras, siempre han sabido ocupar los sonoros labios de la fama. Y pues ella es quien se empeña en publicar sus dignos elogios, permitase V. S. pues es de tanto brio su entendimiento, como su mano, a trasladar el genio de su impulso, porque sea reparo de las letras, lo que ha sido empeño glorioso de las armas. Este es un corto diseño de las grandes prerrogativas que concurren en la persona de V. S. esta una insinuación breve de la noticia larga que debía dar de su esclarecida casa; y estos los motivos justos que executan mi amistad, y obligación, para presentarle gustoso un libro de varon tan celebrado, por que con esta demostración mia quede V. S. aplaudido, don Pedro Calderon glorioso, y yo satisfecho de que a su lado llegue a respetarse en los terminos del mundo, deseando que Nuestro Señor dé a V. S. dilatados años de vida, con las muchas prosperidades que merece.

B. L. M. de V. S.

Su mayor amigo, y afecto seruidor.

Don Iuan de Vera y Tassis.

#### Aprobación

Por Comisión del señor Vicario desta Villa de Madrid, y su partido, aprobó este Tomo de la *Octava Parte*, y todos los demás de comedias de D. Pedro Calderon de la Barca, cauallero del Orden de Santiago, capellan de honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la santa iglesia de Toledo, el Rmo. P. Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera, doctor teologo, y cathedratico de Filosofia en la Uniuersidad de Salamanca, predicador de su Magestad, y su teologo, examinador synodal deste Arçobispado, del Orden de la santissima Trinidad, Redencion de Cautivos. Su fecha en Madrid a 14. de Abril de 1682.

#### LICENCIA DEL ORDINARIO

Nos el doctor don Antonio Pasqual, arcediano de las selvas, dignidad en la santa iglesia de Girona, y vicario desta villa de Madrid, y su partido, por la presente, y por lo que a nos toca, damos licencia para que se pueda imprimir, e imprima un libro intitulado, *Octava Parte de Comedias*, su autor don Pedro Calderon de la Barca, cavallero que fue del Orden de

Santiago, capellan de honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la santa iglesia de Toledo, atento por la censura del reuerendisimo padre maestro fray Manuel de Guerra y Ribera, del Orden de la santissima Trinidad, predicador de su Magestad, nos consta no tiene cosa contra nuestra santa fe, y buenas costumbres. Dada en Madrid a diez y siete de abril de mil seiscientos y ochenta y dos años.

Doctor Don Antonio Pasqual.

Por su mandado, Juan Alvarez de Llamas, Notario.

Por Mandado del real consejo de Castilla, se aprobó este Tomo de la *Octaua Parte*, y todos los demás de comedias de don Pedro Calderon de la Barca, Cavallero del Orden de Santiago, capellan de honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la santa iglesia de Toledo, por don Juan Baños de Velasco, cronista general destos Reynos de Castilla, y Leon. En Madrid a seis de mayo de mil seiscientos y ochenta y dos.

#### SUMA DEL PRIVILEGIO.

Tiene Privilegio don Iuan de Vera Tassis y Villarroel, para poder él, o quien su poder tuviere, y no otra persona alguna, imprimir, por tiempo de diez años, este libro intitulado, *Octaua Parte de Comedias*, obra postuma de don Pedro Calderon de la Barca, cavallero del Orden de Santiago, capellan de honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la santa iglesia de Toledo, como mas largamente consta de su original, que está firmado de su Magestad, y refrendado de don Antonio de Zupide y Aponte, su secretario. Fecho en Madrid a veinte y cinco de mayo de mil seiscientos y ochenta y dos.

#### FEE DE ERRATAS.

Pagin. 30. column. 1. lin. 27. ue de mi, lee, *fue de mi*. Pagin. 53. column. 1. lin. 13. cetcano, lee, *cercano*. Pagin. 105. column. 2. lin. 8. Teuia, lee, *Teuca*. Pag. 502. lin. 26. fuerre, lee, *fuerte*.

