

ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN AMOROSA
EN LA COMEDIA PALATINA DE TIRSO,
CALDERÓN Y BANCES

LOVE COMMUNICATION STRATEGIES IN THE PALATINE
COMEDY BY TIRSO, CALDERÓN AND BANCES

Blanca Oteiza
<https://orcid.org/0000-0003-4175-846X>
Universidad de Navarra
Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO)
Campus Universitario, s. / n.
31009 Pamplona
ESPAÑA
boteiza@unav.es

Resumen. En el teatro áureo, la dificultad de los amantes para comunicarse y defender su amor exige mecanismos de diálogo con distintos grados de dificultad que encuentran natural expresión en la comedia palatina, y como recurso dramático permite esbozar su transmisión en tres comedias: *Amar por arte mayor* (Tirso), *El secreto a voces* (Calderón) y *La jarretiera de Inglaterra* (Bances Candamo). Estas comedias comparten complicados sistemas de comunicación según un lenguaje artificial, basado en composiciones poéticas (acrósticos) y en la criptografía, que requiere descifrarse mediante claves, y pone en apuros al espectador de ayer y de hoy (más).

Palabras claves. Comedia palatina; comunicación amorosa; acrósticos; criptografía; *Amar por arte mayor*; Tirso de Molina; Calderón; *El secreto a voces*; *La jarretiera de Inglaterra*; Bances Candamo.

Abstract. In the Golden Age theatre, the difficulty of lovers to communicate themselves and to defend their love finds its solution in ingenious ways of getting their message across, using dialogs with different levels of complexity. These dramatic resources are broadly employed in the subgenre of the so-called palatine comedy and the author of this article analyses three comedies: *Amar por arte mayor*, by Tirso de Molina; Calderón's *El secreto a voces* and *La jarretiera de Inglaterra* by Bances Candamo. These plays share complicated communication systems following an artificial language, based on poetic compositions (acrostics) and on cryptography, that require to be translated using codes, and create difficulties to the spectator of yesterday and today (even more).

Keywords. Palatine comedy; love communication, acrostics, cryptography; *Amar por arte mayor*; Tirso de Molina; Calderón; *El secreto a voces*; *La jarretiera de Inglaterra*; Bances Candamo.

En el teatro áureo, la secular dificultad de los amantes para comunicarse y defender su amor frente a fuerzas opositoras propicia y exige mecanismos de diálogo con distintos grados de dificultad: desde el sencillo billete en prosa a composiciones métricas u otros lenguajes de complejo desciframiento.

Esta sofisticada comunicación encuentra natural expresión en la comedia palatina, cuyas coordenadas espacio-temporales, sociales y temáticas están bien fijadas¹, y como recurso dramático permite esbozar su transmisión en tres comedias, que abarcan un periodo sin precisar desde los años veinte a finales del siglo xvii, es decir desde la consolidación a la perfección y especialización del género.

Comenzaré con *Amar por arte mayor* (AAM) de Tirso, que conectaré con *El secreto a voces* (SV) de Calderón y esta con la de Bances Candamo, *La jarretiera de Inglaterra* (JI), comedias que la crítica ha relacionado precisamente por compartir situaciones afines (en realidad comunes en el género), y especialmente porque sus amantes se valen de complicados sistemas de comunicación, que valoraré en adelante como objetivo de este trabajo.

De las múltiples situaciones posibles, estas comedias coinciden en que los amantes son acosados y pretendidos por poderosos (reyes, infantas, duquesas...) que hacen peligrar sus amores planeando a veces cierto riesgo trágico que provoca temor, aunque, cumpliendo las expectativas lúdicas del género, finalmente por altivez o majestad ceden en sus pretensiones logrando el final feliz del triunfo del amor.

Los amantes, por tanto, para superar las dificultades de estas arriesgadas situaciones requieren del ingenio necesario que les transfiere el del poeta de manera indistinta y en ocasiones generalizada: en *Amar por arte mayor* todos los personajes conciben y proponen pruebas pero las más complejas e ingeniosas proceden de las damas (doña Blanca y doña Elvira); y en *El secreto a voces* y *La jarretiera de Inglaterra* son los

¹ Remito a la introducción de Galar en su edición de las comedias palatinas *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo*, donde ofrece un buen estado de la cuestión con su bibliografía (2005, pp. 13-24).

galanes los que plantean la comunicación cifrada a sus respectivas damas que no les van a la zaga en ingenio, como reconocen los demás personajes. A ellos se les unirán los criados graciosos que serán cooperadores para bien o para mal de sus amores: Bermudo (AAM), Fabio (SV), Zerbín, Morgan y Fenisa (JI).

