

La selva confusa y Cómo se comunican dos estrellas contrarias: comedias gemelas

*La selva confusa and Cómo se comunican:
twin comedias*

Erik Coenen
Universidad Complutense de Madrid
Instituto de Teatro de Madrid
ewcoenen@pdi.ucm.es

RESUMEN: *Cómo se comunican* ha sido atribuida recientemente, por primera vez en más de tres siglos, a don Pedro Calderón de la Barca. La comparación entre esta comedia y *La selva confusa*, del mismo autor, avala esta atribución, ya que los paralelismos en la estructuración dramática de ambas comedias son numerosos y llamativos. Se aducen motivos para suponer que *Cómo se comunican* es anterior a *La selva confusa*, lo cual significaría una fecha tempranísima de composición dentro de la producción dramática de Calderón.

Palabras clave: *Cómo se comunican*, *La selva confusa*, Pedro Calderón de la Barca, autoría de comedias.

ABSTRACT: *Cómo se comunican* has recently been attributed to Pedro Calderón de la Barca for the first time in more than three centuries. A comparison between this *comedia* and Calderón's *La selva confusa* supports this authorship claim, since the parallels in the dramatic structure of the two *comedias* are numerous and noteworthy. Reasons are given to assume that *Cómo se comunican* was written before *La selva confusa*, which would imply a very early date of composition within Calderón's dramatic output.

Keywords: *Cómo se comunican*, *La selva confusa*, Pedro Calderón de la Barca, *comedia* authorship.

Cómo se comunican dos estrellas contrarias es una comedia hoy poco conocida, menos leída y ya nunca representada. No es extraño que sea así, pues hasta hace poco —concretamente, hasta la publicación de un estudio de la obra y su autoría por parte de Germán Vega García-Luengos (2005)— su título no fue sino uno más en la larga nómina de los falsamente atribuidos a uno de los grandes genios del teatro español del Siglo de Oro. Pero hay buenos motivos para creer que llegó a esa nómina por un malentendido.

¿Qué sucedió? La comedia fue publicada por primera vez en 1677, en un libro intitulado *Quinta parte* de comedias de Calderón, que fue desautorizado por el poeta ese mismo año en el prólogo a la *Primera parte* de sus autos. Afirmaba Calderón “no ser las cuatro más” de las diez comedias incluidas. Su editor póstumo Vera Tassis creía, inicialmente, que Calderón se refería a *El Tuzaní de la Alpujarra*, *Un castigo en tres venganzas*, *El Rey Don Pedro en Madrid* y, desde luego, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias* —comedia nunca antes publicada bajo nombre de Calderón—, pero hubo que rectificar después, sobre todo porque la publicación por Agustín Gaspar de Lara, en 1685, de la memoria de comedias enviada por Calderón al Duque de Veragua, le obligó a aceptar *Un castigo en tres venganzas* como comedia auténtica, de modo que ya no podía dar explicaciones satisfactorias de las citadas palabras del poeta (Coenen, 2009: 45 y 53-54). Vera parece haber sabido siempre que *El Tuzaní de la Alpujarra* era la misma comedia que *Amar después de la muerte*, bajo un título diferente, y haber supuesto, aunque no muy convencido, que Calderón la desconocía por el título (Coenen 2009: 45-46), y es esta la hipótesis que adoptó casi tres siglos más tarde Don Cruickshank (1973: 203) para explicar la afirmación de Calderón, aceptando como seguramente no escritas por Calderón *El Rey don Pedro en Madrid* y *Cómo se comunican*, y postulando que, aparte de *El Tuzaní de la Alpujarra*, Calderón no reconoció como suyo tampoco *La crítica del amor* (cuyo título original es *No hay burlas con el amor*). La hipótesis resulta más plausible en el caso de este título que en el de *El Tuzaní de la Alpujarra*, que a Calderón no puede sino haberle recordado el nombre del protagonista de la comedia en cuestión¹. De todos modos, cabe suponer que Calderón examinara el libro más allá del índice o los encabezamientos de las comedias incluidas, sobre todo teniendo en cuenta sus quejas sobre la alteración de los textos, por lo que debe de haber reconocido sus propios textos, en cuyo caso sus palabras “no ser las cuatro más” no deben ser tomadas al pie de la letra. A estas alturas, lo más razonable parece ser, pues, suponer que se trata de una mera hipérbole², diseñada, no para confundir a los filólogos del futuro, sino para desacreditar el libro en cuestión.

¹ Cruickshank no mencionó el caso de *Un castigo en tres venganzas*, título también modificado en la *Quinta parte*, pero muy similar a su probable título original, *De un castigo tres venganzas*.

² Compárense las expresiones españolas en las que *cuatro* significa ‘muy poco’ (*cuatro gatos*, ‘poca gente’, *cuatro gotas*, ‘poca lluvia’, etcétera).

Se esfuma, así, el principal obstáculo para atribuir a Calderón *Cómo se comunican*. Pero hay otro: el que no figura en las listas antiguas de sus obras conocidas como la de Veragua y la de Marañón (Wilson, 1962; Vega García-Luengos, 2008; Coenen, 2009). Precisamente por eso, siempre se ha dado por sentado que *Cómo se comunican* era una de esas cuatro comedias a las que se suponía aludía Calderón. Considero este un obstáculo menor, puesto que no sería la única comedia de Calderón no recogida en esas listas. Pienso especialmente en *La selva confusa*, comedia que por ese mismo motivo suscitó durante un tiempo dudas sobre su autoría, pero que ya puede ser atribuida con toda seguridad a Calderón (Sloman, 1952; Portuondo, 1980: 157-72 y 179; y Coenen, 2011: 12-17). Como veremos más adelante, hay más motivos para relacionar estas dos comedias. Baste de momento señalar la conveniencia de reconsiderar la cuestión de la autoría de *Cómo se comunican*, y de ello se encargó ya hace una década Germán Vega García-Luengos en su citado estudio de la comedia, llegando a la conclusión de que esta es lo suficientemente buena para ser obra de un gran poeta dramático, y que este, con toda probabilidad, fue Calderón. Estas páginas pretenden fortalecer más esa atribución, y también, mostrar la relación de *Cómo se comunican* con *La selva confusa*.