Este libro intitulado, *Octaua Parte de Comedias*, obra postuma de don Pedro Calderon de la Barca, cavallero del abito de Santiago, &c. advirtiendole estas erratas, esta fielmente impreso, y concuerda con su original. Madrid, y otubre treze de mil y seiscientos y ochenta y quatro años.

---

Lic. Don Francisco Murciade la Llana.  
Corrector general por su Mag.

### SUMA DE LA TASSA

Tasaron los señores del real consejo de Castilla este libro intitulado, *Octaua Parte de Comedias*, obra postuma de don Pedro Calderon de la Barca, cavallero del Orden de Santiago, &c. a seis maravedis cada pliego, como mas largamente consta de su original, despachado en el Oficio de Domingo Leal de Saauedra, escrivano de camara de su Magestad. En Madrid a diez y seis de octubre de mil seiscientos y ochenta y quatro años.

### AL QUE LEYERE

El octavo tomo de los ingeniosos desvelos del comico poeta español, y cuarto en orden de los que mi cuidadosa tarea ha publicado, te ofrezco, lector benigno, para calificacion de mi segura voluntad; muchas de las comedias que contiene habras visto en los teatros representadas y en los libros impresas; pero ninguna en unos y otros tan cabal, como las que agora salen a la luz publica; pues si tu juiziosa capacidad pasare al examen de su cotejo, no dudo que te deba repetidos agradecimientos mi cuidado; asegurandote que sin larga, y continua prolijidad, es dificultoso el vencer tanto imposible; el qual solo podrá ponderarle quien con afectuosa gratitud le experimenta. Las demás que en mi poder quedan, están en sus traslados tan inciertas, que hasta conseguir otros mas verdaderos, habré de suspender el proseguir en el noveno tomo; pasando a repetir en la prensa los cuatro primeros, que te aseguro, no tienen menos yerros, que los advertidos en los que tengo publicados; pues aun no bastó el respeto de su autor vivo, para eximirse del riesgo que suelen padecer a manos de los traslados, y moldes: y como el verdadero amor es preciso que pase mas allá de la muerte, yo que fui quien mas entrañablemente amé a don Pedro; pues como <sup>660</sup> *Omni tempore diligit, qui amicus est*, es forçoso que a repetidas instancias de la voluntad, quando parece que acabo, empiece de nuevo a exercitar mi obligacion, tomando esta fatiga por alivio, para que todo ceda en su obsequio, y en honra, y gloria de Dios, que te guarde.

---

<sup>660</sup> Nota al margen:[Prouerb. capit. 17. vers. 17.]

Tabla de las comedias contenidas en esta *Octava Parte*

<i>La cisma de Inglaterra</i>	pág. 1
<i>Las manos blancas no ofenden, Fiesta que se representó a sus Magestades</i>	pág. 46
<i>Los cabellos de Absalón</i>	pág. 105
<i>No siempre lo peor es cierto, Fiesta que se representó a sus Magestades</i>	pág. 156.
<i>Las cadenas del Demonio</i>	pág. 201
<i>Los tres afectos de amor, Fiesta que se representó a sus Magestades.</i>	pág. 240
<i>La Vanda y la Flor</i>	pág. 288
<i>Con quien vengo</i>	pág. 331
<i>Guardate del Agua mansa</i>	pág. 381
<i>El Alcayde de si mismo</i>	pág. 431
<i>Luis Perez el Gallego</i>	pág. 475
<i>Antes, que todo, es mi Dama, Fiesta que se representó a sus Magestades</i>	pág. 517

**7.12.10. Novena Parte de Comedias**

En la portada:

NOVENA PARTE  
DE  
COMEDIAS

DEL CELEBRE POETA ESPAÑOL,

DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA,

Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de Honor de su Magestad, y de los señores Reyes  
Nuevos en la Santa Iglesia de Toledo;

QUE NUEVAMENTE CORREGIDAS,  
PUBLICA

Don Juan de VeraTassis y Villarroel  
Fiscal de las comedias de estos reinos, por su Mag.

