

**Aichinger, Wolfram, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego (eds.), Pedro Calderón de la Barca, *El secreto a voces*, Kassel, Reichenberger, 2015. ISBN: 978-3-944244-43-3.**

La progresivamente mayor aparición de ediciones críticas de las obras dramáticas de Calderón, elaboradas a partir de criterios filológicos meditados y practicados con gran cuidado, ha permitido la publicación de textos pertenecientes a zonas y géneros aún insuficientemente explorados del polimorfo *corpus* teatral del dramaturgo áureo. Tal es el caso de la comedia palatina calderoniana, subgénero cómico que en el último tiempo ha venido mostrándose como un rico y sugestivo campo de estudio, tanto para la crítica textual como para la interpretación literaria. Buen ejemplo de aquella apertura a la investigación del universo cómico palatino es la excelente edición de *La banda y la flor*, a cargo de Jéssica Castro<sup>1</sup>, o los trabajos recogidos en los *Cuadernos de teatro clásico* en su número 31<sup>2</sup>. La edición crítica de *El secreto a voces* realizada por Fernando Rodríguez-Gallego, Simon Kroll y Wolfram Aichinger —resultado del proyecto «Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture» desarrollado en la Universidad de Viena— viene precisamente a aportar e integrarse a esa línea actual de los estudios calderonianos.

La publicación se abre con un análisis literario e histórico («Introducción a *El secreto a voces*. Trama, artificio, momento histórico») articulado alrededor del eje central que da sentido a la comedia y que se proyecta desde el título de la misma: el *secreto*. Primeramente, se expone un conciso resumen sobre la ingeniosa y cómica trama de la obra: Flérida, duquesa de Parma, está enamorada de su secretario, Federico; un amor entre desiguales y no correspondido porque Federico ama a Laura (prima y dama de Flérida) la cual infortunadamente está comprometida

<sup>1</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016.

<sup>2</sup> Miguel Zugasti (dir.), *Cuadernos de teatro clásico*, 31, 2015.

a matrimonio con Lisardo, contando con el beneplácito del padre de la dama, Arnesto, gobernador de Parma y tío de Flérída. Para enredar más las relaciones de amor y desamor entre los personajes, Flérída está destinada a casarse con Enrique, señor de Mantua, quien llega a la corte de Parma fingiendo ser el secretario de sí mismo, siendo amparado en palacio por Federico, verdadero secretario. Así, sobre los principales galanes y damas de la pieza, se monta un ascendente y vertiginoso juego de encuentros y desencuentros, enfatizados en el triángulo amoroso compuesto entre Flérída, Federico y Laura, cuyo sentimiento conforma ese «secreto a voces» que se esconde en la sucesión de sutiles escenas de simulación y disimulación cortesana en el contexto de la distensión cómica construida sobre el enredo de la acción. Sin duda, destaca en esta comedia el ingenioso recurso de los jóvenes enamorados, Laura y Federico, quienes para esquivar la intervención negativa de Flérída en sus propósitos amorosos, crean un lenguaje secreto, secretamente transmitido con «cifras» y «señas», sirviéndose para ello de acrósticos:

FEDERICO           «Tuyo» es el lauro, y yo, Laura,  
                          «soy» quien le rinde a tus pies.

LAURA               «Tuya» es la alabanza, y yo  
                          «seré» la que te la dé.  
                          (¡Qué dicha! «Tuyo soy», dijo.)

FEDERICO           (¡Qué favor! «Tuya seré»,  
                          oí.)

FABIO               (Maestros son; allá  
                          se lo deben de entender.)

FLÉRIDA           De toda vuestra cuestión  
                          solo he llegado a saber  
                          que es liberal quien no gasta  
                          sus sentimientos.

LOS DOS                                   Así es.  
  (pp. 371-372, vv. 2784-2795)

Ese poético lenguaje secreto, que abre la lectura y audición del verso calderoniano desde la pura horizontalidad a la simultánea verticalidad, tiene su antecedente en *Amar por arte de mayor*, de Tirso de Molina, aunque con algunas importantes modificaciones que señalan los editores (pp. 32 y ss.). Así pues, en suma, amor, amistad y lealtad se conjugan lú-

dicamente en una intriga deliciosamente construida que, con artificioso ingenio, brilla por sí misma.