Tal comparación puede ser relevante para la datación de la comedia, pues *La selva confusa* es una comedia tempranísima de Calderón, la más temprana que podamos fechar *ante quem*. El profesor Vega García-Luengos (2010: 386) ha insistido en la relación de *Cómo se comunican* con *Saber del mal y del bien*, obra representada en 1628, y ha sugerido una fecha de aquella muy cercana a esta, puesto que, en palabras suyas, “es normal” que varias comedias compartan “lances, soluciones escénicas, imágenes, expresiones”, especialmente las “escritas en fechas cercanas”. Pues bien, sin pretender negar las relaciones con *Saber del mal y del bien* y otras comedias de Calderón, creo que la cercanía entre *Cómo se comunican* y *La selva confusa* es tal que pueden ser consideradas comedias gemelas, habiendo sido una moldeada sobre la otra. Si eso se demuestra incontrovertiblemente, como pretendo hacer aquí, cabe preguntarse si *Cómo se comunican* no es una comedia tempranísima, anterior incluso a las que Calderón quiso recoger en las *Partes* de sus comedias; una comedia, tal vez, escrita a los 20 o 21 años, que como jovencísimo poeta desconocido no consiguiera vender a un *autor de comedias*.

Habiendo acumulado el profesor Vega García-Luengos (2005: 261), en su primer estudio sobre *Cómo se comunican*, numerosos paralelismos entre pasajes de esta comedia y varias de las universalmente reconocidas como de Calderón, apunta:

Es claro que la fuerza probatoria principal no deriva de la contundencia de algunos casos aislados de estrecho parecido (que, además, podrían haber sido copiadas tal cual), sino del conjunto. Por otra parte, creo que la mayor efica-

cia demostrativa no la tienen las repeticiones de segmentos textuales, sino aquellos paralelismos que dan a entender que el escritor abordaba ideas similares con similares esquemas expresivos, aunque el léxico utilizado no sea idéntico.

Hago más estas afirmaciones y creo que se aplican como anillo al dedo a la confrontación entre los textos de *La selva confusa* y *Cómo se comunican*. Cabe añadir que en sus estudios de las relaciones entre *Cómo se comunican* y otras obras de Calderón, el profesor Vega reforzó sus propuestas con numerosos paralelismos textuales encontrados en las bases de datos *TESO* y *CORDE*; la primera contiene, entre otros textos, el de todas las comedias de Calderón publicadas en las *Partes*; pero no el de *La selva confusa*, por lo que no recogió las coincidencias textuales con esta comedia.

El nexo más fuerte entre *La selva confusa* y *Cómo se comunican* se produce en lo que podríamos llamar su estructura profunda, es decir, en la estructuración misma de la acción dramática. Esta la lleva a cabo un elenco de personajes cuyas funciones son muy parecidas, como muestra este esquema de los principales:

<i>La selva confusa</i>	<i>Cómo se comunican</i>
Fadrique, primer galán	Don García, primer galán
Manrique, su criado	Jaques, su criado
Filipo, segundo galán	Ramiro, segundo galán
Carlos y Leonelo, sus amigos (?)	Nuño, su criado
Flora, primera dama	Doña Elvira, primera dama
Jacinta, segunda dama	Doña Sol, segunda dama
Duque de Mantua, padre de Flora; “viejo”	Don Vela, padre de doña Sol; “viejo”
Celia, criada	Dominga, criada rústica

Desde luego, a primera vista, las semejanzas entre las dos listas no son nada llamativas, habiendo innumerables comedias españolas del Siglo de Oro con elencos similares. Además, hay que señalar unas diferencias en las relaciones de parentesco: en *La selva confusa*, los dos galanes son hermanos, y en *Cómo se comunican* no; el barba es el padre de la primera dama en *La selva confusa* y de la segunda en *Cómo se comunican*, lo cual se traducirá en cierto cruce de funciones entre las damas primera y segunda de las dos comedias. Es sólo cuando comparemos la estructura dramática en una y otra comedia cuando saltará a la vista la profunda vinculación entre ambas.

Ambas comedias empiezan con un intento, aparentemente logrado pero realmente fallido, de asesinato del primer galán, si bien la acción escénica de *Cómo se comunican* (al menos en el texto que nos ha llegado) arranca justo después, con el intento de ocultar el cuerpo supuestamente sin vida de don

García Ordóñez. Este, en *Cómo se comunican*, y don Fadrique Esforcia, en *La selva confusa*, sobreviven a duras penas el atentado contra su vida y juzgan prudente ocultar su identidad por temor a sus adversarios. De modo que don García, al llegar a la casa gallega de don Vela habiendo sido encontrado por su hija, opta por fingir ser un peregrino víctima de asaltadores de caminos; y Fadrique, al llegar a la casa del Duque de Mantua habiendo sido encontrado por su hija, opta por fingir ser un pescador náufrago. Evidentemente, la diferencia superficial entre las dos historias en este momento de la acción dramática viene impuesta por la topografía de la comedia: en la Galicia medieval, lo más verosímil es pensar en el Camino de Santiago, y en la Italia imaginaria donde Fadrique se ha caído al Po, lo es pensar en quienes trabajan en el río.

Las diferencias topográficas determinan asimismo una leve variación en el empleo que el “viejo” le asigna al primer galán. Don Vela emplea a don García como labrador de sus campos gallegos; el Duque de Mantua emplea a Fadrique como jardinero. Las respectivas hijas de estos “viejos” albergan desde el primer momento sospechas sobre la identidad y categoría social del recién llegado; Flora, quedando sola con su criada Celia, le pregunta retóricamente si en un pescador pueden ser “las palabras tan cortadas” y “tan corteses las acciones” (vv. 778-79) como las del supuesto pescador; doña Sol interroga directamente a don García sobre el asunto, aduciendo que ve una nobleza oculta “ya en los discursos corteses, / ya en las acciones altivas” de don García (vv. 892-93)³.