Y LAS OFRECE

AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON IÑIGO Melchor Fernandez de Velasco y Tovar,  
Condestable de Castilla, y de León, Camarero Mayor del Rey nuestro señor, su copero mayor,  
de los Consejos de Estado, y Guerra, Comendador de Vsagre en la Orden, y Cavalleria de  
Santiago, y Treze della, Duque de la Ciudad de Frias, &.

CON PRIVILEGIO

En Madrid: Por Francisco Sanz, Impresor del reyno, y portero de Camara de Su Magestad,  
Año de 1691.

Grabado de don Pedro Calderón de la barca, realizado por Gregorio Fosman y Medina, en  
Madrid en 1682 y conservado en la BN.

Dedicatoria:

AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON IÑIGO Melchor Fernandez de Velasco y Tovar, Condestable de Castilla, y de León, Camarero Mayor del Rey nuestro señor, su copero mayor, de los Consejos de Estado, y Guerra, Comendador de Vsagre en la Orden, y Cavalleria de Santiago, y Treze della, Duque de la Ciudad de Frias, Castelnovo, Señor do las casas de Velasco, y Tovar, y de los Siete Infantes de Lara, de las ciudades de Osma, y Arnedo, villas de Villalpando, y Pedraza de la Sierra, &.

Excmo. Señor. Si intento delinear las augustas ramas del robusto, y esclarecido Arbol de la Real Casa de V. Exc. la insuficiencia de mi pluma agraviara tan venerado objeto; y si entre los esplendores della, aspiro a referir los singulares meritos adquiridos, que compiten, si no exceden, aquel honroso, y heredado lustre; ni caben en la ruda eloquencia de mi voz, ni en la sucinta margen deste papel y todos saben que V. Exc. se ha sabido merecer el magnífico renombre de Principe soberano, siendo al lado de nuestro catolico Monarca, y Señor, en las maximas, el político prudente; en la distributiva, el Juez desapasionado; en las decisiones, el sabio consejero: con que para referir, y delinear sus meritos, y nobleza, solo se puede encontrar el hiperbolico aplauso en lo heroico de su proceder, y en lo glorioso de su nombre.

Siendo este (señor) un digno elogio, que no le finge mi respeto, aunque le expresa mi cortedad; me induce (con reverente osadia a tanta celsitud) a que llegue oy, como otras veces, a venerar las generosas aras del respetuoso bulto de V. Exc. pues nunca puedo dejar de repetir obsequios a quien con magnanimo pecho sabe obligar siempre; que aunque es corta la recompensa en lo que oy dirijo, la soberana aceptacion de V. Exc. sabra suplir con amplitud lo defectuoso della, conociendo que en rasgos de ageno entendimiento sacrifico tesoros de propria voluntad, y que aun mas que lo precioso del tributo, se debe apreciar lo resignado del corazon; pues con aquel se anhela a ostentaciones de lucir, y con este solo a vanidades de amar. Estas, señor, me llevan dócil, y voluntario a la magnanima protección de V. Exc. con el Noveno libro de don Pedro Calderon de la Barca, entre cuyas ingeniosas comedias hallará V. Exc. algunas con que servir a sus Majestades, a causa de no averse representado en su real presencia; y todas tan corregidas de los defectos con que hasta aquí han corrido, que, en mi juicio, no las ha de hallar encuentro la mas critica censura y yo, según creo, la padeciera muy grave de todos, a no llegarlas a poner debajo de la esclarecidisima siombra de V. Exc. reconociendo que este fuera el acertado designio del autor, y lo es mio, el qual lograre mas



autorizado, empleandome en muchos preceptos de V. Exc. cuya vida pido a Nuestro Señor la dilate quanto esta Monarquía necesita, y he menester.

Excmo. Señor. B. L. M. de V. Exc.

Su mas seguro Siervo.

*Don Juan de Vera Tassis y Villarroel*<sup>661</sup>.