Teniendo a la vista este resumen de la enredada trama de la obra, enseguida los editores despliegan el análisis literario propiamente dicho de esta verdadera «comedia de secretos» (p. 49), utilizando como clave de lectura justamente aquel elemento caracterizador y nuclear de la pieza. Partiendo de la premisa del «gran valor dramático del secreto» (p. 11) en el teatro de Calderón, se propone una «sociología del secreto» que permita diferenciar este componente «de otros elementos recurrentes del cosmos calderoniano, ya sean el silencio, el engaño, la mentira o la burla. Todos ellos mantienen estrechos lazos de parentesco con el secreto sin abarcar el mismo espectro de significado» (p. 11). Hacia ese específico sentido dramático avanza el análisis propuesto, donde se establecen algunas interesantes distinciones operativas (secretos simples, reflexivos, vacíos) en busca del valor simbólico de este tema, técnica y recurso que, aunque presente en el teatro occidental desde sus más antiguos orígenes, en la obra de Calderón exhibe una fundamental innovación, puesto que, como indican los editores:

el secreto pasa al primer plano del argumento —al lado del amor, de los celos, del honor. Reclama el derecho de ser percibido como asunto clave. Sus hilos ya no permanecen invisibles. De principio formal pasa a convertirse en tema. Tanto así que, en algunas comedias, del buen uso del secreto penden fama, amor y vida. Los valores y vínculos humanos de la sociedad cortesana se prueban a base del secreto (p. 18)

En efecto, Calderón indagó insistentemente en las distintas posibilidades del secreto en diferentes piezas dramática adscritas al variado arco genérico de su pluma: desde la comedia a la tragedia, desde lo burlesco a lo sacramental. De tal manera que, como afirman los editores, «no hay comedia de Calderón que no explore los usos sociales del secreto. La preocupación, incluso obsesión por el tema arranca con sus primeras obras y se deja rastrear hasta la senectud del poeta» (p. 78). Entendida la relevancia y el lugar que ocupa este elemento en el imaginario calderoniano, los editores prosiguen con las particularidades que signan *El secreto a voces*. Claros e insoslayables parecen los modelos y antecedentes literarios de la comedia; por un lado, la lógica amorosa entre mujer de poder y secretario presente en la archiconocida pieza de Lope, *El perro del hortelano*; y, por otro lado, una de las obras de los primeros años de

Calderón, *Nadie fie su secreto*, cuyo protagonista es Alejandro Farnesio, duque de Parma y trasunto ficticio del personaje histórico.

*El secreto a voces*, entonces, recoge una tradición de personajes, espacios y acciones que, no obstante, trata y reelabora con gran originalidad a partir de la dramatización de la expresión «secreto a voces» —registrada ya por Correas en 1627—, en donde la paradoja y el oxímoron que porta el refrán se representa y resuelve en aquella historia palaciega hilvanada sobre intrincadas trazas. De las distintas dimensiones de la obra que en su introducción analizan los editores, destaca el examen del espacio áulico que enmarca el devenir de la ficción de la comedia. El palacio ducal de Parma sirve de escenario para los lances cortesanos, recurriendo al exotismo y lejanía que connotaban las tierras italianas en el horizonte de expectativas del público teatral aurisecular; de este modo, Calderón crea una atmósfera primaveral carente del cualquier riesgo trágico. Evidentemente, esta construcción del espacio responde a las convenciones y códigos propios del subgénero palatino; sin embargo, los editores intentan completar «la imagen de Parma como corte idealizada y poetizada» (p. 21) con la indagación en el referente histórico al que remite. Así, ahondan en la historia del ducado de Parma bajo el control de la familia Farnesio, y la disputa y enemistad política de esta casa nobiliaria contra los Gonzaga de Mantua durante los siglos XVI y XVII. Aquel antagonismo histórico se plasmaría simbólicamente, y mediado por el teatro, en los personajes de Flérida, duquesa de Parma, y Enrique de Gonzaga, aunque ninguno de los dos represente a figura histórica alguna. Los editores aventuran que «Calderón quería evocar el ambiente de los Austrias mayores, los tiempos y glorias de Carlos V y Felipe II» (p. 24), conclusión que, no obstante, no termina de cuajar y se contradice con el atajo y tachadura de seis versos que Calderón realiza en el autógrafo de la comedia y que precisamente aludirían a aquel conflicto histórico (p. 158), como los mismos editores indican más adelante.