La transformación de un personaje de alta alcurnia —don García es Conde de Cabra, don Fadrique es primogénito del Duque de Milán— en humilde trabajador de la tierra, lo convierte en un *exemplum* de los vaivenes de Fortuna. Nada más descubrir a don García moribundo en el campo, doña Sol habla en términos de una “tragedia lastimosa / que, sin piedad ninguna, / hoy representa el grande autor Fortuna” (vv. 102-104); nada más descubrir al ahogado Fadrique a orillas del Po, Flora llama a ese entorno “teatro donde has sido / tragedia de la fortuna” (vv. 525-526). Estas y otras muchas referencias a la fortuna en las dos obras no son, en sí mismas, nada fuera de lo habitual en Calderón, por lo que el hecho en sí no refuerza mucho el nexo entre ambos textos; pero sí los une el que en ambos, el primer galán, al adoptar una identidad fingida, elige un nombre nuevo directamente relacionado con el tema de la fortuna. Fadrique opta por llamarse en adelante Desdichado; García, sin más, por llamarse Fortuna. Ambas comedias contienen, por cierto, una referencia explícita al sentido literal del nombre y su aptitud para describir a quien así se hace llamar:

³ Cito *La selva confusa* por la edición de Coenen (2011), y *Cómo se comunican*, por Coenen (2014).

- FLORA Pues, Desdichado, ¡oye!
 FADRIQUE Así
 el mejor nombre has hallado (*La selva confusa*, vv. 1467-68).
- DOÑA SOL ¿Cómo te llamas?
 GARCÍA Fortuna.
 DOÑA SOL Nombre a propósito tienes
 a tus sucesos. (*Cómo se comunican*, vv. 949-51).

En ambas comedias, el poeta —lo llamaré así por respeto a quienes sigan considerando sin demostrar la autoría de Calderón de *Cómo se comunican*— diseña una escena en que el primer galán sale por primera vez, solo, realizando sus labores en la tierra y pronunciando un breve soliloquio. El tema del soliloquio es idéntico en ambas obras: la inconstancia de la fortuna, ejemplificada en la caída social del personaje, caída que se ve a la vez reflejada simbólicamente en la “bajeza” de la “tierra” que labra:

- GARCÍA Fortuna, madrastra injusta,
 pues ya tu nombre es tan mío
 que, mejorando en desdichas,
 soy tu legítimo hijo:
 si eres diosa, como dicen,
 tantas horas que he tenido
 tu sangre, porque al fin son
 de sangre tus sacrificios,
 dime, ¿qué quieres de mí?,
 ¿a qué puedo haber venido
 de más desdicha o bajeza
 que a labrar la tierra? (*Cómo se comunican*, vv. 1185-1196).
- FADRIQUE Siempre inconstante Fortuna,
 para el curso a un desdichado,
 pues a tan humilde estado
 no se vio llegar ninguna;
 si tu mudanza importuna
 para humillarme ha de ser,
 no tengo ya que temer;
 que si tu tirana guerra
 me ha abatido hasta la tierra,
 ¿adónde podré caer? (*La selva confusa*, vv. 1061-1070).

Más allá de las diferencias en la elocución exacta del soliloquio, que se deben en gran parte a la diferencia en la forma poética empleada (romance frente a décima), se trata del mismo *topos*, de la misma figura retórica básica —el apóstrofe dirigido a la Fortuna—, de un juego verbal con el nombre adoptado del personaje (la diosa Fortuna como “madrastra” del personaje ahora lla-

mado Fortuna, en *Cómo se comunican*; o como río que lleva en su “curso” a un “Desdichado”, que ya se llama así, en *La selva confusa*).

Los soliloquios citados sirven de inicio de dos escenas muy similares en su construcción y función estructural. En *Cómo se comunican*, es la escena en la que doña Elvira tantea a García para confirmar sus sospechas de que no es labrador como afirma ser. En *La selva confusa*, es la escena en la que Flora tantea a Fadrique para confirmar sus sospechas de que no es pescador como afirma ser. A ambas damas les llama la atención la discordia entre la ropa y la elocuencia del otro:

Retórico labrador,
si por dicha ese vestido
disimula el cuerpo, al alma
le disimula el estilo,
porque no convienen bien
sayales tan mal vestidos
y discursos tan bien hechos (*Cómo se comunican*, vv. 1385-1391).

Tus razones he escuchado
y presumo que este traje
buscó prestado el lenguaje
o él el vestido prestado.
¿Dónde un pescador ha hallado
esos modos de decir,
de hablar y de discurrir
que en tu entendimiento veo? (*La selva confusa*, vv. 1141-1148).

En *La selva confusa*, la escena que estamos examinando concluye la primera jornada y es rematada con una serie de versos esticomíticos y compartidos entre Fadrique y Flora (vv. 1171-1190). Este remate guarda un fuerte paralelismo con el también final de la primera jornada de *Cómo se comunican*, donde el diálogo correspondiente se produce entre don García y doña Sol (vv. 955-968); pero los versos finales recuerdan, a su vez, el final de la segunda jornada de *Cómo se comunican*, donde la interlocutora de don García es doña Elvira. En *La selva confusa*, dicen los jóvenes nobles, cada uno aparte y recurriendo a un simbolismo floral:

FADRIQUE [Ap.] ¡Ay, si fueras siempreviva!
FLORA [Ap.] ¡Ay, si maravilla fueras!

En *Cómo se comunican*, doña Elvira y don García no recurren a tales símbolos de jardinero poético, pero expresan el mismo anhelo:

ELVIRA [Ap.] ¡Oh, si fueseis mi igual,
cortesano labrador!
GARCÍA [Ap.] ¡ Oh, labradora fingida,
si fuésedeis mi igual vos!

Justo antes, en *La selva confusa*, y justo después, en *Cómo se comunican*, los enamorados acuerdan hábilmente un lugar a su vez conveniente, secreto y simbólico de encuentro:

FLORA [...] Quiero
venir mil veces a oírte.
FADRIQUE Y yo seré por servirte
desde hoy tu jardinero. (*La selva confusa*, vv. 1169-1170).
GARCÍA [...] ¿Dónde os veré?
ELVIRA En el jardín.
GARCÍA Pues hasta el jardín, adiós. (*Cómo se comunican*, vv. 1923-1924).