#### SUMA DE LA APROBACION.

Por Comission del señor doctor don Antonio Pasqual, arcediano de las selvas, dignidad en la santa iglesia de Girona, y vicario de esta villa de Madrid, y su partido, aprobó este Tomo de la *Novena Parte*, y todos los demás de comedias de don Pedro Calderon de la Barca, cavallero del Orden de Santiago, capellan de honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la santa iglesia de Toledo, el reverendissimo padre maestro fray Manuel de Guerra y Ribera, doctor teologo, y catedratico de Filosofia en la Universidad de Salamanca, predicador de su Magestad, y su teologo, examinador synodal de este Arçobispado, del Orden de la Santissima Trinidad, Redencion de cautivos. Su fecha en Madrid a catorze de abril de mil seiscientos y ochenta y dos.

#### SUMA DE LA APROBACION.

Por Mandado del real Consejo de Castilla, se aprobó este libro de la *Novena Parte*, y todos los demás de comedias de don Pedro Calderon de la Barca, cavallero del Orden de Santiago, capellan de honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la santa iglesia de Toledo, por don Juan Baños de Velasco, cronista general destos Reynos de Castilla, y Leon. En Madrid a seis de mayo de mil seiscientos y ochenta y dos.

---

<sup>661</sup> Calderón de la Barca, Pedro, Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, 1973, Vol. XVIII, Preliminares, pp. 2-3 y reverso.

#### SUMA DEL PRIVILEGIO.

Tiene Privilegio don Juan de Vera Tassis y Villaroel, para poder él, o quien su poder tuviere, y no otra persona alguna, imprimir por tiempo de diez años este libro intitulado, *Novena Parte de Comedias*, obra postuma de don Pedro Calderon de la Barca, cavallero del Orden de Santiago, &c. como mas largamente consta de su original, que está firmado de su Magestad, y refrendado de don Antonio de Zupide y Aponte, su secretario. Fecho en Madrid a veinte y cinco de mayo de mil seiscientos y ochenta y dos.

#### LICENCIA DEL ORDINARIO.

Nos el doctor don Antonio Pasqual, arcediano de las selvas, dignidad en la santa iglesia de Girona, y vicario desta villa de Madrid, y su partido, por la presente, y por lo que a nos toca, damos licencia para que se pueda imprimir, e imprima un libro intitulado, *Novena Parte de Comedias*, su autor don Pedro Calderon de la Barca, cavallero que fue del Orden de Santiago, capellan de honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la santa iglesia de Toledo, atento por la censura del reverendissimo padre maestro fray Manuel de Guerra y Ribera, del Orden de la Santisima Trinidad, Predicador de su Magestad, nos consta no tiene cosa contra nuestra santa fe, y buenas costumbres. Dada en Madrid à diez y siete de Abril de mil seiscientos y ochenta y dos años.

Doct. D. Antonio Pasqual.

Por su mandado, Juan Alvarez de Llamas. Notario

#### FEE DE ERRATAS.

Pagin. 52. column. 2. lin. 21. se aplaque, lee, *Sea Pazes*. Pagin. 517. col. 1. lin. 9. por arte, lee, *Parante*. Pagin. 524. col. 2. lin. 3. y perdido ver, lee, y *perdido bien*.

Este Libro, intitulado, *Novena Parte de Comedias*, obra postuma de don Pedro Calderon de la Barca, Cavallero del Orden de Santiago, capellan de honor de su Magestad, y

---

de los señores Reyes Nuevos en la santa iglesia de Toledo, advirtiendo estas erratas, está fielmente impreso, y concuerda con su original. Madrid, y febrero ocho de mil seiscientos y noventa y vn años.

Don Martin de Ascarço,  
Corrector general por su Magestad.