Destacan también Rodríguez-Gallego, Kroll y Aichinger algunos espacios y tiempos particulares —el jardín, la noche, los «espacios de ocultación» (pp. 60 y ss.)— y el desglose de la utilización diferencial del romance, la redondilla, la décima y la silva en distintos momentos significativos de la comedia (por ejemplo, el uso de las décimas durante la «academia de amor» de la primera jornada). Asimismo, merece la atención de los editores la figura del secretario, que es encarnada en el personaje de Federico, «primer galán», portador y administrador por antonomasia de los secretos que se tejen en la corte, quien además es-

tablece complejas relaciones con la figura de la mujer poderosa, Flérida, en un ambiente donde los vínculos palaciegos entre los personajes se ofrecen en toda su complejidad.

Para cerrar esta introducción literaria e histórica, los editores dan noticia sobre la fortuna escénica de *El secreto a voces*. Escrita y estrenada en 1642, pero no publicada —como suelta— sino hasta en 1650, la obra cuenta con una importante documentación sobre su puesta en escena en los siglos XVII y XVIII. Utilizando sobre todo la base de datos CATCOM —elaborada por el grupo de investigación teatral DICAT, dirigido por Teresa Ferrer Valls—, los editores cifran en diecisiete las representaciones documentadas de la comedia en el siglo XVII, lo que la convierte en la cuarta pieza más montada de la cual se tenga registro en ese periodo (pp. 98 y ss.). El estreno de *El secreto a voces* se realizó en 1642 y no hay registro de esa puesta en escena; sin embargo, al conservarse el manuscrito autógrafo del texto —firmado y fechado de mano de Calderón el 28 de febrero de 1642—, se puede observar en su portada la apostilla «Para Antonio de Prado», por lo cual la obra habría sido escrita pensando en la realización de su representación por la compañía de este *autor*, o en todo caso habría sido vendida a este para su escenificación, probablemente en un escenario de corral. Los editores detallan la relación de Calderón con la compañía de Prado —una de las más importantes durante esos años—, quienes representaron textos del dramaturgo desde al menos 1628. Inmediatamente, y a partir de los documentos que se conservan sobre la actividad de la compañía de Antonio de Prado durante 1642, se conjetura sobre el posible elenco de actores que habría interpretado el papel de cada personaje de *El secreto a voces*, arriesgando la hipótesis de que Calderón haya pensado en algunos de aquellos actores y actrices mientras componía su pieza.

En el transcurso del siglo XVIII el éxito de *El secreto a voces* siguió siendo importante en España y en el resto del contexto europeo, tanto en la sucesión de distintas escenificaciones como en la estimación de la crítica teatral. En España, empero, hacia el primer cuarto del siglo XIX la obra entra en un progresivo olvido, que en las zonas germanófonas se retrasa al convertirse *El secreto a voces* en uno de los textos de Calderón con mayor número de representaciones, traducciones y adaptaciones. Una peculiaridad importante con respecto a la historia escénica de *El secreto a voces* se relaciona con la conservación de cuatro partituras musicales para distintos momentos de la comedia. La que más resaltan los editores es la más antigua y completa, compuesta por el músico italiano

Giovanni Maria Pagliardi para la representación de la obra en una fiesta teatral cortesana en Viena, legada a la posteridad por medio de una edición de lujo publicada en la misma ciudad por Matheo Cosmerovio en 1671. Finalmente, para cerrar el estudio introductorio del volumen, los editores incluyen una propuesta de segmentación de la comedia —siguiendo los postulados de Marc Vitse—, junto con un resumen de esa propuesta en una tabla de segmentación que resume la delimitación planteada y, por último, la correspondiente sinopsis métrica con sus porcentajes de uso.