Antes de examinar la acción posterior de las dos comedias, conviene considerar brevemente la acción secundaria, es decir, la que conducirá a la boda del segundo galán con la segunda dama. En ambas comedias, se ha concertado el matrimonio de este galán con una dama a la que no conoce, por lo que él decide viajar al lugar de la acción dramática con la intención de verla antes de aceptar la propuesta. Así, en *Cómo se comunican*, Ramiro, antes de aceptar una boda concertada, viaja a Galicia para

ver a doña Sol primero (*Cómo se comunican*, v. 551).

Por el mismo motivo, en *La selva confusa*, Filipo, viaja a Mantua para
ver,
sin que me conozca, a Flora (*La selva confusa*, vv. 1528-1529).

En ambas comedias, el galán, al llegar a tierras donde ni lo conocen ni él conoce a nadie, se equivoca de dama: Ramiro tomando a la criada rústica Dominga por su señora doña Sol, Filipo tomando a la criada Celia por su señora Flora, y ambos, espantados, contemplan la opción de irse. Mientras tanto, el padre de la dama le informa de las bodas concertadas, y esta, aunque ama a otro hombre (Flora a Fadrique, Sol a García) aceptan, o fingen aceptar, como hijas obedientes el concierto:

que para que yo entero gusto tenga
basta saber que ha sido con tu gusto. (*La selva confusa*, vv. 1254-1254).
Ya tú sabes que mi vida
es tuya y que responderte

no puedo más de que soy,
no hija tuya, sino esclava. (*Cómo se comunican*, vv. 1519-1522).

De nuevo, si bien es cierto que, a nivel puramente verbal, las dos citas son muy distintas, la idea de fondo es la misma y la diferencia de forma métrica —octava real frente a redondilla, con exigencias diferentes de la rima en uno y otro texto— es la que explica la diferencia superficial. En ambos casos, la obediencia tan exagerada como hipócrita de la hija genera una ironía dramática idéntica.

De este modo, el poeta reúne a personajes de diversa procedencia en el mismo lugar —la casa o las tierras del padre— para poder tejer con ellos una trama basada en múltiples confusiones de identidad. Y es cuando estos hilos empiezan a enredarse de verdad cuando más salta la vista el parecido entre las dos comedias, es decir, a partir del momento en que una de las damas —la segunda dama, Sol, en *Cómo se comunican*, la primera dama, Flora, en *La selva confusa*— empieza a descubrir la verdadera identidad de quienes han adoptado una falsa. Esto es explicado a los respectivos padres como una locura que padece su hija. En *La selva confusa*, esta tarea le corresponde a su criada Celia; cuando esta informa al Duque, él le contesta:

¿Que en eso
ha parado su tristeza? (*La selva confusa*, vv. 1843-1844).

Muy similar es la respuesta de don Vela cuando doña Elvira le informa de la misma condición en doña Sol:

¿En eso paró
su llorar y su gemir? (*Cómo se comunican*, vv. 2475-2476).

Nótese el parecido de fondo entre las respuestas de los dos padres: una interrogación retórica, en la que ambos atribuyen la pérdida de juicio de su hija a su melancolía (su “tristeza”, dando la rima en “belleza” para completar la redondilla; o su “llorar y gemir”, dando la debida asonancia en *í*), empleando ambos la fórmula verbal de “parar en”. A continuación, Sol, en *Cómo se comunican* y Celia, en *La selva confusa*, añaden explicaciones, que arrancan a los respectivos padres sendas reacciones acongojadas, perfectamente paralelísticas:

¿Hay hombre más infeliz? (*Cómo se comunican*, v. 2492).

¿Hay desdicha más cruel? (*La selva confusa*, v. 1868).

En las dos comedias, sale ahora la hija supuestamente loca, y también en este caso, la elaboración retórica del momento dramático es muy similar en las dos comedias. En *Cómo se comunican*, sale doña Sol con estas palabras:

Ya habrás sabido, señor,
 pues antes pudo venir
 que yo Elvira a tu presencia,... (vv. 2495-2497).

En el momento correspondiente de *La selva confusa*, Flora sale diciendo:

Mucho me pesa de hallarte,
 señor, con Celia a tu lado,
 pues las nuevas te habrá dado
 que yo sola quise darte.
 Ya te habrá dicho... (vv. 1877-1881).

Cuando las palabras de la hija, atribuyendo alta alcurnia a personajes presuntamente humildes, parecen confirmar su pérdida de juicio, en ambas comedias los demás expresan un sentir análogo:

VELA ¡Qué lástima! (*Cómo se comunican*, v. 2502).
 OTÓN ¡Qué lástima!
 DUQUE ¡Qué desdicha! (*La selva confusa*, v. 1888).

Y un poco más adelante, de nuevo:

RAMIRO ¡Qué lástima!
 NUÑO ¡Qué dolor! (*Cómo se comunican*, v. 2513).
 OTÓN ¡Qué lástima!
 DUQUE ¡Qué dolor! (*La selva confusa*, v. 1959).

En este punto de la acción, el poeta da una nueva y crucial vuelta de tuerca al enredo, al introducir en ambas comedias la misma estrategia para tratar la supuesta locura de la doncella: darle el padre la razón a su hija en todo lo que él (erróneamente) cree ser disparatadas imaginaciones suyas; es decir, fingir, en *Cómo se comunican*, que el labrador Fortuna es el noble don García, estando convencido de que es un pobre peregrino; fingir, en *La selva confusa*, que el jardinero Desdichado es el noble Fadrique, dando por sentado que es un pobre pescador. En *La selva confusa*, la estrategia la adopta el Duque de Mantua a instancias de su criado Otón en un aparte:

Mil veces sanar oí
 con esta industria que ves,
 porque un loco se enfurece
 negándole su locura. (vv. 1915-1918).

En *Cómo se comunican*, es Ramiro quien da, aparte, el consejo a don Vela:

Mil veces, don Vela, oí
 que se cura una locura
 con aprobar y decir
 todos que es verdad aquello
 que ellos piensan; porque así
 se sosiegan, que el negarlo
 es causa, si lo advertís,
 para que más se enfurezca (vv. 2564-2571).

