

ESTUDIO ANALITICO DE EL GRAN DUQUE DE GANDIA:  
CONTRIBUCION AL ESTUDIO DE LAS COMEDIAS  
"DE SANTO" DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA

Thesis for the Degree of Ph. D.  
MICHIGAN STATE UNIVERSITY  
JUAN ANTONIO CALVO COSTA

1967



This is to certify that the

thesis entitled

ESTUDIO ANALITICO DE EL GRAN DUQUE DE  
GANDIA: LAS COMEDIAS DE SANTOS DE DON  
PEDRO CALDERON DE LA BARCA

presented by

Juan Antonio Calvo *Costa*

has been accepted towards fulfillment  
of the requirements for

Ph.D degree in Spanish

*John H. Ramsey*  
Major professor

Date May 11, 1967

## ABSTRACT

### ESTUDIO ANALITICO DE EL GRAN DUQUE DE GANIA: CONTRIBUCION AL ESTUDIO DE LAS COMEDIAS "DE SANTO" DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA

by Juan Antonio Calvo Costa

El Gran Duque de Gania, de Calderón de la Barca, permaneció perdida hasta 1959 en que el profesor checo Vaclav Cerny encontró una copia manuscrita en Bohemia, editándola en 1963. A pesar del interés que suscitó el hecho, la comedia ha permanecido desatendida por la crítica, ya que los pocos artículos escritos sobre ella se han referido especialmente a las circunstancias de su hallazgo.

El propósito de este estudio es, pues, efectuar un análisis de la obra, de sus características dramáticas, de su forma poética y de su estructuración.

Para ello he dividido esta tesis en seis partes. El primer capítulo presenta el medioambiente de la época en que se estrenó: el Barroco español y sus fuertes contrastes. Ha quedado fijada la fecha de 1671 como la del estreno, su calidad de comedia para "fiesta real," y su representación en el Colegio jesuita de Madrid, y, al estudiar la estructuración, hemos señalado la existencia, junto a la trama central, de dos subtramas, siendo una de ellas ejemplo de comedia "de capa y espada."

En el segundo capítulo, he estudiado la personalidad histórica del protagonista. Este estudio ha mostrado la exactitud con que Calderón sigue los doce años de la vida pública del Duque. He indicado la sujeción del autor a las reglas del Arte Nuevo de hacer



comedias y demostrado el planteamiento, desarrollo y clímax del argumento. Al hacer esto, queda señalada la construcción anti-tética de la obra, tanto en la estructuración de la trama y sub-tramas como en el campo estilístico de la poesía. Con esto se confirma también la relación intrínseca entre la obra y su época.

En el tercer capítulo he hallado la proporción exacta de las estrofas usadas por Calderón. He indicado asimismo las preferencias de los autores de su tiempo respecto a la versificación y las del autor con respecto a las diversas situaciones dramáticas. También se ha indicado el acertado uso de la música en la obra, así como los diversos casos en que el autor prefirió apartarse de las reglas lopescas. He probado también que la obra tiene 3434 versos y no los indicados en la edición.

Al estudiar la caracterización de los personajes en el cuarto capítulo, se ha señalado el cuidado puesto en los elementos psicológicos de la caracterización, especialmente en el protagonista. También ha quedado demostrado que el paradigma de la caracterización se ajusta al de la comedia del Siglo de Oro.

El quinto capítulo encuadra la obra en la temática religiosa de Calderón. La obra en sí resulta una de las más perfectas comedias "de santo" del autor centrada en la progresión a la santidad del protagonista, basada en el concepto del desengaño.

La última parte de la tesis, en forma de apéndices, presenta la proporción de estrofas usadas en cada acto y en toda la comedia.

Esta tesis presenta El Gran Duque de Gandía como una comedia "de santo" de perfecta estructuración. Posee todas las características que se aprecian en el segundo período de su autor princi-

palmente, reflejando con consistencia las contradicciones y la idea del desengaño existentes en la época en que se representó.

A mis padres

2011  
01/11



ESTUDIO ANALITICO DE EL GRAN DUQUE DE GARCIA:  
CONTRIBUCION AL ESTUDIO DE LAS COMEDIAS "DE SANTO"  
DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA

By

Juan Antonio Galvo Costa

A THESIS

Submitted to  
Michigan State University  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance Languages

1967

1967  
9-27 67

© Copyright by  
Juan Antonio Calvo Costa  
1967

INTRODUCTION . . . . .

PREFACE . . . . .

I. THE HISTORY OF THE . . . . .

II. THE HISTORY OF THE . . . . .

III. THE HISTORY OF THE . . . . .

IV. THE HISTORY OF THE . . . . .

V. THE HISTORY OF THE . . . . .

VI. THE HISTORY OF THE . . . . .

VII. THE HISTORY OF THE . . . . .

VIII. THE HISTORY OF THE . . . . .

IX. THE HISTORY OF THE . . . . .

X. THE HISTORY OF THE . . . . .

## INDICE

INTRODUCCION. . . . .	1
Capítulo	
I. LA OBRA Y SU TIEMPO. . . . .	4
II. LA PERSONALIDAD HISTORICODRAMATICA DEL DUQUE DE GANDIA Y LA COMEDIA DE CALDERON. . . . .	28
III. VERSIFICACION. . . . .	71
IV. CARACTERIZACION DE LOS PERSONAJES. . . . .	103
V. <u>EL GRAN DUQUE DE GANDIA Y LAS COMEDIAS "DE SANTOS"</u> <u>DE CALDERON DE LA BARCA.</u> . . . . .	155
CONCLUSION. . . . .	179
BIBLIOGRAFIA. . . . .	184
APENDICES . . . . .	203



## INTRODUCCION

El 22 de mayo de 1966 se presentó en Viena la comedia de Don Pedro Calderón de la Barca El Gran Duque de Gandía. La reposición tuvo lugar exactamente 295 años después de su estreno. Durante este tiempo la comedia se consideró perdida, aunque se sabía de una obra de Calderón con dicho título sobre la vida de Don Francisco de Borja, que figuraba en los viejos catálogos calderonianos.

En 1959 el romanista checo Vaclav Cerny, profesor de la Universidad de Praga, encontró en la biblioteca del palacio de Blada Vozice, en Bohemia, una copia de esta obra perdida. La comedia permaneció, sin embargo, inédita hasta que en 1963 el profesor Cerny publicó la edición del texto calderoniano. A pesar de una excelente introducción y del esmero puesto por el profesor checo, la edición dista mucho de ser completa. En ella se aclaran principalmente una serie de términos lexicográficos, difíciles de entender para el que desconozca el idioma, y una serie de episodios históricos o mitológicos que el lector medio quizás no pudiera comprender.

Aparte de esta edición y de algunos artículos en español, uno en alemán y otro en ruso, todos los cuales se refieren a las circunstancias del hallazgo en sí más que a la comedia misma, no ha habido hasta la fecha un estudio de El Gran Duque de Gandía.

Nos proponemos pues efectuar un trabajo analítico de esta obra, de su estructuración dramática, de la caracterización de sus personajes, de su versificación y, finalmente, trataremos de encuadrarla entre las comedias "de santos" calderonianas. Es también nuestro propósito el intentar precisar las circunstancias, tanto de tiempo

1942

1943

1944

1945

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

como de lugar, que motivaron a Calderón a escribir esta comedia.

Este estudio se ha dividido en cinco partes. En la primera he tratado de reflejar la época en que se compuso esta comedia, esperando que al determinar su milieu, las características de la obra puedan, por una parte, quedar encuadradas más precisamente, y por otra, hallar las circunstancias históricas que motivaron la producción de la misma.

En la segunda parte, trato de fijar la personalidad dramática del protagonista, Francisco de Borja. El estudio de dicha personalidad desde el punto de vista hagiográfico espero pueda aclararnos algunos aspectos de la misma en sus antecedentes dramáticos, así como la forma en que el autor nos la presenta.

La tercera parte estará dedicada a la versificación. En cuanto a esto, espero hallar no sólo la exacta proporción de estrofas que usa Calderón a través de la obra, sino el uso específico que hace el autor de las mismas en las diversas situaciones dramáticas. Esto, al mismo tiempo, ayudará a completar el panorama de la comedia en la producción dramática de Calderón de la Barca. Al estudiar la estructuración y la versificación de la comedia, he intentado también precisar tanto las semejanzas como las diferencias de nuestro autor con las reglas aceptadas para la comedia española del Siglo de Oro.

La cuarta parte está dedicada al estudio de la caracterización de los diversos personajes que aparecen en El Gran Duque de Gandía. Intento al mismo tiempo hallar su paradigma de acuerdo con las normas aceptadas en el estudio de la personificación en la comedia de esta época, tratando igualmente de ajustar dicha caracterización a la





idiosincrasia dramática del autor.

En la última parte intento enjuiciar el Gran Duque de Gandía dentro del cuadro de las comedias "de santo" de Calderón de la Barca. En este aspecto, mis investigaciones han tratado de llegar a una más concreta definición de dichas comedias, e igualmente de clasificar nuestra obra entre las restantes obras calderonianas de igual temática. Al hacer esto, espero poder presentar las características especiales, así como las similitudes, que pueda tener nuestra comedia con las otras. También ha sido nuestra intención, si bien menos específicamente indicada, la de hallar la correlación que pueda tener nuestra comedia con su época; esa época tan llena de contrastes y contradicciones que se asienta en los últimos años del Barroco español.

Para efectuar estas investigaciones he utilizado directamente las bibliotecas de Michigan State University, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia y del Ayuntamiento de Gandía y, a través de la interlibrary loan, he hecho uso de las bibliotecas de las universidades de Columbia, Chicago y Michigan.

Mi trabajo no pretende ser un análisis exhaustivo de El Gran Duque de Gandía, espero, sin embargo, contribuir al cuadro general de la temática religiosa de Calderón y de esta obra especialmente ya que hemos tenido la suerte de **recuperarla**.



## CAPÍTULO I

### LA OBRA Y SU TIEMPO

La monarquía española atravesaba en el siglo XVII una de sus crisis más dolorosas. Después de las gestas heroicas del siglo XVI-creadoras de un imperio donde "el sol no se ponía"- el país, falto de una cimentación sólida, comenzaba a rendirse bajo la pesadumbre de su grandeza.<sup>1</sup> Desde mediados del siglo XVII, España se vio sustituida por Francia en la dirección de los asuntos europeos, y al finalizar la centuria ya no es, en frase de un escritor del XVIII, sino "el esqueleto de un gigante."<sup>2</sup>

Sin embargo, en medio de los grandes desastres que nublaron los últimos años del reinado de Felipe IV, y el largo e infelicísimo del desventurado Carlos II, el país todavía conservaba las luminarias de pasadas victorias; "un ficticio resplandor de apoteosis, que impedía ver el fondo negro donde iba hundiéndose la nación entera."<sup>3</sup>

Aun cuando unos pocos advertían con desolado pesimismo la ruina de España-éste es, por ejemplo, el caso de un Quevedo-los más preferían embriagarse con los placeres de una vida frívola o refugiarse en un mundo de fantasías e ilusiones que les ayudara a olvidar la realidad.<sup>4</sup> El fastuoso lujo de la corte de los últimos Austrias indicaba bien claramente la alegre inconsciencia del pueblo español.

<sup>1</sup>Salvador de Madariaga, Spain (New York, 1943), pág. 45.

<sup>2</sup>José Cadalso, Cartas Marruecas, (Madrid, 1935), pág. 96.

<sup>3</sup>José Deleito y Piñuela, El declinar de la monarquía española, 2ª ed. (Madrid, s.f.), pág. 42.

<sup>4</sup>Ibid., págs. 43-46.



Al mismo tiempo, el jubiloso concepto de la vida, aportado por el Renacimiento, quedó minado en el siglo XVII por la profunda conmoción religiosa que agitó a Europa desde el momento de la Contrarreforma. La vida dejó de verse como una brillante fiesta y volvió a convertirse en un doloroso problema.<sup>5</sup> Una angustiosa incertidumbre vino a sustituir la tranquila seguridad del siglo anterior. España experimentó esta transición más que ningún otro país, gracias al profundo arraigo que en ella alcanzaron las ideas de la Contrarreforma.<sup>6</sup> Así vemos de nuevo que la idea de culpa a causa del pecado original se instala otra vez en la mente de todos; la noción humanística de la bondad natural del hombre desaparece para dar paso a la convicción de un constante desengaño.<sup>7</sup> De esta forma, a la confiada exaltación renacentista de la vida presente, del hombre como tal, sucede ahora una, en cierto modo ascética, desvalorización de todo lo terreno. De nuevo se pone de manifiesto la caducidad de la vida; al antiguo optimismo sucede una honda melancolía. La vida es, en palabras de Calderón, "un sueño;"<sup>8</sup> "una efímera rosa."<sup>9</sup>

<sup>5</sup>J. Vicens Vives, Historia social y económica de España y América, III (Barcelona, 1957), págs. 245-249.

<sup>6</sup>Marcelino Menéndez y Pelayo, "Discurso leído en la Fiesta Literaria del 26 de junio de 1911," Historia de España seleccionada en la obra del maestro, editado por Jorge Vigori (Madrid, 1934), pág. 18.

<sup>7</sup>Noción ésta que encontramos constantemente en Calderón y que claramente mencionan la Emperatriz y el Duque en nuestra comedia.

<sup>8</sup>Pedro Calderón de la Barca, "La vida es sueño," Obras Completas, I (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 387.

<sup>9</sup>Francisco de Rioja, "A una rosa," Antología del Soneto Clásico Español, selección por Arturo del Hoyo (Madrid, 1963), pág. 27.

que se puede decir que  
serva.<sup>10</sup> más y

tiempo breve y f

La imagen de

representada en la

una sencilla. Pe

forma de la mano

tema de la lit

Amor<sup>11</sup>, nos cruce

nos alares.<sup>12</sup> La

tiemalle. El día

las de las de los

para tener el ábito

el tinte platónico

en prostra sensual

se notar el gran a

en las guerras y r

10. Francisco de

que y cuando nada

11. Francisco de

Aspirativa, "Amor"

12. Amor y sol

13. Beato y P.

(Madrid, 1954), p.

14. Gregorio Mar

(Madrid: Colección

15. Beato y P.

16. John Juniper,

en Charles II, II

No se puede fijar los ojos en nada que no sea "recuerdo de la muerte."<sup>10</sup> Más y más se intensifica la noción de que la vida "es siempre breve y fugitiva."<sup>11</sup>

La imagen de la muerte, una imagen tétrica, elocuentemente representada en la pintura de Valdés Leal, aparece de nuevo en la vida española. Pero al mismo tiempo, y en contraste con esta imagen tétrica de la muerte-el contraste perenne de esa "dualidad" caracterizante de la literatura y vida españolas, como nos indica Dámaso Alonso<sup>12</sup>-, nos encontramos con un desenfrenado goce de placeres de todas clases.<sup>13</sup> La aristocracia estaba atenta sólo al goce de una vida muelle. El dinero, no el mérito, y el favoritismo constituían las fuentes de los cargos públicos.<sup>14</sup> La fama ya no era suficiente para mover el ánimo de las clases dirigentes. El amor va perdiendo el tinte platónico de la literatura del Renacimiento para degenerar en grosera sensualidad.<sup>15</sup> En cuanto a las clases inferiores, hay que notar el gran aumento de vagos, mendigos y delincuentes, producido por las guerras y mantenido por la indiferencia del gobierno,<sup>16</sup>

<sup>10</sup>Francisco de Quevedo, "Representase la brevedad de lo que vive y cuan nada parece lo que se vivió," Antología, pág. 109.

<sup>11</sup>Francisco de Quevedo, "Que la vida es siempre breve y fugitiva," Antología, pág. 113.

<sup>12</sup>Ensayos sobre poesía española (Madrid, 1958), pág. 26.

<sup>13</sup>Deleito y Pifuela, ...También se divierte el pueblo (Madrid, 1954), pág. 93.

<sup>14</sup>Gregorio Marañón, El Conde-Duque de Olivares, 10<sup>a</sup> ed. (Madrid: Colección Austral, 1958), págs. 130-131.

<sup>15</sup>Deleito y Pifuela, ...También se divierte el pueblo, pág. 102.

<sup>16</sup>John Dunlop, Memoirs of Spain During the Reigns of Philip IV and Charles II, II (Edinburgh, 1834), págs. 225-227.



de cuya forma de vida nos ha dejado amplio testimonio la novela picaresca. Tanto en unas clases como en otras, se observa cómo la sociedad española experimenta un considerable descenso de nivel moral.<sup>17</sup>

La corte es en esta época excelente ejemplo de lo que venimos diciendo. El pueblo de Madrid, devoto y frívolo, ocioso y bullanguero, "vivía por y para las diversiones devotas, populares y cortesanas."<sup>18</sup> Toros y cañas en la Plaza Mayor, cabalgatas, certámenes literarios y representaciones escénicas en los corrales públicos del Príncipe y de la Cruz, en las cámaras del Palacio Real, en los salones de la aristocracia e incluso en los locutorios de los conventos, se sucedían sin cesar.

La admiración que la capital causaba a los visitantes la expresa Calderón por boca de uno de sus personajes al decir:

. . . Vine a ver  
la gran villa de Madrid:  
esta nueva Babilonia  
donde verás confundir  
en variedades y lenguas,  
el ingenio más sutil.<sup>19</sup>

Igualmente prodiga Lope de Vega sus alabanzas de la villa y corte:

. . . Madrid que no hay ninguna  
villa, en cuanto el sol dora y el mar baña  
más agradable, hermosa y oportuna,  
cuya grandeza adora y acompaña  
la Corte de los Césares de España.<sup>20</sup>

<sup>17</sup>Deleito y Piñuela, El declinar de la monarquía española, págs. 61-63.

<sup>18</sup>Deleito y Piñuela, Sólo Madrid es Corte (Madrid, 1953), págs. 9-19.

<sup>19</sup>Calderón de la Barca, "Hombre pobre todo es trazas," Obras Completas, II (Madrid: Aguilar, 1956), pág. 202.

<sup>20</sup>Los Mártires de Madrid, en Miguel Herrero García, Madrid en el teatro (Madrid, 1963), pág. 91.

Qualificacões de ...  
Aplicacões de ...  
...

La classe de ...  
aportando ...  
no caso de ...  
então, ...  
na prática ...  
tais como ...  
a respeito ...  
relação de ...  
intencional, ...  
a respeito ...  
simultaneamente ...  
cada um ...

...

- 21. ...
- 22. ...
- 23. ...
- 24. ...

Y Quiñones de Benavente, madrileño cien por cien, resume así las excelencias de su ciudad:

Pues el invierno y verano  
en Madrid sólo son buenos  
desde la cuna a Madrid <sup>21</sup>  
y desde Madrid al cielo.

La ciudad no era, sin embargo, este paraíso descrito por sus panegiristas. En perfecto contraste con estas alabanzas, Gracián nos hace saber que "así como a la Corte acuden todas las perfecciones del mundo, mucho más todos los vicios, pues los que vienen a ella nunca traen lo bueno, sino lo malo de sus patrias."<sup>22</sup> Y añade que "causa asco no la inmundicia de sus calles, sino de los corazones."<sup>23</sup> Su personaje Critilo nos hace saber que ve a Madrid como "una Babilonia de confusiones, una Lutecia de inmundicias, una Roma de imitaciones, un Palermo de volcanes, una Constantinopla de nieblas, un Londres de pestilencias y un Argel de cautiverios."<sup>24</sup> Más sombríamente aún aparece retratada la ciudad en este soneto atribuido a Góngora:

Una vida bestial de encantamiento,  
harpías contra bolsas conjuradas,  
mil vanas pretensiones engañadas  
por hablar un oidor, mover el viento;

carrozas y lacayos, pajes ciento,  
hábitos mil con vírgenes espadas;  
damas parleras, cambios, embajadas,  
caras posadas, trato fraudulento;

<sup>21</sup>L. Quiñones de Benavente, Entremeses, ed. José Manuel Blecua (Madrid: Biblioteca Clásica Ebro), pág. 91.

<sup>22</sup>Baltasar Gracián, El Criticón, ed. José Manuel Blecua (Madrid: Biblioteca Clásica Ebro), pág. 61.

<sup>23</sup>Ibid., pág. 64.

<sup>24</sup>Ibid., pág. 63.

mentiras arbitreras, abogados,  
clérigos sobre mulas, como mulos;  
embustes, calles sucias, lodo eterno;

hombres de guerra medio estropeados,  
títulos y lisonjas, disimulos;  
este es Madrid, mejor dijera infierno.<sup>25</sup>

Sin llegar a los extremos de unos u otros, la ciudad aparece más  
verídicamente descrita en un romance popular de la época que dice:

En Madrid está la Corte  
la Corte de las Españas  
• • • • •  
Por eso en la antigua villa  
usó la paz y la calma;  
que, cual a panal sabroso,  
acuden con prisa extraña  
pretendientes y soldados,  
dueñas, busconas, garnachas  
mercaderes, barateros,  
galanes, rufianes, damas  
titulares y mendigos,  
y, en fin, por ahorrar palabras  
la flor de cuento de bueno  
y de malo encierra España.<sup>26</sup>

Las continuas diversiones, y la brillantez, más aparente que  
real, de la villa y corte cambiaron con la muerte de Felipe IV en  
1665. La enfermiza condición de Carlos II y la viudez de su madre,  
la regente Mariana de Austria, no se prestaban a muchos jolgorios  
y diversiones mundanas. Si el reinado de Felipe IV fue de  
comedias y de cómicos, la España de Carlos II fue "una democracia  
frailuna y Madrid, en realidad, un inmenso convento."<sup>27</sup> No quiere

<sup>25</sup>Deleito y Piñuela, Sólo Madrid es Corte, pág. 259. La crítica  
moderna niega la paternidad de Góngora en este soneto. Ver Revue  
Hispanique, VII (April, 1900), págs. 504-515.

<sup>26</sup>Deleito y Piñuela, Sólo Madrid es Corte, pág. 251, cita n° 1.

<sup>27</sup>Antonio Cánovas del Castillo, Historia de la decadencia de  
España (Madrid, 1910), pág. 235.

decir esto que la Corte careciera de entretenimientos. Aun cuando la importancia de las comedias como diversión había decrecido desde 1644, en que no se permitió componer o representar otras que no fuesen sobre vidas y hechos de santos, la gente continuaba yendo a ellas y la orden, poco obedecida, tuvo que ser rescindida unos años después.<sup>28</sup> Notemos sin embargo, que esta prohibición contribuyó sin duda alguna al auge de las comedias religiosas y Autos Sacramentales. A ello contribuyó también la reacción católica contrarreformista que tanto tomó en el siglo XVII de la tradición religiosa medieval.<sup>29</sup>

De todas formas, las representaciones teatrales continuaron durante el reinado de Carlos II. Especialmente durante los primeros años cuando la regente, caída en melancolía, "procuraba aturdirse con festejos y comedias," hasta el punto que dice uno de sus contemporáneos:

A la reina, no hay que sacarla del Retiro que se aflige en Palacio, donde pasa las mañanas en montería, los días en festines y las noches en comedias. Todo esto incesantemente; que no sé como no le empalagan tantos placeres.<sup>30</sup>

De estas comedias era Don Pedro Calderón de la Barca monarca sin rival.

<sup>28</sup>Cánovas del Castillo, Historia de la decadencia de España, pág. 423.

<sup>29</sup>Andrés Soria, "La literatura medieval europea en el Siglo de Oro," Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas (Oxford, 1964), págs. 452-453.

<sup>30</sup>Jerónimo de Barrionuevo, Avisos, editado por A. Paz y Meliá (Madrid, 1892-93), págs. 37-38.

En efecto, en esta época era Calderón el poeta palaciego de Carlos II como lo había sido de su padre Felipe IV.<sup>31</sup> El dramaturgo vivía rodeado del respeto y la admiración de sus contemporáneos, como reconoce Moreto en una de sus obras en que rinde en escena público tributo al decir por boca de sus personajes:

- D. Pedro : Y ¿qué hay de comedias nuevas  
en Madrid?
- D. Manuel : Muy pocas vemos,  
sino cual y cual de alguno  
que por requerir precepto  
escribe para Palacio;  
pero con tal acierto  
de Novedad, que parece  
se está escediendo a sí mismo.
- D. Pedro : ¿Ese es Calderón?
- D. Manuel : Sin duda;  
que sólo puede su ingenio  
ser admiración de cuantos  
bebieron el sacro aliento.<sup>32</sup>

A su genio incomparable se recurría para celebrar las fiestas del Corpus<sup>33</sup> así como otras solemnidades.<sup>34</sup> Recordaremos que Calderón participó en la primera justa literaria, en honor de la canonización de San Isidro, el 19 de mayo de 1620 y que siendo éste su primer intento en las letras hizo decir a Lope de nuestro poeta, "A don Pedro Calderón / Admiran en competencia / Cuantos en la edad antigua / Celbran Roma y Atenas." También recordaremos la participación de Calderón en otros acontecimientos como su presentación de

<sup>31</sup>Antonio Sánchez Moguel, "D. Pedro Calderón de la Barca: estudio sobre su vida y sus obras," El Ateneo de Madrid en el Centenario de Calderón (Madrid, 1881), pág. 49.

<sup>32</sup>La ocasión hace al ladrón en Herrero García, pág. 97.

<sup>33</sup>Richard Chevenix Trench, Calderón, His Life and Genius (Redfield, 1856), págs. 26-27.

<sup>34</sup>Cristóbal Pérez Pastor, Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1905), passim.

La banda y la flor para celebrar la jura del príncipe Baltasar Carlos el 7 de marzo de 1632, su diálogo La paz y la guerra conmemorando la ascensión de Fernando III de Hungría a Rey de Romanos en 1637, así como la Fábula de Perseo con la que celebró, en 1654, el restablecimiento de la reina Doña Mariana de Austria de una enfermedad. Es, pues, lógico que se pensara en él para conmemorar la noticia de la canonización de Don Francisco de Borja, Duque de Gandía.<sup>35</sup>

Así pues cuando el 3 de mayo de 1671 llegó a Madrid la noticia de la canonización de Francisco de Borja, promulgada solemnemente el 12 de abril del mismo año por Clemente X, se hicieron inmediatamente preparativos para celebrarla con toda brillantez.<sup>36</sup> No sólo en Madrid, sino en toda España fueron numerosas las fiestas en honor del nuevo Santo. En la Corte, y teniendo en cuenta además la devoción de los últimos Austrias por San Francisco,<sup>37</sup> los festejos fueron brillantísimos.<sup>38</sup> Con motivo de estas fiestas se encargó a Calderón que escribiera una obra apropiada a las circunstancias: esta

<sup>35</sup>Deleito y Piñuela, El rey se divierte, págs. 193, 215 y 225. Sánchez Mogel, págs. 4-5. Para más detalles sobre la vida de Calderón véase E. Cotarelo y Mori, Ensayos sobre la vida y obras de Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1924).

<sup>36</sup>Pedro Suau, Historia de San Francisco de Borja, Trad. Miguel Barquero (Zaragoza, 1963), pág. 450.

<sup>37</sup>John Langdon Davies, Carlos, The King Who Would Not Die (New Jersey, 1963), pág. 178. Ver también Suau, pág. 454.

<sup>38</sup>Así vemos que el programa de festejos comprendía cuatro partes. Una sesión literaria en el Colegio Imperial de los jesuitas (las itálicas son muestras). Una procesión religiosa de la casa profana al Colegio donde se celebró la octava. Durante la octava se celebraron festejos populares, torneos y bailes. Finalmente una procesión para devolver el relicario del cuerpo del Santo a la casa profesa. Suau, pág. 450. Ver también Adro Xavier, págs. 211-216.

obra fue la comedia El Gran Duque de Gandía. La obra fue escrita y representada en el mismo año de la canonización, o sea en 1671 como ya indicaremos más adelante. Aparte de esto, poco más se sabía. El manuscrito de la comedia, o las copias del mismo, si las había, permanecían desconocidos.

Se sabía, sí, que nuestro dramaturgo había escrito una comedia sobre el Duque de Gandía. Calderón mismo diez meses antes de su muerte y a petición del Duque de Veragua, había escrito una lista de sus comedias en la que figura una con el título de San Francisco de Borja.<sup>39</sup> Asimismo, Vera Tassis, primer editor de las obras de Calderón, escribía en 1682 que se le atribuía erróneamente a Calderón la obra El Fénix de España, sobre San Francisco de Borja. Siete años más tarde, anunciaba Vera Tassis en su Novena Parte una siguiente Décima Parte, - que no se publicó -, entre las cuales incluía una comedia sobre San Francisco de Borja.<sup>40</sup> Igualmente el hispanista italiano A. Farinelli había dado a conocer una obra anónima titulada Quintillas burlescas en que se contienen las comedias de las diez partes de Don Pedro Calderón, en la que el autor glosaba en verso los títulos de las comedias calderonianas diciendo en una de sus quintillas:

Y ser como el varón fuerte,  
pues el mundo está de gorxa,  
logiar una buena suerte,  
teniendo una buena muerte,

<sup>39</sup>"Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca," IV, Biblioteca de Autores Españoles (Madrid, 1945), XIV, págs. 679-680.

<sup>40</sup>Obras Completas de Calderón de la Barca, I. Dramas, ed. Luis Astrana Marín (Madrid, 1951), págs. 39-45.



qual San Francisco de Borya.<sup>41</sup>

A pesar de esto, la comedia aparecía como perdida pese a algunas erróneas indicaciones de varios críticos de Calderón.<sup>42</sup>

En el año 1959, sin embargo, apareció en la pequeña localidad de Mlada Vozice, en Bohemia, una copia manuscrita de esta comedia. El manuscrito pertenecía a la biblioteca de la Condesa de Harrach, hija del Conde Fernando Buenaventura de Harrach que fue embajador de Austria en la Corte española durante gran parte del reinado de Carlos II. La Condesa había sido educada en España en donde había vivido desde los diez años hasta su matrimonio, habiéndose, naturalmente, aficionado a las cosas españolas.<sup>43</sup> El descubrimiento del manuscrito se debió a las actividades y estudios de la Comisión para el estudio de manuscritos de la Academia Checoeslovaca de Ciencias.<sup>44</sup> Las razones que motivaron la aparición de esta obra en dicho país han sido presentadas detalladamente por el profesor Vaclav Cerny<sup>45</sup>

<sup>41</sup>A. Farinelli, "Variaciones en quintillas sobre los títulos de los dramas de Calderón de la Barca," Divagaciones hispánicas, II (Barcelona, 1936), pág. 252.

<sup>42</sup>Para un detallado estudio de las vicisitudes de esta comedia véase El Gran Duque de Gandía, ed. Vaclav Cerny (Praga, 1963), págs. 12-18. Rafael María de Hornedo, "La comedia de El Gran Duque de Gandía," Razón y Fe, 169 (Febrero, 1964), nº 793, págs. 132-135.

<sup>43</sup>Cerny, pág. 19.

<sup>44</sup>Hornedo, pág. 136.

<sup>45</sup>Aprovecho aquí para expresar al profesor Cerny mi agradecimiento por su amabilidad en contestar a mis preguntas sobre su descubrimiento.

... es una da 2...

... contradicci...

... más de la nubi...

... un clero; por...

... que, entre las

... en prueba con...

... de la canonic...

... la que precede la

... personas que vayan

A la

de la

como

más

... finalmente se tr...

... anos II, y si rec...

... tal, vemos que

... tal.

... según el prof...

... para un ser de

... Juan Boira, "La or...

... condición, Valenc...

... de la vanidad, "A...

... Valenci en espan...

... de Valaci, "Revue

... (1900), n.º 3, p...

... de la vanidad, "E...

... condición condición

... de la vanidad, pág...

... de la vanidad, pág...

... de la vanidad, pág...

en su esmerada edición de la comedia.<sup>46</sup>

En contradicción con la afirmación de Hartzbusch de que "la comedia debía hallarse escrita antes de 1651, en que Calderón se hizo clérigo; porque después únicamente trabajó comedias para su Majestad, entre las cuales no hay ninguna de santo,"<sup>47</sup> el profesor Cerny prueba conclusivamente que la comedia fue escrita en 1671, el año de la canonización de Francisco de Borja. En efecto, al leer la loa que precede la comedia vemos que Ganimedes pide a todos los personajes que vayan:

A las plantas  
de un monarca que en dos lustros  
cifó al siglo del deseo  
más que del sol falto al curso.<sup>48</sup>

Indudablemente se refiere al monarca entonces reinante, o sea a Carlos II, y si recordamos que el rey nació el 6 de noviembre de 1661, vemos que los "dos lustros" del rey se cumplen precisamente en 1671.

Según el profesor Cerny, Calderón debió de escribir la obra

<sup>46</sup>Para mayor detalles sobre el descubrimiento, véase Vicente Giner Boira, "El Gran Duque de Gandía de Calderón de la Barca," Las Provincias, Valencia, noviembre, 1963; y del mismo autor "El Duque de Gandía," ABC, Madrid, diciembre, 1963. Alejandro Casona, "Calderón ha estrenado esta noche," ABC, Madrid, enero, 1964. D. Mixalci, "Neizvestnaja drama Kal'derona," Voprosy Literaturny, VIII (1964), n°3, págs. 252-254. Y Gustav Siebenman, "El Gran Duque de Gandía," Ein neu entdecktes Drama von Calderón, Germanisch-Romanische Monatsschrift, XV (1965), págs. 262-275.

<sup>47</sup>Hornedo, pág. 134.

<sup>48</sup>Don Pedro Calderón de la Barca, El Gran Duque de Gandía, pág. 40. Esta y todas las subsiguientes referencias a la comedia son de la edición, ya indicada, del profesor Cerny que es la única que existe, y se harán citando tan sólo el nombre de Calderón y la página.

para una fiesta celebrada en la embajada austríaca en honor de los reyes. Esto era práctica común durante el siglo XVII.<sup>49</sup> Que el embajador austríaco pensara en ofrecer una fiesta a los reyes es cosa muy posible, máximo cuando su colega español en Viena, el Marqués de los Balbases, lo había hecho con los soberanos austríacos.<sup>50</sup> Era además en esta época, muy popular el teatro español en la Corte Imperial.<sup>51</sup> Sin embargo, un nuevo y detallado estudio del padre Rafael de Hornedo afirma que la obra se presentó en el Colegio Imperial de los jesuitas en Madrid y no en la embajada austríaca.<sup>52</sup> En verdad, este Colegio Imperial había sido siempre objeto de grandes atenciones y liberales donaciones por parte de la reina.<sup>53</sup> No es, pues, de extrañar que los padres jesuitas, conocedores de la gran devoción de Mariana de Austria por San Francisco, decidieran obsequiar a los reyes con un festejo en el que se representaría la comedia de Calderón.<sup>54</sup> Además, no era cosa desusada el que en el Colegio Imperial se festejaran acontecimientos importantes para la Compañía con espectáculos teatrales. Así Don José de Pellicer nos

<sup>49</sup>Cerny, pá. 13. En la cita nº 11 de la misma página aparece una larga lista de las comedias españolas estrenadas en la Corte Imperial.

<sup>50</sup>Ibid., pág. 14.

<sup>51</sup>Ibid., págs. 16-18. A. F. Schack, Historia de la literatura y del arte dramático en España, trad. Eduardo de Mier (Madrid, 1887), IV, págs. 316-321.

<sup>52</sup>Hornedo, págs. 134-135.

<sup>53</sup>Langdon, pág. 178.

<sup>54</sup>Ibid., pág. 178.



dice en uno de sus avisos:

2 de octubre, 1660. Han tenido los p. p.  
de la Compañía del Colegio Imperial su fiesta  
solemnísima al cumplimiento del siglo o  
100 años de su religión. Tienen prevenida  
una solemnísima comedia de maravillosas  
tramoyas, obra de Cosme Lotti.<sup>55</sup>

Además al examinar de nuevo la loa veranos, como ya indica

Hornedo, que:

Recibe, pues, Carlos grande  
Júpiter de España augusto,  
en rapaces Ganimedes  
del cielo hurtados asuntos.<sup>56</sup>

Es indudable que, al referirse a los actores como "rapaces  
Ganimedes," se está refiriendo al autor a los alumnos del Colegio  
Imperial.<sup>57</sup>

Por último, y como prueba concluyente, tenemos la obra del  
jesuita P. Famperosa, Días sagrados y geniales,<sup>58</sup> en la que se  
refiere, sin lugar a dudas, a la loa y a la comedia de El Gran  
Duque de Gandía como las representadas en el Colegio Imperial, la  
tarde del 10 de agosto de 1671. Así el padre Famperosa nos des-  
cribe la loa representada como:

. . . La fábula de Ganimedes, a quien en sus tiernos  
años el Aguila de Júpiter subió al cielo a servirle  
la copa, aplicado al Colegio Imperial, que como águila  
condal de ingenios, valiéndose de los nobles polluelos,

<sup>55</sup>Enilio Cotarolo y Mori, Bibliografía de las controversias  
sobre la licitud del teatro en España (Madrid, 1904), pág. 24.

<sup>56</sup>Calderón, pág. 40.

<sup>57</sup>Hornedo, pág. 135.

<sup>58</sup>Ibid., pag. 135, cita nº 8.

Alexander la  
piques y también  
de la loca, repte  
cada año, a  
unos referente  
media.

breve no  
cuando ocho años  
masión y el tema  
inventado; era r  
da: el Inque: s  
mista. "No había  
lo habían visto  
el acontecimiento  
masión en el  
como a causa  
el protagonista  
seguir ante la  
época, que e

El tiempo

colaborador

1930, pá. 21

que cria en sus Estudios, presentaba en ellos muchos Ganimedes al Júpiter de España, para que sirviese el néctar de Apolo desatado en aquellos dos discursos de la virtud de San Francisco de Borja, celebrada de el Cielo y de la Tierra.<sup>59</sup>

Al examinar la misma vemos que, en efecto, aparecen los dioses griegos y también Ganimedes el cual, como ya indicaremos al estudiar la loa, representa al "Júpiter de España," a Carlos II.

Queda así, a nuestro juicio, afirmada la posición del padre Hornedo referente a la ocasión y al lugar donde se representó la comedia.

Creemos poder afirmar que Calderón, alumno de los jesuitas durante ocho años y admirador de San Francisco, encontraría la ocasión y el tema magníficos. No iba a tratar de un argumento inventado; era real, había sucedido en España misma. Todos conocían al Duque: su renuncia no fue la renuncia de una persona desconocida. "No había ocurrido en épocas antiguas: era reciente, casi lo habían visto y vivido los contemporáneos de Calderón."<sup>60</sup> Además, el acontecimiento tiene todo el dramatismo necesario para causar impresión en el público. Es el cambio brusco en la vida de un gran hombre a causa de la muerte, casi fulminante, de una bellísima mujer. El protagonista de la comedia, atónito ante la muerte - de nuevo estamos ante la idea del desengaño, núcleo del pensamiento moral de la época, que en Calderón "llega a ser como una obsesión."<sup>61</sup> - de la

<sup>59</sup>Hornedo, págs. 135-136.

<sup>60</sup>Giner Boira, ABC, pág. 32.

<sup>61</sup>Angel Valbuena Prat, Literatura Dramática Española (Barcelona, 1930), pág. 205.



...satis, pronis

...

...de la  
...es preciso  
...también  
...a los  
...y vari...

El argumento

...y Aragón, ...  
...Israel,  
...la Corte, no ...  
...especial ...  
...mujer. ...  
...para para ...  
...La ...  
...una  
...cua

...de ...  
...aún in...

...Mat o, ...

...sin ...

...de ...  
...a ...

...mujer, ...  
...de la ...  
...que ...  
...Carlos ...

Emperatriz, pronuncia el juramento que le hará "famoso, jesuita y santo."

El tema de la comedia es naturalmente, la santidad. Su asunto<sup>62</sup> es precisamente la antítesis de la parábola narrada por San Mateo respecto al joven que rehusó abandonar sus riquezas para seguir a Jesucristo.<sup>63</sup> El asunto es, pues, "el desengaño de las cosas y vanidades del mundo."<sup>64</sup> Es el "renuncia y sígueme" bíblico.

El argumento de la obra es el siguiente: Don Francisco de Borja y Aragón, Marqués de Lombay, es Caballerizo mayor de la Emperatriz Isabel, la esposa de Carlos V. Goza de gran prestigio en la Corte, no sólo por la nobleza de su rango,<sup>65</sup> sino por la especial amistad con que los emperadores les distinguen a él y a su mujer.<sup>66</sup> El Emperador regresa a Toledo y la ciudad se engalana y prepara para celebrar su retorno: este es el escenario de la primera jornada. La Emperatriz, sin embargo, tiene un cierto presentimiento:

una pasión que sintiendo  
cuanto el pensamiento dice,

<sup>62</sup>Seguimos la pauta indicada por el Dr. C. Gómez del Prado en su obra, aún inédita, El teatro de los hermanos Machado.

<sup>63</sup>San Mateo, 19.3.

<sup>64</sup>Giner Boira, ABC, pág. 34.

<sup>65</sup>Recordemos que por línea paterna Francisco de Borja descendía del Papa Alejandro VI y que su bisabuelo materno era el Rey Católico.

<sup>66</sup>Su mujer, Doña Leonor de Castro, era la amiga y dama favorita de la Emperatriz con la que había estado desde su niñez y a la que acompañó a España cuando la Emperatriz contrajo matrimonio con Carlos V.

se  
y  
de  
ar  
que  
ni

de talo for  
a unido de  
una. Com la C  
pennar lo que  
un tipo en él,

de  
que  
si  
ni  
de  
que  
de

en efecto, en  
indisone y  
resiona a Fran

de  
no  
pr  
for  
de  
de  
de  
de

Resos aquí de  
los sueños  
de decir a Fran

de  
de  
de

se venga en el corazón  
y de tal suerte le oprime  
del discurso con las mismas  
armas que alevosa esgrime,  
que no hay razón que no hiera  
ni alivio que no lastime.<sup>67</sup>

De todas formas la Emperatriz, animada por Leonor, la esposa de Francisco de Borja, decide desechar su tristeza y asiste a un sarao. Toda la Corte está presente en el baile. Calderón hace ya presentir lo que va a suceder, usando el recurso del augurio, tan típico en él, por medio de una copla:

¿De qué vive la hermosura  
quejosa en la majestad  
si no tiene más que ser  
ni en la tierra, ¡ay! más quedar?  
de eso mismo, ¡ay!  
que el cielo en la tierra,  
¿Cómo se ha de hallar?<sup>68</sup>

En efecto, en mitad de la fiesta la joven y bella Emperatriz se indispone y poco después muere. La muerte de Isabel tanto impresiona a Francisco que se pregunta:

¿Qué es esto que el mundo llama  
nobleza, hermosura, ingenio,  
poder, aplauso, esperanza,  
fortuna, merecimientos?  
¿Son más que imágenes vanas  
de los altares del viento  
dondo idolatra el engaño  
humos coge y pierde inciensos?<sup>69</sup>

Henos aquí de nuevo con la idea de "que toda la vida es sueño y los sueños sueños son." Otra vez la "idea del desengaño," que hace decir a Francisco:

<sup>67</sup>Calderón, pág. 53.

<sup>68</sup>Ibid., pág. 73.

<sup>69</sup>Ibid., pág. 79.

¡De estas augustas cenizas  
 qué esperaban mis deseos!  
 Pues ya soy más, si ellas  
 no apelan a lo que fueron.  
 Pues despierte en ellas  
 el alma del sueño  
 no se muera todo.<sup>70</sup>

Y acaba jurando no servir más a Señor que se convierta en polvo,  
 al decir:

No más ni esperanza  
 sirva a mortal dueño.<sup>71</sup>

Con este ofrecimiento de dedicar su vida al Señor termina la  
 jornada primera.

La segunda jornada empieza presentándonos al Marqués de Lombay  
 como virrey de Cataluña. Muerta la Emperatriz, Carlos V le ha  
 nombrado para tan importante puesto. Al principio de la jornada  
 el virrey aparece cazando con sus dos hijos, Don Carlos y Don  
 Juan. Mientras están de caza unos bandidos aprehen al jesuita  
 padre Pedro Fabro, que iba de Roma a la Corte. El Marqués y sus  
 hijos se dan cuenta de ello y la escolta del Marqués rescata al  
 sacerdote y prende a los bandidos. El sacerdote viene enviado por  
 Ignacio de Loyola para traer al virrey unas cartas.

Francisco de Borja le habla al P. Fabro de su deseo de reti-  
 rarse del mundo, el cual comunicó a Ignacio de Loyola y que ahora:

Más ha de dos años, Padre  
 que de esta corona sirvo  
 la obligación en que el César  
 me puso: allí este retiro  
 tendrá donde quieto

<sup>70</sup>Calderón, pág. 79.

<sup>71</sup>Ibid., pág. 103.

y libre de los cuidados del siglo,  
 cursando el alma la ciencia  
 de estos santos ejercicios  
 para ser todo de Dios  
 sepa dejar de ser mío.<sup>72</sup>

En esto la virreina, Leonor de Castro, cae gravemente enferma  
 y Francisco pide al Señor que la sane:

¡Dios mío ! de vuestra mano  
 mi esperanza el bien conciba  
 porque liberal reciba  
 de mi vida el corto aliento  
 a premiar un rendimiento  
 en que Leonor quede viva.  
 A esta dádiva os invoca  
 mi amor, que en el vuestro creo,  
 mucha para mi deseo  
 para vuestra piedad poca.<sup>73</sup>

Pero otros son los designios de Dios y por lo tanto Francisco  
 oye una voz baja del cielo diciendo:

Francisco, yo  
 de Leonor dejo la vida  
 de tu arbitrio concedida,  
 a tu conveniencia, no.<sup>74</sup>

El virrey acata la voluntad divina y Calderón le hace decir  
 en magníficas décimas:

Ya no más mi error arguya  
 tan conocido derecho.  
 Saque a Leonor de mi pecho  
 quien la puso en él por suya.  
 Mi voluntad es la tuya,  
 nada quiero sino a ti  
 y pues libre quedo así  
 y en ti sólo mi amor fundo  
 yo sabré dejar el mundo  
 antes que él me deje a mí.<sup>75</sup>

<sup>72</sup> Calderón, pág. 117.

<sup>73</sup> Ibid., pág. 117.

<sup>74</sup> Ibid., pág. 117.

<sup>75</sup> Ibid., pá. . 117.

Con esta aliter  
xina la forma

La tercera form  
su ciudad natal, se

cuando la finta

sin embargo, no está

acerse jesuita. P

confidencia, al a p

a Calatrón en una

de no haber" se

A  
A  
p  
q

Por fin, aut

profesión de fe.

media de la sig

Yo,  
a  
y d  
S  
p  
y o  
p  
p  
y o  
b  
c  
l

Señor este

Región, p

Región, p

Con esta afirmación de su voluntad de renunciar al mundo, termina la jornada segunda.