#### SUMA DE LA TASSA.

Tasaron Los señores del Consejo real de Castilla este libro intitulado: *Novena Parte de Comedias*, obra postuma de don Pedro Calderon de la Barca, cavallero de la Orden de Santiago, capellan de honor de su Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la santa iglesia de Toledo, a seis maravedis cada pliego, como consta de su original, despachado en el oficio de Domingo Leal de Saavedra escrivano de camara de su Magestad. En Madrid a diez de febrero de mil y seiscientos y noventa y un años.

#### AL LECTOR

Pongo en tus manos, y en el teatro comun este Noveno Tomo de comedias del célebre poeta español, D. Pedro Calderon de la Barca: ninguna de ellas la leerás como andava manuscrita, o impresa; porque solicitando unas, y otras originales, se ha procurado corregir, y ajustar con la mayor legalidad posible esta impresion: si en qualquiera dellas notares algun deslíz, o borron, no le achaques a descuidado delito suyo, sino a grosera ignorancia mia; pues como tal, la confieso, y la sugeto a la juiziosa correccion de los discretos.

La comedia de Amar despues de la muerte (como dejé advertido en la *Verdadera Quinta Parte*) la desconoció por suya don Pedro, no tanto por hallarla con el titulo del Tuzani de la Alpujarra, quanto por verla adulterada, y diminuta en la impresion. La de Un castigo en tres venganças, que tambien está en la Quinta falsa, padecia la misma calamidad; y por eso se anota alli, y aqui se publican ambas, desmintiendo los errores de la prensa. La de Bien vengas mal dije en el Primer Tomo, que no era de don Pedro, a causa de aver visto otra con el mismo

titulo; y registrando esta que aora te presento, reconozco por lo artificioso de la traza, y la naturaleza del verso, que es legitimo parto suyo. Las demás, aunque todas estavan defectuosas, van corregidas, y cabales, por lo que no pretendo mas gloria, que averle acertado a servir con la voluntad, para que desapasionado, suplas la cortedad de mi entendimiento.  
VALE

(TABLA de las comedias que contiene esta *parte Novena*)

**7.12.11. Prólogo al Volumen I de Autos Sacramentales**<sup>662</sup>

*Autos Sacramentales I, Madrid 1996.*

AL LECTOR

ANTICIPADAS DISCULPAS A LAS OBJECIONES QUE PUEDEN OFRECERSE  
A LA IMPRESIÓN DE ESTOS AUTOS

Parecerá culpable especie ele jactancia sacar a luz estos mal limados borradores, que, desconfiada la modestia, tuvo por tantos años a la censura retirados; siendo así, que no sólo no es jactancia nacida del propio amor, sino violencia de ajeno agravio ocasionada, pues, no contenta la codicia con haber impreso tantos hurtados escritos míos como andan sin mi permiso adocenados y tantos como sin ser míos andan impresos con mi nombre, ha salido ahora con un libro intitulado *Quinta parte de comedias de Calderón*, con tantas falsedades como haberse impreso en Madrid y tener puesta su impresión en Barcelona, no tener licencia ni remisión ni del vicario, ni del consejo, ni aprobación de persona conocida. Y, finalmente, de diez comedias que contiene, no ser las cuatro más, ni aun ninguna pudiera decir, según están, no cabales, adulteradas y defectuosas, bien como trasladadas a hurto, para vendidas y compradas de quien ni pudo comprarlas ni venderlas. Este consentido abuso, que, mirando a otra luz, resulta en no menos considerable daño de terceros que en perjuicio de veinte y seis

---

<sup>662</sup> Ver Pedro Calderón de la Barca, *Autos Sacramentales, I*, Enrique Rull Fernández (Ed.), Biblioteca Castro, Madrid 1996, pp. 3-5.

mil ducados al año aplicados a hospitales y obras pías, me ha puesto en recelo de que los autos sacramentales, que en su festivo día se han representado a sus Majestades y sus Reales Consejos, de más de treinta años a esta parte, no corran (pues no hay quien lo impida) la deshecha fortuna que han corrido las comedias; porque, siendo, como son, tan escrupulosos sus asuntos que por un término errado, o por la pluma, o por la prensa, puede pasar de lo sensible del ingenio a lo intolerable de la reputación, me ha movido (mejor dijera, me ha forzado) a que, ya que hayan de salir, salgan, por lo menos, corregidos y cabales, que para defectos bastan los míos, sin que entren a la parte los ajenos.