Nótese, de paso, cómo en ambos casos el personaje emplea la hipérbole “Mil veces oí...”, habiendo podido el poeta acudir a muchas fórmulas verbales —a “mil”— distintas.

En la estrategia así diseñada de curar la supuesta locura de la hija fingiendo todos, en *La selva confusa*, que el “jardinero” es Fadrique (que es quién realmente es), y en *Cómo se comunican* que el “labrador” es don García (que es quién es realmente), Fadrique en aquella comedia, y doña Elvira y don García en esta, colaboran involuntariamente en el “engaño” adoptando su verdadera identidad creyéndola ya revelada, dejando al padre y a otros personajes impresionados con su “actuación”:

¡Qué bien lo sabe fingir! (*Cómo se comunican*, v. 2622).

¡Qué bien, qué gravemente
 fingió el nombre! (*Cómo se comunican*, vv. 2772-2773).

¡No vi cosa en mi vida
 [...] tan bien fingida! (*Cómo se comunican*, vv. 2795-2796).

¡Oh, qué bien se disimula! (*La selva confusa*, v. 2017).

¡Qué bien finge el picarón! (*La selva confusa*, v. 2309).

Y porque finges tan bien,
 de verte fingir me huelgo (*La selva confusa*, vv. 3353-3354).

Hasta tal punto que acaban casi creyendo ser verdad lo que creen saber es mero fingimiento:

Cuando la gravedad veo
 con que la miro y escucho,
 sospecho que no haré mucho,
 don Ramiro, si lo creo. (*Cómo se comunican*, vv. 2691-2694).

No sé cómo,
que de su fingir sospecho,
y con razón, que es verdad
todo lo que está diciendo. (*La selva confusa*, vv. 2179-2182).

Es la competidora amorosa de la primera dama —doña Sol en *Como comunican* y Jacinta en *La selva confusa*— quien descubre y decide revelar los engaños, y lo anuncia con una redondilla en aquella y con un pareado de silva en esta:

Mi padre, ¡por Dios!,
ha de saber lo que pasa
y que dentro de su casa
os disimuláis los dos. (*Cómo se comunican*, vv. 2281-2284).

Diré al duque quién eres
y que en su estado disfrazarte quieres (*La selva confusa*, 3364-3365).

En ambas comedias, el poeta ha creado una situación en que el primer galán —quien cree que todos ya conocen su verdadera identidad, pero que en la convicción de otros está colaborando en un engaño con el fin de serenar a la hija “loca”— mantiene su identidad en ausencia de esta. Don Vela y su entorno, especialmente Ramiro, en *Cómo se comunican*, y el Duque de Mantua y su entorno, especialmente Octavio, en *La selva confusa*, se muestran consternados ante esta perseverancia, lo cual lleva a un enfrentamiento verbal violento con el primer galán:

RAMIRO ¿A mí también
quieres engañarme? ¡Bueno!
GARCÍA ¿Qué engaño hay aquí? (*Cómo se comunican*, vv. 2865-2867).

DUQUE ¿A mí quieres engañarme?
FADRIQUE ¿Quién engañarte pretende? (*La selva confusa*, vv. 2729-2730).

Ramiro, en *Cómo se comunican*, y Octavio, en *La selva confusa*, se convencen de que el otro ha acabado creyéndose su propia mentira. Dice Ramiro, en referencia a don García y doña Elvira:

Dicen que un loco hace mil,
y en este punto lo creo,
pues ya más locos que Sol
están estos dos, por cierto:
¡han tenido que son Conde
y Infanta! (*Cómo se comunican*, vv. 2876-2879).

Dice el Duque, en referencia a Fadrique:

Octavio, otro loco es este. [...]
 ¡Sin duda se ha creído
 que era Fadrique! (*La selva confusa*, v. 2738-54).

En la aclaración de las confusiones —necesaria para que se puedan celebrar las bodas dobles que concluyen la comedia—, hay menos semejanza entre las dos obras, sobre todo por la intervención a última hora, en *Cómo se comunican*, de don Arias como una especie de *deus ex machina*. Pero el paralelismo en el desarrollo de gran parte de la acción de las dos comedias, tal como ha sido expuesto aquí, resulta innegable. Nótese que en todas y cada una de las citas que han servido aquí para comparar las dos comedias, no coincide la versificación: he comparado romance con redondillas, octavas con redondillas, décimas con romance, etcétera, y es evidente que en cada caso, la diferencia en la forma métrica ha sido el principal responsable de las diferencias más superficiales en la elocución de uno y otro texto, pero se intuye en cada caso la misma mente creadora detrás.

Se pueden añadir, además, otros puntos de contacto. Entresaco de mis apuntes los que con mayor facilidad se dejan exponer.

Ambos textos comparten la imagen de una “corteza” rústica que esconde un meollo noble:

SOL Entre rústica corteza,
 ¿es posible que se encierre
 alma tan noble? (*Como se comunican* vv. 843-45).

FADRIQUE Sabrás, pues, que esta corteza
 un corazón tiene dentro
 que decir sin arrogancia
 el más generoso puedo. (*La selva confusa*, vv. 2005-8).

Aunque es cierto que la obra de Calderón abunda en versos (ajenos y sobre todo propios) reutilizados, o reutilizados con leves variantes, la inclusión de versos (casi) idénticos en estas dos comedias no deja de ser un indicio más de su cercanía. Me refiero a versos como estos:

¡Esto sólo me faltaba! (*La selva confusa*, v. 2804).

¡Esto sólo me faltaba! (*Cómo se comunican*, v. 1523).

O como estos:

¿Qué tierra es esta que veo? (*La selva confusa*, v. 520).

¿Qué tierra es esta que piso? (*Cómo se comunican*, v. 365).

O como estos otros:

¡Villanos, viven los cielos,
que...! (*Cómo se comunican...*, v. 2869-2870).

¡Villano, viven los cielos,
que...! (*La selva confusa*, vv. 2441-2442).