La tercera jornada nos presenta a Francisco de Borja, en su ciudad natal, de la que es ya Duque por la muerte de su padre, organizando la fundación de la Universidad de Gandía. El Duque, sin embargo, no está contento. El ansía abandonar el mundo y hacerse jesuita. Permanece ligado, no obstante, por su cariño y obediencia, al Emperador. El estado de ánimo del Duque nos lo da Calderón en una copla, con música, reminiscente del "muero porque no muero" de Santa Teresa, que dice así:

A que espere y no espere  
Amor me condena:  
pues si espero, me hace mi pena  
que desespere.<sup>76</sup>

Por fin, autorizado por Ignacio de Loyola, hace el Duque su profesión de fe. La cual Calderón transcribe, en prosa, en la comedia de la siguiente forma:

Yo, Francisco de Borja, duque de Gandía, pecador abominable y indigno de la vocación del Señor y de aquesta profesión, confiado de la benignidad del Señor del cual espero me será propicio, hago boto solemne de pobreza, castidad y obediencia, conforme al instituto de la Compañía por privilegio que me ha enviado el Padre Ignacio, prepósito general. Por lo cual ruego a los ángeles y santos del cielo que sean mis protectores y testigos. Y lo mismo pido a los padres y Hermanos que están presentes. En Gandía a 1<sup>o</sup> de febrero de 1548 día de San Ignacio,  
Francisco pecador.<sup>77</sup>

Comparando este texto de la comedia con la profesión verdadera que

<sup>76</sup>Calderón, pág. 130.

<sup>77</sup>Ibid., pág. 123.



hizo el Duque,<sup>78</sup> podemos ver la exactitud histórica que nuestro dramaturgo, pese a las acusaciones de que Calderón tergiversaba o desconocía la historia y la geografía, mantiene en esta obra.

Recibido por fin el permiso imperial en audiencia con el César, y arreglados sus asuntos familiares marcha a Roma acompañado de su hijo Juan. Una vez en Roma se postra a los pies de Ignacio de Loyola, y allí espera poder vivir humildemente.

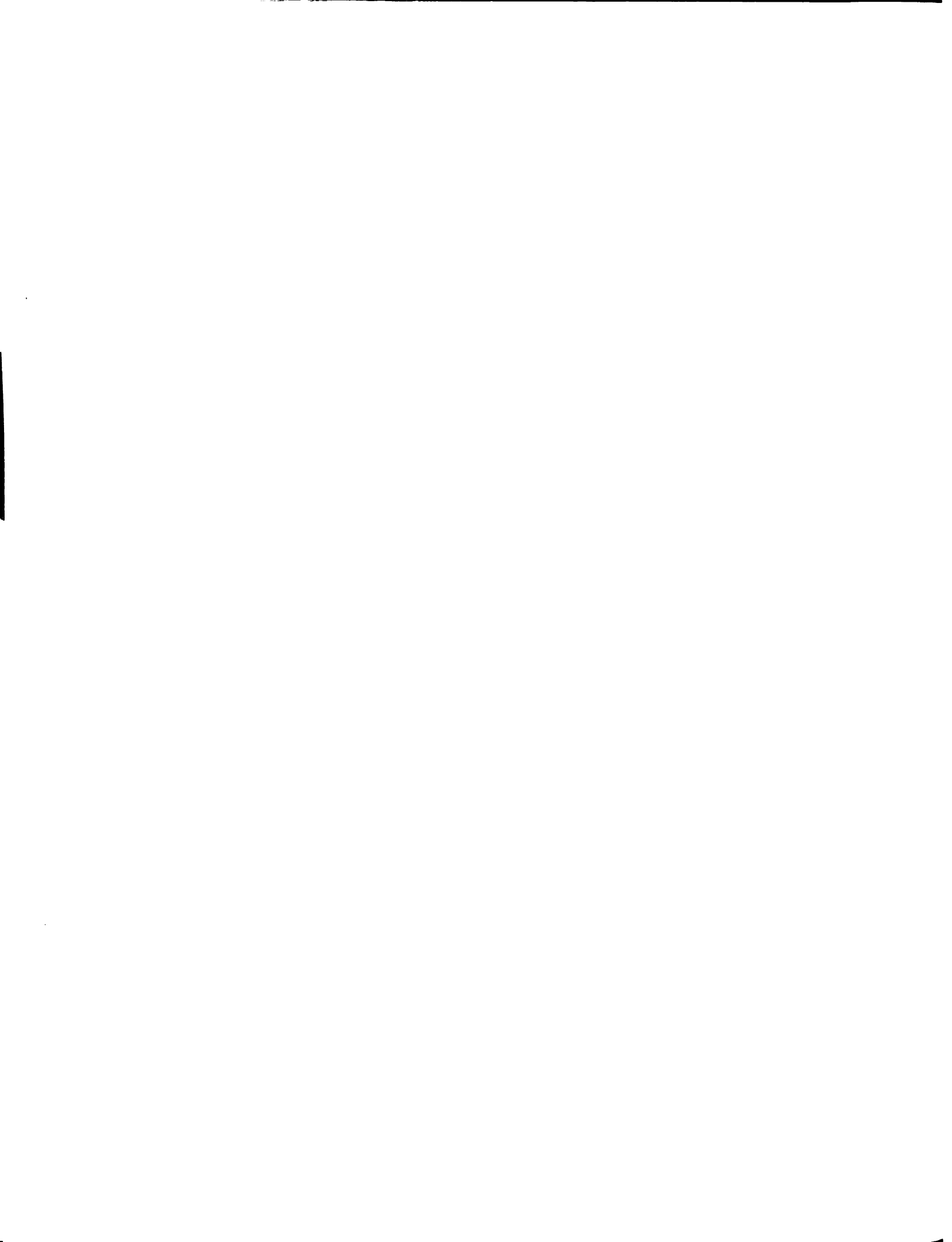
Sin embargo "...tormenta mayor amenaza...en la nave de la Iglesia," pues el Papa Julio III quiere otorgarle el capelo cardenalicio. Por ello Ignacio le aconseja:

Besaréis el pie al Vicario  
de Jesús Cristo en la Tierra,  
y visitando estos santos  
lugares sin que se entienda  
más fin a vuestra venida  
que el de ganar la indulgencia  
que celebra este año Santo,  
volveréis a España; en ella  
junto a la villa de Oñate  
guarda el cielo en una ermita  
para vos, donde venera  
la piedad una devota  
imagen de Magdalena.<sup>79</sup>

Sigue el Duque esta indicación marchando a la ermita de Oñate.

<sup>78</sup>La profesión de fe a la que se refiere Calderón, dice así: "Yo, Francisco de Borja, duque de Gandía, pecador abominable, indigno de la vocación del Señor y de esta profesión, confiando únicamente en la bondad del Señor a quien voy a recibir, hago voto de pobreza, de obediencia, de castidad, según el instituto de la Compañía, usando de la facultad y de las dispensas que me ha enviado el P. Ignacio, superior general. Ruego a los ángeles y santos del cielo sean mis abogados y mis testigos. Pido el mismo favor al P. maestro Andrés y al P. maestro Francisco Onfroy, al P. maestro Saboya y al P. Juan de Texeda que están presentes. Hecha en Gandía, hoy, fiesta de San Ignacio, 1º de febrero de 1548." Suau, págs. 178-179. Como se puede ver Calderón la copia casi literalmente.

<sup>79</sup>Calderón, pág. 155.



Allí permanece hasta que, en los versos finales de la obra, dichos por el criado Sansón:

Salga en la ermita de Oñate  
donde en pluma más discreta  
el Gran Duque de Gandía  
Fénix de España amanezca.<sup>80</sup>

Junto a este argumento principal, centrado en la vida del Santo, aparece otra intriga secundaria, efecto característico en la dramaturgia de Calderón,<sup>81</sup> en la cual el autor usa de mayor libertad a pesar de la historicidad de los caracteres. Esta acción secundaria es secular y amorosa. Se ajusta perfectamente a las comedias "de capa y espada," típicamente calderonianas, cuyas características tan bien explica el profesor Valbuena Briones.<sup>82</sup> Esta acción se refiere a los amores entre Carlos, hijo mayor del Duque, y Magdalena Centellas, bella joven que vive en la intimidad de la familia. En el desarrollo de esta acción no faltan los enredos, tapados y desafíos, recursos tan preferidos por nuestro dramaturgo que él mismo nos dice:

Es comedia de Don Pedro  
Calderón, donde ha de haber

<sup>80</sup>Calderón, pág. 156. Con el nombre de El Fénix de España, Francisco de Borja apareció una comedia anónima en la Parte cuarenta y tres de comedias nuevas de 1678, ya decía Vera Hassis que no era de Calderón y así lo ha probado Hartzzenbusch, "Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca," Biblioteca de Autores Españoles, (Madrid, 1945), II, págs. 679-680.

<sup>81</sup>Alfred E. Sloman, The Dramatic Craftsmanship of Calderón: His Use of Earlier Plays (Oxford, 1960), pág. 201.

<sup>82</sup>Obras Completas de Calderón de la Barca, II (Madrid: Aguilar, 1956), págs. 31-35.

por fuerza, amante escondido  
o rebozada mujer.<sup>83</sup>

Don Carlos encuentra un rival en su amor por Magdalena: su hermano Juan. Ello aumenta la dificultad de la situación dentro de los cánones calderonianos, pues señala su autor:

que debe ser comedia  
sin duda, ésta, de Don Pedro  
Calderon, que hermano o padre  
siempre vienen a mal tiempo.<sup>84</sup>

Sólo la oportuna llegada de Francisco de Borja, evita, en un par de ocasiones, la lucha abierta entre los hermanos. Por fin, favorecido por el amor de Magdalena, Don Carlos recibe permiso de su padre para desposarla. Su hermano Don Juan se allana a la decisión paterna y marcha luego con el Duque a Roma.

Como un doble de los amores entre Don Carlos y Doña Magdalena aparecen los de Sansón, el "gracioso," e Inés. Sus amores son "una especie de caricatura picaresca de los nobles amores de sus años."<sup>85</sup> Con Sansón se ajusta nuestro dramaturgo a la idea típica del "gracioso" del Barroco, una de cuyas funciones más importantes era sin duda "formar contraste con los secretos amores de su señor, incluso cuando da lugar a una especie de segunda intriga de tipo cómico."<sup>86</sup> Incluso el lenguaje de Sansón es vulgar comparado con el

<sup>83</sup>Calderón de la Barca, La dama duenda, ed. Pilar Díez y Jiménez-Castellanos (Madrid: Biblioteca Clásica Ebro, 1951), pág. 16.

<sup>84</sup>Ibid., pág. 17.

<sup>85</sup>Cerny, pág. 22.

<sup>86</sup>Charles David Ley, El Gracioso en el teatro de la península: siglos XVI-XVII. (Madrid, 1954) pág. 216. Sturgiss E. Leavitt, "Some aspects of the Grotesque in the Drama of the Siglo de Oro," Hispania, XVIII, n° 1, febrero, 1935, pág. 77.

de sus amos. La antítesis entre estos amos y el de sus dueños, así como entre el lenguaje usado, nos hace recordar el contraste en lenguaje y motivos entre Calisto y Melibea y Sempronio y Páramo, los criados en la inolvidable obra de Fernando de Rojas.

Esta antítesis existente en la comedia es más profunda de lo que parece a primera vista-como examinaremos más tarde. Basta hacer resaltar ahora el contraste entre la vida del Santo y la vida de la sociedad de la época: espiritualidad frente a materialismo, renunciamento frente a ambición, santidad frente a corrupción. El "camino de perfección" que, basado en el desengaño, conduce a través del renunciamento a la Salvación. Esto es lo que en realidad nos presenta la comedia El Gran Duque de Gandía: he aquí de nuevo reflejada la continua preocupación de Calderón.<sup>87</sup>

<sup>87</sup>Lucy Elisabeth Weir, The Ideas Embodied in the Religious Drama of Calderón (Lincoln, Nebraska, 1940), pág. 4.

CAPITULO II  
LA PERSONALIDAD HISTORICODRAMÁTICA DEL DUQUE DE GANDÍA  
Y LA COMEDIA DE CALDERÓN

Don Francisco de Borja y Aragón, primer Marqués de Lombay, tercer Duque de Gandía y Grande de España, nació en Gandía el 28 de octubre de 1510. Fueron sus padres Don Juan de Borja y Enríquez, segundo Duque de Gandía y nieto de Papa Alejandro VI, y Doña Juana de Aragón y Gurrea, nieta del rey Don Fernando el Católico.<sup>1</sup>

Su niñez, pasada entre las riquezas del palacio de su padre, estuvo muy influida por la abnegación y bondad de su abuela y de su hermana.<sup>2</sup> De carácter sencillo, de gran simpatía y de inteligencia feliz, el joven Francisco de Borja poseía asimismo el empaque y la gracia de los Borja.<sup>3</sup> Tuvo desde el principio inclinación a la piedad que le fomentaba a su abuela especialmente. La tranquilidad de su niñez se vio pronto interrumpida por la rebelión de las Germanías, ya que los agermanats derrotaron al padre de Francisco y entraron en Gandía, a la que saquearon.<sup>4</sup> Francisco y su ayo se salvaron en el último momento. Su padre decidió entonces enviarlo con su tío, Don Juan de Aragón, Arzobispo

<sup>1</sup>Suau, pág. 29.

<sup>2</sup>En efecto su abuela Doña María Enríquez en 1512, después de ver a su hijo casado, tomó el velo en las Clarisas de Gandía, en donde dejó un gran recuerdo de santidad. Igualmente su hija, Isabel de Borja. Emilio Beut Berenguer, Gandía y el Santo Duque (Valencia, 1965), pág. 12.

<sup>3</sup>Suau, pág. 38.

<sup>4</sup>Beut Berenguer, pág. 31.

de Zaragoza.<sup>5</sup>

A partir de este momento, la juventud y educación del futuro santo tuvieron lugar bajo los auspicios de su tío, pues a su padre no lo volvió a ver sino a raros y cortos intervalos.<sup>6</sup>

Su entrenamiento como cortesano empezó al ser nombrado "menino" de la infanta Doña Catalina, hija de Doña Juana "la loca," que permanecía junto a su madre en el encierro de ésta en Tordesillas.

Francisco permaneció con la Infanta desde 1523 hasta 1525 en que ésta casó con Don Juan III, rey de Portugal. Entonces, Francisco, que ya tenía 15 años, regresó a Zaragoza. Fue ésta una época difícil para la virtud y piedad de Francisco. Los halagos de la corte de su tío le rodeaban. En la indulgente sociedad de la época, "¿qué no se permitiría a un guapo mozo opulento que se llamó Borja?"<sup>7</sup>

Sin embargo, como afirma Tomás de Borja, hermano del Santo, Francisco "salvó la situación sin perder en ella nada de su integridad y costumbres."<sup>8</sup>

Era ya tiempo de asegurar el futuro de Francisco de Borja. Su futuro estaba, naturalmente, en la Corte. Así, pues, se dispuso que el joven pasara al servicio del Emperador, cosa fácil para él por su noble familia y lo mucho que el Emperador apreciaba a su

<sup>5</sup>Suau, pág. 37.

<sup>6</sup>Ibid., pág. 39.

<sup>7</sup>Adro Xavier, El Duque de Gandía, 2ª ed. (Madrid, 1943), pág. 11.

<sup>8</sup>Desposición de Tomás de Borja en el proceso de canonización de San Francisco, Zaragoza, 1610. En Suau, pág. 30, cita nº 36.

padre.<sup>9</sup>

Francisco salió de Gandía, el 8 de febrero de 1528, camino de Valladolid. Carlos V y la Emperatriz "acogieron a Francisco de Borja más como pariente que como súbdito."<sup>10</sup> Pronto pasó a ser el primer caballero de Palacio, después del Emperador, mostrando asimismo a la Corte el ejemplo de una virtud poco ordinaria.

En 1529 Carlos V fue a Bolonia a hacerse coronar Emperador por Clemente VII. Antes de su marcha su mujer la pidió que casara a Doña Leonor de Castro, amiga desde la niñez y su más querida dama de honor. El Emperador accedió, e Isabel eligió al joven Borja como esposo de Leonor. El matrimonio se celebró antes de la salida del Emperador de España, si bien se ignora la fecha, recibiendo Francisco el título de Marqués de Lombay.

Al mismo tiempo Carlos V le nombró su montero Mayor, y la Emperatriz le hizo su Caballerizo Mayor, con un sueldo anual muy elevado.<sup>11</sup>

A partir de este momento, los Marqueses de Lombay gozaron en la Corte de una posición privilegiada. En todo momento acompañaban a la Emperatriz, en cuyo servicio se hicieron indispensables y en el que merecieron su completa confianza. Igual confianza tenía depositada en ellos Carlos V, ya que el Emperador, siempre de viaje o en campaña, agradecía mayormente la devoción que mostraba el

<sup>9</sup>Don Juan de Borja fue uno de los veinticinco "Grandes de Primera Clase" nombrados por Carlos V.

<sup>10</sup>Suau, pág. 40.

<sup>11</sup>Adro Xavier, págs. 26-35.



Marqués en el servicio de la Emperatriz.<sup>12</sup> Esta confianza se convirtió en verdadera amistad durante las raras apariciones que hizo el César, en esta época, en la península. En efecto, Francisco fue compañero inseparable del Emperador durante las cortas estancias de éste último en España.<sup>13</sup> Igualmente quería el Marqués acompañar a Carlos V en las expediciones militares de éste, pero sus deberes en la Corte al lado de la Emperatriz se lo impedían. Si pudo, sin embargo, acompañar a Carlos V en la campaña de 1536. Fue en esta campaña en la que Garcilaso de la Vega cayó herido al atacar la Torre de Tuy, muriendo más tarde en Niza en los brazos de Francisco de Borja, su íntimo amigo.

Es esta ocasión la que nos recuerda Calderón en la comedia, al decir, por boca de Borja, que Toledo se regocija por el regreso del Emperador pero:

bien que en cisnes del Parnaso  
 aún dura el triste clamor  
 . . . Del temprano ocaso  
 de su Fénix Garcilaso.<sup>14</sup>  
 . . . . .

De vuelta a la península, Francisco permaneció como de costumbre al servicio de la Emperatriz mientras Carlos V, siempre activo marchaba al Rosellón y luego a Italia.<sup>15</sup>

Concertada, el 18 de mayo de 1538, una tregua entre España y Francia, Carlos V regresó a España el 20 de julio de 1538. El

<sup>12</sup>Karl Brandi, Carlos V, trad. por Manuel Ballesteros Gaibrois (Madrid, 1943), págs. 223-259.

<sup>13</sup>Suau, págs. 45-47. Xavier, pág. 43.

<sup>14</sup>Calderón, págs. 46-47.

<sup>15</sup>Brandi, pág. 291.

Emperador convocó Cortes en Toledo para la primavera de 1539, y la ciudad lo recibió con multitud de fiestas y agasajos. Pronto se convirtieron las fiestas en procesiones de penitencia y públicas rogativas. La Emperatriz, que estaba embarazada, enfermó el 21 de abril. Unos días después, el jueves primero de mayo "a las dos horas después de mediodía. . . parió un niño muerto, y con él dió el alma a Dios."<sup>16</sup>

Tristeza y desolación cayeron sobre la Corte. Nos podemos imaginar el dolor de Borja, sin tener que creer en el amor novelesco que le ha atribuído la leyenda romántica.<sup>17</sup>

El viernes, dos de mayo, salía el cuerpo de la Emperatriz para su entierro en Granada. El cortejo fúnebre iba presidido por el Caballerizo Mayor, el Marqués de Lombay. Llegados a Granada, tras prolongados oficios fúnebres se bajó el ataúd a la cripta real. Allí tuvo lugar el triste espectáculo de atestiguar que el ataúd contenía en efecto el cuerpo de la Emperatriz. Así lo hizo Francisco de Borja, descubriendo el rostro velado de la Emperatriz y viendo a través del cristal, cómo aquella belleza poco ha declumbrante, estaba ahora terriblemente descompuesta.<sup>18</sup>

El momento, de alto dramatismo, ha quedado plasmado en el cuadro de Moreno Carbonero y en la poesía romántica del Duque de

<sup>16</sup>Prudencio de Sandoval, Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V. Máximo fortísimo Rey de España y de las Indias, Islas y Tierras firmes del mar Océano, Biblioteca de Autores españoles, 82, pág. 75. P. Mariana, Historia general de España (Madrid, 1852), II, pág. 335.

<sup>17</sup>El Duque de Rivas en El solenne desengaño y Campoamor en Los amores en la luna. Esta leyenda del amor del Duque por la Emperatriz es muy popular en España.

<sup>18</sup>Brandi, pág. 307.

Rivas que nos describe así la escena en que el marqués de Lombay se acerca al féretro y:

Vacila, tiembla, la mano  
 va a extender una y dos veces,  
 y la retira veloce,  
 cual si el cenital fuego fuese.  
 Convulso, desatentado,  
 a tocarlo se resuelve,  
 lo ase, lo levanta... ¡Cielos!  
 ¿Qué es lo que dejó patente?  
 ¡Horror! ¡Horror! Aquel rostro  
 de rosa y cándida nieve,  
 aquella divina boca  
 de perlas y de clavelos,  
 aquellos ojos de fuego,  
 aquella serena frente,  
 que hace pocos días eran  
 como un prodigio celeste,  
 tornados en masa informe,  
 hedionda y confusa vense,  
 donde enjambre de gusanos  
 voraz cebándose hierve.  
 Tal espectáculo horrendo,  
 y la fetidez y peste  
 al gran concurso estremecen.<sup>19</sup>

La estridencia romántica del Duque de Rivas encaja bien en la idea barroca del concepto de la muerte; al leer estos octosílabos nos parece estar oyendo una descripción del cuadro de Valdés Leal Finis glorie mundi, que tan perfectamente plastifica la idea de la caducidad de la vida terrena.

Sin embargo, a pesar de la leyenda y de lo dramático del momento, fue en realidad la muerte de la Emperatriz, el 1º de mayo, más que su entierro en Granada, lo que determinó en Borja su célebre cambio, y el principio de su santidad.<sup>20</sup>

En efecto, Francisco de Borja era ya todo un hombre formado.

<sup>19</sup>Duque de Rivas, Romances, ed. Cipriano Rivas Cherif, II (Madrid: Clásicos Castellanos, 1953), págs. 201-202.

<sup>20</sup>Suau, pág. 63. Adro Xavier, pág. 118.

Había vivido incesantemente la vida y la seguía viviendo alegre y optimista en aquel ambiente de grandezas y triunfos. La rectitud de su conciencia nada le recriminaba. Su piedad y vida ejemplar se deslizaban sin obstáculos. Y, con todo, "aquello era equilibrio inestable, un estado artificial de su alma grande. Faltábale un choque con la realidad, un golpe de la gracia,"<sup>21</sup> para que saliese de su estado de contenta cristiandad y dejase emerger la semilla de su santidad perfecta.

La situación en la Corte había cambiado para el Marqués de Lombay a su regreso de Granada. Con el cuerpo de la Emperatriz se habían sepultado asimismo sus altos cargos, privilegios y pingües rentas. Lo que no había desaparecido era el aprecio que tenía el Emperador por sus cualidades. Así el 26 de junio de 1539, Carlos V nombró a Borja virrey y teniente general de Cataluña.<sup>22</sup>

Este nombramiento, en una época de paz insegura con Francia, probaba la confianza del emperador. El gobierno de una provincia como Cataluña, llave de la península por posición estratégica, en desorden y pegada de sus fueros, exigía gran tacto y energía. De ambos usó Francisco de Borja sagazmente.<sup>23</sup> En todo momento cuidó que se respetase la autoridad imperial y se obedeciesen las leyes. No solamente limpió la provincia de los bandidos y ladrones que abundaban, sino que reprimió los excesos de los señores eclesiásticos y seculares.<sup>24</sup>

<sup>21</sup>Adro Xavier, pág. 119.

<sup>22</sup>Suau, pág. 65.

<sup>23</sup>Andrés Avelino Pi, Barcelona antigua y moderna (Barcelona, 1854), pág. 109.

<sup>24</sup>Suau, pág. 112.

Francisco de Borja permaneció como virrey de Cataluña hasta la muerte de su padre, el Duque de Gandía, el 7 de enero de 1543. Pidió entonces permiso para ir a Gandía a arreglar los asuntos familiares, pero esperó aún en Barcelona hasta la llegada de Carlos V. El Emperador llegó a la ciudad condal el 10 de abril. En seguida anunció la dimisión de Francisco como virrey pero para darle un cargo mucho más importante; el gobierno de la casa del Príncipe Don Felipe y de su futura esposa, Doña María de Portugal.<sup>25</sup> Francisco, sin embargo, partió de Barcelona, y con su marcha, el 18 de abril de 1543, se cierra en realidad la vida cortesana del futuro Santo.

En efecto, cuando el Emperador comunicó a la familia real portuguesa la casa y servidumbre elegida por él para los jóvenes príncipes, recibió una lacónica repulsa. En Portugal se rechazaban de plano los servicios de los Duques de Gandía. El joven Duque de Gandía, que esperaba permanecer en su señorío sólo un mes, permaneció allí siete años.

Esta situación, este "destierro" como dice el Duque en una de sus cartas a San Ignacio,<sup>26</sup> es una de las incógnitas de su vida palaciega. El Duque, de joven, había sido "menino" de la reina de Portugal.<sup>27</sup> Más adelante, cuando Francisco fue general de los jesuitas, volvió a recibir pruebas del afecto de la misma. Así pues este paréntesis en el favor de la casa Real portuguesa puede,

<sup>25</sup>Suau, pág. 112.

<sup>26</sup>"Vea Vuestra Reverencia qué he de hacer, si este destierro so prolonga, como lo merecen mis pecados." Carta del Duque a San Ignacio, abril, 1565. Suau, pág. 131, cita nº 178.

<sup>27</sup>Supra, pág. 2.

en todo caso, achacarse a intrigas de la Corte.<sup>28</sup>

Pronto comprendió Francisco de Borja que la inquina de la Corte portuguesa no tenía solución, a pesar de los esfuerzos de Carlos V en pro del Duque.<sup>29</sup> Se trazó, por lo tanto, un vasto plan en el gobierno de sus estados. En el cumplimiento del cual, llegaría a ser el modelo ejemplar de la aristocracia española: "el Santo Duque."<sup>30</sup>

Francisco permaneció, pués, en sus estados hasta 1550. Durante este tiempo se dedicó a mejorar sus posesiones y a hacer todo lo posible por sus gentes. Sus posesiones comprendían el ducado de Gandía, el marquesado de Lombay y catorce otras baronías. Los dominios se extendían desde Cullera hasta Denia de norte a sur, y de este a oeste iban del mar a la cadena montañosa del Alzafar. En ellos existían más de tres mil familias de vasallos de los cuales la mayoría eran moriscos o "cristianos nuevos."<sup>31</sup> Ya el refrán dice que "donde hay moro hay oro" y, efectivamente, rico era el Duque de Gandía.<sup>32</sup>

Durante esta época un nuevo dolor vino a lacerar el alma del Duque. Su mujer ya hacía tiempo que estaba enferma. Borja, que la amaba tiernamente, rezó con fervor para que el Señor le restituyera la salud. Cierta día, en su capilla privada, rezaba él mismo ante un crucifijo—que aún se conserva en el palacio ducal de

<sup>28</sup>Suau, págs. 131-135.

<sup>29</sup>Adro Xavier, págs. 211-215.

<sup>30</sup>Ibid., pág. 216.

<sup>31</sup>Beut Berenguer, pág. 61.

<sup>32</sup>Suau, pág. 131.

Gandía—cuando "su alma fue iluminada por una luz repentina y oyó estas palabras interiores: 'Si quieres que yo deje vivir más tiempo a la duquesa, su salud está en tus manos; pero te advierto que esto no te conviene'."<sup>33</sup> Francisco aceptó la voluntad de Dios, y Doña Leonor, a partir de este momento, declinó rápidamente, muriendo el 27 de marzo de 1546.<sup>34</sup>

Este hecho marca el segundo jalón en el proceso de santidad de Francisco. La muerte de la Emperatriz, siete años antes, le había separado de la Corte y sus vanidades. Las dificultades por las que estaba atravesando, y la muerte de su mujer, le separarían ahora completamente del mundo mismo.

Francisco se dedicó ahora con más anhelo a beneficiar a sus vasallos y asegurar el porvenir de sus hijos, practicando al mismo tiempo las mas altas virtudes. Su estancia en Gandía fue, en realidad, "su escuela de santidad."<sup>35</sup>

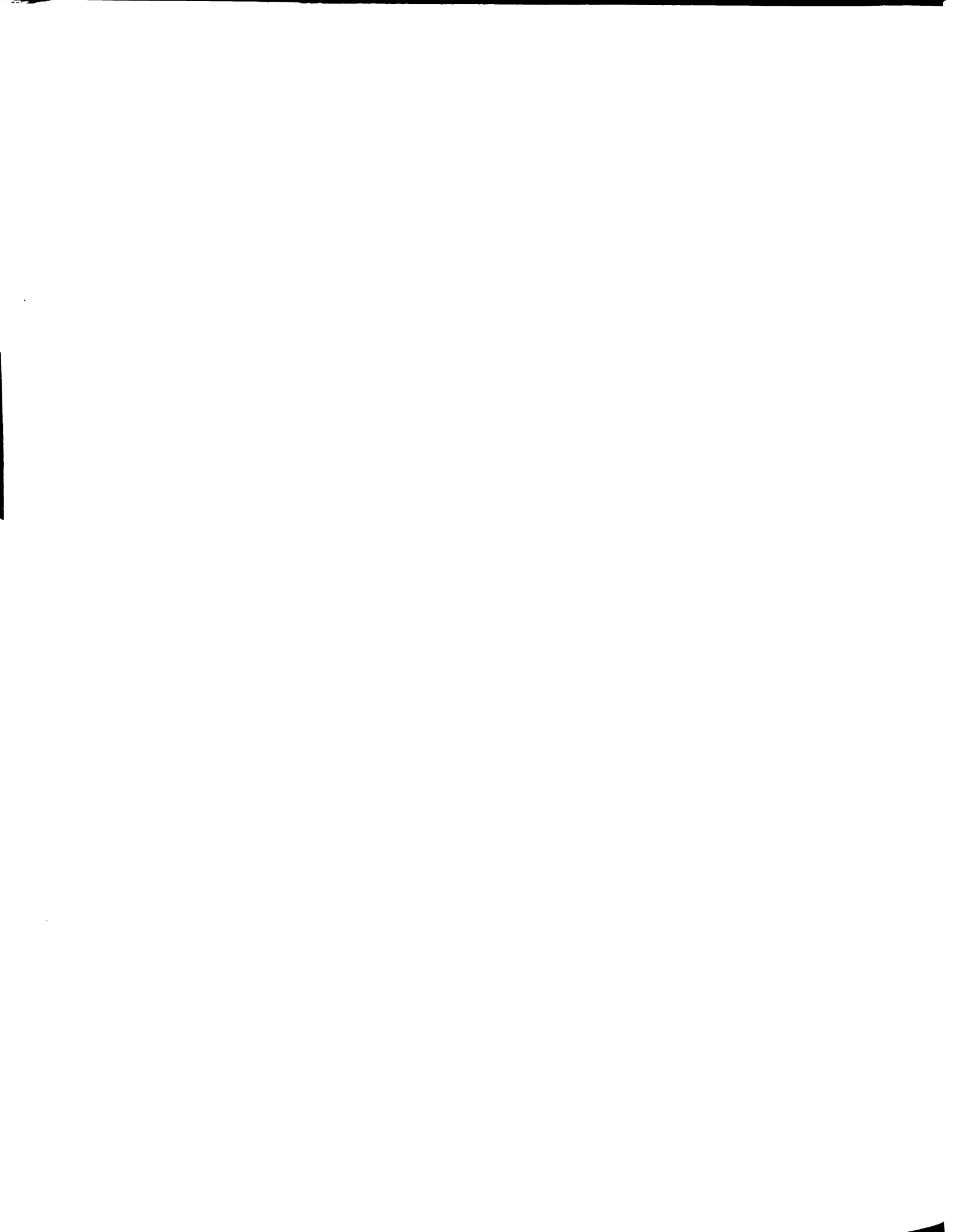
Durante esta época su cuidado por mejorar la situación de sus vasallos aparece incesante. Así ordenó construir un convento,<sup>36</sup> entregado a los padres dominicos, para la educación religiosa y moral de los jóvenes moriscos. Restauró y amplió notablemente el hospital de San Marcos, que aún subsiste, para asistir gratuitamente

<sup>33</sup>Anécdota ésta que, con ligeras modificaciones, es narrada por todos los biógrafos del Santo y que es, después de la leyenda de su desengaño en Granada, la más popular de la vida del Duque. Aparece igualmente narrada en los relatos contemporáneos; así en Sandoval, II, pág. 336.

<sup>34</sup>Suau, pág. 141.

<sup>35</sup>Ibid., págs. 144-146.

<sup>36</sup>Desde el principio de este convento, actuó en él Luis Beltrán, que sería canonizado por Clemente XI el mismo día que Francisco de Borja.





a los enfermos pobres del ducado. Innumerables fueron sus liberalidades con la Colegiata de Gandía, a la que dotó ricamente. Por último, y entre otras muchas obras, hay que hacer resaltar la fundación de un colegio que puso a la disposición de los jesuitas, con cuyo general, Ignacio de Loyola, mantenía copiosa y afectiva correspondencia.<sup>37</sup>

Dos meses después de la muerte de su esposa, el 2 de mayo de 1546, el padre jesuita Pedro Fabro llegó a Gandía para poner la primera piedra del colegio. La última etapa de la vida del Duque en este mundo había llegado. En manos del padre Fabro hizo Francisco el voto de entrar en la Compañía cuando hubiere terminado todos sus asuntos.

Cuatro años más tardó en resolver estos asuntos. Sus virtudes y su deseo de entrar en la Compañía aumentaron durante este tiempo. Por su ejemplo, consejos y posición, Francisco de Borja fue mientras tanto el alma de la Compañía en España. El Duque intervino con su influencia cerca del Papa para que se aprobase el libro de los Ejercicios Espirituales de Ignacio de Loyola, combatido entonces por la Inquisición en España.<sup>38</sup> Paulo III correspondió al aprobarlo el 31 de julio de 1548 en su bula Pastoralis officii.<sup>39</sup> Aun cuando éste fue el mayor beneficio con que favoreció a la Compañía, el Duque continuó interviniendo para obtener, como obtuvo, varios otros privilegios. Elevó su colegio de Gandía al rango de Universidad recibiendo para ella de Paulo III los mismos privilegios concedidos

<sup>37</sup>Suau, págs. 147-153.

<sup>38</sup>A. Villoslada, Historia de la Compañía de Jesús (Madrid, 1941), pág. 47.

<sup>39</sup>Beut Berenguer, pág. 76.

a las universidades de Valencia, Salamanca y Alcalá.<sup>40</sup> Una vez aprobada su erección, confirió el Duque el cuidado de la misma a los jesuitas.

A pesar de su retiro en Gandía, Carlos V no olvidaba al Duque ni estaba resignado a prescindir de sus servicios. La muerte de tres de sus consejeros más fieles, el Cardenal Tavera, Zúñiga y Francisco de los Cobos le hizo pensar en reemplazarlos con el Duque de Gandía y nombrarle mayordomo del príncipe Felipe, ya viudo.<sup>41</sup>

La idea de volver a la Corte no lisonjeaba ya al Duque, quien así lo comunicó el padre jesuita Ribadeneyra.<sup>42</sup> Ignacio de Loyola temía también que este deseo del Emperador se interfiriera con la vocación del Duque. Por consiguiente, San Ignacio pidió y obtuvo de Paulo III que concediera permiso a cierto seglar, al que no nombraba, para que pudiera hacer la profesión solemne y permanecer aún en el mundo por tres años para concluir los asuntos que le retenían.<sup>43</sup> Paulo III concedió el favor, sin saber que se lo concedía al Duque de Gandía, y éste emitió el 1º de febrero de 1548 su profesión como jesuita.<sup>44</sup>

El asegurar el futuro de sus hijos le retuvo dos años más en sus estados. Arreglada la situación de los cuatro

<sup>40</sup>Beut Berenguer, pág. 76. Suau, pág. 163.

<sup>41</sup>Suau, págs. 176-177.

<sup>42</sup>Ibid., pág. 178.

<sup>43</sup>Ibid., pág. 178.

<sup>44</sup>Ver Capítulo I, pág. 24, cita nº 78.

mayores,<sup>45</sup> dejó los tres hijos pequeños<sup>46</sup> al cuidado de su primogénito Carlos y de su cuñada Doña Juana de Meneses.

Pocos meses después recibió el Duque la investidura de doctor en teología-la cual hacía años había estado estudiando-de manos del Rector de la Universidad de Gandía.

Por fin a primeros de julio de 1550 comunicaba a sus familiares, su próxima partida. El Duque, acompañado de su hijo segundo, Don Juan, y de otras varias personas salió de Gandía el 31 de agosto de 1550.

El Duque de Gandía llegó a Roma el 23 de octubre del mismo año. Pese a sus intenciones de entrar de noche y de incógnito, tuvo que aceptar los deseos del Papa, cardenales y nobles romanos quienes lo recibieron con la pompa debida a su rango.<sup>47</sup>

El Papa, Julio III, le rogó se hospedase en el Vaticano. La nobleza también le ofreció sus palacios, pero el Duque se dirigió a la casa profesa de los jesuitas. Allí le esperaba San Ignacio rodeado de su comunidad y a sus pies se echó el Duque. Con gran asombro de las gentes permaneció Francisco en la casa profesa- recordemos que su vocación seguía siendo un secreto hasta

<sup>45</sup>Carlos, el primogénito, se casó con Magdalena de Centelles, hija del Conde de Oliva. Su hija mayor, Isabel, se casó con Don Francisco de Rojas y Sandoval, Conde de Lerma. El hijo mayor de este matrimonio sería el futuro Duque de Lerma, valido y ministro todopoderoso de Felipe III. Juana, la segunda hija, se casó con Don Juan Enríquez de Guzmán, Marqués de Alcañices. En cuanto a su segundo hijo, Don Juan, El Duque le transmitió su Encomienda de Santiago. Este le acompañó a Roma y por en tiempo pareció como si seguiría la vocación de su padre. Sin embargo, Don Juan terminó casándose con Lorenza de Loyola.

<sup>46</sup>Alvaro, Fernando, y Alfonso de 16, 13, 12 años respectivamente. La hija menor, Dorotea, era monja clarisa ya.

<sup>47</sup>Suau, pág. 191.

el punto que no todos los padres jesuitas la conocían-y su conducta y virtudes admiraron a todos. Conversaba a diario con Ignacio, y no ocultaba la admiración que por él tenía. "Hasta ahora-decía el Duque-yo consideraba a Fabro como un gigante y a mí como un niño; pero al lado de Ignacio el mismo Fabro es un niño."<sup>48</sup>

La admiración era mutua y en estos pocos meses dicha admiración se convirtió en estrecha confianza y amistad. Durante este tiempo llenó Ignacio con su espíritu al que le reemplazaría en su día y sería un segundo fundador para la orden.<sup>49</sup>

Poco tiempo permaneció el Duque en Roma. Tuvo prisa en abandonar al ciudad ya que Julio III, conociendo o sospechando sus intenciones, hablaba de hacerle cardenal. Por fin salió de regreso para España el 4 de febrero de 1551. Un mes antes había escrito a Carlos V pidiéndole su permiso para ceder su título y estados a su hijo mayor Carlos.<sup>50</sup>

En abril llegaba Francisco de Borja al monasterio de Oñate en Vergara. Había, desde hace mucho tiempo, decidido fijar su retiro religioso en la apartada ermita de la Magdalena, a 7 kms. y medio de Oñate. Allí permaneció hasta recibir el permiso del Emperador para la renuncia de sus títulos. Pocos días después, el 23 de mayo de 1551, se ordenaba sacerdote.<sup>51</sup>

El Duque de Gandía había muerto para el mundo. Empezaba entonces la hagiografía de Francisco de Borja, humilde sacerdote jesuita

<sup>48</sup>Suau, pág. 192.

<sup>49</sup>Ibid., pág. 193.

<sup>50</sup>Ibid., pág. 196.

<sup>51</sup>Ibid., pág. 202. Adro Xavier, pág. 316.

primero, tercer general de la orden más tarde-en 1565 a la muerte de Laínez-y santo siempre. Su vida edificante en el mundo lo fue más aún fuera de él. Por fin, cerca de la medianoche del 30 de septiembre de 1572, Francisco de Borja, entregó su alma al Rey que no muere; su promesa de treinta y tres años antes quedaba cumplida.

Sobre este fondo histórico de la vida de Francisco de Borja se desarrolla la comedia de Calderón. La obra se ajusta extraordinariamente a la realidad tanto en el tiempo como en el desarrollo de la acción. La comedia cubre un lapso de tiempo de doce años: de la primavera de 1539 a la de 1551. No se refiere, pues, mas que a un poco más de la quinta parte de la vida del Santo. Pero es sin duda la más importante de ella, ya que en este período de doce años se efectúa su evolución hacia la santidad. En este sentido la comedia no es una "vida de santo;" como bien indica el profesor Cerny,<sup>52</sup> no se refiere a una santidad completa, final y formada. Se refiere a un "llegar a ser" más que a un "es." Es un proceso progresivo hacia la santidad. Esta es quizá una de las notas originales de la comedia, e indudablemente Calderón estuvo consciente de ello al escribirla. En efecto, vemos cómo cada una de las tres jornadas se ajusta perfectamente a las tres etapas que señala el padre Nadal en la progresión santificante de Francisco.

La primera jornada de la comedia comprende desde la llegada a Toledo del Emperador en 1539 hasta la muerte de la Emperatriz en mayo del mismo año. Corresponde a la primera etapa que indica el padre Nadal: Motus (fuit) religione Granatae, quum praesset

<sup>52</sup>Cerny, pág. 19.

funeri Augustae . . .<sup>53</sup> La segunda jornada se inicia con el virreinato de Francisco en Cataluña, verano de 1539, y termina con la muerte del padre de Santo, y la marcha de éste a Gandía en abril de 1543. Concuera con la segunda etapa que indica el padre jesuita: "Vice-rex . . . vehementer profecit in pietate et rerum spiritualium meditatione."<sup>54</sup> Finalmente, la tercera jornada nos presenta al Duque en Gandía, su viaje a Roma y su regreso a Oñate, con cuyo regreso termina la obra. Esto corresponde al período entre 1543 y 1551 en el que nos indica el P. Nadal que Francisco "confirmatus ex morte uxoris, fecit exercitia et elegit Societatis institutum."<sup>55</sup>

No se ocupa, pues, Calderón en su obra más que de la parte que podemos llamar "vida pública" de San Francisco. Al hacer esto da énfasis al progresivo desengaño, a la continua desilusión del protagonista en las cosas de la vida—desengaño por la muerte de la Emperatriz, por la de su esposa, por el resentimiento de la Corte portuguesa. Más aún, esta desilusión, este desengaño que le hace abandonar las vanidades de la vida, su renunciación a los bienes terrenos en el proceso de su santificación, presentan marcado contraste con la época en que la comedia se presenta. Así, el desarrollo

<sup>53</sup>Fue movido de un sentimiento religioso en Granada cuando presidia los funerales de la Emperatriz..." Nadal, Diario I, pág. 17. Citado en Suau, pág. 153, nota n°221.

<sup>54</sup>Siendo virrey, progresó con ardor en la piedad y en la meditación de las cosas espirituales." Suau, pág. 153, nota n° 221.

<sup>55</sup>Confirmado a consecuencia de la muerte de su mujer, hizo los ejercicios y escogió el instituto de la Compañía." Ibid., pág. 153, nota n° 221.

de la vida del Santo en la comedia es una perfecta antítesis con el afán de placer y el constante deseo de lucro de fines del XVII.

En la prosecución de dicho desarrollo notamos que Calderón sigue los preceptos de Lope mucho más que los sigue en su versificación, como ya advertiremos más adelante. Así vemos que Lope nos dice:

Ya tiene la comedia verdadera  
Su fin propuesto, como todo género  
De poema o poesía, y éste ha sido  
Imitar las acciones de los hombres  
Y pintar de aquel siglo las costumbres. <sup>56</sup>

Calderón en esta comedia se ajusta casi completamente a las "acciones de los hombres" y a la descripción de las costumbres del siglo. Y esto a pesar de que se considera que Calderón no se ceñía a la realidad histórica ni geográfica en el desarrollo de sus obras. <sup>57</sup>

Es indudable que en este caso Calderón, además del cariño que debería profesar por el sujeto y el tema, comprendió que nada mejor que la realidad escueta para presentar la santidad del protagonista. <sup>58</sup>  
De esta forma vemos que la obra se inicia con un episodio verídico: el regreso del Emperador a Toledo, en 1539, firmada la paz con Francia. Dice el Emperador:

¿La corte, marqués, que siente  
de la paz? <sup>59</sup>

<sup>56</sup>Félix Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias (Buenos Aires: Colección Austral, 1948), 2ª ed., pág. 12.

<sup>57</sup>A. F. Schack, IV, págs. 282-286. Gerald Brennan, The Literature of the Spanish People from Roman Times to the Present Day (New York, 1957), pág. 278.

<sup>58</sup>Giner Boira, pág. 18.

<sup>59</sup>Calderón, pág. 46.

Y el Marqués responde que están, naturalmente, alegres:

...bien que en cisnes del Parnaso  
aun dura el triste clamor. . .

Emperador       ¿De qué?

Marqués         Del temprano ocaso       60  
de su Fénix Garcilaso.

Garcilaso, como ya hemos dicho, había precisamente muerto en esta campaña de la que regresaba Carlos V. Igualmente está auténticamente narrada la muerte de la Emperatriz, ocurrida, como dice Calderón, en medio de los festejos de Toledo de una forma repentina:

Sansón:         ¡Ha, señor!   ¿Tan descuidado  
estás cuando el mundo ahora  
en un mar de llanto llora  
de España el sol ahogado?

Don Carlos:    ¡Ten!   ¿qué dices?

Sansón:         Que ya a un fiero  
repentino ardor fatal  
segó el estambre imperial   61  
de la Parca el corvo acero.

Mayorrealismo aún, y mayor conocimiento de la vida del Santo aparecen cuando Calderón presenta la primera conversión de Francisco con la muerte de la Emperatriz y no con el entierro en Granada como nos indican las leyendas románticas.<sup>62</sup>

<sup>60</sup>Calderón, pág. 47.

<sup>61</sup>Ibid., págs. 75-76.

<sup>62</sup>Aquí sin embargo Calderón hace que Carlos V ofrezca al marqués el puesto de virrey antes de la muerte de Isabel lo que es cronológicamente inexacto. Pero como ya indica Cerny, el propósito de Calderón al sujetar la verdad histórica a la verdad dramática se debe a su deseo de conservar la muerte de Isabel como uno de los motivos principales del desengaño. Dice Cerny: "...concernant la mort de l'imperatrice...comme un fait décisif que le détourne du monde et de ses fausses grandeurs, le poète doit absolument éviter tout ce qui prêterait à croire que même après la mort de sa maîtresse, le marquis considère sa carrière mondaine comme devant se poursuivre encore." pág. 189.