Conque, habiendo respondido a la primera objeción, paso a las demás que se me ofrecen.

Habrá quien haga fastidioso reparo de ver que en los más de estos autos están introducidos unos mismos personajes como son: la Fe, la Gracia, la Culpa, la Naturaleza, el Judaísmo, la Gentilidad, etc. A que se satisface (o se procura satisfacer) con que siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento, con que, a mi corto juicio, más se le debe dar estimación que culpa a este reparo, que el mayor primor de la naturaleza es que con unas mismas facciones haga tantos rostros diferentes, con cuyo ejemplar, ya que no sea primor, sea, disculpa el haber hecho tantos diferentes autos con unos mismos personajes.

Hallaránse parecidos algunos pasos; también en la naturaleza se hallan algunos rostros parecidos, y aunque esta razón salve este defecto, se añade a ella que este género de representación se hace una vez al año, y de una a otra de las que eran en esta primera parte ha habido distancia de más de veinte años, y no es lo mismo haberlos visto con tanto intermedio divididos que hallarlos juntos debajo de un cuaderno, y así podrán suplirse, si se miran, no como repetidos, sino acordados.

Parecerán tibios algunos trozos; respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es, que muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo y del tablado.

Habrá quien diga que ha sido flojedad no sacar las citas a la margen. A que se responde que para el docto no hacen falta y para el no docto hicieran sobra.

Hasta aquí son (¡oh lector amigo o enemigo!) las objeciones que a mí se me han ofrecido a que he querido anticipadamente responderte. Si a ti se te ofrecen otras, te suplico me las adviertas para que en la segunda parte o las satisfaga o las obedezca, que mi ánimo está tan rendido al deseo de lo mejor que, desde luego, si en lo dicho o por decir hubiere una sola voz que disuene a la pureza de la fe o al decoro de las buenas costumbres, desde luego, la delato, la detesto y la retracto, y de ella pido a Dios el perdón y a ti la enmienda.—*Vale*.

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA<sup>663</sup>

## APROBACIÓN

DEL REVERENDÍSIMO PADRE JUAN IGNACIO

CASTROVERDE, DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, PREDICADOR

DE SU MAJESTAD

M. P. S.

Remítame V.A. el libro de Autos sacramentales de don Pedro Calderón de la Barca, caballero del Orden de Santiago, Capellán de Honor, y de la Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo, para que salgan a la censura común, después de haber logrado el aplauso común, y remítame lo mismo que ya tiene aprobado; que tales son los esmeros de su justificación, con que la obediencia, que siempre es deuda a los preceptos de V.A., ahora es deuda y sacrificio. No se puede entrar al conocimiento de esta obra (aunque perdone la modestia de su autor) sin hablar de su elocuente estilo, de su admirable distribución y de su fábrica sagrada, cuya abundancia la hace estéril, pues por mucho que se diga, nunca se cumple con lo que se debe decir, siendo de tan extraordinaria calidad, que los materiales que se buscan para su censura sirven para su elogio.

Que este grande cortesano junte a la pureza del estilo la consonancia del metro con igualdad, no es mucho; que use del idioma natural con destreza, no causa admiración; que coloque lo

---

<sup>663</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 1997 a, pp. 3-5.