¡Viven los cielos, villanos,
que...! (*La selva confusa*, vv. 2865-2866).

Hay, asimismo, elementos retóricos que sugieren que en uno de los textos sigue operativo un recuerdo involuntario del otro; nótese, por ejemplo, la semejanza entre estos dos quiasmos contruidos con el adjetivo “fingido”:

tan fingido pescador
cuanto Fadrique fingido (*La selva confusa*, v. 2780).

desta fingida villana
y este mercader fingido (*Cómo se comunican*, vv. 1475-76).

Incluso en las alusiones metaliterarias hay coincidencia entre los dos textos. Hay, por ejemplo, en *La selva confusa*, una referencia a los “libros ... de muchas caballerías” (vv. 2833-2834) y otra a las “tramoyas de andantes caballerías” en *Cómo se comunican dos estrellas* (vv. 1976-1977); y en ambas comedias hay una referencia a las *Metamorfosis*:

¡Ovidio se ha vuelto Amor
con tantas transformaciones! (*La selva confusa*, vv. 1835-36).

¿Qué transformación de Ovidio
es esta? (*Cómo se comunican*, vv. 1222-23).

En resumidas cuentas, si es que hacían falta más pruebas de la autoría de Calderón de *Cómo se comunican*, creo que la red de relaciones que unen esta comedia con *La selva confusa* constituye una muy contundente. Lo que comparten es más que unos cuantos motivos o tópicos genéricos de las comedias de enredo del Siglo de Oro. Precisamente por ello, creo también que es legítimo afirmar que los aspectos que vinculan *Cómo se comunican* con *La selva confusa*, y que afectan hasta el núcleo de la acción dramática, son más fundamentales

que las semejanzas, por otra parte innegables, que conectan la obra con comedias como *La vida es sueño*, *El alcaide de sí mismo* y, sobre todo, *Saber del mal y del bien*, ya señaladas por el profesor Vega García-Luengos. Esta constatación no sólo puede servir para cimentar aún más, si es que hace falta, la atribución de la comedia a Calderón, sino que sugiere además una fecha más temprana que la propuesta por Vega García-Luengos. Si *La selva confusa* es la comedia de fecha conocida más temprana de Calderón, acaso haya que incluir también *Cómo se comunican* entre las primeras composiciones dramáticas del autor. Cabe incluso preguntarse si no es anterior a *La selva confusa*.

En términos de comicidad, *La selva confusa* puede ser considerada una versión mejorada de *Cómo se comunican*. Fijémonos en el momento en que se introduce el elemento clave del enredo, es decir, el momento en que se adopta la estrategia de fingir, ante la hija supuestamente enloquecida, que son ciertas las identidades que ella atribuye a varias personas, lo cual es seguido por la involuntaria colaboración de esas personas que creen revelada su verdadera identidad. Es a partir de ese momento que el poeta consigue explotar al máximo las posibilidades cómicas del argumento. En *La selva confusa*, esta complicación se produce en torno a la mitad del segundo acto, dejando aún media comedia de comicidad situacional casi continua; en *Cómo se comunican* no se produce hasta bien avanzado el tercer acto, unos quinientos versos antes de acabar la comedia. De modo que lo que en aquella constituye el nudo central del enredo, en esta es sólo una última vuelta de tuerca de un argumento más centrado en el juego de verdad y ficción entre don García y doña Elvira. El hecho sugiere que *La selva confusa* es una reelaboración de la parte cómica más lograda de *Cómo se comunican*, ya que es difícil imaginar que Calderón reutilizara un enredo cómico propio para hacer otro más flojo⁴. A esto hay que añadir que, mientras *Cómo se comunican* deriva una parte sustancial de su argumento de una comedia anterior —*Las almenas de Toro* de Lope—⁵, *La selva confusa* tiene más derecho a ser considerada completamente original de Calderón. Lo más lógico es, o al menos a mí me lo parece, suponer que *Las almenas de Toro* le sugirió el argumento de *Cómo se comunican*, y que esta comedia le sugirió el de *La selva confusa*. Teniendo en cuenta que el *terminus ante quem* del estreno de *La selva confusa* es el 7 de mayo de 1623, y muy probablemente tres meses antes (8 de febrero) (Coenen, 2011: viii-ix), y restando unos cuantos

⁴ De la misma manera, muchas comedias de Calderón son versiones mejoradas de argumentos anteriormente dramatizados en colaboración con otros poetas: *La hija del aire II* (basada en *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*), *Las armas de la hermosura* (*Los privilegios de las mujeres*), *El mayor encanto, amor* (*Polifemo y Circe*). En este caso, en cambio, todas las jornadas de ambas comedias parecen llevar el sello de Calderón.

⁵ Sobre la deuda de *Cómo se comunican* para con *Las almenas de Toro*, véase Vega García-Luengos (2005: 243-249).

meses para la composición de una comedia, y suponiendo que mis argumentos hayan sido acertados, *Cómo se comunican* no puede ser posterior a 1622.

¿Es compatible tal datación con la que ha propuesto Germán Vega García-Luengos (2005: *passim*, y 2010: 391), un poco anterior a la de *Saber del mal y del bien*, comedia cuya representación no está documentada hasta 1628? Acaso es pertinente aquí el hecho de que *La selva confusa* incluye dos pasajes recogidos casi literalmente por Calderón en otras comedias suyas, y que uno de ellos lo comparte con, precisamente, *Saber del mal y del bien*. El otro es un soneto (vv. 2681-2694)⁶ que figura también en *Nadie fie su secreto*, sin duda una de las comedias más tempranas entre las “canónicas” de Calderón, no recogida en sus *Partes* de comedias y fechada por Hilborn en 1623-1624. Lo que más interesa aquí son las redondillas compartidas con *Saber del mal y del bien*; son estas cuatro de *La selva confusa* (vv. 768-780):

FLORA	¿Y tan dulces las razones? ¿Las penas tan declaradas? ¿Las palabras tan cortadas? ¿Tan corteses las acciones? ¿Aquel callando decir? ¿Aquel con valor llorar? ¿Tan a tiempo el suspirar, disimulando el sentir? Quejarse de la Fortuna ningún hombre humilde sabe, porque en su pecho no cabe sino una queja importuna, llorada rústicamente.
CELIA	Con el viento el mar se altera, con causa brama una fiera, que todo su pena siente.