Real es también la presentación de Francisco como virrey en el segundo acto. El Marqués de Lombay aparece como justiciero y recto, dedicándose enérgicamente a la destrucción del bandolerismo tan común aquel entonces en Cataluña.<sup>63</sup> El incidente que nos presenta al P. Fabro preso por los bandidos y rescatado por el Marqués, aunque ficticio, tiene como base la visita real que hizo el P. Fabro al virrey. Calderón le añade dramatismo al hacer que sea capturado por los bandidos. Es más, incluso cuando Calderón se permite alguna libertad con los sucesos o con los caracteres, vemos que en todo momento el suceso o los caracteres tienen una base histórica y real. Así, por ejemplo, la discusión entre Don Juan y Don Carlos, cuando el primero niega al segundo la entrada a la sala donde están las damas, tiene una base real. Calderón ha cambiado simplemente los personajes. La discusión tuvo, en efecto, lugar en Barcelona y por la misma causa, si bien los que discutieron fueron el virrey y el Conde de Módica, uno de los levantiscos nobles de Cataluña.<sup>64</sup> Calderón nos presenta la discusión entre los dos hermanos Borja para así hacer resaltar la rivalidad dramática entre ellos. Sin embargo, hay que indicar que la rivalidad entre los hermanos es totalmente un efecto dramático introducido por el autor y sin base histórica. Calderón inicia esta rivalidad en la época de la muerte de la Emperatriz y en esa fecha Carlos tenía sólo ocho años y Juan cinco. A pesar de esto, existe cierta relación con un hecho histórico referente a la familia Borja: la rivalidad entre uno de los hijos del Santo, Don Alvaro, y un primo hermano de su padre, por la mano

<sup>63</sup>Avelino Pi, pág. 117. Suau, pág. 73.

<sup>64</sup>Suau, pág. 96.

de Doña Elvira Enríquez de Almansa y Borja, sobrina del primero. Don Alvaro terminó casándose con ella previa dispensa pontificia, pero la rivalidad fue tan grande que "la dispensa de consanguinidad fue solicitada del Papa Pío IV a la vez por ambas partes."<sup>65</sup>

Igualmente se ajusta<sup>66</sup> a la biografía borjiana el mencionar la voz que le dice a Francisco que "no le conviene" que su mujer se salve. En este caso Calderón falsea la cronología del suceso. En la comedia ocurre cuando Francisco era virrey, si bien la verdad es que tuvo lugar cuando vivía en Gandía, después de haber dejado de ser virrey de Cataluña.<sup>67</sup> En esta segunda jornada de nuevo vuelve a ajustarse a la realidad al situar la muerte del Duque de Gandía a finales del virreinato del Santo. Es en la tercera jornada, sin embargo, en la que Calderón se permite mayores libertades dramáticas con respecto a la realidad de los hechos.

Por otra parte narra ciertos aspectos íntimos de la vida del Santo, como su gran afición a la música y su valía como compositor, pues Sansón dice:

No te lo dije, es un punto  
de música que mi amo  
puso ayer, que de tal gusto  
compone, que si no fuera  
duque, ganara un diluvio:  
y bien sé yo de maestros  
de capilla, y harto cultos  
que andan la lengua de un palmo  
trás un villancico suyo.<sup>68</sup>

La escena central en esta jornada es la vocación de Francisco de

<sup>65</sup>Hornedo, pág. 143.

<sup>66</sup>Supra, pág. 34.

<sup>67</sup>Ibid.

<sup>68</sup>Calderón, pág. 121.

Borja, históricamente correcta tanto en su cronología como en su contenido. Es también auténtica la visita de P. Fabro al nuevo Duque de Gandía, así como la erección de la universidad gandiense.<sup>69</sup> Por otra parte, la visita de Carlos V al Duque de Gandía no es más que un efecto dramático para así mejor hacer resaltar la subsiguiente conversación entre los dos. Tampoco es cierto que el Duque comunicara sus planes de entrar en la Compañía a Carlos V, pues ya hemos visto que pocos los conocieron.<sup>70</sup>

Es interesante notar que Calderón hace hincapié en resaltar la ayuda que Francisco representó para la Compañía. Así aun cuando dramáticamente tiene poco valor, transcribe parte del breve de Paulo III en que se aprueban los Ejercicios Espirituales.<sup>71</sup> Sin embargo, el favor prestado a la Orden por el Santo fue tal que Calderón, educado en los jesuitas, devoto del Santo y admirador de la Compañía, no quiso dejar de hacerlo resaltar.

También sigue ajustándose a la historia al presentarnos a Francisco ocupado en el casamiento de su hijo mayor antes de su marcha a Roma.<sup>72</sup> Igualmente cierto es el hecho de que su segundo hijo Juan le acompañara en este viaje.

Los pormenores del viaje están asimismo ajustados a la realidad histórica. No falta el detalle de la anécdota del capelo que Julio III le quería conferir, lo que motivó la marcha de Francisco desde Roma a la ermita de Oñate. Todo esto lo refleja la última

<sup>69</sup>Supra, pág. 35.

<sup>70</sup>Ibid., pág. 36.

<sup>71</sup>Calderón, pág. 149.

<sup>72</sup>Ibid., pág. 128.

escena de la comedia.<sup>73</sup>

Así pues, vemos reflejada fielmente la personalidad histórica del Duque de Gandía. Alrededor de ella, y de su historicidad, giran los personajes y sucesos de la comedia, característica esta tan común en el teatro calderoniano.<sup>74</sup>

Incluso en la introducción del elemento cómico-"Lo trágico y lo cómico mezclado" nos dice Lope<sup>75</sup>-acude Calderón, en cierto modo, a la vida de Francisco. Este elemento cómico está representado a través de la figura de Sansón, el criado de Don Carlos. Si bien su actuación es totalmente ficticia, como lo son sus amores con Inés, la doncella de Magdalena, no lo es irreal. En cuanto a su persona, contrario a las afirmaciones de Hornedo,<sup>76</sup> se sabe existía un criado en la casa ducal de Gandía con dicho nombre. Este Sansón aparece asimismo como servidor de Don Carlos de Borja, ya Duque de Gandía por la renuncia de su padre. Es este servidor quien le comunicó a Francisco, en su retiro de Oñate, el nacimiento de su primer nieto.<sup>77</sup>

Al desarrollar la trama de la comedia el planteamiento de la misma aparece ya con un augurio, recurso éste tan calderoniano,<sup>78</sup> de San Ignacio quien en la escena cuarta está hablando con dos

<sup>73</sup>Calderón, págs. 155-157.

<sup>74</sup>Albert E. Sloman, pág. 294. A. Valbuena Prat, Literatura dramática española, pág. 211.

<sup>75</sup>Arte nuevo de hacer comedias, pág. 14.

<sup>76</sup>Hornedo, pág. 142.

<sup>77</sup>Suau, pág. 210, cita nº 298.

<sup>78</sup>A. Valbuena Prat, Literatura dramática española, pág. 299., Sloman, págs. 287-288.

estudiantes y le dice al primero:

...Vos; obedeced del cielo  
a esa voz interior!<sup>79</sup>

He aquí pues, presentado ya el "renuncia y sígueme" bíblico.

Igualmente aparece en la escena quinta el planteamiento de la subtrama: el de los amores entre Don Carlos y Magdalena:

Don Carlos: Ya sabes las ansias mías,  
y que en Doña Magdalena  
amo mi gloria y mi pena.<sup>80</sup>

Queda indicada asimismo en la séptima escena la rivalidad entre Don Carlos y Don Juan, cuando ambos tratan de recobrar un pañuelo que se le ha caído a Doña Magdalena.

Don Carlos: ¡Aparta!  
Don Juan: ¡Suelta!  
Don Carlos: Al entrar divertida  
se le cayó. ¡Suelta, hermano!  
Don Juan: ¿Qué es lo que pretendes?  
Don Carlos: ¡Quita!  
volverle a su dueño  
Don Juan: Yo  
también lo haré  
Don Carlos: ¡Ya es porfía!  
Don Juan: ¡Ya es empeño!<sup>81</sup>

Vemos, pues, que Calderón sigue la idea lopesca de que "En el acto primero ponga el caso." Es más, presentado ya el planteamiento de la trama y subtrama procede Calderón a presentarnos en el mismo acto la crisis de dicho planteamiento.

Esta se produce, para la trama, con la muerte de la Emperatriz. Es esta muerte la que causa el "desengaño," el primero, con el que se inicia el conflicto existente en Francisco de Borja y, dado el

<sup>79</sup>Calderón, pág. 50.

<sup>80</sup>Ibid., pág. 50.

<sup>81</sup>Ibid., pág. 55.

carácter central de este personaje, en toda la comedia. Este conflicto no es sino la lucha entre la materia y el espíritu, la tierra y el cielo. Es, en una palabra, el conflicto de vencerse a sí mismo, como el mismo Francisco nos dice:

...si rompo así  
estas doradas prisiones  
con que al mundo sirvo aquí  
colgaré sus eslabones  
para ser señor de mí.<sup>82</sup>

Es además un conflicto intelectual, en el sentido que este vencerse a sí mismo proviene de un razonamiento mental, "Ahora discurso mío, / no apagues la luz..."<sup>83</sup> dice Francisco al meditar sobre la muerte de la Emperatriz. No es una conversión emotiva, no es una religiosidad de fe ciega a lo Lope la que conmueve el espíritu de Francisco de Borja. Él ve lo que pasa, lo razona: "Viva por lo menos / la razón diciendo; / No más mi esperanza / sirva a mortal dueño."<sup>84</sup> Nos dice en los últimos versos de la primera jornada. Una vez razona su decisión, elige, o sea ejercita su libre albedrío en forma típicamente calderoniana.<sup>85</sup>

Igualmente se produce la crisis de la subtrama cuando se ve forzada Magdalena a indicar su preferencia por Don Carlos o Don Juan, lo que hace a favor del primero. La rivalidad está profundamente planteada cuando vemos que Don Juan dice:

Mas nada el pecho acobarde  
que no nació mi cuidado  
para rendirse a un desaire.<sup>86</sup>

<sup>82</sup>Calderón, págs. 113.

<sup>83</sup>Ibid., pág. 78.

<sup>84</sup>Ibid., pág. 79.

<sup>85</sup>Cerny, págs. 26-28.

<sup>86</sup>Calderón, pág. 75.

De gran interés es notar que el conflicto de la comedia aparece indicado en el soneto-el único en toda la obra- con que Don Carlos expresa su amor. Ya al usar el único soneto para expresar la noción de amor, Calderón subraya este elemento en la comedia-amor por Dios, amor espiritual en la trama, amor por Magdalena, amor terrenal en la subtrama-que nos producirá resultados antitéticos: renuncia al mundo y santidad en Francisco, entrada en el mundo, matrimonio, materialidad en Don Carlos.

Se extiende el empleo de la antítesis incluso al ámbito estilístico. Si examinamos el segundo cuarteto, por ejemplo:

Falso especie del bien y el mal ajena  
o el temor huya u el deseo diga,  
sombras sin alma a apetecer obliga,  
males sin cuerpo a padecer condena.<sup>37</sup>

Notamos inmediatamente, en característica bimeración,<sup>38</sup> que los últimos versos, sombras sin alma a apetecer obliga / males sin cuerpo a padecer condena, cada uno de los cuales posee tres elementos, sombras - alma - apetecer, en el primero, y males - cuerpo - padecer en el segundo, nos presentan una relación lexicológica entre sí que es de gran interés. Así podemos ver que la relación entre los dos

<sup>37</sup>Calderón, pág. 75.

<sup>38</sup>Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, "La correlación en la estructura del teatro calderoniano," Seis calas en la expresión literaria española (Madrid, 1951), págs. 115-126. Sobre las múltiples formas de la correlación en la poesía del Siglo de Oro, véase Dámaso Alonso, "Versos plurimembres y poemas correlativos," Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, Ayuntamiento de Madrid, n.º 49, XIII (1944), y también del mismo autor, "Versos correlativos y retórica tradicional," Revista de Filología española, XXVIII (1944), págs. 139-153.

pluviosos

entre los

reclutados

de los

países-

que se

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los

de los



primeros vocablos, sombras / males puede considerarse análoga; entre los segundos, alma / cuerpo, es antitética constituyendo realmente un oxímoron; mientras que entre los terceros, apetecer / padecer, podemos considerarla neutra, ya que se puede desear el padecer-recordemos las penitencias de San Francisco-así como se puede padecer el desear-recordemos el "muero porque no muero" de Santa Teresa. Vemos también que es la relación antitética alma / cuerpo la que ocupa una posición central en los versos, posición ésta que concuerda con la del personaje de Francisco como eje alrededor del cual se desarrolla la comedia. Concuerda además con la lucha interna del santo, con el vencerse a sí mismo: dominar el cuerpo para que se salve el alma.

Es, pues, esta relación alma / cuerpo la que domina las otras dos relaciones que son más débiles,-una análoga, la otra neutra-con la fuerza de su posición central y de su antítesis.

Llevando esta idea a su lógica conclusión, vemos que Calderón nos dice que el amor, tema del soneto, lleva al alma-o sea el elemento espiritual -a apetecer, o desear, el salir de las sombras. Mientras el mismo amor lleva al cuerpo-el elemento material-a padecer los males del mundo, de la vida. Vemos, como la misma causa, el amor, puede producir resultados distintos. Esta idea aparece repetida en el primer terceto cuando dice Don Carlos que el amor es:

. . . de tantos dicha  
en sofisticado mal, gloria aparente.<sup>89</sup>

De nuevo la reiteración de la antítesis; el amor es "dicha" y

<sup>89</sup>Calderón, pág. 75.

es "mal"; es "gloria" y es "aparente." Será una cosa u otra dependiendo de la elección entre alma / cuerpo del anterior cuarteto; o sea, dependiendo del libre albedrío. He aquí de nuevo la antítesis entre cielo y tierra, materia y espíritu.

En la segunda jornada Calderón "enlaza los sucesos." La trama y la subtrama se enredan. En la trama, Calderón nos presenta a Francisco como gobernante. Preocupado con la administración de justicia parece como si hubiera olvidado todo ulterior designio. Leonor, la esposa del virrey, tiene una mayor parte en esta segunda jornada. Con ello se sumenta por una parte el desengaño que ha de sufrir el Virrey con su muerte y, por la otra, se presenta la humana nota del cariño entre los esposos. Sin embargo, el virrey aún piensa en la futilidad del mundo recordando la muerte de la Emperatriz. Así dice Leonor de su esposo:

desde que murió Isabel  
 . . . . .  
 pisando el mundo ha vivido  
 tan ajeno de su gloria  
 que compone su memoria  
 de la que otros el olvido.<sup>90</sup>

También continúa el proceso de vencerse a sí mismo, por medio de la mortificación en este caso, pues el virrey:

Sin dar al exterior indicio  
 de su aspereza extremada  
 sirve a la seda ajustada  
 de apretar más el cilicio.<sup>91</sup>

De esta forma nos va indicando Calderón el proceso gradual de la santificación, este "llegar a ser" ya mencionado.

El virrey estima la causa de la Compañía, pero aún duda, aún

<sup>90</sup>Calderón, pág. 102.

<sup>91</sup>Ibid., pág. 101.

1913.

1914.

1915.

1916.

1917.

1918.

1919.

1920.

1921.

1922.

1923.

1924.

1925.

1926.

1927.

1928.

1929.

1930.

1931.

1932.

1933.

1934.

1935.

1936.

1937.

1938.

1939.

1940.

1941.

1942.

1943.

vacila. Le es necesario otro shock; éste vendrá con el anuncio de la muerte de su esposa. No viene de repente, no obstante, sino en forma gradual. El virrey ve en un sueño la muerte de su padre primero. La acotación escénica indica que el Santo se hallaba escribiendo en su mesa sobre la que había un crucifijo, una calavera y un reloj cerca.<sup>92</sup> Se queda transpuesto y en su sueño conoce la muerte de su padre:

¿Qué es esto padre? pues vos  
me dejáis, pierdo el sentido.<sup>93</sup>

dice en sueños. Al despertar indica la acotación escénica que "se halla con la calavera en la mano,"<sup>94</sup> pues en su sueño ha alargado la mano para coger la calavera. Al hacerlo suena el reloj dos veces. Entra entonces un capitán de la guardia con un mensaje de Gandía. Este mensaje anuncia la muerte de su padre, que él ya conoce por su sueño. Añade el capitán que su mujer "...sin sosiego / queda por la calentura / que le ha sobrevenido...."<sup>95</sup> Francisco oye las noticias con dolor pero las acepta con entereza y dice:

dad la vida que os quedó  
al dolor que os la limita,  
pero no a la queja, no,  
que es quien mi padre me dio  
el mismo que me le quita.<sup>96</sup>

No se queja, acepta la voluntad de Dios. Sin embargo, es humano, aún no se ha vencido a sí mismo, aún no se ha abandonado por completo a la voluntad divina. Por lo tanto, teme el augurio

<sup>92</sup>Calderón, pág. 113.

<sup>93</sup>Ibid., pág. 114.

<sup>94</sup>Ibid., pág. 114.

<sup>95</sup>Ibid., pág. 114.

<sup>96</sup>Ibid., pág. 115.

2/22/03

2/22/03

2/22/03

2/22/03

2/22/03

2/22/03

2/22/03

2/22/03

2/22/03

2/22/03

2/22/03

de las dos campanadas del reloj.<sup>97</sup> Así nos dice que puesto su vida:

...vive medida,  
la mía a la de Leonor,  
si no es su despertador  
lengua que al morir me advierte,  
doblar quiso en una muerte  
de dos vidas el clamor.<sup>98</sup>

Teme, pues, por la vida de Leonor y le pide a Dios que la salve. Ahora es cuando oye "una voz" que le dice:

Francisco, yo  
de Leonor dejo la vida  
a tu arbitrio concedida  
a tu conveniencia no.<sup>99</sup>

Este es el shock que necesita la conciencia del virrey. El conflicto entre el mundo y la vida eterna tiene que resolverse. Francisco debe elegir. Se inclina ante la voluntad del cielo:

¿Tengo yo otra conveniencia  
si no es vuestra voluntad?<sup>100</sup>

Y repite: "mi voluntad es la tuya,"<sup>101</sup> con lo cual al identificarse con la voluntad divina, termina por vencerse a sí mismo. Libre ya de todo otro deseo es cuando decide, pues, seguir la llamada divina:

nada quiero sino a ti,  
y pues libre quedo así  
y en tí solo mi amor fundo  
yo sabré dejar el mundo  
antes que él me deje a mí.<sup>102</sup>

Ya ha obtenido la victoria en la lucha consigo mismo. Ya está libre.

<sup>97</sup>Notemos la insistencia de este recurso dramático de Calderón, tan característico de su teatro.

<sup>98</sup>Calderón, pág. 116.

<sup>99</sup>Ibid., pág. 117.

<sup>100</sup>Ibid., pág. 117.

<sup>101</sup>Ibid., pág. 117.

<sup>102</sup>Ibid., pág. 117.

Te he escrito

mucho

esta es mi

parte de la

parte de

la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

de la parte

Ya ha entrado en el camino de la perfecta santidad.

También se complica el enredo de la subtrama a través de esta segunda jornada. Magdalena está con los virreys en Cataluña para celebrar la fiesta de Carnestolendas.<sup>103</sup> Don Carlos, que hace dos años que no la ha visto, piensa aprovechar los disfraces del Carnaval para acercarse a ella. Y "lo más lucido de la ciudad" espera prestar sus respetos a Magdalena.<sup>104</sup> La rivalidad entre Don Juan y Don Carlos se intensifica cuando el primero, siguiendo las instrucciones de su padre, niega a su hermano la entrada a la sala donde están las damas. Están a punto de luchar cuando llega el virrey, evitando así la querrela.

Don Carlos consigue por fin ver a Magdalena y le vuelve a confesar su amor. Sin embargo, Magdalena recibe las manifestaciones de amor fríamente, diciéndole a Don Carlos:

Yo soy de mi padre el conde  
y de otro arbitrio no pende  
el mío.<sup>105</sup>

Diciendo esto sale del aposento con su criada Inés. Mientras tanto, la música suena y entonces se oye una copla que dice, refiriéndose al amor:

Niño dios tirano  
ya te entiendo el juego,  
ni a queja ni a ruego  
te daré la mano.<sup>106</sup>

Esta copla, juntamente con la fría respuesta de Magdalena parecen

<sup>103</sup>Calderón parece considerar las Carnestolendas como una de las fiestas más a propósito para lances de amor. Recordemos que es también durante estas fiestas en Barcelona que raptan a Serafina en El pintor de su deshonra.

<sup>104</sup>Calderón, pág. 106.

<sup>105</sup>Ibid., pág. 112.

<sup>106</sup>Ibid., pág. 113.



1911  
1912  
1913  
1914  
1915

1916  
1917  
1918  
1919  
1920

indicarnos que los deseos de Don Carlos aún están lejos de verse realizados.

La tercera jornada nos presenta al ya Duque en sus dominios de Gandía. Ya ha formado su decisión. Escribe su vocación en una carta esperando que:

hable el alma en esta carta  
del penoso cautiverio  
del mundo la libertad  
en las prisiones del cielo.<sup>107</sup>

Parece, pues, que la trama ha llegado a su climax. Tomada la decisión, ya no tiene Francisco que preocuparse de este mundo. Su camino está trazado y todo parece ya resuelto.

Más aún da esta impresión el diálogo entre el Duque y Carlos V, en el cual Francisco narra sucintamente la evolución de su vocación. El emperador no sólo comprende y aprueba la decisión de Francisco, sino que él mismo dice:

Proseguid, que yo también  
- si la razón que amanece  
en Don Felipe, mi hijo,  
llega a la edad competente -  
daré a su diestra mi espada  
y mi corona a sus sienes,  
y trocando (este secreto,  
duque, entre los dos se quede)  
en un retiro el palacio,  
haré empresa de vencerme  
a mí, a ver si el desengaño  
de mi rendimiento puede  
labrarme alguna corona  
que no me quite la muerte.<sup>108</sup>

Nada más parece poder presentarnos la trama. El César mismo concuerda con el Duque en el desengaño del mundo y la esperanza de que pueda, al abandonarlo, conseguir dicha "que no le quite la muerte."

<sup>107</sup>Calderón, pág. 123.

<sup>108</sup>Ibid., pág. 139.



Todo parece, pues, resuelto. El Duque de Gandía parte para Roma. Parece que con este desenlace anticlimático terminará la obra y es ahora cuando el genio de Calderón nos sorprende con el verdadero clímax de la comedia. Cuando Francisco, desengañado del mundo, llega a Roma esperando hallar la oscuridad y el consuelo, se encuentra con que el mundo de los honores y riquezas aún le acecha. El Papa quiere hacerlo cardenal. Es este un nuevo, y más inesperado, desengaño que ha de vencer el Santo. Así lo hace, abandonando Roma y retirándose a la ermita de Oñate. La comedia termina aquí con la nota triunfante de que el Duque de Gandía saldrá de la ermita para ser "el Fénix de España."

El desenlace de la subtrama llega asimismo a su clímax en esta tercera jornada. Aparece adelantado al de la trama con lo que de nuevo da Calderón énfasis al de ésta. El climáx de la subtrama ocurre con la legendaria visita de Carlos V a Gandía.

Don Juan, que ha regresado de su destierro en la guerra,<sup>109</sup> acude a la reja a la que Magdalena está asomada. A la misma ventana llegan Don Carlos y Sansón, y también el Emperador y su capitán de guardias. Parece como si el encuentro entre Don Juan y Don Carlos esté de nuevo a punto de degenerar en la lucha. La llamada de los tambores "que tocan al arma"- Don Juan es aún soldado - y la oportuna llegada del Duque, quien a la luz del hacha que lleva reconoce al Emperador, ponen fin a la incipiente querrela. Don Juan se marcha y el Emperador y Francisco se retiran asimismo.

<sup>109</sup>Si bien en toda la obra no aparece el por qué de dicho destierro, es endudable que se debe al cortejo que hace a Magdalena, ya que dice Don Juan a su regreso a Gandía, que su estancia en el ejército fue causada "por severo hado de amor." Calderón, pág. 130.

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

El Duque confía al Emperador sus propósitos y, además, más tarde le comunica a Don Carlos su deseo de que se case con Magdalena. con esto, el desenlace de la subtrama, de la "comedia de capa y espada," llega a su fin.

Hay que notar asimismo la existencia de una segunda subtrama que se manifiesta a través de toda la obra. Esta subtrama secundaria se refiere a los amores entre Sansón, criado de Don Carlos, e Inés, criada de Magdalena.

Sansón aparece desde el principio como el "gracioso" en la comedia. La existencia de este carácter y la parodia de los amores de su amo ya sabemos que llegó a ser un efectismo dramático comúnmente usado por los autores del siglo XVII.<sup>110</sup> En Calderón, a quien se le ha reprochado su falta de humor,<sup>111</sup> tiende generalmente a asumir un papel más grave, más profundo, digamos, que en Lope, por ejemplo.<sup>112</sup> Así, en nuestra comedia, Sansón no solo hace de "gracioso," sino que sirve para presentarnos sus amores como la antítesis de los de su amo. De esta forma vemos que las relaciones de Inés y Sansón se asemejan a las de sus amos. Vemos pues que se conocen en la primera jornada, en la que se muestran esquivos en un principio.<sup>113</sup> Cada uno de ellos sigue ayudando a que tanto Carlos como Magdalena obtengan sus deseos. En la segunda jornada, las relaciones entre Inés y Sansón continúan siendo indiferentes, reflejo de la frialdad que parece existir en las relaciones entre

<sup>110</sup>Véase cita nº 86 en el Capítulo I y cita nº 126 en el Capítulo IV.

<sup>111</sup>Sturgis E. Leavitt, pág. 78.

<sup>112</sup>Ley, pág. 217.

<sup>113</sup>Calderón, págs. 62-63.



Carlos y Magdalena. Por fin, en la última jornada, cuando Inés se decide a aceptar a Sansón, éste presenta sus condiciones para el matrimonio diciendo:

Sansón:           Pues Inés, oye primero  
                          nuestras capitulaciones.  
                          Primera es que mi mujer  
                          la más chica sea tal cual.  
Inés:                Tan chica ¿Por qué?  
Sansón:                Del mal  
                          el menor se ha de escoger.  
                          Segunda, ni hermosa sea  
                          ni fea. Mujer en prosa.  
                          Querrá versos si es hermosa  
                          o me los hará si es fea.<sup>114</sup>

El diálogo continúa en esta irónica vena hasta alcanzar el clímax, con las cada vez más absurdas condiciones de Sansón. El desenlace es de esperar; el matrimonio entre ellos se deshace:

Inés:                ¡En fin a Roma vas!  
Sansón:                Antes  
                          del día.  
Inés:                ¡Ay triste, qué dices!  
                          ¿y qué me traerás?  
Sansón:                Narices  
                          ya tienes.  
Inés:                Tráeme unos guantes.  
Sansón:                ¡Guantes! ¡Dios de tus enredos  
                          me libre!  
Inés:                ¡Haz esto por mí!  
Sansón:                A otro bobo, Inés, que a mí  
                          no me has de meter los dedos.<sup>115</sup>

Sansón deja, pues, a Inés y acompaña al Duque en su viaje a Roma.

Presentada ya la estructuración del argumento en la obra, consideramos necesario hacer resaltar un aspecto esencial en dicha construcción. Este aspecto es el antitético. En efecto la antítesis impregna toda la comedia. Ya hemos indicado cómo el tema de

<sup>114</sup>Calderón, pág. 149.

<sup>115</sup>Ibid., pág. 149.



1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

la obra y su época forman una perfecta antítesis.<sup>116</sup> La misma idea del "desengaño" es antitética, pues el desengaño proviene del contraste entre lo que se cree que es y lo que es en realidad. La trama y la subtrama son antitéticas entre sí, como ya observa el profesor Cerny.<sup>117</sup> La primera se refiere, como ya hemos indicado, al amor espiritual de Francisco. La segunda al amor mundano de Carlos. Es más, la segunda subtrama, la de los amores de Inés y Sansón, es la antítesis de los amores entre Carlos y Magdalena. Los últimos son mundanos pero verdaderos, los primeros son completamente frívolos y falsos, como así lo prueba el desenlace antitético de ellos: boda entre Carlos y Magdalena, rompimiento entre Sansón e Inés. Notemos cómo el tema de estas dos subtramas, el amor, es tratado en forma antitética también en el terreno material. Con ello refuerza más Calderón la antítesis entre la trama y la subtrama, entre el amor divino y el humano.

La presentación de los caracteres está efectuada en pares que podemos considerar antitéticos. Así, Francisco tiene por señor, al Emperador, antítesis del Señor que busca. Carlos V, el la cima de su poder, aparece como el omnipotente señor del mundo terrestre, justo lo opuesto del Dios espiritual. Igualmente Don Carlos y Don Juan son antitéticos, más aún por ser hermanos. Don Carlos, aparece como bravo y generoso, Don Juan, como rencoroso y vengativo. Esta antítesis aparece aún más marcada en Don Juan, ya que lo vemos descrito:

<sup>116</sup>Ver Capítulo I, págs. 18-19.

<sup>117</sup>Cerny, pág. 23.

arrived  
to the  
arrived  
le pa  
ante  
l'empla  
cité  
à la  
de  
ma  
de  
à

lo crudo como un diciembre  
la gala una primavera.<sup>118</sup>

En cuyos versos la antítesis diciembre / primavera es obvia. También son opuestos los caracteres del Padre Fabro, todo bondad y humildad, y el bandido Segalona, cruel y orgulloso, que lo prende.<sup>119</sup> Don Carlos y Sansón, amo y criado, forman igualmente un contraste, tanto en los motivos que los mueven como en el lenguaje que pone Calderón en la boca de cada uno de ellos. Lenguaje culto y elegante en Carlos, tosco e irónico en Sansón.

Asimismo hallamos la antítesis en las circunstancias a través de las cuales se desarrolla el argumento. Vemos que la Corte está alegre por la llegada de Carlos V y triste al mismo tiempo por la muerte de Garcilaso. La misma muerte de Isabel en medio de las fiestas cortesanas es antitética. También lo es el presentimiento que ella tiene y que nos presenta la música en una copla que augura a guisa de coro griego:

La más noble ascua del prado  
que encendió a soplos la aurora,  
si a un soplo del cierzo espira,  
en su luz lleva su sombra.<sup>120</sup>

El paralelismo entre la estrofa y el suceso de la muerte de la Emperatriz es obvio. Pero además, el símbolo del primer verso - indudablemente la Emperatriz, que es la más hermosa (ascua) del prado (la Corte) - sufre resultados opuestos causados por el mismo elemento - el soplo - pues el soplo de la aurora la enciende y el del cierzo la apaga. He aquí implícita la antítesis entre vida y muerte. Reforzando esta antítesis tenemos la paradoja del último

<sup>118</sup>Calderón, pág. 132.

<sup>119</sup>Cerny, pág. 24.

<sup>120</sup>Calderón, pág. 59.

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

verso: "en su luz lleva su sombra." Antitético es el léxico, luz / sombra, como lo es el símil indicado: esto es que en la alegría aparece la desgracia, en la vida la muerte, contraste éste más marcado aún por el hecho de la juventud y belleza de la Emperatriz.

Igualmente, en la segunda jornada, la muerte de Leonor constituye una antítesis, profunda, que se desarrolla dentro del espíritu del Duque; el tener que acceder a la muerte de su esposa para así obtener la salvación. Constituye asimismo esta antítesis una magnífica exposición dramática de la adaptación de las ideas de la "ciencia media" de Luis Molina, cuya especulación teológica sobre el "libre albedrío" siguió Calderón.

Igualmente podemos ver la contraposición, existente en el ánimo del Duque, entre su cariño paternal y su deseo de dejar el mundo; entre sus deberes en la tierra y sus obligaciones para con el cielo.

Incluso en las circunstancias en que se encuentran algunos caracteres secundarios podemos ver este continuo contraste. Tal es el caso con Don Carlos. Por dos veces se encuentra en falta, en la primera al intentar, contra las órdenes de su padre, entrar en el cuarto de las damas. La segunda, en su discusión con Don Juan, en Gandía, frente a la reja de Magdalena. En vez de ser castigado por ello, los dos casos ocurren para su bien - en el primero consigue ver a su amada, en el segundo obtiene de Carlos V el padrinazgo de boda. También podemos considerar los sentimientos

<sup>121</sup>Molina para hacer compatible la afirmación de la libertad con las doctrinas teológicas de la gracia y de la predestinación, ideó el "curso simultáneo" de Dios en la producción de los actos libres y la llamada "ciencia media," o sea, el conocimiento divino de los actos contingentes, futuros que el hombre realizará.

21. 11. 1954  
22. 11. 1954  
23. 11. 1954  
24. 11. 1954  
25. 11. 1954  
26. 11. 1954  
27. 11. 1954  
28. 11. 1954  
29. 11. 1954  
30. 11. 1954  
31. 11. 1954  
1. 12. 1954  
2. 12. 1954  
3. 12. 1954  
4. 12. 1954  
5. 12. 1954  
6. 12. 1954  
7. 12. 1954  
8. 12. 1954  
9. 12. 1954  
10. 12. 1954  
11. 12. 1954  
12. 12. 1954  
13. 12. 1954  
14. 12. 1954  
15. 12. 1954  
16. 12. 1954  
17. 12. 1954  
18. 12. 1954  
19. 12. 1954  
20. 12. 1954  
21. 12. 1954  
22. 12. 1954  
23. 12. 1954  
24. 12. 1954  
25. 12. 1954  
26. 12. 1954  
27. 12. 1954  
28. 12. 1954  
29. 12. 1954  
30. 12. 1954  
31. 12. 1954

del Emperador como contrapuestos. En la tercera jornada nos habla de su deseo de retirarse del mundo, pero se encuentra impedido por sus obligaciones. Su muerte ha de constituir asimismo, históricamente, otra perfecta antítesis. El César de Europa muere en un monasterio como otro monje más. Y por fin llegamos al clímax de la comedia. De nuevo se nos presenta la antítesis en forma menos aparente y, al mismo tiempo, más profunda.

Francisco llega a Roma, como un pobre penitente, para ganar el jubileo. Ha renunciado ya a los honores y dignidades. Espera encontrar en la Ciudad Eterna la paz y sosiego espirituales alejado del mundo y sus vanidades. Sin embargo, lo que encuentra es justamente lo opuesto. Se le recibe y agasaja como si aún fuera el personaje más importante del reino. El Papa desea concederle el capelo cardenalicio. El Duque que ha abandonado sus dignidades de España, se ve a punto de ser príncipe de la Iglesia. Francisco resuelve esta situación abandonando, huyendo realmente, Roma. Comparando esta actitud con la que ha mantenido anteriormente, esto es, con su actitud de mirar frente a frente a la realidad del mundo; de vencerse a sí mismo y darse cuenta del desengaño de las pompas y vanidades, veremos que, de nuevo, encontramos dos actitudes antagónicas. No hace frente al peligro sino que lo evade. Más aún, al examinar los últimos versos de la comedia notamos que Sansón vaticina - una vez más he aquí el augurio, la profecía calderoniana - que Francisco se retirará a la ermita de Offate hasta que "Fénix de España amanezca." O sea que en contraste con su humildad, con sus deseos de permanecer en la oscuridad, su vida ejemplar le hará llegar a la santidad y, a través de ella, al pináculo de la gloria.



1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

La antítesis que vemos aparecer por toda la obra, existe también en la loa que la precede. Siguiendo la costumbre de la época, y más aún si la obra iba a representarse delante de personajes ilustres,<sup>122</sup> la comedia va precedida de una loa. En ella Calderón canta ditirámbicamente las cualidades del joven rey a quien todos los dioses del Olimpo le conceden sus gracias:

Júpiter:            ¡Pues todos te ayudarán!  
 Marte:             Marte su valor te ofrece.  
 Apolo:             De Apolo el Parnaso está  
                       a tu arbitrio.  
 Minerva:           De Minerva  
                       la discreción.  
 Venus:             La deidad  
                       de Venus te dé sus gracias.  
 Momo:             Pues, si es para hacer callar  
                       al Momo, ya el Momo calla  
                       y ofrece que ayudará.<sup>123</sup>

Ganimedes, quien en la loa refleja asimismo las cualidades del pobre rey, pide entonces a todos los presentes - lo que refuerza la idea de que en la presentación de la comedia estaban, o se esperaba que estuvieran, los reyes - que se postren a los pies del joven monarca. En un lenguaje hiperbólico lleno de cultismos y alegorías, Calderón aúna la grandeza de Carlos II a la de su ilustre antepasado, Carlos V. Llama al Emperador "ése de mármol membrudo sacro gigante"<sup>124</sup> con reminiscencias del Polifemo de Góngora,<sup>125</sup> y refiriéndose a Carlos II

<sup>122</sup>Deleito y Piñuela, El rey se divierte, pág. 190.

<sup>123</sup>Calderón, pág. 39.

<sup>124</sup>Ibid., pág. 41.

<sup>125</sup>El poeta cordobés describe a Polifemo como "Un monte era de miembros eminentes." Fábula de Polifemo y Galatea (Madrid: Colección Ebro, 1962) editado por J. M. Blecua, pág. 93. estrofa 6<sup>a</sup>.

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

añade que:

La habilidad  
no depende de los años  
del arte y del natural  
sí, . . . . 126

Calderón prosigue y una vez más demuestra su efectismo dramático al decir que en este día:

... el cielo y la tierra  
se pueden juntar  
en Carlos y en Borja  
el triunfo cantar. 127

Con esto Francisco, que vivió bajo el reino de Carlos V y fue canonizado en el de Carlos II, sirve para unir el recuerdo de los dos reyes. Adulación ésta excesiva, sin duda alguna, pecado que se le ha reprochado a Calderón,<sup>128</sup> pero hemos de recordar que, después de todo, nuestro dramaturgo era poeta palaciego. Así a la grandeza del cielo, representada por Borja, se aúna en este día la grandeza de la tierra, que representa Carlos II.

La loa termina con la música que canta en rápido ritmo - más rápido todavía por la acumulación del primer verso:

	Prosigue, emprende, alcanza
	que en asunto tal
	para laurel sobra.
Ganimedes	¿Qué?
Todos	La vanidad. 129

Con ello Calderón nos dice que para la fama, para la gloria, sobra la vanidad. Ya encontramos aquí, esta idea del desengaño. Pues, ¿qué es el mundo sino vanitas vanitatum, et omnia vanitas? Vemos

126Calderón, pág. 39.

127Ibid., pág. 42.

128Valbuena Prat, Literatura dramática española, pág. 205.

129Calderón, pág. 42.



entonces que ya nos da el asunto de su obra en la loa misma, efectismo éste tan calderoniano y que ayuda a mantener la cohesión de la loa con la comedia.<sup>130</sup> Esta cohesión se manifiesta igualmente a través de la antítesis que encontramos en la loa. El primer ejemplo, y el más obvio, es el contraste que existe entre Carlos II, y Ganimedes que lo representa. Carlos II a los diez años era enfermizo y tan débil de cuerpo como de espíritu, pudiendo apenas mantenerse de pie.<sup>131</sup> Por el contrario, recordemos que Ganimedes, príncipe de Troya, fue un hermoso joven llevado al Olimpo por el águila de Zeus para servir de copero a los dioses. El contraste llega a ser cruel y lo hubiera sido de ser intencionado.

Igualmente vemos que entre los dioses que prometen su ayuda están no sólo Júpiter, Marte, Minerva y Venus sino también Momo. Este dios, hijo del sueño y de la noche, es el dios de la burla y la locura.

Su actuación en el Olimpo, como ya indica el profesor Cerny,<sup>132</sup> es semejante a la del "gracioso" en las comedias. Y en la loa su lenguaje es asimismo opuesto al de los demás, más graves, dioses. Así, ante las alabanzas que los otros dioses prodigan al niño rey, protesta diciendo con gracia:

¿Pues no quieres que censure  
al ver la gran potestad  
tonante de dioses y hombres  
con dos varas de pañal

<sup>130</sup>Sloman, pág. 287.

<sup>131</sup>Deleito y Piñuela, El declinar de la monarquía española, pág. 187.

<sup>132</sup>Cerny, pág. 180

H

pegada por un chiquillo  
 que apenas empieza a hablar,  
 y fiarle un ministerio  
 tan alto? <sup>133</sup>

Incluso su lenguaje es opuesto al grave y altisonante de los otros dioses.

Señalemos finalmente la sutil paradoja del último verso:

que el cielo y la tierra  
 se pueden juntar  
 en Carlos y Borja

en el cual no puede ser más antitética la correlación de los nombres. Tanto la correlación horizontal - cielo / tierra y Carlos / Borja - en la que el cielo y la tierra están opuestos, así como Carlos, famoso por su poder terrenal y Borja, famoso por su santidad, también están opuestos - como la correlación vertical: Carlos, señor de la tierra representa al mundo material, opuesto al cielo, representación de lo espiritual; y Borja, santo, es la antítesis de la tierra, que representa el mundo material.

Si damos un paso más allá en el análisis de estos versos, notaremos que el único personaje que no sale en la comedia es el de Carlos II. Al eliminarlo nos encontramos con la siguiente relación:

cielo - tierra  
 Borja

Esto es, que advertimos inmediatamente que en esta relación está ya representado el conflicto con el que Francisco se enfrentará en la comedia. El tendrá que elegir entre cielo y tierra, tendrá que vencerse a sí mismo que es, como bien dice el profesor Valbuena Prat, "la última forma que adopta el conflicto: el hombre que lucha consigo mismo."<sup>134</sup>

<sup>133</sup>Salmerón, pág. 160.

<sup>134</sup>Valbuena Prat, Literatura dramática española, pág. 212.



100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

Bástenos, en efecto, recordar que el demonio de El mágico prodigioso llama al infierno "desesperado imperio de ti mismo," y que Segismundo nos dice.

Pues que ya vencer ayuda  
mi valor grandes victorias,  
hoy ha de ser la más alta  
vencerme a mí.<sup>135</sup>

He aquí como en una simple relación de dos versos nos resume Calderón no sólo el conflicto de Francisco, sino los elementos del mismo, el recurso para resolverlo, y la forma de actuar.<sup>136</sup> Pues en el debate del personaje consigo mismo en esta dialéctica tan calderoniana,<sup>137</sup> el personaje ha de llegar a una conclusión, a un elegir. La conclusión no importa, lo que importa es que para llegar a ella se ha de usar del "libre albedrío." Todo, pues, se subordina a esto, en lo que se sigue de nuevo la idea barroca en la que "la ley orgánica que domina no es la de coordinación, sino la de subordinación de lo accesorio a lo principal."<sup>138</sup>

Bien encaja esta obra en el segundo estilo<sup>139</sup> de nuestro dramaturgo. Podemos, pues, finalizar afirmando que en El Gran Duque de Gandía Calderón se muestra fiel a las predilecciones de la época barroca con la estructuración constantemente antitética de su obra.

<sup>135</sup> La vida es sueño en Obras Completas (Madrid: Aguilar, 1959), pág. 533.

<sup>136</sup> Sloman, pág. 233.

<sup>137</sup> Valbuena Prat, Literatura dramática española, pág. 212. Sloman, pág. 302.

<sup>138</sup> Valbuena Prat, Literatura dramática española, pág. 211.

<sup>139</sup> Ibid., pág. 214.

H

20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

## CAPITULO III

### VERSIFICACION

La forma poética es sin duda una de las facetas más interesantes de la obra calderoniana. Si bien la versificación de nuestro autor es menos variada que la del Fénix de los Ingenios,<sup>1</sup> es sin embargo, mucho más acabada.<sup>2</sup> Calderón, poeta cortesano, poeta cultista, cuida la forma con más esmero que Lope, el cual, en su monstruosa producción, acusa esa prisa que hizo que alguna de sus comedias pasase "en horas veinticuatro, de las musas al teatro." Ni esta prisa, ni "el hablarle en necio" al vulgo se acusan generalmente en la obra de nuestro dramaturgo. Su posición de poeta del rey le eximió de tener que "darle el gusto" a la gente, por la que, además, no sentía Calderón gran estima.<sup>3</sup>

Estas características de la obra calderoniana aparecen en la comedia El Gran Duque de Gandía, ya que, como hemos visto, su representación tuvo lugar ante un público selecto y cortesano.

Desde el punto de vista de la versificación, la comedia "représente la regle calderonienne pure."<sup>4</sup> La obra tiene un total de 3434 versos, y no de 3446 como indica el profesor Cerny,<sup>5</sup>

<sup>1</sup>A. Morel-Fatio, La Comédie espagnole du XVII<sup>e</sup> Siècle (Paris, 1885), pág. 19.

<sup>2</sup>Frank Otis Reed, "The Calderonian octosyllabic," University of Wisconsin Studies in Language and Literature (Madison, 1924), pág. 73.

<sup>3</sup>R. Silva, The Religious Dramas of Calderón, en Liverpool Studies of Spanish Literature (Liverpool, 1946), II, pág. 187. Recordemos igualmente que Clotaldo en La vida es sueño llama al vulgo "monstruo despeñado y ciego."

<sup>4</sup>Cerny, pág. 28.

<sup>5</sup>Ibid., págs. 28 y 157.

11

11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

pues, como ya veremos más adelante, existe un error de transcripción en la, por otra parte, excelente edición del profesor checo.

El primer acto consta de 1036 versos; el segundo de 1178; el tercero de 1220. Es pues una de las comedias más extensas de Calderón, las cuales varían "de un mínimo de 2765 versos - El Alcalde de Zalamea - a un máximo de 3730 - Cada uno para sí."<sup>6</sup>

Calderón, poeta profundamente español, presenta en el uso de estrofas una marcada preferencia por el romance;<sup>7</sup> su uso del octosílabo, "el verso más popular y genuinamente español,"<sup>8</sup> se extiende del romance, su estrofa favorita; a la redondilla, segunda de las estrofas usadas más generalmente en sus comedias.<sup>9</sup> Esta preferencia de la combinación romance/redondilla, en contraste con la quintilla/redondilla favorecida por Lope, sobre todo en sus primeras comedias,<sup>10</sup> aparece especialmente marcada en El Gran Duque de Gandía. En efecto, podemos ver<sup>11</sup> como Calderón dedica 448 versos al romance en la primera jornada, o sea 43.3% del total de versos de la misma. En la segunda jornada el número aumenta a 602 versos, o 51% mientras que en la última jornada la proporción asciende al 74.1%, ya que dedica 905 versos al romance. Tomando en conjunto la comedia entera, advertimos que de un total 3434 versos, Calderón dedica más de la

<sup>6</sup>H. W. Hilborn, A Chronology of the plays of Don Pedro Calderón de la Barca (Toronto, 1938), pág. 61.

<sup>7</sup>Frank Otis Reed, págs. 73-74.

<sup>8</sup>Sebastián Bartrina, Verso y versificación (Barcelona, 1955), pág. 30. Véase también Václav Cerny, "Una nueva comedia de Calderón," Atlántida (1966), n° 22, pág. 401.