Todas las parejas precisan evidentemente ocultar y mantener en secreto sus relaciones amorosas, aunque este secreto es frágil y suele presentar fisuras para apoyar el desarrollo del enredo y potenciar la tensión dramática: la infanta doña Blanca sabe desde el principio que don Lope está enamorado de Elvira (AAM) por lo que no necesita confidentes intermediarios; el criado Fabio delata a Flérida las intenciones de Federico (SV); Morgan es confidente de Enriqueta, y Ricardo previene al rey que es Enrique quien ama a Juana (JI)... De manera que la atmósfera dramática se envuelve en celos, sospechas, dudas, cautelas, temores, recelos, fingimientos... (aliviada por la comicidad), que el ingenio de los afectados intentará neutralizar para comunicarse inadvertidamente con el riesgo derivado de que deben hacerlo presencialmente ante los poderosos oponentes u otros personajes que amenazan asimismo con sagacidad sus intereses. Y para la creación de estos sistemas de comunicación recurren a un repertorio de tácticas de diversa naturaleza (gestos, flores, libros, papeles cifrados o encriptados²...), que configura un lenguaje artificial, cuya decodificación presenta una dificultad que requiere del intelecto de los personajes (para descifrar o improvisar soluciones y esquivar riesgos como olvidar las claves...) —en la que resulta fundamental la maestría y sutileza actuaral—, pero también de la cooperación, implicación y complicidad del entendimiento del espectador (en desventaja con el lector³), ayudados por el poeta que proporciona y facilita su seguimiento y explicación para ser operativo y verosímil como estrategia dramática. Hay una correlación, además, entre la inserción de estos medios de comunicación en las situaciones de mayor tensión y riesgo dramáticos con la tensión intelectual del desciframiento de gestos y palabras.

² Para la diversidad de estos papeles, ver Recoules, 1974; Hamilton, 1947 y 1962, pp. 105, 112, nota 20.

³ Evidentemente la representación exige una atención y comprensión instantánea de la palabra que impide su comprobación, lo que sí posibilita la lectura del texto, aspecto que apunta también Maurel (1971, p. 253), y que resulta de la diferencia entre el texto para representar/oir comedias y el texto para leer, contrariamente a lo que se constata con la música, que se escucha en la representación y se pierde en la lectura.

De estas formas de comunicación destacan por un lado los acrósticos, basados en la métrica y la disposición gráfica de los versos (*Amar por arte mayor* y *El secreto a voces*), y de otro, la criptografía (*La jarretiera de Inglaterra*), disciplinas de actualidad e innovadoras en el contexto de estas comedias.

En el primer caso se trata de una poesía formalista, practicada desde la Antigüedad, cuyas composiciones suponen un ejercicio de ingenio poético, que precisa de sus respectivas claves de desciframiento, y que en el primer cuarto del xvii se valoriza fundamentalmente a partir del *Arte poética española* (1592) de Díaz Rengifo⁴, y en los años 60 del siglo con la obra *Primus Calamus* (1663-1665) de Caramuel, que Infantes incluirá en lo que llamó poesía experimental antes de la poesía experimental⁵. Y de las formas poéticas que Rengifo documenta interesan los laberintos en sus distintas variantes (poemas retrógrados, coplas de múltiples lecturas...), que remiten a los modelos de acrósticos utilizados por Tirso especialmente, y Calderón:

Llámase también «labirinto» cierto género de coplas o de dictiones que se pueden leer de muchas maneras y por cualquiera parte que uno eche siempre halla paso para la copla y de pocas coplas saca innumerables, todas con su sentencia y consonancia perfecta (p. 315, modernizo grafías).