Aparecen, con leves variantes, reducidas a tres en *Saber del mal y del bien*⁷:

LAURA	¿Y tan cuerdas las razones, las palabras tan limadas, las penas tan declaradas, tan medidas las acciones?
-------	--

⁶ Cito por la edición de Coenen (2011), que recoge en nota la versión correspondiente de *Nadie fie su secreto*.

⁷ Cito por la edición de la *Primera parte de comedias* de Iglesias Feijoo (2007: 594). Precisamente la segunda de estas redondillas se incluye entre los versos que cita el profesor Vega García-Luengos (2010: 389-390) para relacionar *Saber del mal y del bien* con *Cómo se comunican*; como se ve, servirían igualmente para relacionar esta comedia con *La selva confusa*.

Quejarse de la Fortuna
ningún hombre humilde sabe,
porque en su pecho no cabe
sino una queja importuna,
llorada rústicamente.
CELIA Con el viento el mar se altera,
con celos brama una fiera
y un monte con causa siente.

Acaso la solución reside en adelantar la fecha de *Saber del mal y del bien*; a fin de cuentas, una representación en 1628 no significa necesariamente una composición justo antes de esa fecha. También cabe pensar en una composición parcial temprana de esta comedia, quedando acaso sin acabar durante unos años, o, más probable quizás, en una revisión de otra comedia tempranísima, hoy perdida.

Basándose en la relación proporcional en el empleo de redondillas y romance en *Cómo se comunican*, el profesor Vega sostiene que “de ser de Calderón, la métrica apuntaría a una fecha entre 1625-1628, de acuerdo con las tablas de H. W. Hilborn” (Vega García-Luengos, 2005: 261). Yo diría más bien que la versificación de *Cómo se comunican* es tan peculiar que no permite aplicar los criterios de Hilborn⁸; es más, si algún estudioso quisiera negarle a Calderón la autoría de esta comedia, la versificación constituiría su mejor baza. Veamos los aspectos que considero más llamativos.

En el texto de la comedia, tal como nos ha llegado, sólo se emplean tres formas métricas: el romance (52%), la redondilla (41%) y la silva pareada (7%). Llama la atención, ante todo, como bien señala el profesor Vega, la ausencia de décimas. Es cierto que Calderón omitió esta forma en otras diez comedias, pero se trata de obras bastante posteriores en el tiempo, compuestas en un período en el que el notable incremento del uso del romance en sus comedias redujo significativamente el uso de otras formas. En todas ellas, los porcentajes de romance, según los cálculos de Hilborn, están muy por encima del 52% de *Cómo se comunican*:

⁸ De todos modos, el grado de seguridad que podemos atribuir a las dataciones de Hilborn es sin duda discutible. Dejando a un lado el que algunas de dataciones dadas por seguras por el estudioso, y que aprovecha para datar las demás, no lo son, hay que insistir en que la mayor o menor presencia de una forma métrica en una comedia puede deberse a varios factores internos. Así, las redondillas suelen acompañar un elevado ritmo escénico y los romances son más necesarios en comedias que necesitan más *explayaciones* narrativas; y es lógico por el tema de la obra el que, pongamos por caso, *El sitio de Bredá* tenga una presencia elevada de octavas. Más allá de demostrar unas tendencias generales, en especial el gradual incremento de la presencia del romance en las comedias de Calderón, no creo que el trabajo de Hilborn ayude mucho a fecharlas. El mismo Hilborn, por cierto, relativizó el valor de sus dataciones (“it would be idle to pretend that the conclusions are in every respect satisfactory and final”, Hilborn, 1938: iii).

<i>La exaltación de la cruz</i>	64%
<i>Duelos de amor y lealtad</i>	70%
<i>Guárdate del agua mansa</i>	72%
<i>Mañanas de abril y mayo</i>	72%
<i>La estatua de Prometeo</i>	74%
<i>El gran príncipe de Fez</i>	78%
<i>El segundo Escipión</i>	78%
<i>El encanto sin encanto</i>	79%
<i>¿Cuál es mayor perfección?</i>	80%
<i>El acaso y el error</i>	80%

Nótese que, salvo una, todas tienen un 20% más de romance que *Cómo se comunican*, y que la única excepción a esta regla está también muy por encima (un 12%).

En segundo lugar, hay que señalar que, si bien no es extraño que en nuestra comedia no haya quintillas, o que no haya octavas, o que no haya tercetos, o que no haya liras sextinas, o que no haya soneto, sí lo es que no se emplee ninguna de estas formas. Cierto, esta característica la comparte con *Mañanas de abril y mayo*, pero con ninguna de las incluidas en las partes primera y segunda de las comedias de Calderón, ni con otra alguna de las que se suelen considerar escritas antes de la publicación de las mismas, en 1636 y 1637. Esto puede ser parcialmente atribuible a las tijeras: si comparamos, de nuevo, con el caso de *La selva confusa*, podemos constatar que el manuscrito autógrafo de Calderón, que tiene más de 3 600 versos, incluye un pasaje en tercetos, que falta por completo en la suelta de la comedia (supuestamente) impresa en Barcelona en 1632; y que incluye un único soneto, que a su vez falta en la suelta impresa en Zaragoza en 1633. De modo que es plausible que, al cortar el texto, se haya reducido también la variedad métrica. Aún así, es innegable que la versificación de *Cómo se comunican* es excepcional dentro de la producción de Calderón.

De los criterios empleados por Hilborn, el más prometedor para establecer o descartar una fecha de composición tempranísima, anterior a *La selva confusa*, es la organización de los romances en cuartetos. Según sus cálculos, en *La selva confusa*, *Amor, honor y poder* y *Judas Macabeo*, un 60% de romance o más está escrito en cuartetos, porcentaje que baja notablemente en *Nadie fie su secreto* (que sería un poco posterior) y aún más en todas las demás comedias de Calderón (Hilborn, 1938: 5-7). He intentado cuantificar las cuartetos de romance en *Cómo se comunican*, pero he de confesar que la aplicación de tal criterio me resulta sumamente difícil, especialmente en los romances dialogados; proliferan los casos discutibles, de los que no estoy seguro cómo los habría clasificado el profesor Hilborn, por lo que no me atrevería a fijar una cifra.