El segundo capítulo de esta publicación desarrolla un amplio estudio textual. *El secreto a voces* posee una importante tradición, producto probablemente del éxito de público que debió ostentar en los siglos XVII y XVIII. Hito trascendental en la tradición textual de esta comedia es, sin lugar a dudas, la conservación del manuscrito autógrafo de Calderón firmado y fechado en 1642. La existencia de este autógrafo, naturalmente, facilita la labor de fijación textual aunque, además, instala la compleja problemática del proceso de escritura de la comedia que se evidencia en el documento. Los editores advierten precisamente algunas de esas problemáticas; así, analizan la presencia de distintas manos en las grafías del manuscrito. En total, observan seis manos diferentes que intervienen en el documento dejando una muestra de texto, aparte de la del dramaturgo cuya letra ocupa la mayor parte de aquel. Inmediatamente, sirviéndose de las siglas y la valiosa información que ofrece el portal *Manos teatrales* —proyecto en colaboración dirigido por Margaret R. Greer—, los editores advierten la copia al limpio de versos corregidos por Calderón, realizada por una mano desconocida; la censura de algunos pasajes de la obra relativos a los chistes religiosos del gracioso Fabio, acometida por parte del censor Juan Navarro de Espinosa —única mano interventora que se identifica con certeza—; la restitución posterior de los mismos versos por otra mano desconocida, muy probablemente ligada al mundo teatral coetáneo; entre otros fenómenos de grafías no autoriales apreciables en el autógrafo.

También resulta fundamental para la labor de fijación textual la presencia de versos atajados, que plantean el problema de su autoría y consecuente incorporación —o no— en el texto crítico. Los editores tratan de deslindar aquellos atajos que provienen de la mano de Calderón, de aquellos de procedencia ajena. Para ello tienen en cuenta las correcciones en los versos adyacentes que provocan los atajos, el análisis de las grafías, la estructura métrica, la injerencia de estos saltos en la evolución

de la trama y, finalmente, su reproducción en los testimonios más relevantes de la tradición textual posterior. De esta manera, se avanza hacia una distinción entre aquellos atajos de muy segura autoría calderoniana, de aquellos que presentan una difícil atribución al poeta, obra probabilísima de interventores posteriores que trabajaron con el manuscrito para la escenificación de *El secreto a voces*. La problemática de los versos atajados lleva a los editores a la siguiente conclusión: «si aceptamos que Calderón es el autor de algunos de los atajos, parece, pues, que también existen por lo menos dos versiones de *El secreto a voces*: una larga, que incluye todos los versos *ante correctionem* del autógrafo, y una corta, que excluye todos los versos atajados y tachados por Calderón» (p. 164). Entre la versión larga y la corta mediarían, según los cálculos de los editores, poco más de doscientos versos. Finalmente, Rodríguez-Gallego, Aichinger y Kroll se deciden por editar la versión corta en el texto crítico por considerarla como la voluntad autorial definitiva de Calderón. Sin embargo, ofrecen también la versión larga —que incluye los versos atajados excluidos y las versiones *ante correctionem* de sus respectivos versos adyacentes— en un apéndice, con lo cual el lector puede contar con las dos versiones del autógrafo calderoniano.

Luego de examinar los problemas que conlleva el manuscrito autógrafo y que revelan el proceso de escritura del dramaturgo, los editores se detienen en los otros testimonios de la tradición —manuscritos e impresos— para posteriormente filiarlos. Siguiendo la hipótesis de José María Viña Liste, se postula la existencia de un apógrafo perdido —que posiblemente se copiara en algún momento muy cercano al estreno de la obra— del cual derivarían todos los testimonios posteriores. A partir de todo este estudio textual se fija el texto crítico, siguiendo fundamentalmente los criterios establecidos por Ignacio Arellano y el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), con la correspondiente anotación de la obra. La edición incorpora, finalmente, el ya referido apéndice con la versión larga del texto, un aparato de variantes, un apartado con notas sobre el autógrafo —donde se describen las correcciones y tachaduras existente en él—, y, en último término, dos índices, uno con las voces anotadas, y otro con las ilustraciones presentes en este volumen crítico de *El secreto a voces*.

Ariel Núñez Sepúlveda  
Universidad de Chile