<sup>9</sup>Sloman, pág. 305. Schack, IV, pág. 264.

<sup>10</sup>Sloman, pág. 305.

<sup>11</sup>Ver Apéndice II, págs. 207-208.

11

mitad, 1955 exactamente o sea el 50.9%, a la forma romance.<sup>12</sup>

Al usar así el romance, vemos igualmente que Calderón no sigue los preceptos lopescos cuando se trata de la versificación. En efecto, esta abundancia en el uso del romance no se ajusta a las ideas del Arte Nuevo de Hacer Comedias. "Las relaciones piden los romances,"<sup>13</sup> nos dice Lope pero en nuestra obra Calderón usa el romance no sólo para la narración, sino también para el monólogo y el soliloquio.<sup>14</sup> Con ello nuestro dramaturgo, como ya indica el profesor Cerny,<sup>15</sup> sigue las tendencias de la poesía popular española en su preferencia por el octosílabo.

En efecto, el verso octosílabo, que se establece firmemente en la poesía de la península con El Cancionero de Baena,<sup>16</sup> llegó con el romance al punto más alto de su desarrollo durante el Siglo de Oro.<sup>17</sup> Es indudable que el teatro contribuyó enormemente a esta difusión del romance. Al entrar en la escena este metro adquirió enorme agilidad "para plegarse a las circunstancias del diálogo, prestándose a todo género de encabalgamientos y admitiendo que su unidad métrica pudiera repartirse entre diversas expresiones sintácticas."<sup>18</sup> Esta flexibilidad del octosílabo es la que necesitaba el

<sup>12</sup>Ver Apéndice III, pág. 209.

<sup>13</sup>Arte Nuevo de Hacer Comedias, pág. 17.

<sup>14</sup>Calderón, págs. 76-79, 113-117.

<sup>15</sup>Cerny, pág. 28.

<sup>16</sup>Dorothy Clotelle Clark, "The Spanish Octosyllable," Hispanic Review, I (enero, 1942), n° 1, pág. 6.

<sup>17</sup>Tomás Navarro Tomás, Métrica española (Syracuse, New York, 1956), pág. 272.

<sup>18</sup>Ibid., pág. 458.



barroquismo de Calderón al cual le servía bien este verso en el que "no era necesario que la terminación de la frase coincidiera con la del verso,"<sup>19</sup> recurso éste que como ya hemos visto, aparece en abundancia en El Gran Duque de Gandía. Desde fines del siglo XVI, el uso de esta estrofa igualó por lo menos el de la redondilla, a la que superó con frecuencia, como es el caso en nuestra comedia. Así vemos en El Gran Duque de Gandía que el uso de la redondilla en la primera jornada alcanza tan sólo el 26.2% de la misma, con 272 versos, frente al 43.3% y 448 versos que, como ya hemos visto, dedica Calderón al romance. En la segunda jornada el autor dedica más versos a la redondilla, 27.2% con 272 versos, pero como también aumenta el número de los dedicados al romance - 51.1% con 602 versos - la proporción en favor del romance permanece casi igual. En la tercera jornada por último, el uso de la redondilla decrece a un 11.8% con 144 versos, mientras que el uso del romance aumenta considerablemente: 905 versos que forman el 74.1% de los versos de esta última jornada. En total, vemos que frente a los 1955 versos dedicados al romance, o 56.9%, Calderón dedica tan sólo 736 versos a la redondilla, o sea 21.4%. La preferencia por la relación romance/redondilla aparece patente en esta obra. Su proporción alcanza el 69.3% en la primera jornada, con un total de 720 versos dedicados a la combinación de estas estrofas. En la segunda, con 922 versos, la proporción es de 78.3%, y en la tercera alcanza el 85.9% con 1049 versos. En total, la combinación romance/redondilla representa el 78.3% de la versificación con 2691 versos dedicados a estas estrofas.<sup>20</sup> La gran proporción de romance usada en El Gran Duque de Gandía se ajusta perfectamente a la versificación calderoniana. Calderón llegó a usar

<sup>19</sup>Navarro Tomás, pág. 457.

<sup>20</sup>Ver Apéndice III, pág. 209.

el romance en proporciones de 78% a 85% en las comedias del período 1651 a 1660.<sup>21</sup> Aun cuando la proporción disminuyó en los siguientes años,<sup>22</sup> volvió a ascender en las comedias del período 1665 a 1680 hasta llegar a una proporción del 67% a 78%.<sup>23</sup> La que hallamos en nuestra obra - 56.9% - es pues más bien excepcional en las comedias de este período. Recordemos, sin embargo, que las comedias en tres actos de Calderón no fueron muy frecuentes después de la muerte de Felipe IV,<sup>24</sup> y que por lo tanto hay pocas bases para considerar su tendencia. Igualmente hay que tener en cuenta las circunstancias de "fiesta real" para la que se escribió y por último que es difícil el aceptar, que Calderón pusiese empeño consciente en mantener ninguna proporción determinada de estrofas en sus comedias.<sup>25</sup>

Con respecto al romance, Calderón mantiene la rima asonante, considerada ya en el Siglo de Oro como la rima "normal" para este tipo de estrofas.<sup>26</sup> Aun cuando en esta época se continuó tratando de evitar la rima aguda,<sup>27</sup> vemos que Calderón la usa una vez en el primer acto - versos 394 al 401, con asonancia en ó - y dos veces más en el tercero - versos 3059 al 3090, con asonancia en ó y versos 3091 al 3116, con asonancia en é.<sup>28</sup> Hay que recordar sin embargo

<sup>21</sup>Hilborn, pág. 30.

<sup>22</sup>Ibid., pág. 63.

<sup>23</sup>Ibid., pág. 70.

<sup>24</sup>Ibid., pág. 70.

<sup>25</sup>Ibid., pág. 5.

<sup>26</sup>Navarro Tomás, pág. 273.

<sup>27</sup>Ibid., pág. 272.

<sup>28</sup>Calderón, págs. 58-59, 144-145, 146.

que en las comedias de carácter religioso, como es nuestra comedia, este tipo de asonancia era más común.<sup>29</sup> Hay que tener presente igualmente que a la maestría de nuestro autor le placía el hacer caso omiso de estas convenciones.<sup>30</sup> En nuestra obra, además, el uso del romance con consonancia aguda tiende a realzar el momento; en un caso para referirse al presentimiento de la Emperatriz acerca de su muerte, en el otro al narrar la admiración del Emperador por la decisión de Francisco de Borja. En ambos casos la consonancia aguda usa la misma vocal grave<sup>31</sup> - la ó - que tiende, por su sonido, a aumentar la importancia del suceso.

Con respecto a la asonancia, la usada más preferentemente en El Gran Duque de Gandía es la de combinación vocálica con la primera vocal aguda, generalmente la i. En el primer acto predomina la combinación i-a - 110 versos - sobre las obras. En este primer acto vemos también mayor número de combinaciones vocálicas - 8 - que en los restantes. En efecto, en el segundo, las combinaciones vocálicas son sólo seis, predominando el uso de vocal aguda, en este caso la e al principio de la combinación vocálica. En el tercero, donde hay mayor abundancia de rima asonante aguda, también predomina el uso inicial de la e en la combinación vocálica de los romances - la e juntamente con la vocal media a - y el número de combinaciones

<sup>29</sup>Calderón, pág. 272. Hilborn, "Calderón's agudos in Italianate verse," Hispanic Review, X, n° 2 (April, 1942), pág. 157.

<sup>30</sup>Dorothy Clotelle Clarke, "Agudos and esdrújulos in Italianate verse in the Golden Age," Publications of the Modern Language Association of America, LIV (1939), pág. 678. John T. Reid, "Notes on the history of verso esdrújulo," Hispanic Review (1939), VII, págs. 277-294.

<sup>31</sup>Emilio Alarcos Llorach, Fonología Española, 3ª ed. (Madrid, 1961), págs. 212-219.

vocálicas es de siete.<sup>32</sup>

La variedad de combinaciones vocálicas en la asonancia del romance, sin duda alguna, rompe la posible monotonía que el repetido uso de dicha estrofa pudiera haber dado a la versificación de la comedia. Podemos ver, pues, que cuando en El Gran Duque de Gandía usa Calderón esta estrofa continuamente, como es el caso en las últimas escenas del tercer acto, cuida de cambiar la asonancia del romance. Así, cuando dedica más de 600 versos al romance en este tercer acto, las asonancias cambian cinco veces - e-a, e-e, o-a, ó y é.<sup>33</sup>

Ya hemos visto que la segunda estrofa usada preferentemente en esta comedia es la redondilla, la cual sin embargo no llega a la mitad de la proporción en que Calderón usa el romance.

En El Gran Duque de Gandía, nuestro dramaturgo usa exclusivamente la forma a b b a frente a la variante a b a b o redondilla cruzada. En esto seguía Calderón las predilecciones de su época.<sup>34</sup> Igualmente sigue la costumbre de la época - si bien con poca frecuencia - en el uso de la redondilla de mitades contrapuestas, en la que la primera parte, a b, es dicha por uno de los personajes, mientras que la segunda - b a - lo es dicha por otro, como podemos ver en el primer acto en la discusión que sobre el cosmos mantienen Francisco

<sup>32</sup>Ver Apéndice I, págs. 203-204.

<sup>33</sup>Ver Apéndice I, págs. 204-205.

<sup>34</sup>Navarro Tomás, pág. 247. Véase también E. Diez Echarri, "Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español," Revista de Filología Española, Anejo n° 47, 1949, págs. 275-300.

de Borja y el Emperador:

Marqués:	No es así. La observación	(a)
	teórica así lo arguye.	(b)
Emperador:	Pues esa hipótesis incluye	(a)
	marqués, una implicación. <sup>35</sup>	(b)

La flexibilidad del octosílabo se presta especialmente con Calderón a toda clase de retorcimientos métricos, al ser frecuente que su unidad se reparta entre varias expresiones sintácticas. Así, podemos ver como Calderón nos presenta numerosos casos en los que no sólo se da la redondilla de mitades contrapuestas, ya indicada arriba, sino la redondilla, en la cual la unidad métrica de cada verso se divide igualmente entre más de un personaje. Vemos por ejemplo las redondillas siguientes:

Yo, si es su elección Cupido,	(a)
La envidia mi amor desvela.	(b)
Ojo al santo porque vuela,	(b)
señor. De todo advertido	(a)
estoy. Danzad con primor,	(c)
mi seá [sic] Inés, que ha de salir	(d)
esa cara...¿A qué?...a lucir	(d)
en el jueves del Señor. <sup>36</sup>	(c)

Los versos pertenecen sin embargo, sintácticamente, a los parlamentos de cuatro personajes diferentes, Don Carlos, Don Juan, Sansón e Inés quienes se expresan así alternativamente:

Don Carlos:	- - -	
	yo, si es su elección Cupido,	(a)
Don Juan:	La envidia mi amor desvela.	(b)
Sansón:	Ojo al santo porque vuela,	(b)
	señor.	
Don Carlos:	De todo advertido	(a)
	estoy.	
Sansón:	Danzad con primor,	(c)
	mi seá [sic] Inés, que ha de salir	(d)

<sup>35</sup>Calderón, págs. 65-66, 71-76.

<sup>36</sup>Ibid., pág. 71.

esa cara... ¿A qué? ...a lucir (d)  
 Ines: Sansón: con el jueves del Señor. (c)

Ejemplos de este tipo de diálogo sostenido en frases alternas que forman, métricamente, un mismo verso, son comunes a través de la obra y son, como ya hemos dicho, característicos del estilo calderoniano.

Si bien Lope indicó que las redondillas eran buenas "para las cosas de amor,"<sup>37</sup> él las aplicó a toda clase de asuntos. Tanto en Lope como en Tirso y Montalbán fue la redondilla la estrofa predominante.<sup>38</sup> Aun cuando no fue tan popular con Calderón, éste la usa también en nuestra comedia no sólo para relatar cosas de amor, sino en el diálogo no amoroso y en la narración. La proporción en que la redondilla aparece usada en El Gran Duque de Gandía - 21.4% - encaja bien en la versificación de las comedias calderonianas del período 1665-1680.<sup>39</sup>

La quintilla ocupa el tercer lugar en la versificación de nuestra comedia.<sup>40</sup> La quintilla fue asimismo muy popular durante la Edad de Oro, aun cuando no llegó a alcanzar la extensión de la redondilla.<sup>41</sup> Su uso se hizo menos frecuente en las comedias a medida que aumentaba el uso del romance y de la décima.<sup>42</sup>

<sup>37</sup>Arte Nuevo de Hacer Comedias, pág. 17.

<sup>38</sup>Navarro Tomás, pág. 247.

<sup>39</sup>Hilborn, A Cronology, pág. 70.

<sup>40</sup>Ver Apéndice III, pág. 209.

<sup>41</sup>Navarro Tomás, pág. 247.

<sup>42</sup>Ibid., pág. 248. Véase también Pedro Lemos Rubio, Manual de preceptiva literaria, con notas históricas sobre las combinaciones métricas (Murcia, 1921), pág. 171.

Lope asignó a las quintillas el mismo papel que a las redondillas; esto es para "cosas de amor," prefiriéndolas a éstas en las escenas amorosas de fuerte dramatismo.<sup>43</sup> En El Gran Duque de Gandía nuestro dramaturgo sigue la pauta lopesca. Así, usa quintillas al describir la agonía íntima de Francisco en el momento en que efectúa lo que podemos considerar anagnórisis de sí mismo; momento de gran fuerza dramática en el que el duque inicia su entrega total diciéndonos:

...-Si rompo así  
estas doradas prisiones  
con que al mundo sirvo aquí,  
colgaré sus eslabones  
para ser señor de mí.<sup>44</sup>

El igualmente expresa Calderón en quintillas el final de la lucha íntima del duque, cuando éste obtiene su mayor victoria al vencerse a sí mismo y renunciando a todo dice:

nada quiero sino a ti,  
y pues libre quedo así  
y en ti sólo mi amor fundo,  
yo sabré dejar el mundo  
antes que él me deje a mí.<sup>45</sup>

El uso de esta estrofa para describir la lucha interna del hombre para salvar su alma es común en la verificación de los Autos calderonianos.<sup>46</sup> Sigue nuestro dramaturgo esta misma costumbre en nuestra comedia, como ya vemos.

Sin embargo Calderón no se limita, al usar la quintilla, tan

<sup>43</sup>Hilborn, "Calderón's quintillas," Hispanic Review, XVI no4 (October, 1948), págs. 308-309.

<sup>44</sup>Calderón, pág. 113.

<sup>45</sup>Ibid.

<sup>46</sup>Hilborn, "Calderón's quintillas," pág. 309.

Handwritten marks on the left margin, possibly a page number or reference code.

Vertical text on the right edge, likely from the reverse side of the page or a binding artifact.



sólo a este tipo de escenas. Así usa esta estrofa en los diálogos del primer acto entre el Duque y el sacerdote - al hablar de la situación de la Corte al regreso de Carlos V, así como en la discusión acerca del orbe - al igual que en la narración de Sansón acerca de las penitencias del Duque, en el acto segundo, entre otros casos.<sup>47</sup>

Es de interés el notar que en El Gran Duque de Gandía, Calderón empieza el primer acto con quintillas, y en la misma estrofa termina el segundo acto, lo cual no es corriente en nuestro dramaturgo cuya preferencia por el romance para estos casos es señalada.<sup>48</sup>

Aun cuando Calderón tiende a usar la quintilla con mayor frecuencia en sus comedias anteriores a 1630,<sup>49</sup> la proporción en que usa esta estrofa en nuestra comedia - 10.8%<sup>50</sup> es mucho mayor que la que aparece en general en su obra, la explicación puede hallarse en el carácter de El Gran Duque de Gandía, comedia para ser representada en una fiesta real.

De las diversas combinaciones en que puede aparecer la rima de la quintilla,<sup>51</sup> las más frecuentes durante la Edad de Oro fueron las combinaciones ababa, aabba y abab.<sup>52</sup> Calderón sigue a Lope en su preferencia por estas combinaciones sobre cualquier otra,

<sup>47</sup>Calderón, págs. 45-48, 65-66, 83-85.

<sup>48</sup>Hilborn, A Cronology, pág. 71.

<sup>49</sup>Hilborn, "Calderón's quintillas," pág. 305-307.

<sup>50</sup>Ver Apéndice III, pág. 209.

<sup>51</sup>Hilborn, "Sobre la quintilla," Revista de Filología Española, XX (1933), págs. 288-295. S. G. Morley y C. Bruerton, The Chronology of Lope de Vega's Comedias (New York, 1940), págs. 11-12.

<sup>52</sup>Navarro Tomás, págs. 247-248. Hilborn, "Sobre la quintilla," págs. 290-293.

siendo la combinación acaba la usada más generalmente por nuestro dramaturgo.<sup>53</sup>

En El Gran Duque de Gandía, sin embargo, prefiere su autor la combinación abaab que en realidad no es sino una redondilla a la que se le añade un verso inicial.<sup>54</sup> Le sigue en frecuencia la combinación ababa y por último hay seis quintillas con la variedad aabba la cual no es frecuente en la obra calderoniana.<sup>55</sup> Mencionemos también que, al igual que en el romance y la redondilla, Calderón usa varias veces la rima aguda en la quintilla. En total, Calderón dedica 135 versos a esta estrofa en el primer acto - o sea 13% del mismo; en el segundo la proporción aumenta al 14% con 165 versos, mientras que en el tercero sólo hay 70 versos, o 5.7%, dedicados a esta estrofa. En total nuestro autor dedica 370 versos a la quintilla, con el 10.8% de la versificación de la comedia.

Estas tres estrofas, romance, redondilla y quintilla, son las que forman la base de la versificación de la comedia, pues a ellas les dedica Calderón 3061 versos, o sea 90.1% del total. Los 374 versos restantes, o 9.9%, están divididos bastante igualmente.<sup>56</sup>

Ciento dos versos, o 3% de la versificación, están dedicados a la estancia. Con esta estrofa nos presenta Calderón una magnífica oda en la que exalta la belleza de la garza de "vestida nieve" y "blanca pluma." La combinación usada a través de toda la oda es

<sup>53</sup>Hilborn, "Calderón's quintillas," pág. 307.

<sup>54</sup>Navarro Tomás, Arte del verso, Pág. 105.

<sup>55</sup>Hilborn, "Calderón's quintillas," pág. 307.

<sup>56</sup>Ver Apéndice III, pág. 209.

a(7) B(11) a(7) B(11) c(7) C(11). Con un lenguaje altisonante y lleno de cultismos, la oda constituye una de las composiciones más barrocas de toda la comedia.

Los versos aparecen llenos de acumulación sindética; así la garza libre "anega plata, libertad y vida," mientras que las armas del cazador "adresa [sic] vida, libertad y plata;" de simetría bilateral, pues la garza es "cisne en el aire, céfiro en la espuma," mientras que el baharí y el perro "uno el monte, el otro el viento," se dedican a calar. La riqueza en metáforas aparece profusamente por toda la composición; algunas de ellas nos traen a la memoria La vida es sueño. Así se llama a la garza "vela de plata" lo que nos recuerda al "áspid de metal" con que Clotaldo compara la pistola.

La similaridad aparece más marcada al ver que el hombre carece a veces de lo que tienen las aves pues el Duque les dice a sus hijos que:

y al hombre! ay Dios! no sabe  
dar la razón lo que un instinto a un ave.<sup>57</sup>

Igualmente aparece numerosas veces el uso del encabalgamiento entre los versos. Todo ello viene a dar a la oda un acendrado carácter gongorino, que se acentúa si notamos el uso de tantos cultismos en los nombres; así "espejo de estrellas," "garza," "céfiro en la espuma," "sacre," "plumas vestida," "golfos vuela," "vela del sol," "baharí," "de la laja desatado," "peinar el aire," etc. y los comparamos, como ya nota el profesor Cerny<sup>58</sup> con la magnificencia

<sup>57</sup>Calderón, pág. 89.

<sup>58</sup>Cerny, pág. 195. Para un estudio de la influencia de Góngora en nuestro dramaturgo véase Gerardo Diego, Antología poética en honor de Góngora (Madrid, 1927). I. Herrero García, Estimaciones literarias del siglo XVII, (Madrid, 1930). Eunice Joiner Gates, The Metaphors of Luis de Góngora, (Filadelfia, 1933) y del mismo autor, "Gongora y Calderon," Hispanic Review, V, n° 1, (January, 1937)

cultista de las Soledades de Cóngora, en algunos de los versos de la segunda parte.

Observemos asimismo cómo divide el autor los dos últimos versos de la última estancia; la estrofa dice así:

¡Oh villano ardimiento,  
Oh malsufrido amor! si por divino  
no diera el sufrimiento  
disculpa en el poder---; ¿A un peregrino  
tanto rigor? ¡Espera!  
¿Qué es esto? Este es Fadri; ¡Tírale! ¡Fuera!

Los últimos versos aparecen dichos por el padre Fabro, el Duque, el capitán de la guardia, y dos voces desde dentro. Así:

Fabro:       ¿A un peregrino  
              Tanto rigor?  
Dentro 1:               ¡Espera!  
Marqués:   ¿Qué es esto?  
Capitán:               Este es Fadri.  
Dentro 1:                       ¡Tírale!  
Dentro 2:                       ¡Fuera!

Como vemos no son dos ni tres los personajes cuyos parlamentos forman, métricamente, los últimos versos, sino cinco. Esto, como ya hemos visto, encaja bien en el barroquismo de la poesía calderoniana.

Tanto la estancia como la silva habían alcanzado su apogeo, en églogas y comedias principalmente, durante esta época. La silva, con la libertad que concede al poeta en su composición, fue haciéndose instrumento apropiado a las innovaciones y fantasías del escritor.<sup>59</sup> Nuestro autor la usa solamente en el acto tercero, dedicando 60 versos - o el 4.9% de la versificación del mismo - a esta estrofa. Calderón usa la silva para narrar los sentimientos de San Ignacio con respecto a la llegada del Duque a Roma.<sup>60</sup> La

<sup>59</sup>Navarro Tomás, Métrica, págs. 235-236.

<sup>60</sup>Calderón, págs. 151-153.

silva está compuesta de pareados heptasílabos y endecasílabos mezclados.

Pertenece pues al tipo 4º de silva usada por Calderón, de acuerdo con la aceptada división del profesor S. Morley.<sup>61</sup> El mayor uso de endecasílabos - 39 - que de heptasílabos - 21 - le da a la silva un carácter grave, algo lento, muy en armonía con el tema que describe. En total, la silva ocupa tan solo el 1.7% de la versificación total.<sup>62</sup>

Aun cuando la octava fue más frecuentemente usada en el teatro clásico de la Edad de Oro,<sup>63</sup> Calderón le concede 56 versos, o el 1.6% de la versificación de la comedia. Esta estrofa aparece en el primer acto,<sup>64</sup> sirviendo para anunciar el triunfo de la Compañía y de San Ignacio de Loyola por boca de dos estudiantes, y después para narrar, por boca de San Ignacio, la gloria de San Francisco Javier primero, y del futuro San Francisco de Borja después. La narración adquiere un tono de épica grandeza, muy en armonía con la gloria que nos describe y con el tipo de estrofa, ya que la octava fue adquiriendo mayor uso para la narración en tono mayor.<sup>65</sup>

La octava, como la estancia y la silva, está llena de elementos culteranos: San Ignacio aparece representado por Alcides mientras

<sup>61</sup>S. G. Morley, Studies in Spanish Dramatic Versification of the "Siglo de Oro," Alarcón y Moreto (Berkeley, 1918), pág. 104-108. A. Millares, reseña sobre la anterior obra, Bulletin Hispanique, XX (1919), pág. 269.

<sup>62</sup>Ver Apéndice III, pág. 209.

<sup>63</sup>Navarro Tomás, Métrica, pág. 237.

<sup>64</sup>Calderón, págs. 48-50.

<sup>65</sup>Navarro Tomás, Métrica, pág. 237.

que el gigante Anteo representa la herejía luterana; la acumulación sirve para dar énfasis a la energía con que deben de actuar los hijos de la Compañía "vivid, creced novios, confirmados," unidos siempre "en dulce, en firme, en delicioso lazo." También abunda el hipérbaton para describirnos a Ignacio,... "del hereje ardiente espanto!" el cual está gozoso de ver que:

en mi hijo me ofrece Barcelona  
de todas mis fatigas la corona.

Se refiere aquí al Duque de Gandía, quien ayudara a destruir al "áspid luterano." No falta, naturalmente, la división métrica de los últimos versos de la octava entre los parlamentos de dos personajes. Es interesante notar que la sensibilidad poética de nuestro autor le hace recargar la poesía de elementos cultistas en estas tres últimas estrofas que, en sí mismas, son más aptas para narrar los sucesos solemnes a que están dedicadas.

Aun cuando la proporción que hallamos en las silvas es menor que la que generalmente se halla en la comedia calderoniana de esta época,<sup>66</sup> el uso de la octava y la estancia indica una mayor variedad en la versificación, muy en armonía con el tipo de público y el suceso que motivó la producción de nuestra obra.

A pesar de que la décima fue la estrofa octosilábica que alcanzó mayor éxito durante la Edad de Oro,<sup>67</sup> la preferencia de Calderón por el romance, entre todo otro verso octosilábico, hace que le dedique tan sólo 40 versos, que forman únicamente el 1.2% de la versificación total.<sup>68</sup> Tan poca proporción de versos dedicados

<sup>66</sup>Hilborn, A Cronology, pág. 70.

<sup>67</sup>Navarro Tomás, Métrica, pág. 250.

<sup>68</sup>Ver Apéndice III, pág. 209.

a esta estrofa no es corriente en Calderón quien la usó generalmente con más frecuencia.<sup>69</sup> En el uso de la décima Calderón sigue a Lope - "las décimas son buenas para las quejas" - aun cuando este último fuera con el tiempo extendiendo su uso. Así nuestro autor usa esta estrofa cuando la Emperatriz se queja de lo transitorio de la vida,<sup>70</sup> trayendo de nuevo en su queja el tema del desengaño pues "¿de qué le vale el nacer" al "hombre si ha de morir" Ya que la vida no es sino "luz que a su ocaso la guía" puesto que quien nace y muere "en su luz lleva su sombra." Esto es, nos dice la Emperatriz, el hombre ha de morir puesto que ha nacido y en este mismo hecho de nacer está la base de la muerte; idea ésta que nos recuerda al senequismo de Quevedo cuando nos dice que "lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo."<sup>71</sup> Notemos igualmente la sutil antítesis que nos presenta la décima. En toda ella aparece de nuevo la idea del desengaño, de la tristeza de la vida, sin embargo esta queja emana de una persona en la cima de su belleza, joven y prominente. Es más, la proyección en tiempo de esta idea produce otra antítesis: la de contemplar esta idea pesimista en el ambiente renacentista y optimista de la Corte de Carlos V.

Calderón sigue con su décima el tipo de espinela común, o sea lo que Vicente Espinel llamó "redondilla de diez versos."<sup>72</sup> La

<sup>69</sup>Navarro Tomás, Métrica, pág. 251. Hilborn, A Chronology, passim.

<sup>70</sup>Calderón, págs. 59-60.

<sup>71</sup>Francisco de Quevedo, La cuna y la sepultura, en Obras Completas, I (Madrid: Aguilar S. A., 1961), pág. 1191.

<sup>72</sup>Navarro Tomás, Métrica, pág. 250.

rima es abba-ac-cddc, y en ella la primera redondilla -abba- nos da el tema de la estrofa el cual queda completo en la segunda redondilla, mientras que los versos a-c, sirven de enlace o transición entre ambas.

Este tipo de décima de rima abba-ac-cddc tomaba también el nombre de "coplas reales"<sup>73</sup> y es otra prueba más de la sensibilidad del autor haber elegido esta estrofa solamente una vez para expresar la queja de la Emperatriz, encontrándose así perfectamente armonizados no sólo el tipo de estrofa y el tema, sino igualmente el personaje y la estrofa.

En El Gran Duque de Gandía, Calderón no usa la décima por sí misma, sino que lo hace en forma de glosa del romance:

La más noble, ascua del prado  
que encendió a soplos la aurora,  
si a un soplo del cierzo espira,  
en su luz lleva su sombra.<sup>74</sup>

Este se oye con la música, a estilo de coro griego, y que suena como un augurio para la Emperatriz.<sup>75</sup>

Al usar las décimas para la glosa - la cual alcanzó su mayor popularidad en esta época - nuestro autor sigue la tendencia común de su tiempo<sup>76</sup> ya que al alambicado culteranismo del barroco le gustaba

<sup>73</sup>Lemus y Rubio, pág. 170.

<sup>74</sup>Calderón, pág. 59.

<sup>75</sup>Este tipo de augurio fatal se cumple siempre en el teatro calderoniano al igual que las maldiciones. Recordemos, entre otros, la maldición de Doña Leonor contra Don Gutierre al final de la primera Jornada de El médico de su honra. A. Valbuena Briones lo considera "reflejo de la influencia oriental," Obras Completas de Calderón de la Barca, I (Madrid, Aguilar S. A., 1956).

<sup>76</sup>Navarro Tomás, Métrica, pág. 250. Sobre la glosa véase también Hans Janner, "La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas," Revista de Filología Española, XXVII (1943), págs. 181-232.



"la forzada exógesis de la glosa...que exaltaba la admiración por las invenciones y artificios de la expresión verbal."<sup>77</sup>

Como ya hemos indicado anteriormente, no hay mas que un soneto en toda la comedia; el que sirve a Don Carlos para expresar su esperanza y su amor por Magdalena. Calderón sigue la regla de Lope con respecto al uso del soneto - "el soneto está bien para los que aguardan." Nuestro autor sigue igualmente la corriente general en esta época de usar el soneto en un monólogo que además sirve para que el escenario no quede vacío entre escenas.<sup>78</sup> Calderón mantiene en los dos cuartetos del soneto la rima abba - abba, disposición ésta que fue la observada durante la Edad de Oro,<sup>79</sup> y que siguió Lope sin excepción.<sup>80</sup> En los tercetos Calderón mantiene la rima cde - cde; o sea el tipo -B- de la división de Joerder y que había predominado durante el siglo XVI debido a la influencia de Herrera.<sup>81</sup> Al seguir esta combinación rítmica, Calderón se separa de Lope, quien después de usarla, estableció la combinación cdc-dcd como más prevalente,<sup>82</sup> aun cuando en general predomina esta última combinación en la obra calderoniana.<sup>83</sup>

<sup>77</sup>Navarro Tomás, Métrica, pág. 256.

<sup>78</sup>Lucile K. Delano, "The Sonnet in the Golden Age Drama of Spain," Hispanic, XI (February, 1928), n° 1, pág. 26.

<sup>79</sup>Navarro Tomás, Métrica, pág. 233.

<sup>80</sup>W. L. Fichter, "Recent Research on Lope de Vega's Sonnets," Hispanic Review, VI (January, 1938), n° 1, pág. 23.

<sup>81</sup>Lorothy Clotelle Clarke, "Tercet rimes of The Golden Age Sonnet," Hispanic Review, IV (October, 1936), n° 4, pág. 378.

<sup>82</sup>W. L. Fichter, pág. 23.

<sup>83</sup>Navarro Tomás, Métrica, pág. 234. Dorothy Clotelle Clarke, pág. 279.

Hasta 1650 no empezó a generalizarse el uso del romancillo en la comedia calderoniana,<sup>84</sup> si bien aparece en forma esporádica en alguna comedia de fecha anterior como en Las manos blancas no ofenden de 1640.<sup>85</sup> En nuestra comedia el romancillo aparece en 28 versos con tan sólo de 0.8% de la versificación.<sup>86</sup> Esta estrofa aparece únicamente en el acto primero, en la proporción de 2.7% del mismo.<sup>87</sup>

Aun cuando el verso heptasílabo era más general para el romancillo, el que encontramos en El Gran Duque de Gandía es hexasílabo, el cual había comenzado a usarse en esta época.<sup>88</sup> En esta obra el romancillo presenta la característica de hallarse interpolado en un romance, conservando asimismo la rima del romance (e-o en este caso) y terminando el primer acto con esta estrofa. El intercalamiento del romancillo aparece a intervalos regularse; esto es, cada dieciséis líneas dedicadas al romance, aparecen siete que pertenecen al romancillo hexasílabo. La proporción es, pues, 16R-7r-16R-7r-16R-7r-16R-7r por un total de 92 versos. Esta combinación métrica romance/romancillo, aparece en el soliloquio de Francisco de Borja, después de la muerte de la Emperatriz, al final del acto primero. Representa en realidad un soliloquio perfecto, al parecer como si fuera el alma de Francisco que le hablara para llegar así a compenetrarse con Dios - recordemos que "quien habla solo, espera hablar a Dios un día," nos ha dicho Antonio Machado. En este caso el romancillo

<sup>84</sup>Hilborn, A Chronology, pág. 29.

<sup>85</sup>Ibid., pág. 29.

<sup>86</sup>Ver Apéndice III, pág. 209.

<sup>87</sup>Ver Apéndice II, págs. 207-208.

<sup>88</sup>Navarro Tomás, Métrica, pág. 273.

parece servir como insinuación del alma a la reflexión del futuro Santo. Francisco pondera lo acaecido, la muerte repentina de Isabel, lo transitorio de la:

.....  
 nobleza, hermosura, ingenio  
 poder, aplauso, esperanza,  
 fortuna, merecimientos.

Inmediatamente surge el romancillo como una voz interior que le llamara haciéndole desear llegar:

al puerto, al puerto  
 que está el mar picado  
 y es frágil el leño.

Frente a nuevas consideraciones sobre la pérdida de Isabel, vuelve el romancillo a recordarle que lo importante es ascender:

.....  
 al reino, al reino  
 adonde es vasallo  
 de este mundo el dueño!

Termina Francisco prometiendo:

.....  
 no más mi esperanza  
 sirva a mortal dueño.<sup>89</sup>

La transición rítmica del romance al romancillo es dramáticamente efectiva. El ritmo más rápido, como más apurado, del hexasílabo representa bien el golpete de la voz interna que responde a las consideraciones que se expresan en el romance.

Finalmente hemos de considerar las estrofas que, acompañadas de música, aparecen por toda la comedia. Esto es, en general, común en las comedias del Siglo de Oro que aparecían como ligadas al elemento musical,<sup>90</sup> siguiendo así una larga

<sup>89</sup>Calderón, págs. 76-79.

<sup>90</sup>José Subirá, La participación musical en el antiguo teatro español, (Barcelona, 1930), pág. 11.

tradición.<sup>91</sup> Este aspecto, de ligazón entre la comedia y la música, llega a su ápice en el siglo XVII en el que se encuentra "tan adelantada y tan subida de punto, que no parece que puede llegar a más."<sup>92</sup> En esta centuria es Calderón el indiscutible armonizador entre ambas artes, siendo numerosos los músicos, compositores y maestros de capilla que deseaban tomar parte en las obras del famoso dramaturgo.<sup>93</sup> Al genio de Calderón debe, pues, la música escénica un enorme desarrollo, hasta el punto de considerársele como el creador de la zarzuela<sup>94</sup> y uno de los primeros en adoptar la forma de ópera.<sup>95</sup> Es pues natural que nuestro autor usara de la música en El Gran Duque de Gandía, máxime cuando su estreno iba a tener lugar dentro del marco de una "fiesta real," en la que el uso de estrofas con música sería aún más apreciado por el público.

Aun cuando en Calderón el uso de la música se ajusta a diferentes

<sup>91</sup>Hugo Albert Rennert, The Spanish Stage (New York, 1909) pág. 67.

<sup>92</sup>p. Ignacio Camayo, Discurso Theológico sobre los teatros y comedias (Salamanca, 1669), pág. 13, en E. Cotarelo y Mori, La Licitud del teatro (Madrid, 1904), pág. 168.

<sup>93</sup>A. Farinelli, Divagaciones Hispánicas; Discursos y Estudios Críticos, II (Barcelona, 193) pág. 267. Para un estudio más completo de estos artistas ver la obra ya indicada de Pérez Pastor, I, págs. 99, 186, 277 y 289.

<sup>94</sup>Subirá, págs. 29-30. Para un más completo estudio de la zarzuela ver Emilio Cotarelo y Mori. También es interesante para el estudio sobre Calderón y la música el artículo de J. W. Sage, "Calderón y la música teatral," Bulletin Hispanique, LVIII (1956), págs. 275-300. Así como A. Farinelli, La vita è un sogno (Torino, 1916), 2 tomos, y también A. Soletti, Gli albori del melodrama, I (Nápoles, 1904), págs. 128-131.

<sup>95</sup>Subirá, págs. 30-31. Para el estudio de las primeras óperas en España ver también La música en la Casa de Alba (Madrid, 1927), del mismo autor.

propósitos,<sup>96</sup> en El Gran Duque de Gandía está generalmente reducido a dos. Unas veces actúa como vaticinio, de nuevo a estilo de coro griego, de lo que va a suceder. Esta es la forma que adopta la primera intervención musical en la comedia, al anunciar a la misma Isabel su próximo fin.<sup>97</sup> Sirve al mismo tiempo para ir anunciando al espectador parte de la narración de la obra cuya exposición acostumbraba nuestro autor a hacer por este medio en vez de usar la acción, como es el caso con Lope.<sup>98</sup> Otras veces, las estrofas con música actúan como eco de las reflexiones interiores de los personajes. Tal es el caso cuando Francisco aparece orando de rodillas en el acto segundo.<sup>99</sup> Con la excepción de dos de las estrofas que se refieren al amor - y aún así indican las penas del mismo más que las alegrías - el resto de la música nos repite insistentemente la idea de la fugacidad de la vida, de que en esta tierra no se puede hallar felicidad. Esta repetición, llena de dejes de la idea del "desengaño," actúa en la comedia como si fuera un eco trayendo a la memoria esa "repetición, repetición constante" que viene a ser como el eco estilístico del barroco.<sup>100</sup>

En toda la obra Calderón usa 71 versos con música, o sea el 2.2% de la versificación total. De ellos, 43 corresponden al primer acto - 4.2% del mismo - que es el que contiene mayor participación

<sup>96</sup>Sloman, pág. 307.

<sup>97</sup>Calderón, págs. 53-61.

<sup>98</sup>Schack, IV, pág. 264.

<sup>99</sup>Calderón, págs. 121-123.

<sup>100</sup>Dámaso Alonso, Ensayos sobre poesía española, pág. 64.

del elemento musical. Le sigue el tercer acto con 15 versos con música - 1.3.0 - y casi el mismo número, 13, y la misma proporción - 1.2.0 - contiene el segundo acto.<sup>101</sup>

De acuerdo con las acotaciones escénicas vemos que, en general, la música en la comedia, actúa desde dentro, esto es que los versos recitados con la música no lo son en el escenario. Con ello estas estrofas vienen a reforzar la idea del eco. Solamente en la glosa que hace Isabel, son los versos glosados dichos en el escenario; pero al ser repetidos conjuntamente por la música,<sup>102</sup> sigue manteniendo esta idea de eco, de proyección exterior de la propia e íntima reflexión de la Emperatriz. Estos versos dichos con música, son en su mayoría coplas que adoptan la forma métrica de cuarteta de romance a través de todo el primer acto. En el segundo, las coplas adoptan la forma estrófica de seguidillas. Aun cuando ya por todo el siglo XVII se extiende el paradigma moderno para la seguidilla, 7-5-7-5, junto con el de 6-5-7-5, más común entonces,<sup>103</sup> también se daba el paradigma hexasílabo, y éste es el que usa nuestro comediógrafo en El Gran Duque de Gandía.

Si bien generalmente la seguidilla constaba de cuatro versos, también existían las de siete e incluso las de tres.<sup>104</sup> En nuestra comedia, hallamos que la casi totalidad de la seguidillas usadas en la copla son hexasilábicas de cuatro versos, como ya hemos dicho,

<sup>101</sup>Ver Apéndices II y III, págs. 207-209.

<sup>102</sup>Calderón, págs. 59-60.

<sup>103</sup>Pedro Henríquez Ureña, Estudios de versificación española, (Buenos Aires, 1961), 2ª edición, págs. 167-169, 172.

<sup>104</sup>Ibid., pág. 166.

11

si bien existe una de siete versos hexasílabos con eco al final de la copla,<sup>105</sup> al igual que tenemos otra copla en estrofa de romance también con eco al final de la misma.<sup>106</sup>

Si bien en la mayoría de los casos, como hemos indicado, la música debía oírse de detrás de las tablas, el ingenio de nuestro autor le permite usar algunas veces estas estrofas de forma diferente y dramáticamente efectiva. Ya hemos visto como la Emperatriz Juana una de las coplas, en sus magníficas décimas.<sup>107</sup> Semojante efectismo dramático encontramos en la redondillas que dice el Duque cuando está de oración en su despacho.<sup>108</sup> Después de la segunda redondilla se oye la música que repite los versos "Llora pecador no llores/ Llora pecador no cantes" que aparecen como parte de un punto de música compuesto por el Duque quien, en versos del criado Sansón:

. . . de tal gusto  
compone que si no fuera  
duque, ganara un diluvio.<sup>109</sup>

Mientras que estos versos aparecen como dichos aparte, como fondo para las reflexiones del Duque, en la penúltima redondilla el verso forma parte de la misma, y así dice el Duque con la música:

"Llora pecador no cantes"  
que si a tus ojos el fuego  
apagas. Vivieras ciego  
si moriste ciego antes.<sup>110</sup>

<sup>105</sup>Calderón, pág. 106.

<sup>106</sup>Ibid., pág. 71.

<sup>107</sup>Ibid., pág. 59.

<sup>108</sup>Ibid., págs. 121-122.

<sup>109</sup>Ibid., pág. 121. Una vez más se acerca nuestro autor a la auténtica personalidad de Francisco de Borja, el cual estaba considerado como un buen músico.

<sup>110</sup>Ibid., pág. 122.



Al quedar incorporado este verso a la redondilla que dice el Duque, da una clara impresión de ser como la reflexión de los pensamientos del Santo - señalados por la música - la cual ahora aparece exteriorizada en voz alta.

En la mayoría de los casos, las coplas con música - especialmente las que hallamos en cuartetos de romance - aparecen intercaladas entre romances. Igualmente hallamos que, excepto en un caso, la rima de la cuarteta es la misma que la rima del romance. Esto contribuye al juego de la música como eco interior. Es más, este eco halla asimismo su razón de ser en el tema de la comedia, en el proceso hacia la santificación del Duque, pues ya hemos visto como viene a representar esa voz interior que le impulsa a la huida del mundo que le alejará de la Corte y le pondrá camino de los altares.

Hay que hacer, finalmente, una observación respecto al número de versos de que consta la comedia. Como ya hemos dicho la comedia consta de 3434 versos y no de 3446 como indica el profesor Gerny.<sup>111</sup> La edición de la obra es, en general, excelente. Sin embargo existen varios errores como en la redondilla que dice:

1.           ¿Los caballos?
  2.                               con la gente  
              quedan detrás de ese carro [sic]
- Sansón:   ¡que no me hiciera Dios perro  
              para hincarle a un gato el diente!

El error es obvio; los caballos no están detrás de "ese carro" sino de "ese cerro," lo cual es más lógico, anón de completar la rima.<sup>112</sup> Igual podemos ver en los primeros versos del romance último del primer acto que Francisco dice al conocer la muerte de la

<sup>111</sup>Ver supra, pág. 73..

<sup>112</sup>El profesor Gerny así lo ha reconocida en carta escrita al que esto escribe el 20 de noviembre, 1965.

Emperatriz:

¡Murió Isabel! ¿Es posible  
que la que ahora era Himeneo,  
bello embarazo del mundo,  
sobre [sic] ya en la voz a un eco?

Es indudable el error de "sobre;" la palabra debe ser "suena" ya que de otra forma no tiene sentido el verso, mientras que encaja en el tema del romance el que el verso nos diga que Isabel ahora "suena ya en la voz a un eco," pues de ella, muerta ya, sólo queda la memoria.

El mayor error, sin embargo, se halla en la transcripción de los versos de la comedia. Para enumerar los versos de la misma es necesario, naturalmente, atenerse a la medida métrica de cada estrofa y no a la unidad sintáctica. Esto es más evidente aún con autores como Calderón de la Barca quien, como ya hemos indicado varias veces, divide la unidad métrica entre unidades sintácticas dichas por dos o más personajes.<sup>113</sup> Así, por ejemplo, podemos observar el diálogo, en romance con asonancia en -a, entre el Duque de Gandía y el padre Fabro, con motivo de la "toma de grado" del Duque en el acto tercero. El romance aparece de la siguiente forma:

Fabro: ¡Alta humildad!  
Duque: Vamos, Padre, a dejar  
Fabro: ¿Habrá quien crea  
Duque: este engaño  
Fabro: Tal ejemplo  
Duque: de Duque  
Fabro: en tanta grandeza?  
Duque: al teatro  
Fabro: ¡Ejemplar grande  
Duque: de esta grandiosa comedia del mundo  
Fabro: que han de ver todos  
canonizado en la Iglesia! <sup>114</sup>

Vemos como aparece este diálogo mantenido en frases alternas.

<sup>113</sup>Ver supra, págs. 79, 80, 86.

<sup>114</sup>Calderón, págs. 129-130.

Este recurso, aun cuando es bastante corriente en la comedia del Siglo de Oro,<sup>115</sup> es más especialmente una de las características de la poesía calderoniana que hallamos constantemente en las obras de nuestro autor. Lo que no se puede aceptar es el considerar cada parlamento como una unidad métrica, y hallar de este modo 13 versos en el diálogo. Este adonta, como ya hemos dicho, la estrofa romance con asonancia e-a. Siguiendo la medida métrica del octosílabo, podemos observar que el diálogo no consta de 13 versos sino de 8, a saber:

Fabro:	Alta humildad.	
Duque:	Vamos padre.	(x)
	a dejar.	
Fabro:	¿Habrá quien crea	(e-a)
Duque:	Este engaño	
Fabro:	Tal ejemplo	(x)
Duque:	de duque	
	en tanta grandeza	(e-a)
Duque:	al teatro	
Fabro:	¡Ejemplar grande	(x)
Duque:	de esta grandiosa comedia	(e-a)
	del mundo	
Fabro:	que han de ver todos	(x)
	canonizado en la Iglesia	(e-a)

O sea que sigue la rima y metro del romance, debiéndose pues contar ocho versos y no trece como hace el profesor checo. El mismo tipo de error encontramos más adelante, cuando Don Juan y Don Carlos van a cortejar a Magdalena.<sup>116</sup> El diálogo aparece de esta manera:

Don Juan:	.....
	Si el sufrimiento merece,
	no es mucho
Magdalena:	Inés, cierra, cierra
	esa ventana

<sup>115</sup>Navarro Tomás, Métrica, pág. 273.

<sup>116</sup>Calderón, págs. 133-134.

Més: Si quieren  
plática a oirla a la Iglesia

Don Carlos: ¿qué es esto? ¿Horror?