Los laberintos de versos enteros se pueden leer al derecho o al revés, saltados o cruzados o de otras maneras [y] siempre hacen copla [...]. Otros laberintos hay donde no solo se leen los versos de muchas maneras, pero leídos de una hacen un sentido y leídos de otra hacen el contrario, y compónense de coplas de arte mayor y de redondillas menores, las cuales ha de ir el poeta escribiendo de tal manera que van aquí y juntamente concertando

⁴ Tuvo sucesivas ediciones (1606, 1628, 1644), y su objetivo fundamental era servir como manual de poetas para aprendices, escolares, en relación con la enseñanza jesuita (*Ratio studiorum*), pero no solo, pues fue «conocida, adquirida y recomendada por los poetas de su tiempo» (p. 55), si bien denostada por unos (Quevedo, Góngora) y utilizada por otros (Jáuregui, Valdivielso, Lope)... Remito a la excelente introducción de Pérez Pascual a su edición (2012) por la que cito (pp. 100-101, y nota 293).

⁵ La bibliografía sobre su complejidad formal es extensa a partir de los varios trabajos de Infantes, 1981 y 2015; Cózar, 1991, que ofrece una buena muestra de composiciones en pp. 464-577; Martínez Pereira, 2018. Interesante es el de Pichardo (1996), que evidencia la influencia entre la ciencia y este arte poético, y el de D'Ors (2006), que confirma su dificultad en la combinación de géneros (caligrama, laberinto, acróstico) en un mismo poema; un asequible panorama de algunas formas compendia Carmona, 2013.

la correspondencia de las consonancias y la contrariedad de los sentidos. Porque no bastará que el verso y sentido corra por una parte sino corre por ambas, de suerte que lo que se va afirmando en la copla menor se niegue en la mayor o al contrario (pp. 318-319).

Y en el caso de *La jarretiera de Inglaterra*, Bances se sirve del lenguaje encriptado aplicado a composiciones florales o librescas, procedentes de la criptografía o de la moderna taquigrafía de especial aplicación en los ámbitos militar, administrativo y político, que requieren igualmente de sus códigos de interpretación y cuyo desarrollo aumentó en paralelo a los conflictos bélicos europeos del xvii⁶.

TIRSO DE MOLINA, *AMAR POR ARTE MAYOR*⁷

De incierta datación, y publicada en 1636 en la *Quinta parte* de sus comedias, la crítica ha barajado fechas desde 1624 a 1631, amplia banda cronológica de la que solo podemos constatar que no es comedia temprana, si seguimos la precaria datación de su teatro⁸, por la que no parece que Tirso empezara a escribir de muy joven.

La comedia es un juego de ingenio artificioso que se advierte desde el título y se reitera en varios lugares ponderando especialmente en los versos finales su dificultad y novedad: «en fe del nuevo artificio / de amar por arte mayor» (vv. 3512-3513). Es decir, las peripecias están su-peditadas al ingenio de la palabra, a la competencia de la creación poética y su interpretación, y su estructura a una arquitectura del ingenio dramático que defenderá Tirso en *Cigarrales de Toledo* para otro motivo (p. 224) y su intriga a «une pure mathématique», en palabras de Maurel⁹.

⁶ Pero no solo en estos ámbitos, aunque evidentemente eran los más beneficiados. Recuérdese, por ejemplo, que Pepys redacta entre 1660 y 1669 su *Diario* personal encriptado «en un código taquigráfico» de 1626 que aprendió en Cambridge (ver Labor-da, 2005, p. 7, y Pepys, *Diario 1660-1669*, pp. 30-31), para hablar libremente de temas muy privados y comprometidos (relaciones amorosas, sexuales o administrativas como funcionario del Almirantazgo inglés...).

⁷ Remito a la estimable edición de García Santo-Tomás con su estudio y oportuna bibliografía por los que cito.

⁸ Palomo propone 1607 para su primera comedia, *Los lagos de san Vicente* (1999, p. 17), aunque Vázquez aporta datos de que ya hay en 1606 constancia de su producción teatral (1996, p. 15).

⁹ Maurel, 1971, p. 253.

Don Lope, perseguido por el rey navarro, se refugia en la corte leonesa de Ordoño, donde olvidando su amor por Isabela, ama a doña Elvira, como declara en el bosque donde la hermana del rey Ordoño, doña Blanca, lo ve y oye enamorándose súbitamente de él. De manera que en el juego dramático intervienen doña Blanca que pretende a don Lope, que a su vez ama a doña Elvira que lo corresponde, pero a la que corteja el mismo rey al que rechaza. Y la tal Isabela que, casada ya en Francia, será utilizada estratégicamente por doña Blanca para sus intereses. A partir de aquí se construye el enredo: defender la pareja de amantes su amor frente a las pretensiones del rey Ordoño y la infanta doña Blanca, mediante la superación de pruebas cada vez más difíciles.