Lo que sí puedo afirmar con respecto a los romances es otro dato que me parece llamativo: la poca variedad en las rimas asonantes, especialmente en un

romance en *í* de la tercera jornada (vv. 2405-2690). De los 143 versos pares del romance, 14 tienen rima en *aquí*; 12 en *así* o *ansí*; otros 12 en *mí*; y 6 en *fin*. Es un poco más que tres veces más largo que el romance en *i* que figura en la segunda jornada de *Amor, honor y poder* (representado en 1623), pero ello no es bastante para justificar la diferencia en frecuencia de palabras-rima: en el romance de *Amor, honor y poder*, la más frecuente es *mí* (3 veces), y hay siete palabras que figuran dos veces en posición asonante. Limitando la muestra a los primeros 94 versos del romance de *Cómo se comunican*, contabilizo en posición asonantes cinco ocurrencias de *aquí*, *mí* y *así* (o *ansí*), que ocupan, pues, casi un tercio de todas las palabras-rima (15 sobre 47): también una frecuencia bastante por encima de la que revelan las estadísticas de *Amor, honor y poder*.

Los romances agudos son mucho menos comunes que los graves, pero Calderón no sólo incluyó uno en una comedia tan temprana como es *Amor, honor y poder* (estreno 1623), sino también en su última comedia, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (estreno 1680). Quiere el azar que este romance tiene exactamente el mismo número de versos que el de *Cómo se comunican*, 286 (aunque dos son repetidos, y a primera vista parece más largo, estando seguido por un romancillo heptasilábico también en *í*). En este romance, las palabras asonantes más frecuentes en los versos pares son *aquí* (8 ocurrencias), *mi* (6) e *ir* y *decir* (ambas 5), frente a las cifras 14, 12, 12 y 6 que encontramos en *Cómo se comunican*. Además, en estos 286 versos de romance de *Hado y divisa* se emplean 73 palabras-rima diferentes, y en los de *Cómo se comunican*, sólo 54⁹. También en este caso, pues, las cifras sugieren una acentuada pobreza en la asonancia del romance de *Cómo se comunican*, pobreza que resulta difícil de explicar si se acepta —como hago yo— que es obra del mismo autor que *Amor, honor y poder* y *Hado y divisa*. La explicación puede residir en las limitaciones de un poeta novato con un léxico aún limitado, con menos experiencia o rutina en el hallazgo de rimas asonantes, o que aún no había reflexionado lo suficiente sobre la necesidad de variación en las rimas.

Me he querido explayar sobre cuestiones de versificación y rima, entre otros motivos por los que impone la honestidad intelectual, pues, como señalé arriba, me parece que son las que más se arguyen en contra de la autoría de Calderón de *Cómo se comunican*. Aún así, me resulta sumamente difícil creer que esta comedia no sea de Calderón, y considero que las analogías con *La selva confusa* avalan claramente su autoría. Creo también haber aducido motivos para proponer una fecha de composición más temprana que la propuesta por el profesor Vega García-Luengos. Don Cruickshank (2009: 68-69) ha sugerido que podría tratarse de una de esas comedias precoces que, según Fajardo,

⁹ Contabilizo como la misma palabra las formas conjugadas del mismo verbo.

“imprimió siendo mozo con el nombre de don Pedro Calderón y Riaño”, y así lo creo yo; podría ser, incluso, la comedia más temprana que se conserva del autor.

Una consideración final. Si la teatralización cómica de material histórico —caso de *Cómo se comunican*— genera una estructura dramática tan similar a la de un argumento inventado —caso de *La selva confusa*—, ¿qué relevancia hemos de dar, a la hora de analizar, interpretar o clasificar la obra, a la historicidad del tema?

BIBLIOGRAFÍA

- Coenen, Erik (2009): “En los entresijos de una lista de comedias de Calderón”, en *Revista de Filología Española*, LXXXIX, pp. 29-56.
- Coenen, Erik (ed.) (2011): Calderón de la Barca, Pedro, *La selva confusa*, Kassel, Reichenberger.
- Coenen, Erik (ed.) (2014): Calderón de la Barca, Pedro, *Cómo se comunican*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <www.cervantesvirtual.com/obra/como-se-comunican-dos-estrellas-contrarias/>.
- Cruikshank, Don W. (1973): “The two editions of Calderón’s *Quinta parte* (1677)”, en *The Textual Criticism of Calderón’s Comedias* (Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, vol. I), Edward M. Wilson y Don W. Cruickshank (eds.), London, Tamesis, 1973.
- Cruikshank, Don W. (2009): *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hilborn, Harry W. (1938): *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto Press.
- Iglesias Feijoo, Luis (ed.) (2007): Calderón de la Barca, Pedro, *Primera parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro.
- Portuondo, Augusto A. (1980): *Diez comedias de Lope de Vega. Estudio de su autenticidad*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro.
- Slooman, Albert E. (1952): “*La selva confusa* restored to Calderón”, *Hispanic Review*, XX/2, pp. 134-148.
- Vega García-Luengos, Germán (2005): “Imitar, emular, renovar en la comedia nueva: *Cómo se comunican*, reescritura “calderoniana” de *Las almenas de Toro*”, *Anuario Lope de Vega*, XI, pp.243-264.
- Vega García-Luengos, Germán (2008): “El legado de comedias de Calderón”, *Criticón*, CIII/CIV, pp. 249-271.
- Vega García-Luengos, Germán (2010): “Calderón, reescritor de Lope”, *Anuario calderoniano*, III, 2010, pp. 371-403.
- Wilson, Edward M. (1962): “An Early List of Calderón’s *Comedias*”, *Modern Philology*, LI, pp. 95-102.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2014

Fecha de aceptación: 3 de noviembre de 2014