Sansón: Qué ha de ser,  
que los tudescos se aciercan, (sic)  
y para embestirnos vienen  
diciendo ya Cierra, Cierra...

Para el profesor Cerny este diálogo contiene diez versos. Sin embargo ateniéndonos de nuevo al metro de la estrofa - romance con asonancia e-a - vemos que el número de versos debe de contarse según la siguiente transcripción:

Don Juan: . . . . . Si el sufrimiento parece (x)  
no es mucho

Magdalena: Inés, cierra, cierra (e-a)  
esa ventana.

Més: Si quieren (x)  
plática, a oirla a la Iglesia (e-a)

Don Carlos: ¿Qué es esto? ¿horror?  
Qué ha de ser, (x)  
que los tudescos se aciercan (e-a)  
y para embestirnos vienen (x)  
diciendo ya Cierra, Cierra. (e-a)

Así aparece la rima del romance y la unidad métrica de cada verso de forma que nos da ocho versos en vez de diez. De nuevo tenemos el mismo error en el acto tercero, en el diálogo entre San Ignacio y el Estudiante:

San Ignacio: No es tarde, pero, primero  
es menester olvidar.

Estudiante: ¿qué?

San Ignacio: A Toledo no sea  
que lloremos.

Estudiante: Dios dará fuerzas.

San Ignacio: Y como hijo mío  
idos ahora, estudiad



así:

San Ignacio: Alzad, Francisco, que soy  
indigno de merecerla.  
De la caridad divina  
lazo indisoluble sean  
nuestros brazos...

Duque: Por que **al** fuego  
que vuestro pecho alimenta...

San Ignacio: Por que **a** las luces de Dios...

Duque: encendida mi tibieza... ''

San Ignacio: ilustrada mi ignorancia...

Sansón: ¡Cuerpo de Dios con la flema!  
¿Esto va en lugar de boda?

Duque: arda...

San Ignacio: abra-se...

Duque: edifique...

San Ignacio: alumbre...

Los dos: y sea  
de Dios la mayor gloria nuestra empresa.<sup>119</sup>

Notemos el interesante final del diálogo, interrumpido por el parlamento de Sansón - con la misma estrofa y misma asonancia - en que vemos que la unidad métrica está dividida no ya en unidades sintácticas sino en palabras dichas cada una por cada uno de los interlocutores hasta que se funden ambos en el último verso. El pareado conserva la misma asonancia - e-a - y por lo tanto este final no puede tener ocho versos sino seis ya que su forma métrica es como sigue:

Sansón: ¡Cuerpo de Dios con la flema! (e-a)  
¿Esto va en lugar de boda? (x)

Duque: arda...

San Ignacio: abra-se...

Duque: edifique...

San Ignacio: alumbre...

Los dos: Y sea (e-a)  
de Dios la mayor gloria nuestra empresa (e-a)

Notemos como la acumulación de verbos, todos ellos en la forma imperativa, da enorme fuerza al deseo - dramáticamente expresado por ambos a la vez - de que su empresa redunde ad maiorem Dei gloriae. Aprovechando una vez más nuestro dramaturgo el momento dramático

<sup>119</sup>Calderón, pág. 157.

para ensalzar la Compañía de Jesús.

Al estudiar la versificación de El Gran Duque de Gandía, hemos observado la riqueza estrófica de la misma, así como el ingenioso uso de la música para hacer resaltar los momentos cumbres de la obra. La retórica poética de Calderón aparece patente en la versificación de la comedia; su habilidad teatral en la forma magistral en que se sirve de las diversas estrofas para realzar las escenas dramáticas, abandonando, cuando lo considera conveniente, la preceptiva lopesca y mereciendo justamente que se le calificara de "insuperable maestro del artificio dramático,"<sup>120</sup> su genio de poeta en la maestría con que aprovecha los cambios de rima para evitar monotonía dentro de la misma estrofa. Por último, hemos comprobado como al ajustarnos a la unidad métrica para efectuar la medida numérica de los versos de la comedia, se han hallado cinco errores, el primero de cinco versos, el segundo de dos, el tercero de uno y el cuarto y el quinto de dos cada uno. En total pues, se han considerado de más doce versos en la obra. Podemos entonces concluir afirmando que El Gran Duque de Gandía tiene 3454 versos y no el número indicado por el profesor Cerny.

<sup>120</sup>M. Menéndez y Pelayo, Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, III (Santander, 1941), pág. 15.

## CAPITULO IV

### CARACTERIZACION DE LOS PERSONAJES

El carácter de los personajes es siempre un elemento fundamental en la estructuración de toda obra dramática. El estudio de los aspectos físicos y sociales de los personajes, así como el de los matices psicológicos es de suma importancia en la obra teatral. Esta importancia es aún **mayor** en la comedia calderoniana, en la que los individuos, más que el argumento, nos dan las bases para su comprensión.<sup>1</sup>

En general, los estudios sobre la dramatis personae de la comedia "nueva" del Siglo de Oro nos dan cuatro personajes principales; dama, galán, criado - usualmente el "gracioso" - y criada.<sup>2</sup> Estos son los "personajes tipo" que pueden a su vez estar representados en una comedia "por uno, dos, tres personajes - circunstanciales."<sup>3</sup> Junto a estos personajes principales, hay que notar asimismo la existencia de otros como el rey, el padre o viejo y el poderoso,<sup>4</sup> amén de otra serie de personajes - cortesanos, soldados, músicos - "cuya presencia esporádica se advierte claramente junto a la fijeza constante de los otros personajes."<sup>5</sup> Este paradigma de los

<sup>1</sup>Sloan, pág. 283.

<sup>2</sup>Juana de José Prades, Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva (Madrid, 1963), págs. 53-54. Sobre los personajes en las comedias de esta época ver también Ernest Martinenche, La Comedia espagnole en France. De Hardy à Racine (Paris, 1900) y Ruth L. Kennedy, The dramatic art of Moreto (Philadelphia, 1932).

<sup>3</sup>Juana de José Prades, pág. 53.

<sup>4</sup>Ibid., págs. 55-56.

<sup>5</sup>Ibid., pág. 57.



personajes lo hallamos igualmente en la comedia El gran Duque de Gandía.

Dieciséis son los personajes que - aparte de los básicos - encontramos en esta obra calderoniana. De ellos, cuatro, los dos estudiantes y los dos bandoleros, tienen un papel muy corto, con lo que la comedia viene a desenvolverse en los otros doce personajes principalmente. Sigue así la consistencia en el número de personajes que hallamos en la obra calderoniana, los cuales, por término medio, oscilan de doce a catorce.<sup>6</sup> Igualmente se encuentra en los personajes de la obra calderoniana una cierta uniformidad,<sup>7</sup> así como una clara subordinación a la figura del protagonista.<sup>8</sup> Esto lo encontramos igualmente en nuestra obra pues Francisco de Borja, como Pedro Crespo en El Alcalde de Zalamea, Segismundo en La vida es sueño o como Don Gutierre en El médico de su honra, domina toda nuestra comedia. También vemos que el protagonista de El Gran Duque de Gandía, al igual que la mayoría de los protagonistas de las comedias calderonianas - con la excepción de Pedro Crespo - pertenece a la alta sociedad.<sup>9</sup>

La primera de las características que encontramos con respecto

<sup>6</sup>Sloman, pág. 291.

<sup>7</sup>Romualdo Alvarez Espino, Ensayo histórico - crítico del teatro español desde su origen hasta nuestros días (Madrid, 1876), pág. 200. Ver también N. Díaz de Escobar y Francisco de Paula Lasso de la Vega, Historia del Teatro Español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas, I (Barcelona, 1924), pág. 186.

<sup>8</sup>Sloman. pág. 294.

<sup>9</sup>Ibid., pág. 297. R. Silva, "The Religious Dramas of Calderón," Liverpool Studies in Spanish Literature (Liverpool, 1946), pág. 186, Del mismo autor "The Religious Dramas of Calderón," Bulletin of Spanish Studies, XV (1938) págs. 172-194.

a los personajes de El Gran Duque de Gandía es, como ya hemos notado,<sup>10</sup> su base histórica. En efecto, de los nombrados específicamente, Francisco de Borja, Carlos V, la Emperatriz Isabel, Don Carlos, Don Juan, Doña Leonor de Castro, Doña Magdalena Centellas, el padre Fabro, San Ignacio, el lacayo Sansón y la criada Inés, sólo de la última, Inés, no se conoce su existencia, si bien ésta es por demás verosímil. De los personajes no nombrados específicamente - los dos estudiantes, el capitán de la guardia y los dos bandoleros - uno de ellos, el primer estudiante es el padre jesuita Pedro Ribadeneira, historiador de la Compañía de Jesús, secretario y amanuense de San Ignacio y autor de libros sobre la vida de San Ignacio y San Francisco de Borja.<sup>11</sup> En la comedia vemos que San Ignacio le dice al estudiante:

- - - - -  
Basta. ¡qué buen secretario  
me ha dado Dios! Dadme acá.  
Sin olvidaros de España:  
ya en latín aprovecháis.<sup>12</sup>

Así queda identificado como su secretario. El estudiante confirma la identificación al replicar:

¿Por qué queréis, Padre mío,  
me olvide, si la imperial  
Toledo es mi patria amada  
y en ella su calidad  
me dan los Ribadeneiras?<sup>13</sup>

Luego añade al expresar su admiración por Francisco de Borja:

<sup>10</sup>Ver Capítulo II, págs. 46-49.

<sup>11</sup>Cerny, pág. 185.

<sup>12</sup>Calderón, pág. 150.

<sup>13</sup>Ibid., pág. 150.

Nadie le favorece  
 Dios, más oculta de lo que parece.  
 Si a mí ciencia me da, en suad cumplida  
 yo escribiré esta vida.  
 Nada deseo tanto  
 por dar a conocer al mundo un santo.<sup>14</sup>

Los otros personajes - el estudiante segundo, los dos bandidos y el capitán de guardias son igualmente verosímiles, aunque no tengamos base histórica para ellos.

Al estudiar la caracterización del protagonista, Francisco de Borja, lo primero que se advierte es la poca atención que en esta obra presta Calderón a los elementos fisiológicos y sociológicos. En efecto, sólo en passant aparecen aquí y allá ciertos comentarios que nos presentan al protagonista como "de buena salud,"<sup>15</sup> muy "galán"<sup>16</sup> en su apariencia, aficionado a la caza<sup>17</sup> y a la música,<sup>18</sup> de presencia majestuosa<sup>19</sup> y, físicamente más bien corpulento y rollizo pues nos dice Sansón, que el Duque de tantas penitencias y ayunos:

muerdas de hambre por el caso  
 las naclas se le han caído.  
 Siendo, como era, bien hecho,  
 de talle gordo y panzudo.<sup>20</sup>

<sup>14</sup>Calderón, pág. 151. La vida sobre San Francisco del padre Ribadeneira se publicó en 1592 por encargo de Don Juan de Borja, hijo de San Francisco. El padre Ribadeneira cooperó en la fundación del Colegio jesuita de Madrid con lo que vemos la fina o recepción de nuestro dramaturgo usando, en la persona de uno de los estudiantes, al padre Ribadeneira tan vinculado al protagonista de la obra como al lugar donde ésta se representó.

<sup>15</sup>Ibid., pág. 45.

<sup>16</sup>Ibid., pág. 64.

<sup>17</sup>Ibid., págs. 90, 90-90.

<sup>18</sup>Ibid., pág. 121.

<sup>19</sup>Ibid., pág. 101.

<sup>20</sup>Ibid., pág. 84.

Ahora ha perdido tanto peso,

que la panza se ha deshucido  
aunque ha crecido el morado.

De forma más explícita aparecen las grandes morales del carácter del Duque. Entre todas ellas parecen sobrepasar su prudencia y discreción.<sup>21</sup> Esto no sólo concuerda con el carácter del Duque sino que viene a ser uno de los atributos más generales de los protagonistas de las comedias del Siglo de Oro.<sup>22</sup> Su lealtad hacia sus amigos aparece igualmente expresada en sus lamentaciones por la muerte de Garcilaso,<sup>23</sup> así como en sus relaciones con el padre Pedro y con San Ignacio.<sup>24</sup> Igualmente aparecen indicadas otra serie de cualidades que adornan el carácter del futuro Santo. Tenemos indicaciones de su virtud y afecto por su mujer,<sup>25</sup> e igualmente de su humildad,<sup>26</sup> de su disciplina y de su obediencia,<sup>27</sup> las cuales son más admirables considerando su carácter pronto.<sup>28</sup> Es en boca de su mujer que nuestro autor nos reúne la mayoría de las condiciones de Francisco cuando dice Leonor a Magdalena que su esposo:

Sin dar exterior indicio  
de su aspereza entremada

<sup>21</sup>Calderón, págs. 61, 70, 101, 138, 152.

<sup>22</sup>Juana de José Prades, pág. 42. Ruth Kennedy, págs. 76-84.

<sup>23</sup>Calderón, pág. 47.

<sup>24</sup>Ibid., págs. 97, 130, 131, 154, 155.

<sup>25</sup>Ibid., pág. 100.

<sup>26</sup>Ibid., págs. 101, 129, 156.

<sup>27</sup>Ibid., págs. 101, 156.

<sup>28</sup>Ibid., págs. 103, 109.

sirve la seda ajustada  
 de apretar más el cilicio;  
 cuando en la mesa abstinenta  
 sus apetitos regula,  
 en las tablas de la gala  
 al papel de penitente  
 hace con tanta prudencia  
 sin ser a nadie importuno  
 que deja en duda su ayuno  
 de regalo o penitencia.<sup>29</sup>

Además de llevar con tanta discreción y tacto sus penitencias y ayuno vemos que el Duque:

Es sin extremo vicioso  
 discreto, afable y entero,  
 de obligación justiciero  
 y de voluntad piadoso,  
 logrando de lo perfecto  
 la dificultad mayor  
 sin dejar de ser señor  
 pues sabe hacerse discreto  
 su exterior majestuoso  
 con un interior profundo,  
 gran príncipe para el mundo,  
 para Dios gran religioso.

Notemos la acumulación del segundo verso "discreto, afable y entero," cuya repetición ayuda a moldear la idea del carácter del Duque, así como la binembración de los dos versos, "de obligación justiciero/ y de voluntad piadosa," y la de los dos últimos, "gran príncipe para el mundo,/ para Dios gran religioso."

El Duque aparece también como amante padre, cuidadoso del futuro de sus hijos, ya que, como recordaremos,<sup>30</sup> no abandonó el mundo hasta haber dejado resuelta la situación de su familia. Vemos pues que aprovecha la visita de Carlos V a sus dominios para decirle:

que en vuestra protección  
 a mis hijos, gran Monarca

<sup>29</sup>Calderón, págs. 101-102.

<sup>30</sup>Ver Capítulo II, pág. 40.

les continuéis el favor  
que a mí.<sup>31</sup>

E igualmente observamos las cualidades del Duque reflejadas en las quintillas que nuestro Gramaturogo usa para hacerle expresar las últimas recomendaciones a su hijo Carlos antes de marchar a Roma. Así aconseja Francisco a su hijo seguir ante todo la ley de Dios, fundamento de todo buen caballero:

El punto haced soberano  
en la ley de Dios primero,  
que es de fe error cortesano  
fundar en ser mal cristiano  
puntos de buen cavallero [sic].<sup>32</sup>

Continúa previniéndole de las gentes que, como bien sabía el Duque, le acecharían en la Corte:

Del celoso y lisonjero  
prevenid la diferencia  
a este escollo común fiero  
que a vos busca el primero  
y el otro a su conveniencia.<sup>33</sup>

Conocedor del carácter humano, y del suyo, más bien vivo, como Borja que era, le dice asimismo:

Nunca obréis precipitado  
aun de acertar persuadido,  
que siempre es menor cuidado  
un celo mortificado  
que un arcojo arrepentido.

Prosigue en sus consejos diciéndole que en sus acciones:

<sup>31</sup>Calderón, pág. 45. Es interesante el ver cómo, en esencia, estos versos nos recuerdan las instrucciones que Francisco escribiera para su hijo. Véase Instrucción del Dto. Francisco de Borja, Duque de Gandía y tercer preposito general de la Compañía de Jesús para el buen gobierno de un Señor en sus Estados en Juan Ausebio Nieremberg, Obras del Siervo de Dios Beato Francisco de Borja (Barcelona, 1802), págs. 7-48.

<sup>32</sup>Calderón, pág. 126.

<sup>33</sup>Ibid., pág. 127.

Sea la resolución  
consejo del sabio experto.

Le encareco la necesidad de no ser soberbio:

que es más prudente elección  
un engaño con razón  
que soberbia con acierto.

Y, sobre todo, que funde todos sus obras en Dios:

Fortuna ni adversidad  
hagáis pendiente de vos,  
en Dios primero os fundad  
y haréis vuestra voluntad  
si la vuestra es la de Dios.<sup>34</sup>

Junto a estos ejemplos de la caballerosidad y cariño del Duque no podían faltar, los de su respeto y devoción por la persona del monarca, con lo cual nuestro dramaturgo muestra su acendrado monarquismo,<sup>35</sup> y obedece a la trilogía - Religión, Honor, Monarquía - imperante en su tiempo.<sup>36</sup>

Los sentimientos del Duque por Carlos V aparecen claramente indicados en los dos largos diálogos que mantienen ambos. Uno, en la primera jornada, antes de acudir a la fiesta cortesana, y el otro en la tercera jornada cuando el Duque manifiesta a Carlos V su deseo de ingresar en la orden jesuita.<sup>37</sup> El primer diálogo sirve además para presentarnos otra faceta del carácter de los

<sup>34</sup>Calderón, págs. 127-128.

<sup>35</sup>Soler y Arqués, pág. 19. Véase también Carlos Vossler, Lope de Vega y su tiempo (Madrid, 1933) traducido por Ramón de la Serna, y A. Valbuena Prat, El sentimiento católico en la literatura española.

<sup>36</sup>R. Silva, "The Religious Dramas of Calderón," Bulletin of Spanish Studies XV (Liverpool, 1938), pág. 174. Sobre la influencia del catolicismo en el arte barroco véase Werner Weisbach, El Barroco como arte de la Contrarreforma (Madrid, 1928) y Emile Mâle, L'Art religieux après le concile de Trent (Paris, 1932). J. Cabal, Los héroes universales de la literatura española (Barcelona, 1942).

<sup>37</sup>Calderón, págs. 67-70, 138-145.

interlocutoras: su afición a la astronomía y a la cosmografía.

En este diálogo mantiene aún Calderón, en boca del Duque, la teoría tolemaica de que la tierra permanece fija y es el sol el que se mueve alrededor de ella.<sup>38</sup> Esta teoría aparece repetida por nuestro autor, como podemos ver en El hijo del sol cuando se dice:

Cuando a los dos movimientos  
discurre el celeste globo,  
con el natural a giros  
y con el rápido a Tornos.<sup>39</sup>

Si bien se tiene la casi seguridad de que Calderón debía conocer el sistema de Copérnico, el cual era explicado ya en 1594 en Salamanca, donde estudió nuestro autor.<sup>40</sup> Este diálogo y la oda a la caza que dice el Duque en jornada segunda, sirven igualmente para darnos prueba de la afición de Calderón por introducir aspectos de la naturaleza en sus comedias.<sup>41</sup>

En el segundo diálogo, el Duque muestra su agradecimiento por las mercedes:

que en la casa de los Borjas  
de tu real mano añadidas  
son coronadas memorias.

Las cuales empezaron con el matrimonio con su mujer:

clavel portugués, vasallo  
de imperial augusta rosa.<sup>42</sup>

<sup>38</sup>Cerny, pág. 107.

<sup>39</sup>Obras Completas, I (Madrid: Aguilar S. A., 1959) pág. 1861.

<sup>40</sup>Felipe Picatoste, Memoria premiada por la Real Academia de Ciencias exactas físicas y naturales en el concurso extraordinario abierto el 12 de febrero de 1881 para conmemorar el segundo centenario de don Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1881), págs. 54-55. Cotarelo, Ensayo, págs. 83-85.

<sup>41</sup>Picatoste, pág. 15.

<sup>42</sup>Calderón, págs. 140-145.



termina esperando el permiso de Carlos V para renunciar a todos sus honores lo cual sería "la corona" de todas las mercedes recibidas.

A estas características de la figura del Duque hay que añadir una más y es la de que el carácter justiciero del Duque tenía durante su vida cortesana, hacia la severidad. Conocemos este aspecto del carácter del Duque,<sup>43</sup> que debió de ser lo bastante acusado para que Calderón lo recogiera en varios pasajes de su obra. Así podemos ver su sentido de justicia y responsabilidad cuando el Duque detiene la cacería para dedicarse a perseguir a los bandidos y nos dice:

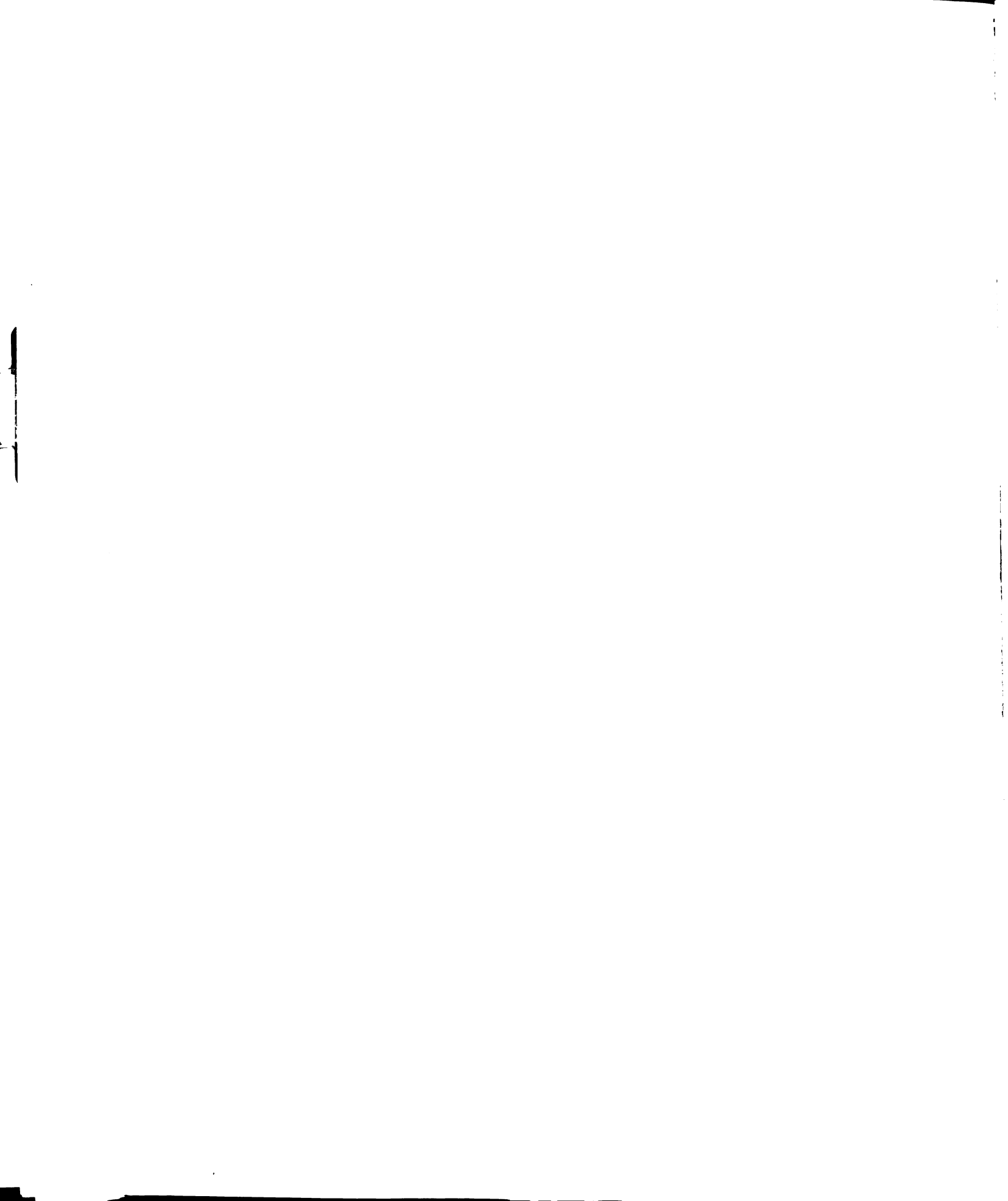
Si de esta suerte se logra  
de estas fieras racionales  
la prisión, mayor lisonja  
hace mi gusto esta caza,  
pues en aquella va sola  
mi conveniencia, y en ésta  
todo el celo de la honra  
de Dios y de su justicia  
me acompaña;<sup>44</sup>

Sin embargo la severidad aparece en la decisión de castigar a estos bandidos, que habían detenido al padre Fabro, cuando contesta a la petición de piedad de este sacerdote en forma negativa, y explicando así su proceder:

Si malogran  
ingrabitudes del hombre  
la piedad con que Dios obra  
no extrañéis que en sus ministros  
denuda la espada ponga,  
donde el rigor sólo en ruido  
quede, pues no es piedad poca  
que de un temporal castigo

<sup>43</sup>Suau y Adro Xavier, passim.

<sup>44</sup>Calderón, pár. 91.



eterno indulto disoñga.<sup>45</sup>

El espíritu de la época tanto como la religiosidad del protagonista y del dramaturgo quedan aquí bien expuestos, ya que considera que "no es piedad poca" la condena a muerte - castigo temporal - pues ésta, por la confesión y arrepentimiento concederá a los bandidos "el eterno indulto." Lo que no quita sin embargo para considerar severa la negación del indulto de los bandidos.

Así pues, vemos que el protagonista aparece delineado como una persona de carácter entero y cabal; justiciero y virtuoso, humilde y penitente; severo pero afectuoso con suyos, inteligente, cortés, y merecedor de los honores que sobre él se acumulan.

Hay además de estas características, otras de carácter psicológico que son mucho más reveladoras de la personalidad del Duque, especialmente en la época en que transcurre la comedia. En efecto, como ya hemos dicho, la comedia representa la progresión hacia la santidad del protagonista; abarca pues solo el período en el que el alma del Duque nota el aviso del Cielo, lo oye pero aún duda y vacila hasta que por fin se rinde a la voluntad divina.

Esta progresión, esta duda, este conflicto interno que nos da "ese procedimiento de dialéctica del personaje debatiendo consigo mismo,"<sup>46</sup> y que tan universal es en la obra calderoniana,<sup>47</sup> aparece ya en el primer soliloquio del Duque, muerte ya Isabel. En uno de los más bellos romances de la comedia, nos expresa Calderón los

<sup>45</sup>Calderón, pág. 95.

<sup>46</sup>Valbuena Prat, Literatura Dramática Española, pág. 212.

<sup>47</sup>Silva, pág. 180. José María de Cossío, Notas y estudios de crítica literaria: Siglo XVII (Madrid, 1939), pág. 77.

pensamientos del Duque que, dice la acotación escénica, aparece "solo, asustado."

¡Murió Isabel! ¿Es posible  
que la que ahora era Himeneo,  
bello embarazo del mundo,  
suene ya en la voz a un eco?  
Ysabel [sic], fe cornada  
de altos encarecimientos  
en quien sin margen las gracias  
con ojos creyó el respecto,  
¿murió? ¡Ay de mí! Murió todo.  
De tantas veces que el sueño  
vela hermosos imposibles  
¿no durmiera este tormento?  
Esta vez tristes discursos  
la razón lllore hacia dentro,  
que no han de perder los ojos  
tan heroicos sentimientos.<sup>48</sup>

La primera nota que hallamos es el asombro, con un cierto tinte de desesperanza, ante la muerte de la Emperatriz. Notemos igualmente que esta desesperanza no es la desperatio de Santo Tomás de Aquino, esto es, la desesperanza de alcanzar la salvación eterna que hallamos en Julia, en La Devoción de la Cruz, o en Justina de El Mágico prodigioso,<sup>49</sup> pues aquí el Duque no desespera de salvar su alma. Al contrario, nuestro autor, limitado por la narración de la vida del Santo, se apresura a expresar la intervención de la gracia divina - intervención ésta que en la obra de Calderón en general viene a menudo a falsear la verdadera caracterización de los personajes así como el desarrollo de los mismos<sup>50</sup> - lo cual sigue bien el espíritu de la época pues como indica el profesor

<sup>48</sup>Calderón, págs. 76-77.

<sup>49</sup>William J. Entwistle, "Justina's Temptation: An approach to the understanding of Calderón," Modern Language Review, XV, 1945. págs. 181-189.

<sup>50</sup>Silva, pág. 180.

Casaldüero: "En el Barroco, mientras el actor (el hombre) ve más en el laberinto de las pasiones y de los sentimientos . . . el espectador contempla . . . como la gracia divina mana a raudales para dirigirle y salvarle.<sup>51</sup>

Esta gracia divina nos la expresa magistralmente nuestro autor por medio del romancillo que sigue al romance indicado y que dice:

y en tanto que el voto  
va a buscar el templo,  
de la tabla asido  
dame el escarmiento:  
al puerto, al puerto  
que está el mar picaao  
y es frágil el leño.<sup>52</sup>

Este romancillo viene a representar el deseo interno del alma, de la conciencia que sabe lo frágil de los valores terrenos - "y es frágil el leño" - y que desea abandonar la vida terrenal para llegar al puerto de la Salvación Eterna.

Notamos pues, primero el asomoro desesperanzado, el desencanto, en una palabra, de Francisco ante la muerte de la Emperatriz. ¿Por qué, se pregunta, si las cosas agradables son tantas veces un sueño, no lo son también las desagrables? Si recordamos que: respuesta, en

Sueña el rico en su riqueza  
- - - - -  
sueña el pobre que padece  
- - - - -  
sueña el que a medrar empieza,  
sueña el que afana y pretende,  
sueña el que agracia y ofende.<sup>53</sup>

¿Por qué no ha de soñar el que sufre un dolor? La

<sup>51</sup>Joaquín Casaldüero, Estudios sobre el teatro español (Madrid, 1962), pág. 128.

<sup>52</sup>Ibid., pág. 107.

<sup>53</sup>Obras Completas, I, pág. 522.

Calderón, es clara: la vida no es sino "un valle de lágrimas," la muerte es la única realidad, es lo que no podemos soñar; es lo único permanente en este mundo temporal. Así vemos cómo al Don Juan de Tirso le hablan de la Muerte, a Segismundo de que "la vida es sueño," a Francisco le dicen "deja tus bienes y sígueme." Don Juan, como ya indica el profesor Casaldüero, "engañado por la temporalidad, desoye el aviso y se condena,"<sup>54</sup> Segismundo concluye, en buena ética, que "obrar bien es lo que importa," y se salva. Francisco, más obrando dentro del espíritu católico desea llegar:

al puerto, al puerto  
que está el mar picado  
y es frágil el leño.<sup>55</sup>

Continúa afirmando este deseo por medio de un debate interior en el que termina diciendo:

¡De estas augustas cenizas  
qué esperaban mis deseos!  
Pues ya yo soy más, si ellas  
no apelan a lo que fueron.  
Pues despierte en ellas  
el alma del sueño,  
no se muera todo.  
Viva por lo menos  
la razón diciendo:  
No más mi esperanza  
sirva a mortal dueño.<sup>56</sup>

Así vemos afirmado ese paso "más allá" de nuestro protagonista. Que "despierte el alma del sueño" de la vida nos dice, pero no es esto aún suficiente, pues él "es ya más" y para que "no muera todo"

<sup>54</sup>Casaldüero, pág. 170.

<sup>55</sup>Calderón, pág. 77.

<sup>56</sup>Ibid., pág. 79.

es necesario que la "razón" viva y nos lleve a servir únicamente a Dios. A partir de este momento, el Duque conoce su camino, ya no dudará - como no dudó su autor.<sup>57</sup> Nuestro dramaturgo ilustra perfectamente esta congoja del protagonista en los anteriores versos. Al cambiar el metro, de romance a romancillo hexasílabo, conservando la misma rima - e-o - la mayor ligereza del hexasílabo se presta magníficamente para representar la voz interior, el ramalazo de la conciencia que se agita, que impulsa al Duque a sospesar, medir y decidir. Se percibe claramente este efecto en los siguientes versos del soliloquio. El romance sirve de expresión de los pensamientos del Duque, mientras que el romancillo actúa como la voz de su propia alma. Así, frente a las consideraciones sobre la banalidad del poder:

¡que la rosa imperial  
juraron los elementos  
todo un imperio tribute  
ya a las traiciones de un cierzo!<sup>58</sup>

El hexasílabo le responde diciendo que hay que ir:

al reino, al reino  
adonde es vasallo  
de este mundo el dueño.

Lo transitorio de la belleza de la Emperatriz hace que el Duque nos traiga a la memoria el tema del ubi sunt al decir:

¿qué se hicieron sus abriles?  
¿Dónde alumbran sus luceros  
que de un clavel, de una aurora  
no la han dejado un recuerdo?

Queja ésta que nos recuerda la de la copla manriqueña:

<sup>57</sup>Salvador de Madariaga, Shelley and Calderón (London, s.f.)  
pág. 13.

<sup>58</sup>Calderón, pág. 77.

<sup>59</sup>Ibid., pág. 78.

Decidme: la hermosura,  
la gentil frescura y tez  
de la cara,  
la color y la blancura  
cuando viene la vejez  
¿cuál se para?<sup>60</sup>

La respuesta la halla nuestro protagonista en la voz interior - el  
hexasílabo - que dice:

Ahora conozco  
espíritu bello,  
que todo lo hermoso  
prestabas al cuerpo.  
¡Ay, púrpura! : ¡Ay, cetro!  
Su esplendor más alto  
si muere, es feo.<sup>61</sup>

Después de lo cual es la voz interior la que termina indicando  
como ya hemos visto, el verdadero objetivo:

no más mi esperanza  
sirva a mortal dueño.

Aun cuando el Duque conoce ya su verdadero camino, el seguirlo hasta  
el fin no está libre de pruebas. El vencerlas servirá para que  
nuestro dramaturgo se adentre magistralmente en la psicología del  
protagonista, y que con ello afirme una vez más su creencia de que  
la voluntad es más libre cuanto más se aúne a la de Dios, cuanto  
más se identifique con ella.<sup>62</sup> Recordemos como dice el Duque a su  
hijo que:

en Dios primero os fundad  
y haréis nuestra voluntad  
si la vuestra es la de Dios.<sup>63</sup>

<sup>60</sup>Jorge Manrique, Obras Completas (Barcelona, 1942), editado  
por José García López, págs. 118-119.

<sup>61</sup>Calderón, pág. 78.

<sup>62</sup>Lucy Elisabeth Weir, págs. 57-66.

<sup>63</sup>Calderón, págs. 127-128.



Y cómo al aceptar la muerte de su mujer nos dice que queda libre pues:

mi voluntad es la tuya, [de Dios]  
nada quiero sino a ti.<sup>64</sup>

En la jornada segunda vemos como continúa la caracterización psicológica del Duque, ya en franco progreso hacia la santidad. La anotación escénica nos indica que aparece éste en su despacho solo, escribiendo ante una mesa sobre la que hay un crucifijo y una calavera. La escenificación es semejante a la que hallamos en Los dos amantes del cielo que nos dice: "córrese la cortina y véese a Crisanto sentado en una silla, con un bufete delante y en él algunos libros, leyendo uno,"<sup>65</sup> En ambos casos los protagonistas inician una escena en la que representan, en palabras de José María Cossío, "el tipo de intelectual, como diríamos hoy, atormentado por preocupaciones puramente especulativas."<sup>66</sup> En el caso de Crisanto, la especulación le viene al leer un libro, en el de Licarno, de Las cadenas del demonio, de la discusión que mantiene con un sacerdote idólatra, en el de nuestro protagonista es no sólo la voz interior, de la que hemos hablado antes,<sup>67</sup> sino la revelación que Dios mismo le hace, la cual aparte de ser aceptada históricamente por sus biógrafos,<sup>68</sup> viene a ser de gran efecto dramático - especialmente en una época en que lo sobrenatural era usado frecuen-

<sup>64</sup>Calderón, pág. 117.

<sup>65</sup>Calderón, "Los dos amantes del cielo," Obras Completas, I, pág. 1071.

<sup>66</sup>Notas y estudios de crítica literaria: Siglo XVII (Madrid, 1939), pág. 77.

<sup>67</sup>Ver supra, págs. 115-116.

<sup>68</sup>Ver Capítulo II, pág. 37, nota nº 33.

temente en las comedias.<sup>69</sup>

Los sentimientos de Francisco aparecen muy bien trazados. El momento contiene los elementos esenciales de la mayoría de las situaciones dramáticas con las que nuestro dramaturgo da énfasis a estos momentos psicológicos que preceden una decisión importante, generalmente relacionada con la conversión del personaje.<sup>70</sup> El Duque se siente como preso en este mundo:

- - - - Si rompo así  
estas doradas prisiones  
con que al mundo sirvo aquí.<sup>71</sup>

He aquí el símbolo de la cárcel, en este caso lo es el mundo, la Corte, del que ya nos habla el profesor Parker.<sup>72</sup> La situación se ajusta perfectamente a este tipo de simbolismo calderoniano. La prisión no es en ningún caso castigo pues no ha habido delito alguno - como no lo hay en el caso de Segismundo - es pues en cierto aspecto "análogo al concepto teológico del pecado original," y en este sentido, por este primer pecado "la humanidad está condenada al dolor,"<sup>73</sup> y queda así presa en una cárcel.

Generalmente, al signo de la cárcel va unida una profecía<sup>74</sup> - adivinación, agüero, horóscopo - en El Gran Duque de Gandía la profecía está representada por la "voz" que oye el alma de Francisco

<sup>69</sup>Para un estudio del uso de lo sobrenatural y mágico en la comedia española véase Mario N. Pavía, Drama of the Siglo de Oro. A study of magic, witchcraft, and other occult beliefs (New York, 1959).

<sup>70</sup>José María de Cossío, pág. 95.

<sup>71</sup>Calderón, pág. 113.

<sup>72</sup>A. A. Parker, Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón. Sobre este símbolo de la cárcel ver también Blanca de los Ríos, La vida es sueño y los diez Segismundos de Calderón (Madrid, 1926), pág. 27.

<sup>73</sup>A. A. Parker, págs. 152-153.

<sup>74</sup>Ibid., pág. 144

que dice:

Francisco, yo  
de Leonor dejó la vida  
a tu arbitrio concedida,  
a tu conveniencia no.<sup>75</sup>

Podemos ver como todos los elementos principales de la situación teatral calderoniana aparecen revividos aquí para delinear el carácter del Duque en el momento de la suprema decisión. Hasta el momento de la intervención sobrenatural - la "voz" en este caso - el Duque es el protagonista y antagonista, continúa su lucha íntima:

¡O sueño, sombra fatal,  
eclipse torpe y grosero  
de esta llama racional,  
en que de inmortal lucero  
feudo cobras de mortal!<sup>76</sup>

Continúa su razón luchando contra este eclipse, esta noche de la inteligencia y del alma;<sup>77</sup> continúa su amor terreno - por Leonor - interfiriéndose con lo que ya adivina ser su verdadero camino, pues nos dice:

. . . ya quedo advertido  
que cárcel es ésta oscura  
en que ha entrado la razón.<sup>78</sup>

Con lo que en fórmula típicamente calderoniana, aparece la inteligencia como suprema entre las otras potencias,<sup>79</sup> pues ya nos dice

<sup>75</sup>Calderón, pág. 117.

<sup>76</sup>Ibid., págs. 113-114.

<sup>77</sup>A. A. Parker, págs. 150-151. Sobre la importancia de la "Noche" como símbolo calderoniano véase también B. W. Wardropper, "Poetry and Drama in Calderón's El Médico de su honra," The Romanic Review, XLIX (1958) págs. 10-11. P. N. Dunn, "Honor and the Christian Background of Calderón," Bulletin of Hispanic Studies, XXVII (1960), págs. 85-87. y Sloman, págs. 51-54.

<sup>78</sup>Calderón, pág. 114.

<sup>79</sup>Cossío, pág. 99.

nuestro dramaturgo, en Los dos amantes del cielo, que:

Rendiráse el corazón  
primera parte del alma,  
pero no el entendimiento  
que es el alcaide que la guarda.<sup>80</sup>

Recordemos igualmente que la "voz" deja la decisión de salvar la vida de Leonor al libre albedrío, al "arbitrio" del Duque. La intervención sobrenatural termina el debate interno. Nuestro autor nos presenta al Duque agradecido - "ya he conocido mi error:" - a esta intervención especial de la gracia que le permite llegar a conocerse a sí mismo - "y concóme a mí mismo" le dice más tarde al Emperador - y por ello a advertir:

el desvarío  
de no hacer vuestro albedrío  
arbitrio de mi color.<sup>81</sup>

Así llega, en estilo calderoniano, a su final decisión, a su completa libertad al fundir su libre albedrío con la voluntad divina:

Mi voluntad es la tuya,  
nada quiero sino a ti.<sup>82</sup>

Terminará diciendo el Duque con lo que "libre quedo así," de esta cárcel que era para él el mundo de la Corte. Si, siguiendo al profesor Funes,<sup>83</sup> aceptamos que Prometeo es la voluntad, Hamlet la duda y Segismundo es la razón podemos decir que Francisco es la renunciación, al someter a la duda, con la razón actuante sobre la voluntad; es por ello por lo que llega a la santidad.

<sup>80</sup>Obras Completas, I, pág. 1095.

<sup>81</sup>Calderón, pág. 114.

<sup>82</sup>Ver Capítulo II, pág. 22-23.

<sup>83</sup>Enrique Funes, Segismundo (Madrid, 1899), págs. 64-66.

La caracterización del Duque a través de la tercera jornada viene a continuar el trazo psicológico del protagonista. Aparece quizás como más difícil su delineación: tiene que representar el momento de espera, de paciencia - lo cual es siempre más difícil en el carácter español que el de acción o combatividad, incluso cuando el combate es contra uno mismo. El Duque aparece pues, apacible:

los puntos de la lección  
ahora despacio ver quiero.

Su ambición - si tal se puede llamar - está basada en la mayor ayuda a la Compañía y a la Religión; así cuando va a recibir su título de doctor, Calderón pone en su boca estas palabras:

- - - - -  
hoy los grados de maestro  
y doctor en teología, [recibo]  
en este honor nuevo adquiero  
dejándolo al mundo todo,  
algo más para ser menos.<sup>84</sup>

La paradoja del último verso nos aclara su deseo de ser más para así más poder ayudar a la Compañía, y al mismo tiempo, mayor será su renunciación.

La actitud del Duque durante este último período de su vida pública, aparece en la comedia indicada más especialmente en el largo romance<sup>85</sup> - 172 versos - en el que efectúa ante Carlos V la recapitulación de su vida. Así nos refiere como:

mal despierto en la mañana  
de la edad, de Zaragoza  
apenas pasé a la corte.<sup>86</sup>

<sup>84</sup>Calderón, pág. 124

<sup>85</sup>Ibid. págs. 140-144.

<sup>86</sup>Ibid., pág. 140.

Allí se vio convertido en objeto de las atenciones, amistad y favores de la imperial pareja. Como recibió a su mujer, "clavel portugués, vasallo / de imperial angusta rosa," por voluntad de la Emperatriz y cómo:

servimos, yo con la honra  
de mayor caballero,  
y con el lustre mi esposa  
de camarera mayor.<sup>87</sup>

Todo lo cual le parecía bien el Duque ya que:

Parecióme bien entonces  
el mundo, que es sin zozobra  
bella estancia el mar, si el viento  
da en favorecer la popa.<sup>88</sup>

Esta época es cuando el Duque:

. . . . . yo vi en la corte  
una dama: así le dora  
mi desengaño el dolor

-----  
No por no agraviarle excuso  
pintarla, que más enojan  
silencios que no alabanzas  
reconocidas de cortas,  
sino porque si es preciso  
mentir vulgares lisonjas  
al pintar otras bellezas,  
ya no podré decir todas  
las verdades que Dios puso  
en perfecciones de estotra,  
y como no sé mentir,  
no sabré pintarla. Sobra  
decir que la vi respeto,  
empeño, aplauso y corona.<sup>89</sup>

A esta dama, la cual nos revela el último verso que es la Emperatriz  
que aparecía en la cima de su gloria,

dentro de muy breves horas

<sup>87</sup>Calderón, pág. 141.

<sup>88</sup>Ibid., pág. 141.

<sup>89</sup>Ibid.

la vi horror, ceniza, miedo.<sup>90</sup>

Todo lo cual motiva el que tomase esta resolución:

ya no más servir a dueño  
en quien la guadaña corva  
el luto a mis esperanzas  
con él de su vida corta.<sup>91</sup>

Resolución ésta que no había podido llevar a cabo por tener que servir al Emperador como su virrey en Cataluña, pero que ahora, licenciado ya y después de haber esperado pacientemente, pide se le permita que "dé ya a Dios lo que le toca." A todo lo cual Carlos V, conmovido - "no puedo hablar de dolor," - accede asegurando que:

Tendréis muchos que os envidien,  
duque; que os imiten, no,  
que la envidia cuesta poco  
y mucho la imitación.<sup>92</sup>

La paciencia y humildad del Duque aparecen finalmente replegadas, cuando obedece la orden de abandonar Roma y marchar a Oñate en donde:

humilde, pobre y desnudo  
os vestiréis la librea  
de Cristo.<sup>93</sup>

Así lo hará el protagonista para que redunde ad maiorem Dei gloria.

Vemos que indudablemente el personaje del protagonista domina la comedia entera. Al igual que las subtramas aparecen subordinadas a la trama - centrada, como hemos dicho, en la vida pública del Duque - los demás personajes se supeditan al del protagonista.

Entre los personajes masculinos, además del fondo histórico-real ya indicado, observamos el respeto y cariño con que está

<sup>90</sup>Calderón, págs. 141-142.

<sup>91</sup>Ibid., pág. 142.

<sup>92</sup>Ibid., pág. 145.

<sup>93</sup>Ibid., pág. 156.

presentada la figura del Emperador.<sup>94</sup> Así, aparece como enamorado esposo quejándose de que la guerra lo mantenga apartado de su esposa:

¡Oh, adversa espada de Marte  
al tálamo de Himeneo!