El primer obstáculo proviene de Ordoño, que sospecha de la pareja y para averiguar verdades propone a don Lope que tenga un encuentro con doña Elvira en el que se mostrará celoso del rey, para colegir por su semblante si ella ama a don Lope o no (vv. 1631-1786). La prueba oral consiste por tanto en una simulación para sacar verdades, que en realidad servirá para afianzarse los amantes y quedar engañado Ordoño. Porque don Lope la resuelve avisando a doña Elvira y dándole la clave de interpretación de su discurso: que no admita sus palabras cuando la pretenda y que interprete al revés las finezas que le diga. Y así lo harán sabiendo que los oyen el rey y la infanta; sin embargo, el diálogo fingido resulta tan veraz que los amantes tienen que reforzarse y asegurarse de sus sentimientos en el mismo discurso que deberán desdoblarse en dos tonos de voz: hablan alto para Ordoño y doña Blanca y bajo para reafirmar su amor (vv. 2040-2202). El rey sale satisfecho del resultado (v. 2207) y la pareja, tan airosa del examen que don Lope anuncia otras muestras de amar por arte mayor (vv. 2238-2250), porque en realidad, no ha tenido mayor dificultad ni por su promotor, el rey, poco avisado y de limitado ingenio, ni para las habilidades acreditadas de los amantes de la comedia áurea.

La segunda prueba la propone doña Blanca, más sagaz que su hermano, pero también mejor informada: sabe que don Lope ama a doña Elvira, y conoce la existencia de Isabela de la que posee un retrato, papeles y cabellos, que don Lope abandonó en el bosque. Información con la que establecerá un plan para neutralizar a la pareja de amantes: su estrategia es defender la candidatura de Isabela para desviar el interés de don Lope por doña Elvira, y hacer creer a esta que don Lope la olvida por Isabela, potenciando sus celos. La propuesta de la infanta es

acorde a su ingenio y a su complejo plan: don Lope deberá escribir un papel dirigido simultáneamente a ella y a Isabela, en el que

la mitad de sus renglones
me dedicarán razones
que yo con estima guarde (vv. 2528-2530),

es decir un acróstico, incidiendo de nuevo en el motivo central de la comedia:

Esto es, don Lope, saber
amar por arte mayor. (vv. 2537-2538).

Elvira, por su parte, acorralada por Isabela, la infanta y el rey, idea para poder comunicarse con su amado la tercera prueba que dobla la dificultad, como ella misma pondera (vv. 2624-2626), y que propone a don Lope mediante el criado Bermudo. Su plan contempla dos situaciones: cuando ella hable con el rey y cuando le lea un papel que le escribirá. Por tanto, requiere de dos recursos, el del habla presencialmente (especular a la primera prueba de Ordoño cuya resolución resolvió don Lope con éxito) y el de la escritura que precisa una distancia para su interpretación (en paralelo a la prueba que ha pedido doña Blanca a don Lope, y desconoce doña Elvira).

Las palabras de doña Elvira tendrán por tanto una falsa dirección, pues dirigidas a Ordoño serán destinadas a don Lope (vv. 2643-2649). Pero se prevé la complicación proveniente del peligro que supone la infanta, de manera que la respuesta de don Lope deberá ir dirigida también a contentar a doña Blanca. Es una prueba oral relativamente factible para los amantes, que ya han superado anteriormente con éxito una propuesta semejante por el rey.

Más complicada resulta la concerniente al papel que escriba doña Elvira a Ordoño, pues precisa caer en manos de don Lope para que pueda descifrarlo con una clave que le va a proporcionar; pero a su vez requiere que cuando él escriba algún papel a la infanta (recordemos que la joven desconoce que doña Blanca le ha exigido otro a don Lope) lo dirija también a ella con una clave, que se añadirá a la de doña Blanca, semejante pero más precisa:

quite de cada renglón
 tres sílabas solamente,
 que para él van las demás;
 con tal que cuando escribiere
 a la infanta, haga lo mismo;
 [...]
 Con esta industria, Bermudo,
 [...]
 podremos comunicarnos,
 aunque a los hados les pese,
 en presencia de palabra,
 y en ausencia por papeles (vv. 2677-2696).