---

delectable sin faltar a lo útil, sigue el precepto de Horacio; que forme lazos del Epicedio con el intento principal, sin que la atención se le huya, así lo quisieron todos los clásicos, y no lo hallaron todos; que se hagan consonancia la hermosura y la propiedad, algunas lo consiguieron; que las líneas miren al fin como a centro, es de ingenio consiguiente; que algunos célebres poetas españoles hayan hecho autos con acierto, no hay duda; que la admirable forma que hoy tienen se debe sólo a don Pedro Calderón, es cierto; y que en ella los escribe con celestial arquitectura, todos lo reconocen; y también el que siendo nuestro Monarca quien en su dilatado Imperio recibe como por tributo del Sol sus más principales influencias, cuando quiere mostrar el grato obsequio a los vínculos del estrecho parentesco de una reina en Francia y de un Emperador en Alemania, desestima sus tesoros, como prendas de menos valor, y explica su voluntad, remitiendo todos los años los autos de este insigne ingenio por la mayor riqueza que llevan sus extendidos reinos, y así que las referidas partes (que cada una constituye un hombre de fama) se hallen todas juntas en nuestro español don Pedro, no sólo con singular elocuencia, sino en el mayor grado de perfección, es lo que más se debe estimar, y lo que nos da justos motivos para que le miremos por casi divino, pues es verdad que sus escritos no le convienen en los términos de humano.

La admirable distribución con que elevó la Comedia a ciencia en perfecto silogismo, proponiendo, dificultando y resolviendo, no sólo adelantó sino mudó la forma con que escribieron Terencio y Plauto en lo antiguo, Petrarca en lo más moderno, y los españoles en nuestro siglo; siendo así que el que más se ajustó a la regla del Filósofo, tomando por principio el fin para formar el argumento, *finis principium est in operabilibus*, consiguió el acierto en la tierra, que hasta allí estaba descubierta; pero don Pedro siguió la misma regla, tomando también por principio el fin, pero la dio nuevos realces para su propósito, teniendo suspensa la atención y equivocando diestramente ese mismo fin hasta que llegase, descubriendo entonces a un tiempo todas las Artes, y corriendo de una vez el velo a toda la pintura con general admiración, que es lo que no se le concedió a Aristóteles, y mucho menos a Séneca, por haberse contentado en lo cómico con el deleite del oído y la dulzura del cuento: *Haec Poetis relinquuntur, quibus aurem oblectare, et dulcem fabulam nectere propositum est (De Beneficiis, lib. 1, cap. 4º)*. Con que valiéndose de las perfecciones de la naturaleza, excluye todo artificio; de que se infiere que si a tantos ingenios príncipes se adelanta en esta facultad don Pedro Calderón, nadie en esta facultad se atreverá a medir con él su estatura; pero ¿quién se ha de atrever cuando sólo a él fue dada esta gracia? En que parece se hace

demostración, porque después de haber enseñado el camino, dado la forma y puesto la pauta, nadie le ha sabido imitar, pues esto mismo que hizo en la comedia, lo prosiguió con más alto modo en los autos, pasando de la propiedad del amor humano a la del Amor divino, imitando al Autor celestial, que las obras de gracia las conforma y proporciona a las de naturaleza con la diferencia de sus disposiciones.

La sagrada fábrica de hacer los conceptos de Cristo sacramentado representables y explicarlos con la viva demostración de alegorías, entendiendo una cosa por la significación de otra, son invenciones del entendimiento, cuya virtud no es otra que saber hallar. Pues ¿cómo será este? Cuando arrebatado en éxtasis divinos imita al mismo Dios, que dice por Isaías: *Notas facite in populis ad inventiones eius (cap. 8, 4)*. En los términos de encarnar y sacramentarse, y estas invenciones son las que nos explica debajo de figuras alegóricas, dispuestas con tal armonía que, desestimada la apariencia, se percibe la substancia, adornándolas con todo lo que da de sí la Retórica de variedad, hermosura y alegría que es lo que da a entender el salmo 95, al mismo intento en las palabras: *Tune exsultabunt omnia ligna silvarum a facie Domini quoniam venit*. Y esto lo dispone con tal firmeza que no hay en este libro doctrina que no se conforme con el sentido indubitable de la Iglesia, ni con lo que (sin controversia) llevan sus doctores y santos; y así V.A. siendo servido, puede dar al autor la licencia que pide para satisfacer la expectación general, y para que España, entre las calamidades de la guerra, tenga un Buen-día; *Ne defrauderis a die bono (Eccles. cap. 24, 14)*. En nuestro Colegio Imperial de la Compañía de Jesús. Setiembre, diez, de mil y seiscientos y setenta y seis.