Así le dice al Duque; y como amante padre y buen gobernante preocupado por lo que piensa su gente. También aparece como deseoso de aprender, como vemos en el diálogo, ya mencionado, que mantiene con el Duque. Que el Emperador considera su corona una fuente de obligaciones más que otra cosa nos lo indica el autor cuando dice Carlos V:

¡Qué importa, cielos, qué importa  
que por diamantes las sienas  
cuenten cetros y victorias,  
si a desvelos más que a reinos  
se ha de labrar la corona.<sup>95</sup>

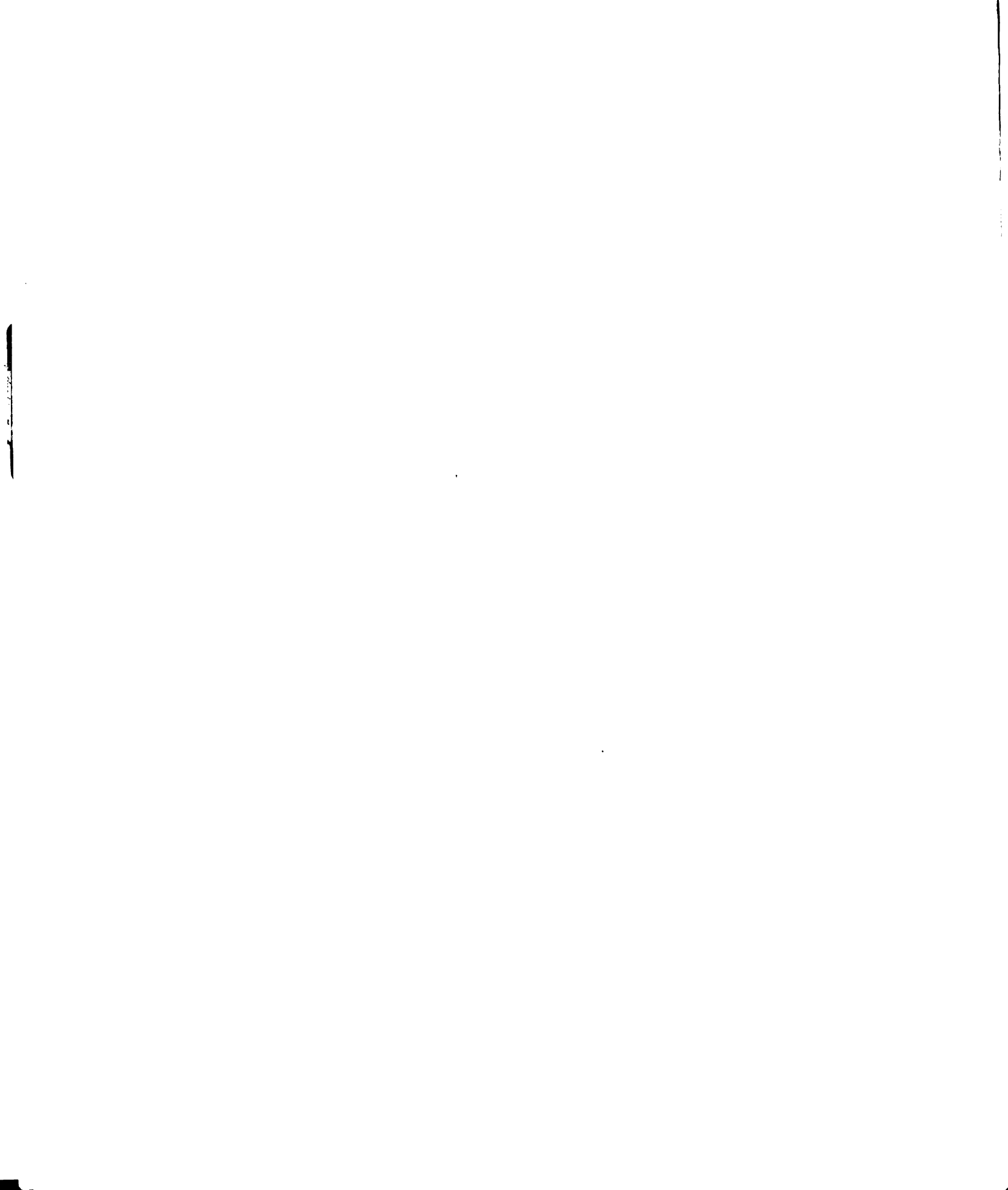
Así antes de conceder nombramiento alguno pesa "premio, mérito y personas." El Emperador aparece igualmente como "un César invencible / que a nadie rendirse supo." Como "invicto Carlos" ante quien todos se humillan, lo cual es característico del respeto por la dignidad real, si bien no fuera históricamente correcto en la época en que se representó nuestra comedia.

Podemos notar sin embargo, que las mejores características de Carlos V aparecen indicadas en la jornada tercera. Así vemos que en el largo diálogo que sostiene con el Duque, el Emperador aparece algo nostálgico - característica ésta que hallamos con gran frecuencia

<sup>94</sup>Sobre la presentación de la persona del monarca en las comedias de la época véase la tesis inédita de Victor H. White-House, The divine right of Kings in the drama of the Golden Age, Harvard, 1929.

<sup>95</sup>Calderón, pág. 64.





en el teatro calderoniano.<sup>96</sup> - Aparece así como una nostalgia de cansancio y de fatiga:

Tanto tiempo ha que deseo  
el veros como los ojos  
de la fortuna distantes  
nos traen, con más feliz suerte  
a vos, que en fin ya pudisteis  
cortar a sus ruedas leves  
los difíciles nudosos  
tirantes con que se mueven.<sup>97</sup>

Dice a Francisco de Borja. Y éste es el momento en que más se parecen el Emperador y el Duque. Carlos V sabe ya distinguir lo imaginario de lo real, va a superar igualmente la temporalidad de la vida profana, pues continúa diciendo al Duque:

Proseguid, que yo también  
- si la razón que amanece  
en Don Felipe, mi hijo,  
llega a la edad competente -  
daré a su diestra mi espada  
y mi corona a sus sienes  
y trocando (este secreto  
duque, entre los dos se quede)  
en un retiro el palacio,  
haré empresa de vencerme  
a mí, a ver si el desengaño  
de mi rendimiento puede  
labrarme alguna corona  
que no me quite la muerte.<sup>98</sup>

La igualdad espiritual que hallamos entre ambos personajes viene retratada incluso en el énfasis que pone nuestro dramaturgo en el dominio de sí mismo; "haré empresa," esto es acontecimiento heroico, ésta, "de vencerme a mí," nos dice Carlos y Francisco ha dicho ya

<sup>96</sup>A. Valbuena Briones, "Prólogo" al drama de Calderón A secreto agravio, secreta venganza (Madrid: Clásicos Castellanos, 1956), I, págs. LXVIII-LXIX.

<sup>97</sup>Calderón, pág. 138.

<sup>98</sup>Ibid., pág. 139.

que llegará a su fin de sí mismo:

- - - - Si rompo así  
estas doradas brisicenas  
con que al mundo sirvo aquí.

En ambos casos sigue Calderón la palabra que dijera Jesús a sus apóstoles "Vosotros no sois de este mundo." Y al igual que en el Duque, aparece en Carlos V explícitamente la idea del desengaño de este mundo, que le produce el renacimiento a la voluntad divina que espera le pueda labrar una corona eterna.

Junto a los personajes de Francisco y Carlos V podemos considerar a Leonor e Isabel como los más importantes de la comedia, más que por otra razón por el efecto que producen en los anteriores y en la obra entera. Además ambas parejas, Francisco y Leonor, Carlos e Isabel, vemos que vienen a representarnos dos niveles simbólicos.<sup>99</sup> El del amor terreno, que representan los personajes femeninos y el de la devoción religiosa, del amor espiritual que percibimos en los personajes masculinos, siguiendo pues la técnica de nuestro dramaturgo ya mencionada antes.<sup>100</sup>

Ambos personajes femeninos reúnen en sí la característica generalmente hallada para la "dama" en la comedia del Siglo de Oro; la hermosura.<sup>101</sup>

En el caso de la Emperatriz esta cualidad está constantemente indicada. Así aparece descrita por el Duque:

Como del creciente

<sup>99</sup>Sobre la existencia de estos niveles en la obra calderoniana véase William Whitby, "Calderón's Príncipe Constante," VIII, Bulletin of the Concedantes, nº 1 Spring, 1956.

<sup>100</sup>Ver Capítulo II, págs. 21-26.

<sup>101</sup>Juana de José Prados, pág. 251.

de su belleza Cynthia hermosa.<sup>102</sup>

Leonor dice al quererla animar a que se alegre que:

hoy que las aspiraciones  
ven que a un César invencible  
que a nadie renirse supo  
tu Augusta beldad le rinde.<sup>103</sup>

La copla llama a Isabel "la más noble ascua del prado," "de España el sol," siendo su belleza repetidamente alabada por toda la obra, apareciendo en el soliloquio final de la primera jornada todos los atributos de la Emperatriz en estos versos de característica acumulación:

nóbleza, hermosura, ingenio,  
poder, aplauso, esperanza,  
fortuna, merecimientos.<sup>104</sup>

Al lado de la característica física de la belleza de Isabel, la nota predominante es la de su melancolía. Isabel aparece primero como "llena de pena" por la ausencia de su marido. Más tarde en medio de "los siraps, los festinos / en que estudian las lealtades / mil modos de divertirse," le pregunta Leonor si "¿nada vale a serenar / tu Augusto cielo?" La Emperatriz misma reconoce que Leonor tiene razón pero dice:

¡no prosigas,  
ay, Leonor! que el verme aflije  
más la razón de tu parte  
contra mi estrella infelice.<sup>105</sup>

Pero a pesar de todo no puede remediar:

<sup>102</sup>Calderón, págs. 46.

<sup>103</sup>Ibid., págs. 56-57.

<sup>104</sup>Ibid., pág. 73.

<sup>105</sup>Ibid., pág. 57.

una pasión que sintiendo  
cuanto el pensamiento dice,  
se venga en el corazón,  
y de tal suerte le oprime  
del discurso con las mismas  
armas que alevosa esprime,  
que no hay razón que no hidra  
ni alivio que no lastime.<sup>106</sup>

Este presentimiento de la Emperatriz, aparece aún más marcado en la glosa en décimas que Calderón pone en labios de Isabel, en la que, de acuerdo con la polaridad calderoniana cuna / sepultura,<sup>107</sup> ella expresa su melancolía preguntándose: ¿de qué le vale el nacer / la más noble ascua del prado? Puesto que la vida no es sino "luz que a su ocaso la guía" ya que, como dice la música, "cuien nace y muere en un día / en su luz lleva su sombra."<sup>108</sup> La importancia concedida a Isabel es mayor que la que se da a Leonor, aun cuando no sea posible el justificar esto en funciones de la vida de Francisco de Borja, pues ya hemos visto que si la muerte de la Emperatriz es la primera causa de la decisión del Duque de abandonar el mundo, la de su mujer es la que confirma esta decisión. La caracterización de Leonor, por demás imprecisa, y su papel en la comedia son menores de lo que se podía esperar y de lo que, naturalmente, fueron en la vida del Duque. Esto puede justificarse no sólo por la actitud del hombre hacia la mujer, la esposa especialmente,<sup>109</sup> en esta época sino también por la ausencia consecuente

<sup>106</sup>Calderón, págs. 57-58.

<sup>107</sup>Joaquín Casaldueiro, pág. 179.

<sup>108</sup>Calderón, pág. 60.

<sup>109</sup>Para conocer la situación de la mujer en esta época véase P. W. Bonli, La femme dans l'Espagne de Siècle d'Or. (La Haya, 1950). y José Deleito Piñuela, La mujer, la casa y la moda en la España del Rey Poeta (Madrid, 1954).

del personaje de la "madre" en la comedia del sí lo de Oro.<sup>110</sup>

Así pues, vemos que Leonor está caracterizada también como una mujer hermosa "y es un valiente pincel, / señora, de tu hermosura," le dice Magdalena al darle un reloj, y su marido se refiere a ella, llamándola "clavel portugués," aludiendo conjuntamente a su belleza y a su origen.

En la segunda jornada, Leonor aparece enferma y así le dice a su prima Magdalena:

casi me vence la pena  
que de mi poca salud  
ordinariamente siento.<sup>111</sup>

Se nos muestra Leonor en esta escena con un dejo de melancolía al hablar de su marido, "¡ay amiga!" dice a su prima al referirse a los sacrificios corporales del Duque. El papel de Leonor termina esta escena, y sólo a través del soliloquio de Francisco sabemos de la gravedad de su enfermedad y de su muerte. Notemos que en la delineación del personaje de Leonor, las notas características vienen a centrarse en su papel como esposa de Francisco y en que ningún momento se ve en ella a la madre de Carlos y Juan. Su existencia está pues, basada en su relación con el protagonista y no en relación con los demás personajes de la comedia.

Además de Isabel y de Leonor existe un tercer personaje circunstancial representante del personaje-tipo de la "dama." Este personaje es Magdalena. El hecho de que el personaje-tipo de la "dama" esté en este caso representado por tres figuras femeninas - Isabel, Leonor y Magdalena - es corriente en la comedia de nuestra

<sup>110</sup>Ernest Martinenche, págs. 61-109. Juana de José Prades, pág. 32.

<sup>111</sup>Calderón, págs. 99 y 141.

época.<sup>112</sup> De los tres personajes femeninos es interesante el notar que es Magdalena la única cuya existencia en la comedia no guarda relación directa con el proceso de renunciación del Duque.

Magdalena aparece también descrita como una bella mujer, comparándola Don Carlos a una "luz en cuyos rayos bebe" quien la mira. Cumplidos como éste aparecen por toda la comedia viniendo así a atestiguar la hermosura de la dama. De linaje aristocrático, Magdalena une a su belleza una fina inteligencia y cierta audacia en conservar el corazón del que es su preferido, coincidiendo en estos atributos con la figura de la "dama" de la obra dramática del siglo XVII.<sup>113</sup> Sabe igualmente disimular cuando es necesario, como vemos que hace cuando el Duque sorprende a sus hijos a punto de reñir ante el cuarto de la Emperatriz y Magdalena le dice, ocultando lo sucedido:

Duque:	¿Qué es esto?	
Magdalena:		Cortesanía
	de vuestros hijos, señor	
	marqués, que esa puerta hacían	
	término ya del respecto,	
	no de su galantería. <sup>114</sup>	

Lo que si bien no engaña al Duque que dice en un aparte, "Más su turbación indica" y mucho menos a Sansón quien afirma abiertamente que lo dicho es, "mentira con pelendengues" sirve por lo menos para salvar la situación de momento.

El carácter de Magdalena se manifiesta en el apóstrofe que dirige a Don Carlos cuando éste intenta entrar en el cuarto

<sup>112</sup>Ruth L. Kennedy, pág. 76. Juana de José Prades, pág. 53.

<sup>113</sup>Juana de José Prades, págs. 252-253.

<sup>114</sup>Calderón, pág. 54.

donde están las damas. Al impedirselo, Carlos se queja de no tener libertad, a lo que le dice Magdalena:

¿No es libertad profanar  
de un virrey las sacras leyes  
en quien **la sombra del César**  
basta para que amedrenten?  
¿No es libertad contra el gusto  
de las damas atreverse  
a que el disgusto de todas  
**componga sus altiveces?**  
¿No es libertad presumirnos  
necias a todas quien quiere  
que lo desatento obligue,  
lo descortes galantee?<sup>115</sup>

Termina asegurándole que:

Si esto no entendéis ser libre,  
sólo diré que me advierte  
esta consecuencia mía  
de necio lo antecedente.

Igualmente firme se muestra cuando, ateniéndose a las ideas de la época dice a Don Carlos:

Yo soy de mi padre el conde  
y de otro arbitrio no pende  
el mío.<sup>116</sup>

Su firmeza de carácter y su disimulo encuadran en las características que poseían las damas en las comedias del Siglo de Oro.<sup>117</sup>

Inés lleva perfectamente a cabo el papel de "criada." Los personajes-tipo de "criada" y el de "criado" aparecen en número relacionado directamente con el de "galanes" y "damas."<sup>118</sup> Así pues, a una sola dama, Magdalena, le corresponde una sola criada.

<sup>115</sup>Calderón, pág. 111.

<sup>116</sup>Ibid., pág. 112.

<sup>117</sup>Juana de José Prades, págs. 252-254.

<sup>118</sup>Ibid., pág. 54.



Inés es, pues, el cuarto y último personaje femenino de la comedia. Lleva a cabo perfectamente las funciones correspondientes a su tipo; es la confidente de su ama, Magdalena, a la que no abandona hasta el punto que ambas aparecen siempre juntas en escena. Ayuda a Magdalena en sus amores con Carlos y de acuerdo con las características asignadas a su tipo "aparece inclinada a la figura del gracioso con quien reproduce - en tono paródico los amores de dama y galán."<sup>119</sup> Todo lo cual se observa en las relaciones entre Inés y Sansón.

Inés aparece también como una mujer de ingenio y algo pei<sup>g</sup>ueña - "tráeme unos guantes" es lo que le dice a Sansón cuando se entera que éste va a Roma. Su ingenio está presente en varios de los diálogos que mantiene con Sansón, al intentar convencerlo de que se case con ella:

Inés:	¿El capitular no ves que es de príncipes?
Sansón:	Acaso ¿al casarme yo me caso menos que mi amo el marqués?
Inés:	Ahorremos de razones, Sansón, que ser tuya quiero
Sansón:	Pues, Inés, oye primero nuestras capitulaciones. <sup>120</sup>

Estas capitulaciones de Sansón son tales que hacen decir a Inés, "Si quieres mujer, vaciarla / puede a su gusto de cera," y anuncia el rompimiento de sus amores "De comedia temerario / fin - sin - casarnos anuncio." Con lo que terminan las relaciones entre ambos y el papel de Inés en la comedia.

<sup>119</sup>Juana de José Prades, pág. 251.

<sup>120</sup>Calderón, págs. 146-147.

El personaje del galán está representado en la comedia por Don Carlos, el hijo mayor del Duque. Don Carlos corresponde al personaje masculino, en la relación "dama - galán," personificada aquí por él y Magdalena. Frente a esta relación, aparece la figura de Don Juan, el hermano, que en la comedia actúa como segundo galán, viniendo a ser - bien de acuerdo con los cánones de la gramatis personae de la comedia de esta época - un verdadero "tercero en discordia" en la intriga amorosa entre Don Carlos y Magdalena.<sup>121</sup>

Don Carlos posee los atributos necesarios para su papel de galán.<sup>122</sup> Está profundamente enamorado de su dama y le dice a Sansón en su primera aparición en escena:

Ya sabes las ansias mías,  
y que en Doña Magdalena  
amo mi gloria y mi pena.<sup>123</sup>

Aun cuando no existen atributos específicos que describen su apariencia física, por la "bizarria," "cortesania" y "fineza" se deduce el que es galante y apuesto caballero. Es asimismo atrevido, como lo demuestra al entrar en el cuarto de la Duquesa en Barcelona por la fuerza, y así dice cuando le preguntan qué pasa:

Yo lo diré -  
cerrárense a mí esa puerta  
cuando en Barcelona a nadie  
niega el tiempo estas licencias,  
y no sufrir mi valor  
ser excepción de esta regla.<sup>124</sup>

Aparece también como hombre valiente:

<sup>121</sup>Juana de José Prades, pág. 252.

<sup>122</sup>Ibid., pág. 251.

<sup>123</sup>Calderón, pág. 50.

<sup>124</sup>Ibid., pág. 108.

Soy quien sabrá  
jugar mejor de la lengua  
del valor.<sup>125</sup>

Afirma a su rival. Igualmente, no permite que le alcen la voz  
ni siquiera su hermano y así le dice a éste:

¡Jesús que recio que habláis!  
A ver si esta mía **por la espada** entiende  
para reponderos.<sup>126</sup>

Procediendo a combatir con él. Esta altivez aparece expresada también  
al dar las razones por las que entró en el cuarto de la Duquesa  
sin pedir licencia la cual no necesita "cuando sin pedirla entro /  
ya al mismo cuarto del César." Sin embargo, parte de esta altivez  
aparece como motivada por su amor y por los celos - lo que también  
es característico del galán.<sup>127</sup> Así decide hablar con su padre:

decirle claro el oculto  
dulce cuidado del pecho  
para que en lo que el discurso  
no pudo ayudar mi causa  
con sus razones, astuto  
el amor se introdujese  
a negociarme el indulto.<sup>128</sup>

Así indica, que su conducta no estaba justificada, mas sí podía  
disculpársele ya que fue motivada por su amor por Magdalena. Vemos,  
pues, en efecto, una transformación en el carácter de nuestro  
personaje después de haber confesado a su padre su amor por Magdalena.  
"Entendido y cuerdo" le llama ahora el Duque, y Don Carlos humilde-  
mente reconoce la bondad de su padre diciendo:

No se pagan  
señor, tan altos empeños,

<sup>125</sup>Calderón, pág. 135.

<sup>126</sup>Ibid., págs. 112-113.

<sup>127</sup>Juana de José Prades, pág. 251.

<sup>128</sup>Calderón, pág. 120.

si no buscan tus caminos  
 amparos en el respecto,  
 cuando la voz no se atreve  
 a lo que dice el silencio.  
 En ser esclavo no pago  
 lo que por hijo te debo.<sup>129</sup>

Don Juan, el hermano de Don Carlos, es como ya hemos dicho el segundo galán en esta subtrama de "capa y espada" de la comedia. Desde el principio aparece Don Juan caracterizado como "el tercero en discordia" en los amores entre Don Juan y Doña Magdalena, como ya se indicó.

El conflicto entre los dos hermanos aparece ya en la primera jornada cuando Don Juan insiste en devolverle a Magdalena el pañuelo que ella ha perdido y en donde la intervención del Duque evita la riña entre los hermanos. Le dice Don Juan a su hermano, "A mi padre el que desista / le debes."<sup>130</sup>

Se oye esta copla con música:

Juegue amor, juegue amor  
 centellas,  
 que ni ganar puede  
 ni perder con ellas.

La cual le recuerda su amor por Magdalena diciendo:

Música es, y parece  
 que mi cuidado la ha escrito  
 o que al fuego de mi pecho  
 le han hurtado el estribillo.<sup>131</sup>

Y añade más tarde "la envidia mi amor desvela" cuando ve que Leonor indica su preferencia por Don Carlos.

Al igual que su hermano, Don Juan aparece valiente y altanero,

<sup>129</sup>Calderón, págs. 125-126.

<sup>130</sup>Ibid., pág. 55.

<sup>131</sup>Ibid., pág. 71.

negándose a renunciar a su amor:

Mas nada el pecho acobardo,  
que no nació mi cuidado  
para rendirse a un desaire.<sup>132</sup>

Y así siente que la presencia de su padre evite un lance de honor,  
"¡Que aquí se hallase mi padre!" se queja, y se apresura a reanudar  
dicho lance en cuanto se ausenta el Duque:

Ma en su retrete  
queda escribiendo mi padre;  
pero ya han salido, déme  
mi sufrimiento el valor:  
a quien osado se atreve  
a olvidar de caballero  
las deudas, si es que las tiene,  
haré yo que de este acero  
la lengua se las acuerde.<sup>133</sup>

Su carácter le lleva a ser alejado de la Corte. Después de tres  
años de ausencia vuelve y aun cuando siente todavía amor por  
Magdalena:

Villana fuera en mi amor  
la porfía de su tema  
arrestada en no rendirse  
a olvido, tiempo ni ausencia.<sup>134</sup>

Así muestra un carácter más apacible, menos violento que el que  
poseía antes, coincidiendo en esto con el desarrollo del carácter  
de su hermano. Aparece ahora más consciente de sus deberes que de  
su altivez, puesto en el momento en que parece va a enzarzarse en  
cuando oye que tocan al arma en su compañía y dice:

¡terrible empeño!  
mas ya el retirarse es fuerza.

<sup>132</sup>Calderón, pág. 75.

<sup>133</sup>Ibid., págs. 108 y 112.

<sup>134</sup>Ibid., pág. 130.

A su hermano que le acusa de huir le replica:

No es esto huir:  
aquí a mi valor espera,  
que en esta caja me llama  
otra obligación primera.<sup>135</sup>

Tal es el cambio que observamos en el carácter de Don Juan que éste acepta sin lucha la pérdida de Magdalena. Así le dice a su amigo el Capitán:

Quando es  
necesario el daño, no hay  
libertad para escoger.  
A todo, amigo, me allano.<sup>136</sup>

Con lo que desaparece de la escena. No volvemos a encontrarlo más que un momento acompañado a su padre en su viaje a Roma y completamente curado de todo sentimiento amoroso.

Es interesante el notar como los dos galanes, Don Carlos y Don Juan, llegan hacia el final de la obra a efectuar un cambio en sus caracteres, cambio que, en cierto modo, representa una renunciación de su actitud anterior. Esta renunciación es coincidente con la del protagonista con respecto al mundo terrenal. Así pues, vemos como al mismo tiempo que el Duque entra en el camino de perfección, se perfeccionan, suavizándose, los caracteres de sus dos hijos.

El personaje de Sansón, el criado, aparece en nuestra comedia con más frecuencia incluso que los hijos. Es más, presenta la característica de aparecer en la primera escena, acompañando al Duque, y de, también en las mismas funciones, terminar la obra anunciando al público que el Duque, muerto para la vida terrena

<sup>135</sup>Calderón, pág. 135.

<sup>136</sup>Ibid., pág. 146.

"Fénix de España amanezca" ya que al salir de su retiro de Oñate, el Duque inicia su activa vida de jesuita que le llevaría a los altares.

Sansón, como ya hemos visto,<sup>137</sup> representa en la comedia el papel del "gracioso." pertenece al tipo de "gracioso" chispeante, urbano y agudo más que al del rústico tonto y bobalicón.<sup>138</sup> El actúa en la comedia en la misma categoría en que actuó en la vida real:<sup>139</sup> como criado. Aun cuando aparece dos veces acompañando al Duque, Sansón es ante todo el criado de Don Carlos. En este aspecto, su caracterización se ajusta a las normas generales del tipo de "criado" de la comedia del Siglo de Oro.<sup>140</sup> Así pues, vemos como el número de los tipos de "criada" y "criado" aparecen en relación directa con el de galanes y damas; Inés y Magdalena,

<sup>137</sup>Ver Capítulo II, págs. 60-61. Para el personaje del "gracioso" ver asimismo. Margret Newel, Die dramatischen gattungen in der poetiken des Siglo de Oro (Wiesbaden, 1959). J. P. W. Crawford, "The Braggart Soldier and the Ruffian in the Spanish Drama of the Sixteenth Century," The Romanic Review, II (New York, 1911), págs. 186-208. "The Pastor and Bobo in the Spanish Religious Drama of the Sixteenth Century," Idem, págs. 374-401. W. S. Hendrix, "Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama," Ohio State University Contributions in Language and Literature, I (Columbus, 1925), págs. 1-115. J. C. Robertson, "Una comparación del parásito latino con el gracioso español," Southern Methodist University Abstracts of Masters Theses, 3 (Dallas, 1935), pág. 98. S. E. Leavitt, "Notes on the Gracioso as a Dramatic Critic," Studies in Philology, XXVIII (Chapel Hill, 1931) págs. 315-318. M. T. Herrick, "Comic theory in the Sixteenth Century. Urbana," The University of Illinois Press (1950). H. Silverman, "El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional," Hispania, XXXV (1952), págs. 64-69.

<sup>138</sup>M. Herrero, "Génesis de la figura del donaire," Revista de Filología española (Madrid, 1941), págs. 46-78. Ver también Vosler, Lope de Vega y su tiempo, págs. 321-343.

<sup>139</sup>Ver Capítulo II, pág. 49.

<sup>140</sup>Juana de José Prades, pág. 54.

Sansón y Don Carlos. Además, a Sansón se le puede considerar - como con Inés respecto a su ama - no sólo como gracioso, sino, siguiendo a Miguel Herrero, como "criado-confidente,"<sup>141</sup> continuando con ello la tradición de la verídica relación típica estudiante/criado que existía en las universidades de la península.<sup>142</sup> Sansón e Inés igualmente señalan "el paralelismo de las pasiones amorosas" entre el galán y la dama, como ya hemos visto, siendo esta correlación del amor entre el "criado" y "criada" con respecto al de sus amos característica general en las comedias de esta época.<sup>143</sup>

Sansón es pronto mediador entre los amores de Don Carlos y Magdalena; "y ya que en mi amor me valgo / de ti,"<sup>144</sup> le dice Don Carlos para continuar indicando que Sansón es la persona indicada para ayudarle en su empresa, "tú eres mejor / medio."

Además de esto, Sansón mantiene también la característica de pretender a Inés, la criada de la dama. Aun cuando esto es general en la comedia de nuestra época, en el caso de los amores entre Inés y Sansón el resultado es, como ya hemos indicado, opuesto al de sus amos.<sup>145</sup> El gracejo de este personaje aparece evidente en sus "capitulaciones" a Inés, en donde nos declara que la mujer que busca ha de ser de proporciones pequeñas, pues, "Del mal / el menor se ha de escoger." No ha de ser tampoco ni hermosa ni

<sup>141</sup>Miguel Herrero, pág. 47.

<sup>142</sup>Juana de José Prades, pág. 48. Basta igualmente recordar la "novela picaresca" para reafirmar esta relación.

<sup>143</sup>Juana de José Prades, pág. 48.

<sup>144</sup>Calderón, pág. 51.

<sup>145</sup>Ver Capítulo II, págs. 60-61.



fea." Identificándose con el estricto tono del concepto de honor calderoniano, añade:

Serás, casada  
de tu hombre bien mirada  
si tú a nadie puedes ver.<sup>146</sup>

La ironía con que sigue Sansón atacando algunos aspectos de la indumentaria femenina de la época, reafirma su caracterización como "gracioso" inteligente y listo y no grotesco o zafio, siguiendo en esto la pauta calderoniana que no conoce más que el primer tipo.<sup>147</sup>

Así vemos que refiriéndose al escote lo dice a Inés:

Quinta; que no se me escote  
.....  
o no escotarse o pagar  
a pescozón el escote.<sup>148</sup>

Añade además con gracejo, "hermosura de pescuezo / es aderezo de puercas." en consonancia con la caracterización del "criado" en general,<sup>149</sup> Sansón aparece como persona realista, dispuesto a apartar con en donaire cualquier queja sentimental de sus amos. De esta forma cuando el Duque se lamenta de la muerte de su amigo Garcilaso, Sansón se apresura a decirle:

Señor no llores  
que otros poetas mejores  
hay que él.  
Duque: ¿Dónde?  
Sansón: En el infierno.<sup>150</sup>

Ante las expresiones amorosas con que clama Don Carlos por el amor

<sup>146</sup>Calderón, págs. 147-149.

<sup>147</sup>Charles David Ley, pág. 210.

<sup>148</sup>Calderón, págs. 147-148.

<sup>149</sup>Juana de José Prades, pág. 54.

<sup>150</sup>Calderón, pág. 48.

de su dama, el "criado" exclama:

¡Mira, muérete en salud!  
que es cosa que cuesta poco  
porque al ver su señoría [Magdalena]  
un muerto de esa presencia,  
cuando no en correspondencia,  
se morirá en cortesía.

Procede a continuación a darle a su amo una serie de consejos sobre lo que él debe decirle a su dama:

Dila: "Hermoso, dulce engaño,  
de vuestros ojos depende  
mi vida."<sup>151</sup>

Sin embargo, Sansón le ayuda con todos sus recursos a lograr su amor, siguiendo en ello la pauta marcada en la caracterización calderoniana del "gracioso."<sup>152</sup> Sansón aparece además como amigo de la vida divertida y picaresca, pues cuando permanece inactivo en Gandía junto a su amo, se queja a éste de la vida que lleva:

Señor; acuerdo me yo  
de un amo de lindo gusto  
que tuve cuando muchacho:  
vivíamos los dos juntos  
de día como unos ceños  
de noche como unos buhos.

Mientras que ahora:

desde que mi señora  
pagó a la Parca el tributo  
común, subiendo a cobrarle  
de los luceros más puros,  
y a Gandía nos vinimos,  
no puede servir un turco  
en esta casa.<sup>153</sup>

Vemos pues que la placidez de la vida rural de Gandía no se avenía

<sup>151</sup>Calderón, pág. 51.

<sup>152</sup>Angel Lasso de la Vega, Calderón de la Barca. Estudio de las obras de este insigne poeta consagrado a su memoria en el segundo centenario de su muerte (Madrid, 1881), págs. 40-47.

<sup>153</sup>Calderón, pág. 118.

con el carácter de Sansón. Este, como buen pícaro, necesitaba usar de su ingenio para con "uña, garra, trampa y triunfo" poder aprovecharse de la situación a fin de estar "gordo y lucio y con dineros." La vida que echa de menos Sansón es concreta ante la vida picaresca, y así nos habla, con reminiscencias del Don Paules, de esa vida en la que:

porque un mayordomo rubio  
que tenía, no pagaba  
un ochavo, y cuando alguno  
se quejaba, respondía  
que no estaba puesto en uso  
y era dar mal ejemplar:  
porque con que oliese uno  
que ya pagaba su amo,  
se le vendrían al lomo  
todos sus acreedores  
a ejecutar de consumo.<sup>154</sup>

Sin embargo a Sansón le gustaba esta vida de trampa y trapisonda ya que le permitía el vencer al hambre a fuerza de ingenio:

Con esto mi buen ingenio  
Trató de sacar el fruto  
de las flores de la hambre,  
uña, garra, trampa y triunfo.

De todo lo cual se muestra orgulloso pues prosigue:

y enhorabuena lo diga,  
siempre estuve gordo y lucio  
y con dineros.

Por tanto la vida en Gandía se le hace insupportable:

Pero en esta casa; vive  
Dios! que he de perder los pulsos,  
todo el día tengo ociosos  
mis talentos, ya no juro  
ya no miento, ya no como  
de balde, ya no murmuro,  
ya ni hay quien pague un billete  
ni un mayordomo conchudo.<sup>155</sup>

<sup>154</sup>Calderón, pág. 119.

<sup>155</sup>Ibid., pág. 119.

Aquí encontramos expresado claramente el carácter de Sansón, quien además de ingenioso, era mentiroso, codicioso, jugador y orgulloso de sus "talentos." En este sentido, y al presentarnos estas características tan opuestas al ideal del caballero, del héroe, Sansón acentúa las del antihéroe, esto es del "pícaro." Esto nos lo confirma él mismo al decirle a uno de los bandidos que le coge preso:

que si usted nació en la Pulla  
yo soy de la Picardía.

Pues recordaremos que de esta provincia francesa proviene el nombre de "pícaro."<sup>156</sup> Finaliza Sansón quejándose de que:

y en fin todo cuanto bueno  
aprendí, y me valió mucho,  
la taba, el palmo y las pintas,  
se han volado per non usum.<sup>157</sup>

Sansón no aparece como personaje iletrado ni mucho menos. Al enterarse de la decisión del Duque de abandonar el mundo le dice a Don Carlos:

<sup>156</sup>Muchas son las teorías acerca de la aparición y evolución etimológica de la palabra "pícaro." Para Rafael Salillas viene del verbo "picar," refiriéndose a la carne o a "picar los bosillos, en el sentido de robar, como indica Covarrubias. Para otros como Northrup, la palabra tiene origen gitano o, según Cejador y Frauca, origen vasco. Para De Haan y Bonilla San Martín el origen es árabe: de fakiro según el primero o de bikaron, según el segundo. Sin embargo, la teoría con mejor fundamento lógico e histórico es la de A. K. Nykl, que hace derivar la palabra "pícaro" del francés picard, o sea "habitante de la picardía, región francesa," debido a la mucha influencia que el picard había tenido como soldado francés en las guerras entre Francisco I y Carlos V, el cual, en su condición de soldado, había invadido varias veces el norte de España. Véase sobre esto: A. K. Nykl, La novela picaresca en España, traducción de J. M. P. (Barcelona, s. f.). F. Ruiz de Alarcón, La novela picaresca (Madrid, 1935). A. Valbuena Prat, La novela picaresca (Madrid, 1957). A. Bonilla San Martín, "Las más antiguas menciones de ganapán y de pícaro," Revista Crítica de la América, 1, 1915. H. Fouché-Delboscq, "Remarques sur le dictionnaire de Tormes," Revue Historique, 77 (Paris, 1900). A. De Haan, "Pícaros y ganapanes," Homenaje a Menéndez y Peláez, 2 vols. (Madrid, 1927). A. K. Nykl, "Pícaro," Revue Hispanique, 77 (Paris, 1900).

¿qué quieres que diga,  
 señor, oyendo secretos  
 tan raros? que casi, casi  
 todas las ancasas crec  
 de Don Anadís de Gaula,  
 el Caballero del Rebo,  
 Don Florisel de Niquea,  
 de la Zorra el testamento  
 y toda la Gatonaquia  
 con cuanto venden los ciegos.<sup>158</sup>

Con lo que demuestra nuestro criado conocimientos literarios sobre las novelas de caballerías, el Anadís de Gaula y el  espejo de príncipes y caballeros, así como sobre la obra de Lope y la de Feliciano da Silva. La lectura de estos libros sin embargo no le ha dado una de las principales cualidades del caballero: el valor. Sansón es críaco y es, por tanto, miedoso. Al contrario pues de su amo, que busca la pelea, Sansón la evita siempre. Así vemos que cuando acompaña a Don Carlos a pasear la calle de Magdalena y aparece Don Juan con un grupo de soldados él desea marcharse:

Don Carlos: ¿Es miedo?  
 Sansón: Algo me retienta  
 que el ser Sansón no fue más  
 que devoción de mi abuela.<sup>159</sup>

Así dice el criado comprendiendo, con gracia, la diferencia que existe entre el fuerte Sansón bíblico y lo apocado de su propio proceder. Igualmente muestra su miedo al ser prenciado por los ladrones.<sup>160</sup> En este caso además, y en consonancia con su baja extracción, Sansón, que es todo lágrimas cuando está preso, desahoga su temor al quedar libertado y ver presos a los bandidos no sólo recuperando sus cosas sino que:

<sup>158</sup>Calderón, pág. 124.

<sup>159</sup>Ibid., pág. 133.

<sup>160</sup>Ibid., págs. 91-93.

Así que yo  
 les tengo a cargo unas pocas  
 de puñadas, cuéntenlas,  
 y si acaso una o otra  
 íncra de más, como queda  
 yo descargado, no importe.<sup>161</sup>

Y entonces les da de golpes. Proceder éste en acuerdo con el carácter del "criado" en general y de Sansón en particular. El carácter de Sansón no es sin embargo tal que no le permita reconocer el valor de los sentimientos que parecen serle ajenos. Al entrarse de la decisión del Duque vemos que exclama:

¡Vive Dios! que todo es fácil  
 de creer cuando aquí vemos  
 que la virtud también tiene  
 sus andantes caballeros,  
 y en los Duques de Gandía  
 sus Amadis el cielo.<sup>162</sup>

También le vemos desear poder imitar al Duque:

¡Que Dios  
 me haya hecho a mí tan duro!  
 que para santo de talla  
 se pierda en mí un gentil bulto.<sup>163</sup>

Lamentando así el no tener la voluntad de seguir la decisión de su amo. Igualmente se puede apreciar en el desarrollo del carácter de Sansón, como en su amo y en Don Juan, un paulatino reblandecimiento; de echar de menos la vida del hampa picaresca a desear más temple en el carácter que le permitiera imitar al Duque. Parece como si nuestro dramaturgo haya pretendido mostrarnos sutilmente como la decisión de Francisco afecta ya por sí sola a esos que le rodean, inclinándoles y haciéndoles más propicios al bien

<sup>161</sup>Calderón, pág. 94.

<sup>162</sup>Ibid., pág. 125.

<sup>163</sup>Ibid., pág. 121.

en esta tierra.

De los personajes que, en nuestra comedia, se mueven en el plano secular alrededor del Santo, quedan tan sólo los dos bandidos. Su antropomorfía nos es desconocida, si bien el capitán de guardias identifica a uno de ellos, "Este es Fadri" dice, lo cual ratifica Don Carlos con el nombre completo "Ya está a tus plantas / señor Fadri Segalona."<sup>164</sup> Fadri especialmente aparece caracterizado como hombre desalmado. Cuando cree que le van a coger dice por el padre Fabro y Sansón, "Pues mueran estos / antes,"<sup>165</sup> y orgulloso "A mí la fortuna sola / pudo rendirme," exclama así al ser cogido. Es igualmente valiente, pues ante un posible perdón del cielo, cuando le dice el Duque, "Nunca olvida, aunque perdona / el cielo delitos tales," contesta Fadri altivamente:

ya ni quiero su memoria  
ni su olvido me da pena  
ni el perdón busco.<sup>166</sup>

Mientras el otro bandido se limita a lamentarse de su suerte intercalando ayes lastimeros, "¡Que esto quicra mi fortuna!" exclama Fadri, rebelándose ante los golpes que le propina Sansón a quien le dice, "¡Ah, a villano!" al ser golpeado, con lo que contrapone - aunque bandido y malvado - un cierto sentido del honor frente a la bajeza de Sansón, ya que Fadri aparece, por lo menos, como un hombre valiente. Con estos dos personajes y el del capitán cuya intervención, tan esporádica, no necesita caracterización, termina el número de los personajes del plano terreno en que se mueve el Duque.

<sup>164</sup>Calderón, pág. 92.

<sup>165</sup>Ibid., pág. 92.

<sup>166</sup>Ibid., pág. 93.

Gandía, sin embargo, cuarto por otros más en nuestra comedia; Pedro Fabro, Ignacio de Loyola y dos estudiantes. Estos cuatro personajes aparecen pertenecientes al nivel religioso o espiritual que nuestro protagonista desea alcanzar. De los cuatro, es el Padre Fabro el que tiene papel más importante en la comedia, precisamente por ser su actuación más continua junto a Francisco en estos años de la vida pública del Duque. Desde el principio sobresale la consideración de la inteligencia del maestro Fabro. "Luz de España" le llama en su monólogo San Ignacio<sup>167</sup> en el primer acto, y el Duque al encontrarle afirma, "de vuestro celo al fervor / ilustrada vive España." Dice después:

que de vuestra boca he oído  
en el templo y en la escuela  
luceros nunca escondidos.<sup>168</sup>

Igualmente aparece caracterizado el padre Fabro como prudente y celoso de sus deberes - condiciones por las que precisamente fue elegido para realizar su misión junto al Duque de Gandía.<sup>169</sup>

Así vemos como aconseja prudencia al Duque con respecto al castigo de los bandidos:

Haced, señor, la prudencia  
árbitro donde al enojo  
no se doble la entereza.<sup>170</sup>

El mismo San Ignacio reconoce esta cualidad explícitamente ya

<sup>167</sup>Calderón, pág. 49.

<sup>168</sup>Ibid., pág. 97.

<sup>169</sup>Sobre la intercesión del padre Fabro en la decisión del Duque véase también Juan Ensebio Nierenberg, Hechos políticos del que fue Duque Cuarto de Gandía, Virey de Cataluña y después tercero general de la Compañía de Jesús, Sto. Francisco de Borja, (Barcelona, 1882).

<sup>170</sup>Calderón, pág. 109.



que al exaltar a Francisco dice que el Duque debe:

cuanto espírita mueve  
la máquina interior de su desvelo,  
a su prudencia, a la virtud y al celo  
de Fabio.<sup>171</sup>

Frente a esta prudencia y virtud del padre Fabio, Ignacio de Loyola aparece ya en el papel de santo, de "varón celestial" como le llama uno de los estudiantes.<sup>172</sup> Este anacronismo se explica por estar Ignacio canonizado ya en la época en que se escribió la comedia. Así vemos como Ignacio aparece como sumido en éxtasis ante el estudiante - el que representa al padre Ribadeneira - el cual dice:

En un éxtasis profundo,  
como suele, se ha quedado  
de su afecto arrebatado.<sup>173</sup>

Hace de nuevo hincapié en la santa concición de Ignacio añadiendo,  
"¡Este hombre no es de este mundo!" Nuestro dramaturgo confirma la impresión de que Loyola posee una gracia divina especial cuando hace que vea en una visión la llegada del Duque a Roma. También aparece representado el respeto y cariño que se tenían ambos santos:

en un hijo me ofrece Barcelona  
de todas mis fatigas la corona.<sup>174</sup>

Dice Ignacio refiriéndose al Duque y repite en la tercera jornada:

Mil gracias te doy Señor,  
-----  
Mayor premio a mi desvelo  
en la tierra no colijo  
que carne en Borja tal hijo  
que a tu gloria doble el celo.<sup>175</sup>

<sup>171</sup>Calderón, pág. 152.

<sup>172</sup>Ibid., pág. 151.

<sup>173</sup>Ibid., pág. 151.

<sup>174</sup>Ibid., pág. 50.

<sup>175</sup>Ibid., pág. 161.

Mientras que el Duque por su parte expresa su cariño y agradecimiento por San Ignacio:

Creed, Padre, de mi afecto  
y de lo mucho que estimo  
el celo ardiente de Ignacio  
lo que debo a sus avisos  
discretos, santos y doctos.<sup>176</sup>

Y termina considerando al fundador de la Compañía como el puerto a donde "de mi salvación me acoja." La persona de San Ignacio, junto con los dos últimos personajes de la comedia, los dos estudiantes, nos presenta asimismo una interesante modalidad. La actuación y los parlamentos de los tres se coordinan para alabar a la Compañía de Jesús. En efecto, se percibe como actúan incluso en forma de coro para, desde su primera aparición en escena, anunciar las glorias de la orden:

Nunca Roma cantó mayor trofeo  
que el que hoy le silba al áspid luterano,  
pues de la Iglesia a tan bastardo Anteo  
a Ignacio opone, Alcides soberano.<sup>177</sup>

El segundo estudiante pasa a repetir las palabras del pontífice ensalzando la nueva orden:

El Vicediós Romano  
viendo a sus pies a la nueva compañía  
que en sombras viene a dar más luz al día:  
"De la Iglesia hijos regulados,"  
- les dice - a su dolor bien adquiridos,  
para batallas del Señor armados,  
del mejor tercio Martes escogidos  
¡vivid, creced movidos, confirmados  
del sacro aliento que me inspira, unidos  
en dulce, en firme, en delicioso lazo,  
de la fe escudo y de Dios el brazo!<sup>178</sup>

<sup>176</sup>Calderón, pág. 104.

<sup>177</sup>Ibid., pág. 48.

<sup>178</sup>Ibid., pág. 49.

La simetría bilateral de la doble metáfora del último verso, siguiendo de cerca otros dos versos con acumulación, nos presenta magistralmente el carácter activo, batallador que animaba a la Compañía. Nuestro dramaturgo continúa, mediante un monólogo de San Ignacio, presentándonos ahora los beneficios que la gracia divina proporcionará a estos "brazos de Dios." Dice así el fundador de la orden:

A Javier solo  
 - que en menor vaso tanta luz no cabe -  
 reserva el cielo cuanta mies Apolo  
 beber el Ganges ve.  
 . . . . .  
 De espigas de oro  
 sacro ejemplar Simón dé, el lusitano;  
 Salmerón y Pascasio en la Bretaña  
 antidotos del áspid luterano  
 serán.<sup>179</sup>

De esta forma canta Calderón las glorias de los primeros compañeros de San Ignacio; San Francisco Javier, Simón Rodríguez Acevedo, Alfonso Salmerón y el padre Bröet, íntimos amigos todos ellos del padre fundador como lo sería igualmente el Duque.<sup>180</sup>

Los estudiantes reaparecen en la escena en el tercer acto, casi a punto de terminar la obra. De nuevo se reduce su intervención a glorificar a la Compañía. Esta vez con motivo de la lectura del importante breve pontificio<sup>181</sup> con el que el papa Paulo III aprueba el libro de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio.<sup>182</sup> La

<sup>179</sup>Calderón, pág. 49.