Es decir, lo que propone doña Elvira es también un acróstico, con dos destinatarias, ella y doña Blanca, que en realidad van a ser tres con Isabela («¡En uno tres papeles!», reconoce don Lope, v. 2727). Pero para el éxito de este artificio poético y dramático es necesaria la conivencia del espectador y la explicación del poeta a través de don Lope que irá recordando las claves y el texto cifrado.

El rey recibe el papel de Elvira que comparte con don Lope. El texto son 24 versos endecasílabos distribuidos en dos esquemas alternos de rima consonante de cinco y siete versos: ABBA AABBCCB¹⁰ (en negrita la clave de doña Elvira que elimina las tres sílabas iniciales de los versos):

Celosa temo, caro dueño mío,
que os venzan intereses de una infanta.
Perdonad, que en efecto, en beldad tanta,
contra amor no es valiente el albedrío.
Causoos don Lope el ciego desvarío,
sin culpa de sospechas y desvelos:
¿qué haré yo, combatida de mis celos,
si el temor me da causa de culparos?
Muriendo, viviré con adoraros,
viviendo, moriré por mereceros,
contenta, como siempre pueda veros,
penosa, mientras no pudiere hablaros.

¹⁰ Lo recoge Bergman, 1977, pp. 35-38; hay otros laberintos semejantes en las comedias tirsianas *Quien calla otorga* y *Amor y celos hacen discretos*.

Olvidad a la infanta mi enemiga
por mí; mas si es forzoso entretenerla,
discreto fingiréis corresponderla
con cartas, porque el rey no nos persiga.
A mucho la razón de Estado obliga:
armado su poder es riguroso;
vencelde o resistilde generoso,
pues sabéis que el valor vitorias gana.
No llore mi esperanza, no sea vana,
Ordoño, si con justa acción merezco
por leal, cuando yo al rey aborrezco
más amor, más finezas que su hermana
 (vv. 2901-2924).

El ingenio de Lope y la ingenuidad del rey le permite hacerse con el papel y aplicar la contraseña para recibir el mensaje de Elvira recapitulando así de nuevo la situación. De manera que los 24 endecasílabos se convierten en 24 octosílabos («Temo, caro dueño mío...») que mantienen el mismo esquema ahora en arte menor (abbaa aabbccb) en los que doña Elvira le confiesa su amor, sus celos y el riesgo que corren con doña Blanca. Texto que necesariamente vuelve a leer don Lope para el espectador con los ajustes sintácticos (y métricos) precisos (vv. 2975-2998).

Más contratiempos ocasiona cumplir con la prueba de doña Blanca: un papel que debe dirigirse a ella y a Isabela, pero que no sabe que además va dirigido a doña Elvira con la que comparte el papel que le escribe Lope a Isabela pero «ingenioso esconde / otro para mí secreto» (vv. 3013-3014). Y del que le da la clave que ha propuesto para su desciframiento, semejante pero no igual a la que doña Elvira dio en su mensaje: dividir cada renglón (v. 3017), que resultará en principio más imprecisa que la de las tres sílabas. El texto de don Lope, que lee la infanta a doña Elvira, son 32 versos en romance *á-o* destinados a Isabela, doña Blanca y doña Elvira (anticipo y señalo con asterisco la elaboración del mensaje de don Lope a doña Elvira):

***Aunque amante** me juzguéis
de otro gusto, y como ingrato
me presumáis todo olvido,
yo soy vuestro, y no os agravio.
***El rey suspira**, Isabela,

celoso como indignado,
porque ignora que disculpa
mis desvelos amor casto.
***No os asombre** vengativo
(cuando sepa que en su estado
don Ordoño favorece
el amor nuestro) don Sancho.
***Su poder** con el de Ordoño,
aunque temido, es muy flaco:
contra el de amor, todo incendio,
es pequeño el de Alejandro.
***Que he de morir** es sin duda,
si os perdiese mi cuidado;
Blanca por vos se desvela,
será cierto el ampararnos.
***O ha de ser** en yugo eterno
vuestra belleza el descanso
de mi esperanza, o la muerte
el remedio, aunque inhumano.
***De don Lope,** prenda mía,
estad segura entre tanto,
que será con fe invencible
bronce en quereros y amaros.
***Doña Elvira,** que os dio celos,
a Ordoño adora, o su estado:
ni la quise en vuestra ofensa,
ni deseo, pues os amo (vv. 3043-3074).