JUAN IGNACIO DE CASTROVERDE<sup>664</sup>

APROBACION, QVE HIZO EL DOCTOR DON JVAN Mateo Lozano (Cura propio de la Iglesia Parroquial de San Miguèl desta Corte, Capellan de Honor , y Predicador de su Magestad) quando imprimiò Don Pedro Calderon de la Barca su primer Tomo de Autos.

De orden del señor Licenciado Don Alonso Rico y Villaroel , Consultor del Santo Oficio de la Inquisicion, Dignidad de Capellan Mayor de la Santa Iglesia Magistral de San Iusto, y Pastor de Alcalá de Henares y Vicario desta Villa de Madrid, y su Partido, por el Eminentissimo señor Cardenal Arçobispo de Toledo, mi señor, &c. He visto los doze Autos Sacramentales,

---

<sup>664</sup> Calderón de la Barca, Pedro, 1997 a, pp. 3-8.



---

con las Loas que contiene este volumen, escritos por Don Pedro Calderon de la Barca, Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de los señores Reyes Nuevos de Toledo, y de nuestras Magestades Catolicas, en su Real Capilla. Bien bastantemente acreditada de segura, y de grande, aun sin averla visto, me pareciera, y con razon a mi, que podia salir a luz el dia de oy esta obra, en fee de los aplausos, y de las aclamaciones comunes con que se han celebrado por unicos, sin ofensa de nadie, los escritos desta singularissima pluma, aviendose grangeado a fuerza de sus continuados aciertos, desde la primera centella que se desprendiò à los Teatros, de la fogosidad deste fecundissimo Numen, el renombre de inimitable en los numeros, è invenciones Poeticas. De estas, aviendo sido tantas, y de tan diferentes argumentos, las que assi para el divertimiento cortesano, como para el festejo de las Personas Reales , en ocasion de sus mas ostentosos regocijos, ha discurrido con la novedad, y decoro, que todo el Mundo aclama ,la ingeniosidad de su idea. [...] Deste mismo sentir, en que nuevamente me afirmo, aviendo visto con toda atencion, y cuidado, passaren por sus lineas los ojos; hallando en cada assumpto de las Loas, y los Autos, que en ellos se contienen, una confirmacion de mi dictamen; y tocando con la experiencia, que a la postrera linea , a que en su concepto llego la pluma del Autor en lo que acabaren de leer, pudo la valentia del primor de su idea adelantar el tiro en lo que leyeren de nuevo. Dias ha ya, que empleado mas sagradamente su espiritu en estos decorosos Religiosos estudios, se ha dedicado todo a las celebridades del mas Alto Supremo Sacramento , que venera nuestra Madre la Iglesia, festejandole reverente con musicas, y numeros, como David con sus movimientos a la Arca. [...] en fee de que estos en sus ancianidades, por la delicadeza de los organos, afinados a fuerça de los años en mas suaves acentos de la voz, articulan las clausulas mas blandas, y sonoras; nadie como este Ingenio, à fuer de candidissimo Cisne en la suavidad de los numeros, y la madurez de su edad, ha cantado mas dulce, y armonioso en los ultimos tercios de su vida: Boni quoque Poeta (dixo el Gran Valeriano) symbolum est [Pier. Valer. liber. 13. cap.2.] Cygnus nam veluti Cygni senio confecti argutioribus ob gutturis exilitatem organis effectis , suaviorem simul, & vocaliorem emittun vocem; ita etiam boni Poetæ, quò magis per ætatem profecerunt, scribere itidem solet elegantius, & sapientius. De este parecer soy. En San Miguèl de Madrid a diez de Agosto de mil y seiscientos y setenta y seis.

El Doctor Don Juan Mateo Lozano