<sup>180</sup>Cerny, págs. 184-185. Véase también las obras ya citadas de Villoslada, Suau y Adre Xavier.

<sup>181</sup>Ver Capítulo II, pág. 38.

<sup>182</sup>Calderón, pág. 149-150.

importancia de este libro para la Compañía, así como su influencia en todo el siglo XVII, fue tal que nuestro dramaturgo usa a los dos estudiantes, junto a la figura de San Ignacio, para resaltarla y para realzar al mismo tiempo a la Compañía y a las personas de Ignacio y de Francisco.<sup>183</sup>

El que en El Gran Duque de Gandía nos haga Calderón un panegírico de la Orden de Jesús, al mismo tiempo que nos lo hace de la conversión de su tercer general, no nos debe de extrañar. No sólo por la relación existente entre el protagonista y la Orden, sino por los lazos y el cariño que ataban a nuestro dramaturgo a la misma, por el favor que ésta gozaba entre la audiencia ante la que la comedia iba a representarse y por el lugar en que la misma se representó.<sup>184</sup> Lo que sí se ha de notar es la destreza del autor en la presentación y caracterización de los personajes. Abundan más los rasgos físicos y tangibles en aquellos quienes, como la Emperatriz, Don Carlos, Sansón o Magdalena, vienen a formar el plano terreno sobre el que se desarrolla la vida del Duque -

<sup>183</sup>Para ver la influencia de este libro en el Barroco español, véase Rafael María de Hornedo, "¿Hacia una desvalorización del Barroco?" Razon y Fe, 125 (1942) págs. 47-60. La típica comparación calderoniana del estado de ánimo de una persona con elementos de la naturaleza (recordemos el monólogo de Segismundo o el de Leonor en A secreto agravio, secreta venganza) tiene origen en el quinto punto de Los Ejercicios Espirituales como indica bien el profesor Valbuena Briónes, "A secreto agravio, secreta venganza," Dramas de Honor, I, (Madrid: Clásicos Castellanos, 1956) pág. 20. Este punto quinto dice, "El quinto: exclamación admirativa con crecido afecto discurriendo, como me han dejado en vida y conservado en ella; los ángeles cómo sean cuchillo de la justicia divina, cómo me han sufrido y guardado y rogado por mí los Santos, cómo han sido en interceder y rogar por mí: y los cielos, Sol, Luna, estrellas y elementos, frutos, aves, peces y animales: y la Tierra cómo no se han abierto para sorberme criando nuevos infiernos para siempre penar en ellos."

<sup>184</sup>Sobre la relación entre Calderón y la Compañía véase la obra ya citada de Cotarelo y Mori.

sobre todo en los rasgos de Don Carlos y Magalana, Inés y Sansón, que son los característicos de la "comedia de capa y espada" de la subtrama.<sup>135</sup> A su vez los personajes del padre Fabro, San Ignacio y los dos estudiantes vienen a representar el plano espiritual, así como la exaltación de la renuncia terrena a través de la glorificación de la Compañía. Entre ambos planos aparece el carácter del protagonista cuyos rasgos van haciéndose más y más borrosos en lo aparential y más caracterizados en lo espiritual-interno a medida que se va agudizando su lucha interior: el librarse de las cadenas, el vencerse a sí mismo. Cuando esto sucede, el arte de Calderón nos muestra cómo Francisco, apareciendo en escena junto a San Ignacio, viene a sustituir el papel de los dos estudiantes en su "coro laudatorio" de la Compañía. Es lógico que esto suceda ya que el Duque, al renunciar, ha pasado del nivel terreno al nivel espiritual y puede ahora decir al unísono con San Ignacio que sea, "de Dios la mayor gloria nuestra empresa." Con cuyo verso termina en realidad la comedia sobre la liberación de "las doradas cadenas" que ataban a Francisco de Borja al mundo.

<sup>135</sup>Ver Capítulo I, págs. 25-27.

## CAPITULO V

### EL GRAN DUQUE DE GAUDIA Y LAS COMEDIAS "DE SANTOS"

#### DE CALDERON DE LA BARCA

El teatro religioso español, en su primera forma de drama litúrgico, nació en la Iglesia.<sup>1</sup> Las representaciones litúrgicas fueron agrupándose en torno a las dos fiestas religiosas más celebradas: la Navidad y la Resurrección. Al avanzar la Edad Media se observa una ampliación en el tema de estas representaciones.<sup>2</sup> Junto a las piezas pertenecientes a estos ciclos de la Navidad y de la Pasión aparecen otras que extienden sus temas a sucesos bíblicos, vidas de santos, vida de la Virgen, o bien se refieren a temas más simbólicos cuyos personajes, más abstractos, actúan por medio de alegorías y parábolas. A estas piezas se les llama con el nombre genérico de "misterios," "aun cuando el término francés mystère no aparezca con este sentido hasta el siglo XV," como advierte el profesor Valbuena Prat.<sup>3</sup>

Es precisamente a últimos de este mismo siglo XV cuando el teatro religioso en la península cobra vida.<sup>4</sup> La influencia

<sup>1</sup>Fernando Lázaro Carreter, Teatro Medieval (Valencia, 1958), pág.13.

<sup>2</sup>M. Cañete, Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega (Madrid, 1862), pág. 11.

<sup>3</sup>Valbuena Prat, Literatura dramática española, pág. 10. Para la evolución de estos "milagros" véase también A. Parker, "Notes on the religious drama in medieval Spain, and the origins of the 'Auto Sacramental'," Modern Language Review, 1935. Véase también W. Wardropper, Critical Essays on the Theatre of Calderón (New York, 1965).

<sup>4</sup>Lázaro Carreter, págs. 60-61. Sobre el teatro religioso véase la monumental obra de Karl Young, The Drama of the Medieval Church, 2 vols. (Oxford, 1951), y para los orígenes del mismo en España véase J. Sánchez-Arjona, Anales del Teatro en Sevilla (Sevilla, 1898).

renacentista en España no terminó, como en otros países, con la tradición popular, medieval y religiosa, del drama sacro.<sup>5</sup> Tras los balbuceos de la comedia preloquista,<sup>6</sup> nos llega, con el Fénix de los Ingenios, la agrupación de los elementos dispersos para formar así la unidad orgánica de lo que sería el teatro nacional español.<sup>7</sup> La hagiografía medieval pasa a la comedia española del Siglo de Oro en la que ocupa un lugar importante con las "vivas" y las comedias "de santos." Los antiguos "misterios" y "milagros" aparecen ahora elaborados en una forma más intelectual, más dramáticamente completa. Las comedias de tema religioso se multiplican durante esta época. Aparte de las obras de ascetas y místicos, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Mira de Amescua y Agustín Moreto, entre otros, cultivaron el tema religioso en el teatro, mientras que Quevedo, Malón de Chaide, Ribadencira, Nieremberg y Jerónimo de Yepes, para nombrar tan sólo a los más representativos, cultivan el mismo tema en forma novelada o en biografías de santos. La comedia "de santo" aparece, pues, como distintiva del barroco español.<sup>8</sup> La influencia de la Contrarreforma mueve al artista a que "no sólo instruya y confirme

<sup>5</sup>Valbuena Prat, Literatura dramática española, pág. 67.

<sup>6</sup>Sobre el drama español antes de Lope véase J.P. Wickersham Crawford Spanish Drama before Lope de Vega (University of Pennsylvania Press, 1937).

<sup>7</sup>Véase la obra ya citada de K. Vossler, Lope de Vega y su tiempo. Con respecto al teatro español en general pueden verse asimismo las obras de A. F. Schack, N. Díaz de Escobar y Francisco de Paula Lasso de la Vega. Angel Valbuena Prat, Historia del teatro español (Barcelona, 1956). Alexander A. Parker; The approach to the Spanish Drama of the Golden Age (London, 1957).

<sup>8</sup>A. Valbuena Prat, El sentido católico en la literatura española, pág. 116.

al pueblo, recordándole los artículos de la fe, sino que además le mueva a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofreciéndole el ejemplo a seguir, y sobre todo, excitándole a adorar y aun a amar a Dios."<sup>9</sup> Este principio informa la obra calderoniana en general, y sus autos y comedias religiosas en particular;<sup>10</sup> es interesante recordar que ésta fue asimismo una idea mantenida constantemente por la Compañía de Jesús, por la que ya hemos visto tenía nuestro autor gran estima.

Por otra parte, "el pueblo en esta época se encuentra afanoso de creer."<sup>11</sup> Su ansia del infinito está aumentada por la espiritualidad contrarreformista,<sup>12</sup> mientras que aún se encuentra atraído hacia lo terreno, hacia el "hombre" que le había descubierto el Renacimiento. Este doble impulso aparece también representado en las comedias de tipo religioso en las que podemos ver como alternan "hechos mundanos con soliloquios de amor divino, o los pasos de prodigios de santidad con las caricaturas del gracioso,"<sup>13</sup> o, como es el caso en El Gran Duque de Gandía la interferencia entre una comedia "de santos" en la trama y una comedia "de capa y espada" en la subtrama, - de nuevo el cruce de ascética y picaresca tan característico del barroco español.

<sup>9</sup>Emilio Orozco Díaz, Lección permanente del Barroco español (Madrid, 1956), pág. 40.

<sup>10</sup>Silva, pág. 176.

<sup>11</sup>Antonio Igual Ubeda y Juan Subías Galter, El Siglo de Oro (Barcelona, 1951), pág. 47.

<sup>12</sup>Orozco, Díaz, pág. 43.

<sup>13</sup>Valbuena Prat, El sentido católico en la literatura española, pág. 116.



La atracción del hombre del Barroco por las comedias de tipo religioso fue enorme. En ellas encontraba el espectador la respuesta a su dilema pues en ellas contemplaba "como el actor se va perdiendo por su voluntad grosera y como la gracia divina mana a raudales para dirigirle y salvarle."<sup>14</sup> Este deseo del espectador aparece ampliamente satisfecho en las comedias religiosas de Calderón, en quien tan importante fue siempre el milieu.<sup>15</sup> Así vemos que Calderón al escribir comedias religiosas no hizo sino seguir el espíritu de sus tiempos. Además, la muerte de la reina Isabel, primera esposa de Felipe IV en 1644, seguida poco después por la del príncipe heredero, Baltasar Carlos, cerró los teatros de Madrid a toda comedia que no se refiriera o a exponer vida de santos o temas religiosos.<sup>16</sup> Aunque cinco años después esta prohibición fue anulada, ayudó no poco a la propagación del género de las comedias "de santo."<sup>17</sup>

Las comedias "de santos," nos presentan, en general, a los santos "en vida, cuando se mostraban como seres de carne y hueso."<sup>18</sup> La palabra "comedia," que Lope usó ya como término genérico,<sup>19</sup> se encuentra aplicada en general a los dramas y comedias españoles del siglo XVII.<sup>20</sup>

<sup>14</sup>Casaldueiro, pág. 118.

<sup>15</sup>Silva, pág. 173.

<sup>16</sup>Schack, IV, págs. 175-176.

<sup>17</sup>Silva, pág. 170.

<sup>18</sup>Ramón Pérez de Ayala, Las Máscaras, II, pág. 109.

<sup>19</sup>Schack, II, págs. 74 y 94.

<sup>20</sup>A. Morel-Fatio, La Comedia Espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle (Paris, 1885), pág. 9.

En cuanto a la clasificación de los diversos tipos de comedia, dependía principalmente del público de los "corrales" más que del intento específico del autor. En este sentido, la división de las mismas expresaba "la impresión producida en el pueblo, el cual se inclina a definir las cosas atendiendo antes a una circunstancia notoria que al carácter esencial."<sup>21</sup>

Así quedó establecida una marcada división entre las comedias "a lo divino" y el resto, en que los protagonistas eran personajes de carne y hueso. Entre las primeras, era el auto sacramental - en el que fue maestro indiscutible nuestro autor - la comedia "a lo divino" por autonomasia; Lope lo definía en su auto El nombre de Jesús de esta forma:

(son) comedias a gloria y honor del pan  
que tan devota celebra  
esta coronada villa.<sup>22</sup>

Al resto de las comedias que no eran "a lo divino," se las dividía entre comedias "de cuerpo" - también llamadas "de ruido" y "de teatro" - y comedias "de ingenio," dentro de las cuales estaban catalogadas las comedias "de capa y espada" y "de discreto."<sup>23</sup>

La comedia "de cuerpo" se diferenciaba de la "de ingenio" por tener su base en la realidad histórica, bien fuera en crónicas o en vidas de santos,<sup>24</sup> mientras que la segunda tenía su base en la

<sup>21</sup>Pérez de Ayala, pág. 108.

<sup>22</sup>Ibid., pág. 109.

<sup>23</sup>Alejandro Cioranescu, Estudios de literatura española y comparada (La Laguna, 1954), pág. 95. Pérez de Ayala, pág. 109.

<sup>24</sup>Cristóbal Suárez de Figueroa, El Pasajero, edición de F. Rodríguez Marín (Madrid, 1913), pág. 75. Pérez de Ayala, pág. 110.

inventiva del autor.

En la obra dramática de Calderón de la Barca, aun cuando no tan extensa como la de Lope, se abarcan todos estos géneros. Si bien su producción de comedias "a lo divino," esto es, sus autos sacramentales, ha sido ya clasificada por el profesor Valbuena Prat,<sup>25</sup> sus comedias "de cuerpo," no han recibido la misma atención, especialmente con respecto a las comedias de tema religioso. La dificultad se halla sobre todo en que en Calderón, poeta esencialmente católico y católico a lo siglo XVII - el poeta de la Inquisición le llama, torpemente, Sismondí - es difícil a veces el separar los elementos religiosos o teológicos de los filosóficos. Nuestro autor, aun dentro de sus comedias de tipo profano, se mueve en un ambiente religioso, o intelectual.<sup>26</sup>

Por esto podemos observar que mientras que El mágico prodigioso aparece clasificada como comedia "de santos" en Ticknor,<sup>27</sup> Valbuena Prat,<sup>28</sup> Schack<sup>29</sup> y Silva,<sup>30</sup> Angel del Río la considera como más bien de significación filosófica,<sup>31</sup> y la misma clasificación

<sup>25</sup>Literatura dramática española, pág. 108. Así como en el tomo III de Obras Completas, págs. 32-36.

<sup>26</sup>Valbuena Prat, Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras (Barcelona, 1941), pág. 47.

<sup>27</sup>History of Spanish Literature, II (Boston, 1882), pág. 429.

<sup>28</sup>Literatura dramática española, pág. 218.

<sup>29</sup>Historia de la literatura y del arte dramático en España, IV, págs. 289-346.

<sup>30</sup>"The Religious Dramas of Calderón," Bulletin of Spanish Studies, XV, págs. 172-174.

<sup>31</sup>Historia de la literatura española, II (New York, 1963), pág. 438.

le asiana Mérimée.<sup>32</sup> Por otra parte, estos dos últimos autores califican la comedia Los cabellos de Absalón como de tema bíblico e igualmente hace Schack, pero para Valbuena Prat pertenece también al género de las comedias "de santo," en tanto que Silva y Cabal<sup>33</sup> le dan el nombre genérico de "comedia religiosa." Igualmente podemos ver que si bien la mayoría de los autores consideran La Aurora en Copacabana y El Josef de las mujeres como "comedias religiosas" ni Schack ni Silva ni Valbuena consideran a la primera como comedia "de santos;" Mérimée la clasifica de comedia de historia religiosa, mientras que la segunda es considerada sólo por Cabal como comedia "de santos." Igualmente observamos diferencias de opinión con respecto a La devoción de la Cruz. Para Ticknor y Schack es una comedia "de santos," lo mismo hacen Cejador y Frauca<sup>34</sup> - en su más bien pobre clasificación de las obras de nuestro dramaturgo - y Cabal. Silva como de costumbre, le da el título de comedia religiosa, mientras que del Río la considera como "de tema milagroso;" Valbuena no la menciona en su clasificación y Mérimée la considera de tipo teológico y filosófico. Por último hay que indicar que de todos estos autores tan sólo Schack menciona nuestra obra, con el título de San Francisco de Borja, entre las comedias "de santos" de Calderón. Por cierto que el juicio del ilustre autor alemán no puede ser más equivocado pues dice que "el argumento es tan refrac-

<sup>32</sup>A History of Spanish Literature, trad. por S. Grinswold Morley (New York, 1930), págs. 379-381.

<sup>33</sup>Los héroes universales de la literatura española (Barcelona, 1942), pág. 107.

<sup>34</sup>Historia de la lengua y literatura Castellana, V (Madrid, 1915-1922), pág. 74.

tario a toda dramatización poética, que hubiera sido difícil a Calderón, hasta en la época en que sus facultades poéticas se encontraban en toda su fuerza, darle la forma de un drama perfecto."<sup>35</sup> El juicio no puede ser más erróneo, pues ya hemos indicado el acierto de Calderón en la estructuración y versificación de la comedia. Además, es indudable que el profesor alemán debía de referirse a la comedia San Francisco de Borja del jesuita padre Pamperosa, compuesta sobre el tema borjiano y a imitación de la de Calderón, pues como ha probado el profesor Cerny la comedia calderoniana había permanecido perdida hasta 1959.<sup>36</sup>

Vista pues la discrepancia que encontramos en general entre los autores para llegar a una clasificación de las comedias "de santo" de Calderón, consideramos se debe atender, como se hizo en su época, a la ya indicada división entre las comedias "de cuerpo," y las "de ingenio." En efecto, ya hemos visto como las comedias "de santo" eran consideradas como comedias "de cuerpo" por tener su base en la realidad histórica.<sup>37</sup> Ajustándonos a esta interpretación lo primero que notamos es que El Gran Duque de Gandía es la que más perfectamente merece el título de comedia "de santo" dentro de la obra de Calderón de la Barca. En efecto, ya hemos indicado<sup>38</sup> lo ajustadamente que se mantiene nuestro dramaturgo - cuya exactitud en episodios históricos o geográficos nunca fue su forte - a

<sup>35</sup>Considera esta comedia "según todas las apariencias" como "perteneciente a los últimos años de la vida de Calderón." Schack, IV, pág. 341.

<sup>36</sup>Cerny, págs. 16-18.

<sup>37</sup>El subrayado es nuestro.

<sup>38</sup>Ver Capítulo II.

la realidad histórica de la personalidad del Duque de Gandía. Este hecho resulta aún más evidente al comparar nuestra comedia con otras que, siendo también comedias "de cuerpo," están consideradas como comedias "de santos." Aceptando la clasificación de Valbuena Prat, con la que en general coincide Menéndez y Pelayo,<sup>39</sup> podemos considerar las siguientes comedias El príncipe constante, El mágico prodigioso, Los dos amantes del cielo, El gran príncipe de Fez, El purgatorio de San Patricio, y La exaltación de la cruz como comedias "de santos" más características de nuestro autor. Al comparar El Gran Duque de Gandía con estas otras comedias de Calderón, lo primero que notamos es que La exaltación de la cruz, Los dos amantes del cielo y El mágico prodigioso tienen todas ellas como fondo dramático la Edad Antigua en la que se desarrolla la acción. Así en La exaltación de la cruz la época está centrada en el reinado del Emperador Flavio Heraclio que en el siglo VII rescató el Santo Leño de manos de los persas que lo habían tomado de Jerusalén.<sup>40</sup> En Los dos amantes del cielo Calderón sitúa la comedia en el imperio de Marco Aurelio Numeriano, que reinó del 283 al 284, aunque históricamente es más probable que el hecho ocurriera en el imperio de Gayo Valerio (284-305) en cuyo tiempo acepta la Iglesia el martirio de Crisanto y Daría, los protagonistas de la obra.<sup>41</sup> También en El mágico prodigioso, considerada como

<sup>39</sup>Menéndez y Pelayo, págs. 172-174. Sin embargo Menéndez y Pelayo incluye bajo el título de "comedias religiosas" no sólo las comedias "de santos" o "a lo divino," sino las que versan sobre el Antiguo Testamento.

<sup>40</sup>Angel Valbuena Briones, Perspectiva crítica de los dramas de Calderón (Madrid, 1965), págs. 267-270.

<sup>41</sup>Ibid., págs. 276-278.

una de mejores obras de Calderón y precedente del Fausto de Goethe,<sup>42</sup> el desarrollo de la comedia tiene lugar en el siglo IV, cuando los protagonistas, Cipriano y Justina, fueron ejecutados durante la persecución ordenada por Diocleciano.<sup>43</sup> En El purgatorio de San Patricio se aparta Calderón de la Edad Antigua pues coloca la acción en el siglo XII, pero no es sino en El gran príncipe de Fez y El príncipe constante que nuestro autor se acerca a la época moderna y más contemporánea suya, análogamente a como hace con El Gran Luque de Gandía. Cronológicamente esta última obra puede colocarse entre las otras dos - con las que además, como ya veremos, presenta muchas similitudes.

En efecto, El príncipe constante tiene lugar en el siglo XV, cuando, históricamente, ocurrió el cerco de Tánger por los príncipes portugueses Don Enrique y Don Fernando. Obligados a levantar el cerco, los portugueses se vieron forzados a dejar en rehenes a varios caballeros, entre ellos al príncipe Don Fernando.<sup>44</sup> Por otra parte, El gran príncipe de Fez es lo que se ha llamado "un drama de circunstancias,"<sup>45</sup> - lo que también se puede decir de El Gran Duque de Gandía. Así vemos que El gran príncipe de Fez se desarrolla en el mismo siglo XVII en que vivió su autor. La obra, como las dos

<sup>42</sup>Schack, IV, pág. 238. Sobre esta comedia véase la excelente obra de A. Sánchez Noguel, Memoria acerca de "El mágico prodigioso" de Calderón, y sus relaciones con "El Fausto" de Goethe (Madrid, 1981).

<sup>43</sup>Valbuena Briones, págs. 207-209. Véase también el prólogo de Valbuena Prat en Comedias Religiosas de Calderón de la Barca (Madrid: Clásicos Castellanos, 1953), págs. XLVII-LXVI.

<sup>44</sup>Sobre la historia de Don Fernando véase Joan Alvarez, Vida del príncipe constante (Berlín, 1827).

<sup>45</sup>Valbuena Briones, pág. 314.

anteriores, está igualmente basada en un hecho históricamente cierto; en la conversión de Auley Bohaket.<sup>46</sup> Este personaje, aunque no príncipe, se convirtió mientras permanecía en alta y fue bautizado el 31 de julio de 1656 con el nombre de Baltasar de Loyola.<sup>47</sup> Ingresado en el colegio jesuita de la ciudad de Mesina, se ordenó de sacerdote en 1663. Enviado a las Indias como misionero, murió en Madrid, 1667, camino de su apostolado.<sup>48</sup>

Al comparar estas comedias con El Gran Duque de Gandía, se observa un elemento común entre ésta y las dos últimas mencionadas: la base históricoreal, así como el desarrollo de las comedias dentro de una época mucho más contemporánea del autor. En efecto, tanto El purgatorio de San Patricio como El mágico prodigioso, Los dos amantes del cielo y La exaltación de la cruz no sólo tienen lugar en tiempos más remotos - en la Alta Edad Media la primera y en la Edad Antigua las otras<sup>49</sup> - sino que además están basadas en la leyenda más que en la realidad histórica. No son, por lo tanto, tan completamente comedias "de cuerpo," como lo son El príncipe constante, El Gran Duque de Gandía y El gran príncipe de Rez. Así se sabe que la base de El purgatorio de San Patricio está en la leyenda de la cueva

<sup>46</sup>Así lo llama Calderón si bien su nombre era Mawlay Muhammad. Valbuena Briones, pág. 314. Sobre la vida de este converso puede verse Henry de Castries, "Trois Princes Marocains convertis au Christianisme," Memorial Henri Basset, I (Paris, 1928), págs. 141-158.

<sup>47</sup>Valbuena Briones, pág. 315.

<sup>48</sup>Ibid., pág. 316.

<sup>49</sup>También El Josef de las mujeres tiene lugar en la Edad Antigua, ya que se supone se desarrolle la comedia bajo el reinado de un tal Filipo, gobernador de Alejandría bajo Publio Licinio Galieno, cuyo reinado duró del 253 al 260. Ibid., págs. 258-259.



del purgatorio de San Patricio, apóstol de Irlanda, desarrollada en numerosos códices latinos a partir del siglo XII.<sup>50</sup> El mágico prodigioso se refiere a la leyenda de los santos Cipriano y Justina, martirizados en Nicomedia hacia el siglo III, leyenda ésta indicada ya en una homilía de San Gregorio Nazianceno en la Alta Edad Media.<sup>51</sup> Las fuentes de Los dos amantes del cielo están en la leyenda acerca de los mártires cristianos Crisanto y Daría, creada ya en el siglo V y referente al martirio de estas dos personas a últimos del siglo III o IV.<sup>52</sup> En cuanto a La exaltación de la cruz, aunque tiene como base el hecho real del rescate de la Santa Cruz del rey persa Cosroes,<sup>53</sup> está íntimamente ligada a la leyenda del mago Magundar a quien, una vez convertido al cristianismo, se le atormentó para que abjurase y finalmente fue decapitado, siendo celebrado por la Iglesia como San Anastasio.<sup>54</sup>

Esta última obra, así como La devoción de la cruz, tiene como tema principal, sin embargo, más que la vida de los protagonistas la exaltación del culto de la Cruz, tema éste tan antiguo que

<sup>50</sup>Valbuena Briones, pág. 99. Sobre esta leyenda véase también Juan Bautista Avalle Arce, "Sobre la difusión de la leyenda de San Patricio en España," Nueva Revista de Filología Hispánica, año II, n° 2, 1948, págs. 195-196.

<sup>51</sup>Valbuena Prat, prólogo a las Comedias religiosas, pág. XLVIII. El profesor Valbuena Prat indica, sin embargo, como la fuente más directa de Calderón el Flos sanctorum de Alfonso de Villegas, pág. XLIX.

<sup>52</sup>Valbuena Briones, pág. 278. Véase también, sobre los orígenes y fuentes de la leyenda, Shack, IV, pág. 314.

<sup>53</sup>Sobre la parte histórica de la comedia véase Shack, IV, pág. 322, cita n° 2.

<sup>54</sup>Valbuena Briones, pág. 268.

existía incluso antes de la llegada del Cristianismo,<sup>55</sup> y por ello queda así separada en cierto modo del resto de las comedias mencionadas.

Existe asimismo otro elemento en las comedias El purgatorio de San Patricio, Los dos amantes del cielo y El mágico prodigioso que es común en las tres y las separa del resto de las obras mencionadas. En estas tres comedias nos expone Calderón su posición sobre la idea de la predestinación respecto a la materia Le Auxiliis, materia ésta cuya discusión interesaba entonces a todo el mundo católico.<sup>56</sup> La discusión se centraba en la polémica entre el dominico Domingo Sáñez y el jesuita Luis de Molina.<sup>57</sup> Calderón por formación y por inclinación - recordemos su constante énfasis en el "libre albedrío" del hombre - sustentaba las ideas del jesuita. Así vemos que nos afirma enio "y pues mi condición es tan libre"<sup>58</sup> que le permite actuar como gusté; en Los dos amantes del cielo nos dice Crisanto:

Si de un astro la violencia  
a una deidad me ha inclinado,  
no me ha forzado que no  
fuerzan, sí inclinan, los astros.

<sup>55</sup>Sobre las antecedentes paganos de este culto véase el prólogo de Isidoro Mantiel, La devoción de la cruz (Madrid: Editorial Ebro, 1961), 4ª edición, págs. 18-21.

<sup>56</sup>Alfonso Reyes, "Un tema de la vida es sueño," Capítulos de literatura española, II (México, 1944), págs. 76-80.

<sup>57</sup>El dominico argüía que la gracia divina era operante, esto es que un acto exclusivo de la predestinación que actuaba necesariamente sobre el individuo que la recibía. El jesuita, insistiendo en el poder del libre albedrío, afirmaba por el contrario que la gracia divina era eficaz pero que el hombre era libre de aceptar o rechazar esta gracia, quedando por lo tanto, en árbitro de su salvación.

<sup>58</sup>Obras Completas, I (Madrid: Aguilar, S. A., 1966), pág. 192.

Libre tengo mi albedrío,  
alma y corazón.<sup>59</sup>

Más adelante queda expuesta la idea de Calderón en boca del viejo  
Carpóforo cuando éste le reprocha a Crisanto:

Tú ingrato, sí:  
pues te olvidas de tan grandes  
auxilios de Dios, no sólo  
suficientes, si eficaces.<sup>60</sup>

Mientras que en El mágico prodigioso vemos que Cipriano le dice al  
demonio:

Lo que ofrecí está en mi mano,  
pero lo que tú me ofreces  
no está en la tuya, pues hallo  
que sobre el libre albedrío  
ni hay conjuros ni hay encantos.<sup>61</sup>

Luego, cuando el demonio le pregunta a Justina:

Si una ciencia peregrina  
en ti su poder es fuerza,  
¿cómo nas de vencer, Justina,  
si inclina con tanta fuerza,  
que fuerza al paso que inclina?<sup>62</sup>

Esta le contesta:

Sabiéndome yo ayudar  
del libre albedrío mío.<sup>63</sup>

Y cuando el demonio replica "forzárale mi pesar," Justina reitera  
de nuevo la idea calderoniana diciendo:

No fuera libre albedrío  
si se dejara forzar.

<sup>59</sup>Obras Completas, I, pág. 1080.

<sup>60</sup>Ibid., pág. 1098.

<sup>61</sup>Ibid., pág. 628.

<sup>62</sup>Ibid., pág. 633.

<sup>63</sup>Ibid., pág. 634.

Con lo que vence al demonio quien así lo admite diciendo:

venciste, mujer, venciste  
con no dejarte vencer.<sup>64</sup>

Esta exposición doctrinal vemos que no existe en El Gran Duque de Gandía. Esta comedia, junto con El príncipe constante y El gran príncipe de Fez queda así separada de las otras ya mencionadas.

Existe otro elemento que diferencia estas tres últimas comedias de las otras. Este elemento es la potencia dramática del protagonista. En efecto, tanto el príncipe Don Fernando, como Don Baltasar como el Duque de Gandía dominan la obra por entero. Son ellos el verdadero centro de la trama - lo que así tiene que ser dado el tipo de comedia "de cuerpo" que representan - alrededor de los cuales, y dependiendo de ellos, gira cualquier otra subtrama - la comedia "de capa y espada" de los amores de Magdalena y Don Carlos en El Gran Duque de Gandía; la subtrama de los amores entre Fénix y Muley en El príncipe constante y en El gran príncipe de Fez tenemos junto al tema de la conversión en la trama, el del amor del derrotado rey de Marruecos, Abdalá, por Zara, la esposa del príncipe. En las otras obras, por el contrario, encontramos que la figura del protagonista, aun en los casos en que ésta domina la comedia, como en El purgatorio de San Patricio, no produce una trama dominante, por su tema, de las subtramas que existen. Así, en La exaltación de la cruz la leyenda de San Anastasio está oscurecida por el tema de la devoción al Santo Leño. En El purgatorio de San Patricio, la personalidad de Ludovico Enio; "versión española del caballero Owein de la leyenda,"<sup>65</sup> domina incluso el tema de

<sup>64</sup>Obras Completas, I, pág. 634.

<sup>65</sup>Valbuena Briones, pág. 96.

leyenda del purgatorio y desde luego el de la conversión de Irlanda, tema éste que sólo aparece en passant en la obra. En El mágico prodigioso poseemos el admirable carácter de Justina frente a la personalidad de Cipriano. Igualmente en Los dos amantes del cielo la personalidad de la hermosa Daría es digna compañera de Crisanto, con el que marcha finalmente al triunfo que para ellos representa el martirio, mientras los ángeles cantan la gloria de este triunfo.

El Gran Duque de Gandía posee, sin embargo, un elemento común a todas estas obras, con la posible excepción de El príncipe constante, en el que nuestro autor aún no había desarrollado la sutil dialéctica que le caracteriza.<sup>66</sup> En efecto, Calderón "gusta de presentar en escena el tipo de intelectual, como hoy diríamos atormentado por preocupaciones puramente especulativas,"<sup>67</sup> y para la solución de dichas disquisiciones acude nuestro autor principalmente a la inteligencia, al uso de la razón, la cual forma con "la voluntad y el arte un bloque indestructible" en el arte calderoniano.<sup>68</sup> Así, ya hemos visto como el Duque de Gandía aboga por la importancia de la razón cuando en su diálogo con el Emperador le dice:

. . ., a quitar no llega  
ninguna propia pasión  
al sentido la razón.<sup>69</sup>

Más tarde en el monólogo final del primer acto, cuando el Duque

<sup>66</sup>El príncipe constante es la primera obra, de entre las mencionadas, que escribió Calderón. Se publicó en el 1635 pero se sabe que ya estaba escrita en 1629.

<sup>67</sup>Cossío, pág. 77.

<sup>68</sup>Ibid., pág. 99.

<sup>69</sup>Calderón, pág. 67.

aparece como "anástasio" - así lo indica la acotación escénica - por la muerte de Isaac, vemos que al tratar de explicarse esta repentina muerte exclama:

Ahora, discurso mío,  
no apagues la luz.<sup>70</sup>

Y acaba diciendo que, puesto que todo el poder, belleza y juventud de la Emperatriz están muertos ya que todos estos atributos terrenales no son sino un sueño:

Viva por lo menos  
la razón diciendo:  
no más mi esperanza  
sirva a mortal dueño.<sup>71</sup>

Igualmente podemos observar esta preocupación intelectual en Los dos amantes del cielo. La comedia empieza presentando a Crisanto, leyendo, y debatiendo consigo mismo nos dice:

¡Qué corto es el caudal mío!  
¡Qué torpe mi entendimiento!  
¡Qué sin discurso mi ingenio!  
Pues no puedo comprender  
los escondidos secretos  
de este librito.<sup>72</sup>

Es precisamente el esfuerzo intelectual que hace Crisanto para comprender lo que dice el libro,<sup>73</sup> lo que le lleva a recibir la gracia divina y al triunfo del martirio.

Esta primacía de la razón la indica también Daría cuando en su diálogo con Crisanto le dice, al verse vencida por la dialéctica

<sup>70</sup>Calderón, pág. 78.

<sup>71</sup>Ibid., pág. 79.

<sup>72</sup>Obras Completas, pág. 1071.

<sup>73</sup>El párrafo que lee Crisanto es el comienzo del primer capítulo del Evangelio de San Juan.

de éste en la discusión sobre la verdadera religión:

Tente, aguarda, espera, escucha:  
 . . . . .  
 No quiero, no, discurrir  
 contigo, porque ignorante  
 mujer soy.<sup>74</sup>

Más claramente enuncia Crisanto la idea de la supremacía de la inteligencia al decirle a Daría:

Rendiráse el corazón,  
 primera posta del alma,  
 pero no el entendimiento  
 que es el alcalde que la guarda.<sup>75</sup>

En El mágico prodigioso vemos también que la obra da comienzo presentando a Cipriano en un bosque diciéndonos:

Ya estoy solo, ya podré  
 si tanto mi genio alcanza,  
 estudiar esta cuestión  
 que me trae suspensa el alma  
 desde que en Plinio leí  
 con misteriosas palabras  
 la definición de Dios.<sup>76</sup>

Es su curiosidad intelectual la que le lleva a comprender la existencia de un solo Dios infinito y todopoderoso, proporcionándole así la salvación de su alma.

También en El gran príncipe de Fez encontramos al protagonista, Muley Mahomet, preocupado por lo que lee en el Corán:

Del imperio de Satán  
 (dice) solamente fueron  
 María y el Hijo suyo  
 tan divinamente exentos,  
 que no pagaron el grande  
 tributo del universo.<sup>77</sup>

<sup>74</sup>Calderón, Obras Completas, I, pág. 1098.

<sup>75</sup>Ibid., pág. 1095.

<sup>76</sup>Ibid., pág. 1095.

<sup>77</sup>Ibid., pág. 609.

Su mentor, el morabito Cide Hamet, no le puede explicar este pasaje. El texto sigue preocupando al protagonista, hasta que, prisionero en Malta, encuentra el libro de Ribadeneyra sobre la vida de San Ignacio de Loyola, y al leerlo halla la respuesta a la duda que le atormentaba.

Como vemos pues, esta característica de intelectualismo por parte de los protagonistas que aparece en las comedias "de santos" ya citadas, existe igualmente en El Gran Duque de Gandía. Ello, no obstante, no representa un cliché por parte de nuestro autor. Al contrario, es una prueba más de su efectismo dramático ya que los protagonistas de todas las obras mencionadas<sup>78</sup> dudan en un momento u otro y acuden a la razón para disipar dicha duda. Así vemos como El príncipe constante es la única de estas comedias donde esta situación no existe. Esto confirma más la intuición de su autor ya que en dicha comedia es precisamente la constancia, el estoicismo del príncipe la virtud que con más fuerza se manifiesta.

De todas las comedias citadas, El Gran Duque de Gandía presenta mayores semejanzas con El gran príncipe de Fez, primero y con El príncipe constante después - ambas, como hemos visto, verdaderamente comedias "de cuerpo." Desde un punto de vista cronológico - con la excepción de El príncipe constante que fue escrita en 1629,<sup>79</sup> - es El gran príncipe de Fez la comedia más próxima a

<sup>78</sup>Podíamos incluso mencionar El Joesf de las mujeres en el que el intelectual preocupado está representado por una mujer, Eugenia, y Las cadenas del demonio en el que aparece Licorno preocupado por problemas de especulación intelectual discutiendo con un sacerdote idólatra y siendo, finalmente, convertido por la diléctica de San Bartolomé.

<sup>79</sup>Hillborn, A Chronology, pág. 13. Valbuena Briones la considera escrita en 1628, pág. 115.



El Gran Duque de Gandía, ya que es de 1669,<sup>80</sup> mientras que El purgatorio de San Patricio es de 1634,<sup>81</sup> Los dos amantes del cielo de 1636,<sup>82</sup> El mágico prodigioso de 1637<sup>83</sup> y La exaltación de la cruz de 1648.<sup>84</sup>

La proximidad cronológica no es la única característica que une estas dos comedias.

Así podemos ver que El gran príncipe de Fez fue también representada en Palacio con motivo de una fiesta real,<sup>85</sup> al igual que nuestra comedia. También se puede observar que ambas comedias pueden ser calificadas "de circunstancias." El Gran Duque de Gandía motivada por la elevación a los altares de Francisco de Borja, y El gran príncipe de Fez seguramente "con la intención de favorecer el proceso de beatificación" de este famoso converso, fallecido un par de años antes,<sup>86</sup> constituyendo además la vida de Don Baltasar de Loyola, al igual que la de Don Francisco de Borja, un tema muy apropiado para la defensa y propagación de la religión católica. Es más, no sólo se enaltece la religión católica, sino que al igual que en El Gran Duque de Gandía, Calderón aprovecha la

<sup>80</sup> Esta es la fecha en que se representó. Valbuena Briones, pág. 315. Hillborn la considera escrita en 1668. A Chronology, pág. 71.

<sup>81</sup> Ibid., pág. 21. El profesor Valbuena indica que nuevos descubrimientos del profesor Blaua parecen situar esta comedia en 1628, pág. 100.

<sup>82</sup> Hillborn, A Chronology, pág. 21.

<sup>83</sup> Ibid., pág. 35. Valbuena Briones, pág. 207.

<sup>84</sup> Hillborn, A Chronology, pág. 42.

<sup>85</sup> Valbuena Briones, pág. 315.

<sup>86</sup> Ibid., pág. 314.

ocasión para ensalzar a San Ignacio de Loyola y a la Compañía de Jesús. Así vemos que, una vez convertido al catolicismo, Mahomet dice:

. . . , prometo  
 en la mejor compañía  
 alistarme; pues habiendo  
 sido Ignacio a quien debí  
 el primer conocimiento  
 de mis confusos errores,  
 y a quien por lo caballero,  
 por lo soldado y lo santo  
 cobré tan digno respeto.  
 que con su ilustre apellido<sup>87</sup>  
 mi real sangre honré.<sup>88</sup>

Luego, al igual que el Duque de Gandía, el príncipe marcha a Roma con el objeto de ingresar en la Compañía. La obra termina asimismo con una apoteosis en la que se canta lo que la música ha estado indicando a través de la tercera jornada:

Buscas con fe pía  
 para otro reino mejor  
 otra mejor compañía.<sup>89</sup>

Diciendo en los últimos versos:

¡Victoria! ¡Victoria!  
 por el buen Genio,  
 que en mejor Compañía  
 da mejor reino!<sup>90</sup>

Vemos pues que en el uso de la palabra "compañía" se está refiriendo Calderón a la orden jesuita, con cuya alabanza termina esta comedia.

A pesar de las semejanzas de el Gran Duque de Gandía con las

<sup>87</sup>El nombre adoptado por Mahomet al ser bautizado fue el de Baltasar de Loyola.

<sup>88</sup> Obras Completas, pág. 1407.

<sup>89</sup> Ibid., pág. 1405.

<sup>90</sup> Ibid., pág. 1409.

obras mencionadas, encontramos dos elementos que la separan de todas y le dan un carácter único en la obra dramática de Calderón.

Uno de ellos es que mientras las comedias "de santos" indicadas se refieren a la conversión de los protagonistas, a su muerte - excepto en El gran príncipe de fez - y por lo tanto a su triunfo, esto es a la consecución de la santidad, en nuestra comedia, como ya hemos señalado,<sup>91</sup> se nos informa del progresivo acercamiento al estado que ha de conducir a Francisco de Borja a la santidad. No es, pues, la narración de una vida que camina hacia la santidad por medio del martirio, o de la conversión o de ambos. Es el proceso de una vida, cristiana ya, que marcha hacia la santidad por el camino de la renunciación.

Esto aparece aún más claramente al examinar el otro elemento peculiar en El Gran Duque de Gandía: la idea del desengaño. En efecto, ya hemos visto como este concepto aparece a través de toda nuestra comedia.

Así, aun cuando en algunos pasajes de las obras mencionadas encontramos alguna que otra alusión a la idea del desengaño, como, por ejemplo, en el bellissimo soneto de El príncipe constante en el que el príncipe Don Fernando, refiriéndose a las flores, nos habla de la temporalidad de las cosas terrenas con deijos que recuerdan la famosa oda de Rodrigo Caro. Así dice Don Fernando:

Estas, que fueron pompa y alegría,  
despertando el albor de la mañana,  
a la tarde serán lástima vana,  
dormiendo en brazos de la noche fría.  
Este matiz, que al cielo desafía,  
iris listado de oro, nieve y grana,  
será escaramiento de la vida humana:

<sup>91</sup>Ver Capítulo II, pág. 42.

¡tanto se abraude en término de un día!  
 A florecer las rosas madrugaron,  
 y para envejecerse florecieron:  
 cuna y sepulcro en un botón hallaron.  
 Tales los hombres sus fortunas vieron,  
 en un día nacieron y espiraron;  
 que pasados los siglos, horas fueron.<sup>92</sup>

Sin embargo, en este caso, como en El mágico prodigioso cuando le dice Cipriano a Filipo, gobernador de Alejandría, que después de todo, "las humanas glorias son / polvo, humo, ceniza y viento."<sup>93</sup> O cuando, en la misma comedia, el esqueleto, que cree Cipriano es Justina, le dice a éste al quedar al descubierto, "así, Cipriano, son / todas las glorias del mundo."<sup>94</sup> En estos casos el énfasis es más en la fugacidad de la vida terrena, de las cosas materiales que en el concepto del desengaño en sí. Este énfasis que sobre la idea del desengaño encontramos en El Gran Duque de Gandía con preferencia a las otras comedias "de santos," lo consideramos como otro ejemplo del genio dramático de nuestro autor. En efecto, en El Gran Duque de Gandía el protagonista no necesita de conversión de fe; él es ya católico. El trauma que necesita es más sutil, más dentro de sí mismo. Es hasta cierto punto, más difícil - **recorde-**mos una vez más al joven que no quiso renunciar a sus riquezas y seguir a Jesucristo - ya que el Duque, repitamos, mantenía una vida intachablemente cristiana. Se puede considerar la actitud del príncipe Don Fernando de El príncipe constante hasta cierto punto paralela a la del Duque de Gandía. Pero, tan sólo hasta cierto punto ya que esta actitud es, sobre todo, una actitud estóica; es más un "dejar hacer" que un "hacer." En el Duque de Gandía es, al contrario,

<sup>92</sup>Obras Completas, I, págs. 200-207.

<sup>93</sup>Ibid., pág. 610.

<sup>94</sup>Ibid., pá. 630.

una actitud más activa. Es pues, en el caso de Francisco de Borja, necesario un mayor esfuerzo de la voluntad. El elemento que viene a ayudar este acto volitivo no es sino el concepto de desengaño; elemento éste más capaz de ser expuesto por Calderón en 1671 que en 1629 cuando el autor estaba en plena juventud y cuando aún el país vivía ilusiones de grandeza.

Podemos pues concluir afirmando que El Gran Duque de Gandía es una de las más completas comedias "de santo" de Calderón de la Barca, atendiendo al concepto de comedia "de cuerpo" ya indicado. Se puede afirmar al mismo tiempo que aunque fuera una comedia "de circunstancias" por la ocasión en que se produjo, y limitada por lo fielmente que sigue su autor la personalidad histórica del protagonista, no es, sin embargo, comedia en la que se intente la prueba de ninguna verdad teológica. Es, básicamente, una comedia dedicada a una fiesta real. Una comedia de la segunda época de Calderón, con preponderancia del uso de la música y de efectismos culteranos. Es, al mismo tiempo, una comedia cuya temática - el deja tus bienes y sígueme evangélico - forma perfecto contraste con el materialismo de su tiempo. Es, finalmente, una comedia en la que Calderón, viejo ya y desengañado sin duda de los honores del mundo, nos reitera el mensaje de Cristo para alcanzar la vida eterna. La vigencia, hoy en día, de este mensaje, es una prueba más del genio dramático de Don Pedro Calderón de la Barca.

## CONCLUSIÓN

En este estudio hemos podido comprobar que en El Gran Duque de Gandía - obra recuperada, por fortuna, que ha venido a sumarse a la extensa producción calderoniana - se aúnan la idea de renunciación y el concepto del desengaño. Este desengaño experimentado por Francisco de Borja es un ejemplo, soberbiamente expresado por el genio dramático de Calderón, de los sentimientos existentes en su momento histórico. Los contrastes del siglo XVII español aparecen dramatizados en la renunciación del protagonista. Una renunciación que representa al pueblo español que se debate entre las complacencias del ser - reflejadas en la brillante vida del Duque cortesano - y el deseo de creer, reforzado por la influencia contrarreformista, base de la conversión borjiana. La antítesis entre ambas ideas está admirablemente reflejada a través de toda la obra.