Elvira no percibe la mención de doña Blanca en el papel y esta le explica de nuevo la clave de lectura de esta «invención» (v. 3078):

Si estudias de cada verso
 la primer razón no más,
 juntándolas, hallarás
 alma de estilo diverso.
 Oye cláusulas primeras (vv. 3079-3083),

volviendo a leer el texto que le dirige don Lope a ella, de nuevo con algunas variantes textuales (vv. 3094, 3096, 3101).

Y en paralelo al acceso que don Lope tiene al papel que Elvira destina al rey también Elvira va a poder hacerse con el papel privadamente,

pues doña Blanca se lo da para que se lo entregue a Ordoño. Sin embargo, la joven no logra descifrarlo y por tanto no da con el mensaje que le dirige a ella don Lope, ni con las indicaciones de la infanta ni con la clave que ella dio a su amado, y lo que entiende es precisamente lo contrario: solo una vez la nombra y es para declarar que «ni la quise, ni deseo» (vv. 3073-3074). Esta dificultad en la descodificación supone un nuevo obstáculo en la comunicación de los amantes, y surgen los celos y recelos, que logrará disipar la llegada de Bermudo para darle la clave de su interpretación (otra vez en clave de métrica, no de cláusula, renglón o razón como apuntaba doña Blanca, vv. 2528, 3017, 3080, 3083) y que doña Elvira volverá a leer para sí y para los espectadores:

Pues quita del primer verso
de cada una redondilla
la mitad, y componiendo
un cuarteto, admirarás
de tu amor trinos aspectos.
[...]
(*Lee.*) «Aunque amante el rey suspira,
no os asombre su poder;
que he de morir, o ha de ser
de don Lope doña Elvira» (vv. 3204-3220).

De manera que a Isabela dedica el romance completo; a doña Blanca la primera mitad (renglón) de cada verso del romance (tetrasílabos) y a doña Elvira una redondilla que se compone a su vez de la mitad de los primeros versos de cada cuarteta del romance, como indica entusiasmado el criado por tal artificio poético:

¡En un papel dos romances,
y una redondilla dentro
para tres damas distintas!
¡Tres yemas en solo un huevo!
¿No es notable el triunvirato? (vv. 3221-3225).

Entusiasmo que sin embargo no comparte doña Elvira pues ella y doña Blanca son:

amadas las dos en cifra
con un artificio mesmo (vv. 3231-3232).

Ejecutada la prueba escrita de Elvira, que don Lope ha resuelto con éxito, y la de don Lope, que doña Elvira al principio no ha percibido bien, Bermudo la anima a que emprenda el plan de comunicación dispuesto con don Lope, es decir, la prueba oral de Elvira que hablará con Ordoño ante todos, pero dirigiéndose a don Lope, quien nos recuerda de nuevo la clave de interpretación: lo que dice al rey lo dice Elvira por mí. La locución de Elvira a Ordoño es un pedir celos y agravios a Lope con la que termina llorando (vv. 3325-3336). Pero el rey que no entiende el juego cree literalmente las palabras de Elvira, y se emociona de nuevo porque la dama lo corresponde.

Próximo el desenlace, la situación no puede dilatarse más sin incurrir dramáticamente en lo inviable por lo que el orden vendrá forzosamente de un agente externo, el rey de Navarra, a quien Elvira ha escrito para que interceda por ellos. La llegada del rey Sancho con propuestas matrimoniales para doña Blanca y Ordoño, permite dejar vía libre a los amantes, así como conceder el perdón a don Lope. El crédulo rey, ahora desconcertado, delega en doña Blanca la solución, que no será otra que permitir el final feliz, pero con la paradoja de su sentencia, que la exime de su derrota amorosa:

sentencio
que por desagradecidos
tengan Elvira y don Lope
sus deseos por castigo (vv. 3495-3498),

quedando los hermanos casados por razones políticas y no por amor, sanción ejemplar por haberse inmiscuido e interferido en el verdadero de doña Elvira y don Lope, que ha superado además los requisitos «del nuevo artificio / de amar por arte mayor», con que concluye la comedia (vv. 3511-3514), y que resultan un tributo en definitiva a la poesía lírica en las pruebas de doña Blanca y doña Elvira y en la resolución de don Lope¹¹.

¹¹ Ver Ibáñez (2008), donde aborda esta cuestión.

CALDERÓN DE LA BARCA, *EL SECRETO A VOCES*¹²

El novedoso artificio de «amar por arte mayor» declarado en el final de la comedia tirsiana se aminora y centra en Calderón en el motivo secular de los amores secretos, que ya desde el título alude sin duda a la técnica oral y gestual elegida por los amantes con la que consiguen hablarse reservadamente en público (a voces) gracias a su ingenio y al sistema de comunicación cifrada que eligen (acrósticos). De manera que la crítica acertadamente la ha relacionado con la comedia de Tirso, porque comparten recursos y situaciones evidentes¹³, como veremos, que llevaron a Valbuena a declarar con querencia su superioridad respecto de la comedia tirsiana¹⁴.

Este secreto, que es recurso literario secular, está relacionado evidentemente con situaciones y actividades tanto de la vida cotidiana, como de la política (cancillerías), la administración (secretarías)... y su lenguaje encubierto y cifrado¹⁵, en tanto que la disimulación dramática del amor coincide con la ocultación de la verdad en estos ámbitos sociales, y se configura asimismo en el engaño, el encubrimiento, el espionaje, la comunicación cifrada, etc., pero con fines obviamente dispares, que en ocasiones sugieren relaciones aventuradas¹⁶.

En la comedia calderoniana datada con precisión en 1642 se amplía el elenco sentimental y por tanto el haz de relaciones amorosas, y se incluyen otros motivos (el falso secretario) y recursos (debates de ingenio, la música¹⁷...), acordes también con el género palatino. Pero sustancialmente el enredo se construye sobre el mismo problema con los

¹² La comedia ha sido editada recientemente por Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego con solvencia, y a ella remito para completar mis comentarios y bibliografía.

¹³ Ver otras relaciones con la obra de Tirso en Sloman, 1958, pp. 5-17 y 94-127; para Vitse «se podría afirmar que Calderón es, por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura» (1998, p. 6), práctica de consideración también en su seguidor Bances (ver Oteiza, 2011, pp. 311-312).

¹⁴ Valbuena Briones, en su edición de Calderón, *Obras completas*, tomo II, *Comedias*, p. 1205.

¹⁵ Ver, por ejemplo, el de los presos u otros particulares en los siglos áureos, en Castillo, 2006, pp. 95-120, y 139 y ss., y para el de ámbitos administrativos, Aichinger, 2013, 2014; Aichinger y Kroll, 2013, Kroll, 2015, y Usunáriz, 2017.

¹⁶ Ver Kroll, 2014.

¹⁷ Se conservan las partituras de esta comedia y de *La jarretiera de Inglaterra* de Bances (ver Stein, 1980, pp. 231 y 224).

accidentes necesarios: Enrique, que se hace pasar por secretario del duque de Mantua, que es él mismo, está enamorado de Flérida, duquesa de Parma, que lo ignora. Federico por su parte, secretario de Flérida y confidente de Enrique, está enamorado de Laura, a quien pretende también Lisardo, con el beneplácito de Arnesto, padre de la joven. Flérida se muestra contraria a su casamiento con el duque de Mantua (Enrique) y se declara enamorada de Federico por lo que su objetivo y estrategia será neutralizarlo en su favor y conocer la identidad de la dama a quien ama. Y en consecuencia la de los amantes, preservar su amor ideando sistemas de comunicación (escritos, gestuales u orales) cada vez más sofisticados, conforme aumenta la presión de Flérida, que contará con la ayuda del espionaje del criado Fabio.

La primera comunicación la efectuarán mediante un guante que contiene un papel lo que requiere de gran habilidad y suerte dramática, como es habitual en estos amantes de comedia, puesto que están presentes todos los personajes: Laura dejará «*caer un guante*» que «*Levántale Federico y truécale con otro parecido*» (vv. 448-450 acots.). Más adelante será Laura la que reaccione de improviso y con éxito ante el riesgo de que Flérida tome su retrato que posee Federico a quien se lo quita y cambia por otro que ella tenía de él, y que da a Flérida («*Sale Laura por detrás y quítasele de la mano y truécale con el de Federico*», v. 2324 acot.).