El tema de la correlación entre la obra y su tiempo se ha demostrado al principio de este trabajo. También ha quedado establecido el año 1671 como la fecha de representación de la comedia, y con ello resulta encuadrada dentro del último período de su autor, el cual se extiende de 1665 a 1680. El motivo de la obra, según se ha demostrado, es la canonización de Francisco de Borja por el Papa Clemente X, siendo su estreno parte de los festejos que Madrid celebró en honor de la misma. También ha quedado probado el lugar donde se celebró la representación. Aun cuando escrita para una "fiesta real," no fue presentada en Palacio, como indica el profesor Cerny, sino en el Colegio Imperial que los jesuitas tenían en Madrid y, muy posiblemente, en presencia del Rey y la Corte.

He estudiado a continuación la personalidad histórica de Don Francisco de Borja. Al hacerlo, vemos que la comedia se ocupa únicamente de los doce años de la vida pública del Duque de Gandía. Con ello se demuestra una vez más a lo largo de la obra que el autor ha subrayado todos los matices del tema del desengaño, a través del cual se efectúa el progresivo acercamiento del protagonista a la santidad. Al estudiar esta progresión quedó demostrada la fidelidad con que Calderón sigue la biografía borjiana.

Se ha estudiado a continuación la estructura dramática de la obra. Al hacerlo, se ha visto que Calderón se mantiene fiel a las reglas del Arte Nuevo de hacer comedias por una parte y, por otra, se ha señalado en la subtrama la existencia de una intriga que está en relación con la típica comedia "de capa y espada" calderoniana - con lo que se ha visto que el autor siguió la costumbre, común en su época, de intercalar este tipo de subtrama en las tramas de las comedias "de santo." Al analizar ambos planos, se ha señalado igualmente lo sutil de la dramatización calderoniana de esta comedia al mantener, como perfecta síntesis de sus tiempos, una continua construcción antitética no sólo entre la trama y la subtrama sino entre los personajes de la comedia. Antítesis ésta que el genio calderoniano lleva incluso al ámbito estilístico de la poesía, como hemos probado en nuestro estudio.

Al efectuar el análisis de la versificación hemos probado también que el profesor Cerny, para hallar el número de versos, ha tenido en cuenta tan sólo la unidad sintáctica, no la unidad métrica. Por lo tanto, al efectuar el estudio de la versificación a base del arte métrico, se ha demostrado que la extensión de la

comedia es de 3111 versos y no de 3116 como se indica en la edición mencionada. El estudio de la proporción de las diversas estrofas usadas por Calderón nos ha puesto de relieve que, por una parte, el autor no se sujetaba siempre a las reglas lopescas; por otra parte, que la versificación se ajusta al motivo de "fiesta real" para el que se concibió El Gran Duque de Gandía. Se ha demostrado igualmente hasta que punto la obra se ajusta a la versificación calderoniana del último período y la preferencia que, una vez más, muestra por el octosílabo. La maestría poética de Calderón ha quedado de nuevo patente al señalar la correspondencia entre el ritmo poético y la situación dramática, así como el perfecto uso dado a la música, con la cual expresa el autor los augurios, a guisa de coro griego, tan típicos en su teatro.

El análisis de la caracterización dramática de los personajes nos ha probado, primero, que la figura del protagonista domina, de acuerdo con la técnica dramática calderoniana, toda la comedia. Nos ha confirmado así la importancia que el autor da a los individuos, más que al argumento de la comedia, indicándonos también la correspondencia entre la realidad histórica y su representación dramática. Estos aspectos han probado una vez más el que la conversión del Duque de Gandía se efectúa a través de la idea del desengaño, pero siguiendo un razonamiento de índole muy intelectual, como el de los protagonistas del teatro religioso calderoniano, y basado en el libre albedrío del protagonista.

Hemos probado igualmente que la construcción antitética de la comedia se extiende a su caracterización. Así se resaltan los caracteres físicos de los personajes secundarios de la comedia "de cara



y espada" en la subtrama, mientras que se intensifican los psicológicos y espirituales de Francisco de Borja, protagonista de la trama.

Finalmente hemos presentado una clasificación de las llamadas comedias "de santo" que nos ha permitido encuadrar mejor nuestra obra entre las de temática religiosa del autor. A este respecto, hemos podido concluir que El Gran Duque de Gandía es una de las más perfectas comedias "de santo" de Calderón. Aun cuando esta obra, a diferencia de otras comedias religiosas de su autor, no presenta elucubración alguna de orden teológico, está impregnada toda ella por el concepto del "desengaño." Hemos visto que esta idea aparece no sólo como causa de la renunciación del protagonista, sino como efecto dramático, como elemento artístico y como expresión de los sentimientos de la época. El acentuado uso de la música, los cultismos y la combinación estrófica hallados en la obra confirman las características de una comedia para "fiesta real," ajustándose bien a este período de la obra dramática de Don Pedro Calderón de la Barca.

BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA

### FUENTES PRIMARIAS

- Calderón de la Barca, Pedro. El Gran Duque de Gandía, ed. por Vaclav Geary. Praga, 1963.
- \_\_\_\_\_. Obras Completas, I, ed. por Angel Valbuena Briones. Madrid; Aguilar S. A., 1966.
- \_\_\_\_\_. Obras Completas, II, ed. por Angel Valbuena Briones. Madrid; Aguilar S. A., 1956.
- \_\_\_\_\_. Obras Completas, III, ed. por Angel Valbuena Prat. Madrid; Aguilar S. A., 1952.
- \_\_\_\_\_. Comedias Religiosas, I, ed. por Angel Valbuena Prat. Madrid; Clásicos Castellanos, 1953.
- \_\_\_\_\_. El príncipe constante, ed. por Pablo Pou Fernández. Madrid; Clásicos Ebro, 1956.
- \_\_\_\_\_. La devoción de la cruz, ed. por Isidoro Mantiel. Madrid; Clásicos Ebro, 1961.
- \_\_\_\_\_. Autos sacramentales alegóricos, y historiales dedicados al Patriarca San Juan de Dios. Madrid; Juan García Infanzón, 1690.
- \_\_\_\_\_. Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca, I, II, ed. por Don Juan Eugenio de Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, IX. Madrid, 1925.
- \_\_\_\_\_. Obras Completas, I, ed. por Luis Astrana Marín. Madrid, 1951.
- \_\_\_\_\_. El mágico prodigioso, ed. por James Geddes. New York, 1929.
- \_\_\_\_\_. El mágico prodigioso, ed. por A. Morel-Fatio. Heilbronn, 1877.

### FUENTES SECUNDARIAS

#### A) Libros

- Alarcos Llorach, Emilio. Fonología Española. Madrid, 1961.
- Alonso, Dámaso. Ensayos sobre poesía española. Madrid, 1958.
- \_\_\_\_\_. Versos plurimembres y poemas correlativos. Madrid, 1950.

- \_\_\_\_\_. Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid, 1950.
- \_\_\_\_\_ y Carlos Bousoño. Seis Calas en la expresión literaria española. Madrid, 1951.
- Alvarez, Joan. Vida del príncipe constante. Berlin, 1827.
- Alvarez Espino, Romualdo. Ensayo histórico-crítico del teatro español desde su origen hasta nuestros días. Madrid, 1876.
- Anderson, V. L. Hugo von Hofmannsthal and Pedro Calderón de la Barca: A Comparative Study. California, 1954.
- Avelino Pi, Andrés. Barcelona antigua y moderna. Barcelona, 1854.
- Barrionuevo, Jerónimo de. Avisos, ed. por A. Paz y Meliá. Madrid, 1892-1893.
- Bartrina, Sebastián. Verso y versificación. Barcelona, 1955.
- Beut, Bereuguer. Gandía y el Santo Duque. Valencia, 1965.
- Bonli, P. W. La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or. La Haya, 1950.
- Boring, O. K. Structural Balance in Calderón's Dramas. Chicago, 1932.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética, 3ª ed. Madrid, 1962.
- Brandt, Karl. Carlos V, trad. por Manuel Ballesteros Gaibrois. Madrid, 1943.
- Brennan, Gerald. The Literature of the Spanish People from Roman times to the present day. New York, 1957.
- Cabal, José. Los héroes universales de la literatura española. Barcelona, 1942.
- Cadalso, José. Cartas Marreucas. Madrid, 1935.
- Camarena Mahiques, José. Historia del Distrito de Gandía. Gandía, 1965.
- Canayo, Ignacio. Discurso theológico sobre los theatros y comedias. Salamanca, 1669.
- Cánovas del Castillo, Antonio. Historia de la decadencia de España. 2ª ed. Madrid, 1910.
- Cañete, M. Discurso acerca del drama español antes y después de Lope de Vega. Madrid, 1862.
- Casaldueiro, Joaquín. Estudios sobre el Teatro Español. Madrid, 1962.

- \_\_\_\_\_. Sentido y forma del teatro de Cervantes.  
Madrid, 1951.
- \_\_\_\_\_. Sentido y forma de los trabajos de Persiles y Sigismunda. Buenos Aires, 1947.
- Castro y Rossi, Adolfo. Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles en el siglo XVII. Madrid, 1881.
- Caturla, María Luisa. Arte de épocas inciertas. Madrid, 1944.
- Cejador y Frauca, Julio. Historia de la lengua y literatura castellana. Madrid, 1915-1922.
- Gioranescu Alejandro. El barroco o el descubrimiento del drama.  
La Laguna, 1957.
- \_\_\_\_\_. Estudios de literatura española comparada.  
La Laguna, 1954.
- Clarke, D. C. A Chronological Sketch of Castillian Versification, together with a list of its metric terms. Berkeley, 1952.
- Coe, Ada, M. Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819.  
Baltimore, 1935.
- Constandese, A. L. Le Baroque espagnol et Calderon de la Barca.  
Amsterdam, 1951.
- Cossío, José María de. Notas y estudios de crítica literaria: Siglo XVII. Madrid, 1939.
- Cotarelo y Mori, Emilio. Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca. Madrid, 1924.
- \_\_\_\_\_. Estudios de Historia Literaria de España,  
I. Madrid, 1901.
- \_\_\_\_\_. Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España desde sus orígenes hasta fines del siglo XIX.  
Madrid, 1943.
- \_\_\_\_\_. Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Madrid, 1904.
- Crawford, J. P. W. Spanish Drama Before Lope de Vega. Philadelphia, 1937.
- Curtius, Ernst Robert. European literature and the Latin Middle Ages,  
trad. por Willard R. Trask. London, 1953.
- Chandler, F. W. La novela picaresca en España. Barcelona, s. f.

- David, Jean Lang. Carlos, The King who would not die. New Jersey, 1963.
- Deleito y Piñuela, José. El declinar de la monarquía española. Madrid, s. f.
- \_\_\_\_\_ . El rey se divierte. Madrid, s. f.
- \_\_\_\_\_ . La mujer, la casa y la moda en la España del Rey Poeta. Madrid, 1954.
- \_\_\_\_\_ . Sólo Madrid es Corte. Madrid, 1953.
- \_\_\_\_\_ . También se divierte el pueblo. Madrid, 1954.
- del Río, Angel. Historia de la literatura española. New York, 1963.
- Díaz de Escobar, N. y F. de P. Lasso de la Vega. Historia del Teatro Español. Comediantes. Escritores. Curiosidades Escénicas. Barcelona, 1924.
- Diego, Gerardo. Antología poética en honor de Góngora. Madrid, 1927.
- Dunlop, John. Memoirs of Spain during the reigns of Philip IV and Charles II. Edinburgh, 1834.
- Eguilaz y Yanguas, L. Estudio sobre el teatro de Calderón. Granada, 1842.
- Farinelli, A. Divagaciones hispánicas, II. Barcelona, 1936.
- \_\_\_\_\_ . Divagaciones bibliográficas calderonianas. Madrid, 1907.
- \_\_\_\_\_ . La vita è un sogno. Torino, 1916.
- Fritzmurice-Kelly, James. Chapters on Spanish Literature. London, 1908.
- \_\_\_\_\_ . Historia de la Literatura Española. Madrid, 1921.
- Frutos Cortés, Eugenio. La Filosofía de Calderón en sus Autos Sacramentales. Zaragoza, 1952.
- \_\_\_\_\_ . Calderón de la parca. Barcelona, 1949.
- Funes, E. Seismanco. Madrid, 1899.
- Gates, Eunice Joiner. The Metaphors of Luis de Góngora. Philadelphia, 1933.

- Gómez del Prado, Carlos. El teatro de los hermanos Pachado.  
Inédita.
- Góngora, Luis de. Fábula de Polifemo y Galatea, ed. por José  
Manuel Blecua. Madrid; Clásicos Ebro, 1962.
- Gracián, Baltasar. El Criticón, ed. por José Manuel Blecua. Madrid;  
Clásicos Ebro, 1961.
- Grinda y Forner, José. Las ciencias positivas en Calderón de la  
Barca. Madrid, 1881.
- Hatzfeld, Helmut. Estudios sobre el Barroco. Madrid, 1964.
- Henríquez Ureña, Pedro. Estudios de versificación española. Buenos  
Aires, 1961.
- \_\_\_\_\_. La versificación Irregular en la Poesía  
Castellana. Madrid, 1933.
- Herrick, M. T. Comic Theory in the Sixteenth Century. Urbana, 1950.
- Herrero-García, Miguel. Estimaciones literarias del siglo XVII. 1930.
- \_\_\_\_\_. Ideas de los españoles del siglo XVII.  
Madrid, 1928.
- \_\_\_\_\_. Madrid en el teatro. Madrid, 1963.
- Hilborn, H. W. A Chronology of the plays of Don Pedro Calderón de  
la Barca. Toronto, 1938.
- Hoyo, Arturo del. Antología del Soneto Clásico Español. Madrid, 1963.
- Hurtado y Jiménez de la Cerna, Juan y Angel González Palencia.  
Historia de la literatura española. Madrid, 1932.
- Igual Ubeda, Antonio y Juan Subías Galtar. El Siglo de Oro.  
Barcelona, 1951.
- Jörder, O. Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega. Halle, 1936.
- José Prades, Juana de. Teoría sobre los personajes de la Comedia  
Nueva. Madrid, 1963.
- Kennedy, Ruth L. The dramatic art of Moreto. Philadelphia, 1932.
- Klein, J. L. Historia del drama español, 5 vols. Leipzig, 1871-75.
- Krenkel, Max. Klassische Bühnendichtungen der Spanier, 3 vols.  
Leipzig, 1881-87.

- Lasso de la Vega, A. Calderón de la Barca: estudio de las obras de este insigne poeta. Madrid, 1881.
- Lazaro Carreter, Fernando. Teatro medieval. Valencia, 1950.
- Lenos Rubio, Pedro. Manual de preceptiva literaria, con notas históricas sobre las combinaciones métricas. Murcia, 1721.
- Maccoli, Norman. Select plays of Calderón. London, 1866.
- MacGarry, M. Francis de Sales. The allegorical and metaphorical language in the Autos Sacramentales of Calderón. Washington, 1937.
- Macariaga, Salvador. Shelley and Calderón and other essays on English and Spanish Poetry. London, 1920.
- \_\_\_\_\_ . Spain. New York, 1943.
- Mâle, Emile. L'Art religieux après le concile de Trent. Paris, 1932.
- Marañón, Gregorio. El Conde-Duque de Olivares. Madrid, 1950.
- Margraff, Nicholas. Der Mensch und sein Seelenleben in den Autos Sacramentales des Don Pedro Calderón de la Barca. Bonn, 1912.
- Mariana, Juan de. Historia General de España. Madrid, 1852.
- Marín, Diego. Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega. Valencia, 1962.
- Martinenche, Ernest. La Comedia espagnole en France. De Hardy à Racine. Paris, 1900.
- Martínez Torner, Eduardo. Ensayos sobre estilística literaria española. Oxford, 1953.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. Calderón y su Teatro. Buenos Aires, 1964.
- \_\_\_\_\_ . Historia de España seleccionada en la obra del maestro. Madrid, 1934.
- Menéndez Pidal, Ramón. De Cervantes y Lope de Vega, 5ª edición. Madrid; Colección Austral, 1953.
- Mérimée, P. A History of Spanish Literature, trad. por S. Griswold Morley. New York, 1930.
- Morel-Fatio, A. La Comedia Espagnole du XVII<sup>e</sup> Siècle. Paris, 1885.
- \_\_\_\_\_ . Calderón. Revue critique des travaux d'érudition publiés en Espagne à l'occasion du second centenaire de la mort du poète. Paris, 1881.



- \_\_\_\_\_. Le Théâtre Espagnol. Paris, 1909.
- Morley, S. G. y G. Bruntzen. The Chronology of Lope de Vega's Comedias. New York, 1940.
- \_\_\_\_\_. Studies in Spanish Dramatic Versification of the "Siglo de Oro." Alarcón y Cortes. Berkeley, 1910.
- Navarro Tomás, Tomás. Arte del Verso. México, 1959.
- \_\_\_\_\_. Métrica española. Syracuse, N. Y., 1956.
- Nierenberg, Juan Ensebio. Hechos políticos del que fue Duque Cuarto de Gandía, Virrey de Cataluña y después tercero general de la Compañía de Jesús, Sto. Francisco de Borja. Barcelona, 1882.
- \_\_\_\_\_. Obras del Siervo de Dios Santo Francisco de Borja. Barcelona, 1882.
- Northup, George T. ed. Three Plays by Calderón de la Barca. New York, 1926.
- Orozco Díaz, Emilio. Lección Permanente del barroco español. Madrid, 1950.
- \_\_\_\_\_. Temas del Barroco. Granada, 1947.
- Ortigoza Vieyra, Carlos. Los móviles de la "Comedia". México, 1951.
- Osma, José María de. El verdadero dios Pan. Kansas, 1949.
- Pavia, Mario N. Drama of the Siglo de Oro: A Study of magic, witchcraft, and occult beliefs. New York, 1959.
- Parker, Alexander A. The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the "Autos Sacramentales." London, 1943.
- \_\_\_\_\_. The approach to the Spanish Drama of the Golden Age. London, 1957.
- Pérez de Ayala, Ramón. Las Máscaras, 2 vols. Madrid, 1924.
- Pérez Pastor, Cristóbal. Documentos para la biografía de Don Pedro Calderón de la Barca, I. Madrid, 1905.
- \_\_\_\_\_. Nuevos datos acerca del Histrionismo Español en los Siglos XVI y XVII. Madrid, 1901.
- Picatoste, Felipe. Calderón ante la ciencia: concepto de la naturaleza y de sus leyes deducido de sus obras. Memoria premiada por la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales en el Centenario de Calderón. Madrid, 1881.
- Pietri, François. El Siglo de Oro español. Madrid, 1960.

- Quevedo, Francisco de. Obras Completas. Madrid; Aguilar, S. A., 1961.
- Quiñones de Benavente, L. Entremeses. Madrid, 1958.
- Rennert, Hugo Albert. The Spanish Stage. New York, 1909.
- Reyes, Alfonso. Capítulos de Literatura española, 2 vols. México, 1944.
- Ríos de Lampérez, Blanca de los. La vida es sueño y los diez Serismandos de Calderón. Madrid, 1920.
- \_\_\_\_\_. Las Mujeres de Tirso. Madrid, 1910.
- Rivadeneire, Pedro de. Obras Escogidas, ed. por Vicente de la Fuente, Biblioteca de A. E., Tomo 60. Madrid, 1952.
- Rivas, Duque de. Romances, ed. por Cipriano Rivas Cherif. 2 v. Madrid; Clásicos Castellanos, 1953.
- Roaten, D. y F. Sánchez y Escribano. Wölfflin's Principles in Spanish Drama, 1500-1700. New York, 1952.
- Rodríguez Marín, Francisco. Aportaciones para la historia del historicismo español en los siglos XVI y XVII. Madrid, 1914.
- Romero-Navarro, Miguel. Historia de la literatura española. Boston, 1949.
- \_\_\_\_\_. La preceptiva gramática de Lope de Vega. Madrid, 1935.
- Rouanet, L. Drames religieux de Calderón. Paris, 1898.
- Rufo y Lluch, Antonio. El sentimiento del honor en el teatro de Calderón. Barcelona, 1892.
- Ruiz Morcuende, F. La novela picaresca. Madrid, 1935.
- Sandoval, Prudencio de. Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V. Máximo fortisi o Rey de España y de las Indias, Islas y Tierras firmes del Mar Océano. Madrid; Biblioteca de Autores españoles, Tomo 32, 1916.
- Sánchez Argona, J. Anales del teatro en Sevilla. Sevilla, 1893.
- Sánchez de Castro, Francisco. Calderón: estudio crítico. Madrid, 1881.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueros Mayo. Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco. Madrid, 1905.
- Sánchez Moguel, Antonio. Don Pedro Calderón de la Barca: estudio sobre su vida y sus obras. El Ateneo Madrid en el Centenario de Calderón. Madrid, 1881.

- \_\_\_\_\_. Memoria acerca de "El mágico prodigioso"  
de Calderón y sus relaciones con "El Fausto" de Goethe. Madrid,  
1881.
- Sauvage, Micheline. Calderón. Paris, 1959.
- Schack, A. F. Historia de la literatura y del Arte Dramático en  
español. 5 vols., trad. por A. de Sier. Madrid, 1865-1867.
- Schevill, Rudolf. The dramatic art of Lope de Vega together with  
"La Dama Boba." Berkeley, 1918.
- Schlegel, August Wilhelm von. A Course of Lectures on Dramatic Art  
and Literature, trad. por John Black, 2 vols. London, 1861.
- Sloan, Albert E. The sources of Calderón's "El príncipe constante"  
with a Critical Edition of its Immediate source, "La fortuna  
avversa del infante don Fernando de Portugal" (a play attributed  
to Lope de Vega). Oxford, 1950.
- \_\_\_\_\_. The dramatic craftsmanship of Calderón, his use of  
earlier plays. Oxford, 1950.
- Soler y Arqués. Los españoles según Calderón. Madrid, 1881.
- Soletti, A. Gli albori del melodrama. 2 vols. Nápoles, 1861.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. El Pasajero, ed. por F. Rodríguez  
Marín. Madrid, 1913.
- Suau, Pedro. Historia de San Francisco de Borja, trad. por Miguel  
Barquero. Zaragoza, 1903.
- Subirá, José. La participación musical en el antiguo teatro español.  
Barcelona, 1930.
- \_\_\_\_\_. La música en la Casa de Alba. Madrid, 1927.
- Ticknor, George. History of Spanish Literature, vol. Boston 1862.
- Trench, Richard Chevenix. Calderón, his Life and Genius. Redfield,  
1896.
- Trevor Davies, R. The Golden Century of Spain. 1491-1621. New  
York, 1937.
- Ulrice, Hermann. Shakespeare's dramatic art: and his relation to  
Calderón and Goethe, trad. por A. Morrison. London, 1846.
- Valbuena Briones, A. Perspectiva crítica de los dramas de Calderón.  
Barcelona, 1905.
- \_\_\_\_\_. Ensayo sobre la obra de Calderón. Madrid, 1950.

- Valbuena Prat, Angel. Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras. Barcelona, 1941.
- \_\_\_\_\_. Historia de la literatura española, 3 v.  
Barcelona, 1950.
- \_\_\_\_\_. Historia del teatro español. Barcelona, 1956.
- \_\_\_\_\_. Literatura dramática española. Barcelona, 1930.
- \_\_\_\_\_. El sentido católico en la literatura española. Zaragoza, 1940.
- \_\_\_\_\_. La vida española en la Edad de Oro. Barcelona, 1943.
- Vega Carpio, Lope de. Arte nuevo de hacer comedias. 2ª edición. Madrid; Colección Austral, 1948.
- Verhesen, F. Étude sur les "Autos sacramentales" de Calderón de la Barca et spécialement sur "La Cura y la Enfermedad," Paris, 1933.
- Vicens Vives, J. Historia social y económica de España y América, 5 vols. Barcelona, 1957.
- Villoslada, A. Historia de la Compañía de Jesús. Madrid, 1941.
- Vossler, Karl. Introducción a la literatura española del Siglo de Oro. Buenos Aires, 1945.
- \_\_\_\_\_. Escritores y poetas de España. Madrid, 1944.
- \_\_\_\_\_. Lope de Vega y su tiempo, trad. por Ramón de la Serna. Madrid, 1940.
- Wardropper, Bruce W. Critical Essays on the Theatre of Calderón. New York, 1965.
- Watkin, E. I. Catholic Art and Culture. London, 1942.
- Weir, Lucy B. The Ideas Embodied in the Religious Drama of Calderón. Lincoln, 1940.
- Weisbach, Werner. El Barroco como arte de la Contrarreforma, trad. por E. Lafuente. Madrid, 1921.
- Whitey, William H. Structural Symbolism in two plays of Pedro Calderón de la Barca. New Haven, 1954.
- Whitehouse, Victor. The divine right of Kings in the drama of the Golden Age. Tesis, Harvard, 1929.

- Xavier, Amro. El mundo de Ginebra, 2ª edición. Madrid, 1945.
- Young, Karl. The arena of the medieval church. 2 vols. Oxford, 1951.

### B) Artículos

- Aicardo, P. "Calderón de la Barca y los autos anteriores a Lope de Vega," Razón y Fé, VII (1950), 163-165.
- Alonso, Dámaso. "Versos correlativos y retórica tradicional," Revista de Filología Española, XXVIII (1944), 139-153.
- \_\_\_\_\_. "Versos plurimemores y poemas correlativos," Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, XIII (1944).
- Arjona, J. M. "The use of authorymes in the XVIIth century Comedia," Hispanic Review, XXI (1953), 273-301.
- Arnao, A. "Del drama lírico y de la lengua castellana como elemento musical," Memorias de la Real Academia Española, IV (1873), 415-503.
- Avalle Arce, Juan B. "Sobre la difusión de la leyenda de San Petricio en España," Nueva Revista de Filología Hispánica, II (1948), 195-196.
- Balbín, A. "Dramas históricos de Calderón," Revista Contemporánea, CXXXII (1906), 64.
- Bonilla San Martín, R. "Las más antiguas menciones de ganapán y de pícaro," Revista Crítica Hispano Americana, I (1915), 241-67.
- Bruerton, C. "Review of A Chronology of the plays of Calderón de la Barca," Hispanic Review, VIII (1940), 267-272.
- \_\_\_\_\_. "La verificación dramática española en el período 1587-1610," Nueva Revista de Filología Hispánica, X (1950), 337-364.
- Suchanan, M. A. "Segismundo's soliloquy on liberty on Calderón's La vida es sueño," Publications of the Modern Language Association, XI (1908), 240-253.
- Casona, Alejandro. "Calderón ha estrenado esta noche," R. V. O., Madrid, enero, 1904.
- Castries, Henry de. "Trois Princes barocain convertis au Christianisme," Memorial Henri Basset, I (Paris, 1928), 141-146.
- Castro, Américo. "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII," Revista de Filología Española, III (1910), 357-366.

- Ceballos García, G. "El sentido del sino en los personajes de Calderón," Universidad de Antioquia, 75-76 (1946), 393-426.
- Cerny, Vaclav. "Teoría política y literatura del Barroco," Atlántida, XI (1964), 438-512.
- \_\_\_\_\_. "Una nueva comedia de Calderón," Atlántida, XXII (1966), 399-419.
- Clarke, Dorothy Clotelle. "Sobre la Quintilla," Revista de Filología Española, XX (1933), 288-295.
- \_\_\_\_\_. "Sobre la Espinela," Revista de Filología Española, XXIII (1936), 293-304.
- \_\_\_\_\_. "Fiercet Rimes of the Golden Age Sonnet," Hispanic Review, IV (1936), 376-383.
- \_\_\_\_\_. "A Note on the Décima or Espinela," Hispanic Review, VI (1938), 155-158.
- \_\_\_\_\_. "Agudos and Esdrújulos in Italianate Verse of the Golden Age," Publications of the Modern Language Association, LIV (1939), 678-684.
- Correa, Gustavo. "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII," Hispanic Review, XXVI (1958), 99-107.
- Cossío, J. M. de. "Racionalismo del arte dramático de Calderón," Cruz y Raya, XXI (1934), 39-76.
- Cotarelo y Mori, E. "Las comedias en los Conventos de Madrid en el siglo XVII," Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, II (1925), 461-470.
- Crawford, J. P. "The Braggart Soldier and the Ruffian in the Spanish Drama of the Sixteenth Century," The Romantic Review, II (New York, 1911), 186-208.
- De Haan, "Pícaros y ganapanes," Homenaje a Menéndez y Pelayo, I (Madrid, 1899).
- Delano, Lucille. "The Sonnet in the Golden Age in Spain," Hispania, XI (1923), 25-28.
- Dieulafoy, M. "Reflets de l'Orient sur le théâtre de Calderón," Revue Hispanique, VII (1900), 553-555.
- Diez Echarri, E. "Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español," Revista de Filología Española, Anejo 47, (1949), 275-300.
- Dunn, P. N. "Honor and the Christian background in Calderón," Bulletin of Hispanic Studies, XXXVII (1960), 75-105.

- entwistle, William J. "Controversy in the Dramas of Calderón," Romanische Forschungen, 60 (1947), 631-646.
- \_\_\_\_\_. "Justina's temptation: An approach to the understanding of Calderón," Modern Language Review, XL (1945), 180-189.
- \_\_\_\_\_. "Calderón's La devoción de la Cruz," Bulletin of Hispanic Studies, L (1948), 472-482.
- \_\_\_\_\_. "Calderón et le théâtre symbolique," Bulletin of Hispanic Studies, LII (1950), 41-54.
- Farinelli, Arturo. "Místicos, teólogos, poëti e sognatori della Spagna all'alba del drama de Calderón," Revista de Filología Española, II (1914), 299-333.
- Fitcher, W. L. "Recent Research on Lope de Vega's Sonnets," Hispanic Review, XL (1938), 378-381.
- Foulche-Delbosse, R. "Remarques sur Lazarillo de Tormes," Revue Hispanique, LXXVII (1909), 216-421.
- Frutos Cortés, E. "La filosofía del Barroco y el pensamiento de Calderón," Revista de la Universidad de Buenos Aires, IX (1951), 173-230.
- Funke, Gerhard. "¿Hay una filosofía del Barroco?" Arbor (1960), 5-30.
- Gates, Eunice Joiner. "Góngora y Calderón," Hispanic Review, V (1937), 241-258.
- Giner Boira, Vicente. "El Gran Duque de Gandía de Calderón de la Barca," Las Provincias, (Valencia, Noviembre, 1963).
- \_\_\_\_\_. "El Duque de Gandía," A.B.C., (Diciembre, 1963).
- González Palencia, A. "El arte de Calderón," Revista Nacional de Educación, (Madrid, 1943), 18-37.
- Hatzfeld, Helmut. "A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literature," Comparative Literature, (1949), 113-139.
- Heaton, H. C. "A passage in Calderon's Mágico Prodigioso," Modern Language Notes, XLVI (1931), 31-33.
- \_\_\_\_\_. "Calderón and El Mágico Prodigioso," Hispanic Review, XIX (1951), 11-36.
- Hendrix, W. S. "Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama," Ohio State University Contributions in Language and Literature, I (Columbus, 1925), 1-115.

- Herdler, A. W. "Spanish Drama, the sentiment of honor in Calderon's theatre," Modern Language Notes, VIII (1893), 153-160.
- Herrero, Miguel. Génesis de la figura del donaire," Revista de Filología Española (1941), 46-78.
- \_\_\_\_\_. "El Madrid de Calderón," Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, II (1925), 110-140.
- \_\_\_\_\_. y M. Cardenal. "Los agüeros en la literatura española," Revista de Filología Española, XXVI (1942), 16, 21, 23, 30, 32, 33.
- Hesse, Everett. W. "La Didáctica y el Casuismo en Calderón," Estudios (Madrid, 1954).
- \_\_\_\_\_. "Calderón y Velázquez," Clavileño, X (1951), 1-10.
- \_\_\_\_\_. "The Publication of Calderon's Plays in the 17<sup>th</sup> Century," Philological Quarterly, XXVII (1948), 37-51.
- Hilborn, H. W. "Sobre la quintilla," Revista de Filología Española, XX (1933), 287-295.
- \_\_\_\_\_. "The Versification of La Selva Confusa," Modern Language Notes, LIII (1938), 193-194.
- \_\_\_\_\_. "Calderón's agudos in Italiante Verse," Hispanic Review, X (1942), 157-159.
- \_\_\_\_\_. "Calderón's Silvas," Publications of Modern Language Association, LVIII (1943), 122-148.
- \_\_\_\_\_. "Calderón's quintillas," Hispanic Review, XVI (1943), 301-310.
- Hornedo, Rafael María de. "¿Hacia una desvalorización del Barroco?" Razón y Fé, CXXV (1942), 47-60.
- \_\_\_\_\_. "La comedia de El Gran Duque de Gandía," Razón y Fé, CLXIX (1964), 132-135.
- Janner, H. "La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas," Revista de Filología Española, XXVII (1943), 181-232.
- Jones, C. A. "Honor in El Alcalde de Zalamea," Modern Language Review, I (1955), 444-449.
- Julia Martínez, E. "Reseña de H. W. Hilborn. A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón de la Barca," Revista de Filología Española, (1942), 112-116.



- Lafuente Ferrari, E. "La interpretación del Barroco y sus valores españoles," Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, VII (1943), 13-56.
- Laplane, G. "Calderón et l'Espagne," Revue de Paris, V (1957), 98-109.
- Leavitt, Sturgis E. "Notes on the Gracioso as a Dramatic Critic," Studies in Philology, XXVIII (1931), 315-318.
- \_\_\_\_\_. "Some aspects of the Grotesque in the Drama of the Siglo de Oro," Hispania, XVIII (1935), 77-86.
- Martini, F. "Nel II Centenario de Calderón de la Barca," Al teatro, (Firenze, 1895), 101-112.
- Millares Carlo, A. "Reseña de S. G. Morley, Studies in Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto," Bulletin Hispanique, XXI (1919), 167-172.
- Mixalci, D. "Neizvestnaja drama Kalderona," Voprosy Literature, trad. por Stefanida Martysz, VIII (1964), 252-254.
- Moon, H. Kay. "Calderón y Casona," hispania, XLVIII (1965), 181-192.
- Morales San Martín, B. "El teatro griego y el teatro español. Esquilo y C. Prometeo y Segismundo," Revista Quincenal, VI (1918), 260-275, 342-359.
- Morley, S. G. "The Curious Phenomenon of Spanish Verse Drama," Bulletin Hispanique, L (1948), 445-462.
- \_\_\_\_\_. "A Note on the Spanish Octosyllable," Modern Language Notes, XLI (1926), 182-184.
- \_\_\_\_\_. "Otra vez sobre el octosílabo castellano," Revista de Filología Española, XIII (1926), 287-288.
- \_\_\_\_\_. "Objective Criteria for Judging Authorship and Chronology in the Comedia," Hispanic Review, V (1937), 280-285.
- Nykl, A. R. "Pícaro," Revue Hispanique, LXXVII (1900), 181-193.
- Pagés Larraya, A. "El Nuevo Mundo en una obra (La Aurora en Copacabana) de Calderón," Atenea, CXXV (Chile, 1956), 108-129.
- Pardo, Enrique. "Calderón de la Barca, Selección y notas," Revista de ideas estéticas, XIX (1961), 145-172.
- Parker, A. A. "Notes on the religious drama in Medieval Spain, and the origins of the 'Auto Sacramental'," Modern Language Review (1935), 201-227.
- \_\_\_\_\_. "Calderón, el dramaturgo de la escolástica," Revista de Estudios Hispánicos (1939), 3-5.

- \_\_\_\_\_. "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro," Arbor, XIII (1949), 395-416.
- \_\_\_\_\_. "The approach to the Spanish drama of the Golden Age," Tulane Drama Review, IV (1951), 42-59.
- \_\_\_\_\_. "Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón," Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas, (Oxford, 1964), 381-397.
- Reed, F. O. "The Calderonian Octosyllabic," University of Wisconsin Studies in Language and Literature, XX (1924), 73-98.
- Reid, John T. "Notes on the history of verso esdrújulo," Hispanic Review, VII (1939), 277-294.
- Revilla, Manuel de la. "El mágico prodigioso de Calderón y el Fausto de Goethe," La Ilustración Española y Americana, (Madrid, 1881).
- Roaten, Darnell. "Wolfflin's Principles Applied to Lope's Fuenteovejuna," Bulletin of the Comediantes, IV (1952), nº 1.
- Robertson, J. C. "Una comparación del parásito latino con el gracioso español," Southern Methodist University Abstracts of Masters' theses, 3 (1935), 315-318.
- Sage, J. W. "Calderón y la música teatral," Bulletin Hispanique, LVIII (1956), 275-300.
- Salley, W. C. "A Possible Influence of the Abencerraje Story on Calderón's El Príncipe Constante," Romanic Review, XXIII (1932), 331-333.
- Scholberg, K. R. "Las obras cortas de Calderón," Clavileño, V (1954), 13-19.
- Shergold, N. D. "Calderón and Vera Tassis," Hispanic Review, XXIII (1955), 212-218.
- Siebenman, Gustav. "El Gran Duque de Gandía Ein neu entdecktes Drama von Calderón," Germanische Romanische Monatsschrift, XV (1965), 262-275.
- Silva, R. "The Religious Dramas of Calderón," Liverpool Studies of Spanish Literature, II (1946), 119-205.
- \_\_\_\_\_. "The Religious Dramas of Calderón," Bulletin of Spanish Studies, XV (1938), 172-194.
- Silverman, H. "El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional," Hispania, XXXV (1952), 64-69.

- Sloman, A. B. "Calderón and Malconra: A Note on Dramatic Language," Romance Philology, VI (1953), 297-304.
- \_\_\_\_\_. "El Mágico Prodigioso: Calderón Defended Against the Charge of Theft," Hispanic Review, XX (1952), 212-222.
- \_\_\_\_\_. "La selva confusa restored to Calderón," Hispanic Review, XX (1952), 134-148.
- Soons, C. A. "El problema de los juicios estéticos en Calderón: El pintor de su deshonra," Romanische Forschungen, LXXVI (1947), 155-162.
- Soria, Andrés. "La literatura medieval europea en el Siglo de Oro," Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas, (Oxford, 1964), 446-454.
- \_\_\_\_\_. "Nota sobre la métrica en el teatro de Lope y Calderón," Molino de Papel, 2 (1954), 4-5.
- Swedelius, B. F. "Is the Spanish Romance always Quaternary?" Modern Language Notes, XXXIX (1924), 443-444.
- Toro y Gisbert, Miguel de. "¿Conocemos el texto verdadero de las comedias de Calderón?" Boletín de la Real Academia Española, V (1918), 412-421 y 531-549; VI (1919), 3-12 y 307-331.
- Truman, R. W. "The Theme of Justice in Calderón's El Principe Constante," Modern Language Review, LIX ( ), 43-52.
- Valbuena Briones, A. "El concepto del hado en el teatro de Calderón," Bulletin Hispanique, LXIII (1961).
- Valbuena Prat, A. "Los autos sacramentales de Calderón," Revue Hispanique, LXI (1924), 1-302.
- Vosters, S. A. "Lope y Calderón, Vázquez y Hugo, Maastricht y Breda," Revista de Literatura, XLVII-XLVIII (1963), 127-136.
- Wardropper, B. W. "The Interplay of Wisdom and Saintliness in El Mágico Prodigioso," Hispanic Review, XI (1943), 116-124.
- Wellek, René. "The concept of Baroque in Literary Scholarship," Journal of Aesthetic and Art Criticism, V, nº2 (diciembre, 1946), 80.
- Werber, E. J. "Arte Mayor in Early Spanish Drama," Romance Philology, V (1951), 49-51.
- Whitby, W. H. "Calderón's El Principe Constante: Fénix's role in the Ransom of Fernando's Body," Bulletin of the Comediantes, VII (1956), 1-4.

Wilhelm, J. "La Crítica calderoniana en los siglos XIX y XX en Alemania," Cuadernos hispano-americanos, 73 (Madrid, 1956), 47-56.

wilson, E. M. "The Four Elements in the Imagery of Calderón," Modern Language Review, XXI (1936), 34-47.

\_\_\_\_\_. "Gerald Brennan's Calderón," Bulletin of the Con-  
diantes, IV (1952), 6-8.

## APPENDICES

Apéndice I

Resumen de la versificación

Acto I . . . . .	1036 versos
Acto II . . . . .	1178 "
Acto III . . . . .	1220 "
Total . . . . .	<hr/> 3434 versos

Tipo de estrofas que aparecen en cada acto

Acto I

	versos		<u>total de versos</u>
Quintillas		1 al 95	95
Octavas	"	96 al 151	56
Redondillas	"	152 al 219	68
Romance (ason. en <u>i-a</u> )	"	220 al 329	110
Romance (ason. en <u>i-e</u> )	"	330 al 389	60
Copla con música	"	390 al 393	4
Romance (ason. en <u>o</u> )	"	394 al 401	8
Copla con música	"	402 al 405	4
Romance (ason. <u>e-a</u> )	"	406 al 423	18
Copla con música	"	424 al 427	4
Glosa en décimas	"	428 al 467	40
Romance (ason. en <u>i-o</u> )	"	468 al 495	28
Copla con música	"	496 al 499	4
Romance (ason. en <u>i-o</u> )	"	500 al 543	44
Copla con música	"	544 al 547	4
Romance (ason. en <u>o-a</u> )	"	548 al 561	14
Copla con música	"	562 al 565	4

		<u>total de versos</u>
Romance (ason. en <u>o-a</u> )	versos 566 al 583	18
Redondillas	" 584 al 623	40
Quintillas	" 624 al 663	40
Redondillas	" 664 al 779	116
Copla con música	" 780 al 786	7
Redondillas	" 787 al 810	24
Copla con música	" 811 al 814	4
Romance (ason. en <u>a-e</u> )	" 815 al 818	4
Copla con música	" 819 al 822	4
Romance (ason. en <u>e-a</u> )	" 823 al 842	20
Copla con música	" 843 al 846	4
Romance (ason. en <u>a-e</u> )	" 847 al 906	60
Soneto	" 907 al 920	14
Redondillas	" 921 al 944	44
Romance (ason. en <u>e-o</u> )	" 945 al 960	16
Romancillo (hexasílabo, ason. en <u>e-o</u> )	" 961 al 967	7
Romance (ason. en <u>e-o</u> )	" 968 al 983	16
Romancillo (hexasílabo, ason. en <u>e-o</u> )	" 984 al 990	7
Romance (ason. en <u>e-o</u> )	" 991 al 1006	16
Romancillo (hexasílabo, ason. en <u>e-o</u> )	" 1007 al 1013	7
Romance (ason. en <u>e-o</u> )	" 1014 al 1029	16
Romancillo (hexasílabo, ason. en <u>e-o</u> )	" 1030 al 1036	7
Total número de versos		<hr/> 1036

Acto II

		<u>total de versos</u>
Redondillas	versos 1037 al 1044	8

		<u>total de versos</u>
Romance (ason. en <u>e-e</u> )	versos 1045 al 1074	30
Redondillas	" 1075 al 1104	30
Quintillas	" 1105 al 1134	30
Redondillas	" 1135 al 1201	12
Romance (ason. en <u>u-a</u> )	" 1202 al 1235	94
Oda (en estancias)	" 1236 al 1373	70
Romance (ason. en <u>o-a</u> )	" 1374 al 1521	148
Redondillas	" 1522 al 1741	220
Romance (ason. en <u>i-o</u> )	" 1742 al 1849	104
Copla con música	" 1850 al 1849	4
Romance (ason. en <u>i-o</u> )	" 1850 al 1853	4
Copla con música	" 1854 al 1862	9
Romance (ason. en <u>e-a</u> )	" 1863 al 2000	138
Romance (ason. en <u>e-e</u> )	" 2001 al 2060	60
Quintillas	" 2061 al 2130	70
Romance (ason. en <u>a-e</u> )	" 2131 al 2154	24
Quintillas	" 2155 al 2214	60
Total número de versos		<hr/> 1178

Acto III

		<u>total de versos</u>
Romance (ason. en <u>u-o</u> )	versos 2215 al 2332	118
Redondillas (con tres versos sueltos con música)	" 2333 al 2359	27
Estancia	" 2360 al 2383	24
Romance (ason. en <u>e-o</u> )	" 2384 al 2494	111
Quintillas	" 2495 al 2564	70
Romance (ason. en <u>e-a</u> )	" 2565 al 2600	36



		<u>total de versos</u>
Copla con música	versos 2601 al 2604	4
Romance (ason. en <u>e-a</u> )	" 2605 al 2630	26
Copla con música	" 2631 al 2634	4
Romance (ason. en <u>e-a</u> )	" 2635 al 2687	53
Copla con música	" 2688 al 2691	4
Romance (ason. en <u>e-a</u> )	" 2692 al 2826	135
Romance (ason. en <u>e-a</u> )	" 2827 al 2886	60
Romance (ason. en <u>o-a</u> )	" 2887 al 3058	172
Romance (ason. en <u>ó</u> )	" 3059 al 3090	32
Romance (ason. en <u>é</u> )	" 3091 al 3118	28
Redondillas	" 3119 al 3198	80
Romance (ason. en <u>á</u> )	" 3199 al 3233	35
Redondillas	" 3234 al 3249	16
Silva (en pareados hepta- silabos y endecasílabos)	" 3250 al 3309	60
Redondillas	" 3310 al 3333	24
Romance (ason. en <u>e-a</u> con dos versos endecasílabos inter- calados con la misma asonancia)	" 3334 al 3434	101
Total número de versos		<hr/> 1120

Apéndice II

Proporción en que aparecen las distintas estrofas por actos

<u>Acto I</u>	<u>número de versos</u>	<u>tanto por ciento</u>
Romance	448	43.3
Redondillas	272	26.2
Quintillas	135	13.0
Octavas	56	5.4
Coplas con música	43	4.2
Décimas	40	3.9
Romancillos	28	2.7
Soneto	14	1.3
	<hr/>	<hr/>
Total	1036	100%
 <u>Acto II</u>		
Romance	602	51.1
Redondillas	320	27.2
Quintillas	165	14.0
Estancias	78	6.6
Coplas con música	13	1.1
	<hr/>	<hr/>
Total	1178	100%
 <u>Acto III</u>		
Romance	905	74.1
Redondillas	144	11.8

	<u>número de versos</u>	<u>tanto por ciento</u>
Quintillas	70	5.7
Silva	60	4.9
Estancia	24	2.0
<b>Coplas</b>	15	1.3
Endecasílabos con rima asonante	2	0.2
Total	<hr/> 1220	<hr/> 100%

Apéndice III

Proporción en que aparecen las distintas estrofas en toda la comedia

<u>Tipo de estrofa</u>	<u>número de versos</u>	<u>tanto por ciento</u>
Romance	1955	56.9
Redondilla	736	21.4
Quintilla	370	10.8
Estancia	102	3.0
Coplas con música	71	2.2
Silva	60	1.7
Octavas	56	1.6
Décimas	40	1.2
Romancillo	28	0.8
Soneto	14	0.4
Pareado endecasílabo (ason. en <u>e-a</u> )	2	0.2
Total	<hr/> 3434	<hr/> 100%

MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293103079194