El cerco de Flérida aumenta y a propuesta de Federico deciden comunicarse en cifra, cuya clave será revelada al día siguiente, aunque Laura acepta no muy convencida de su eficacia:

- | | |
|----------|--|
| FEDERICO | Yo te escribiré mañana
una cifra con que puedes
hablar delante de todos
conmigo solo, sin que entren
en sospecha ni te entiendan
cuantos se hallaren presentes. |
| LAURA | Paréceme que será
el secreto a voces ese. |
| FEDERICO | Pon cuidado en abrir sola
la carta que te trujere (vv. 1138-1147). |

Carta que le dará Federico en presencia de Fabio y Flérida como si el remitente fuera una tal Celia, y que Laura abre aparte ofreciendo la

información necesaria: ha quitado la cifra y para evitar sospechas se la ofrece leer a Flérida que rechaza hacerlo:

LAURA (Ya que la cifra quité
vuelvo a ver a la duquesa. [...]).
Aquesta, señora, es
la carta, si quieres verla.
(Darela la que venía
dentro, para la deshecha,
quitada la cifra ya) (vv. 1408-1418)¹⁸.

Pronto se le presenta la situación de ponerla en práctica, pues celosa y temerosa de los espías y peligros que acechan a Federico a causa de Flérida, quiere avisarle de lo que sucede y para eso nos leerá las indicaciones de Federico para entenderse, es decir la clave (la contra-cifra, v. 1494), que tiene dos partes, una gestual con un pañuelo para indicar que comienza el texto, y otra oral, con el texto cifrado en un acróstico¹⁹:

«Siempre que quieras, señora,
que de algo tu voz me advierta,
lo primero será hacerme
con el pañuelo una seña
para que esté atento yo.
Luego, en cualquiera materia
que hables, la primera voz
con que empieces razón nueva
será para mí, y las otras
para todos, de manera

¹⁸ Para Kroll, la carta está «escrita a base de la llamada cifra de ventana, es decir, contiene dos papeles, uno con un texto inocuo y otro con perforaciones que hacen visibles las letras que importan para componer el mensaje secreto. Este solo se revela si la segunda hoja se coloca sobre la primera. Los apartes de Laura hacen clara alusión a la técnica empleada para engañar a la duquesa» (2014, p. 78). Sin embargo, preferimos dos textos no marcados, la carta para disimular (la deshecha) y el papel con la cifra o clave, que se reserva hasta hacerla pública (vv. 1496-1510).

¹⁹ Ver Bergman, 1977, pp. 33-39, que evidencia con razón cómo Calderón aminora la dificultad que presentan los acrósticos de Tirso en favor de la intriga (p. 38), especialmente porque se insertan solo en la convención poética de hablar en el teatro («en cualquiera materia/que hables») y no en ejercicios métricos, poéticos, como en AAM.

que pueda yo juntar luego
 todas las voces primeras
 y saber lo que me has dicho,
 y aquesto mismo se entienda
 cuando yo la seña hiciere».

Fácil es la cifra y cuerda,
 pero la dificultad
 está en saber disponerla
 y saber jugar las voces
 de modo que a todo vengan.
 Por no errarlo, vuelvo a leer (vv. 1496-1516).

La dificultad que advierte la joven para componer el mensaje y la de seguir el cifrado la resuelve Federico repitiendo cada frase del mensaje de Laura y recapitulando de nuevo su texto que tiene tres destinatarios: Federico, el público (al que se dirige Federico en apartes), y el resto de los personajes presentes (Flérida, Arnesto, Fabio, Lisardo). Es decir, en SV, a diferencia de AMM, la comunicación de los amantes no exigirá composiciones poéticas aisladas, sino que es el propio diálogo dramático (en verso, ciertamente) el que acoge el juego de ingenio.

El texto de Laura (vv. 1614-1673) se acota en redondillas tras un romance *é-a* como señal auditiva, del que extraigo solo los primeros versos:

- LAURA **Flérida** cuya beldad
ha con su ingenio igualado,
sabido es cuánto ha mostrado
ya mi afecto su humildad.
 [...]
- FEDERICO (Las voces dicen primeras:
 «**Flérida ha sabido ya...** »)
 [...]
- LAURA «**Que**» intente sacar, señora,
 «**de aquí**» mi alivio, ¡ay de mí!,
 «**no**» te admire, pues de aquí
 «**te ausentaste**» apenas ahora.
- FEDERICO (Claro sus voces dijeron:
 «... **que de aquí no te ausentaste...**»
 (vv. 1614-1629).

El mensaje encriptado de Laura queda aislado en un aparte por Federico a su vez en dos redondillas:

Flérída ha sabido ya
que de aquí no te ausentaste
y que con tu dama hablaste,
de que muy celosa está.
Mira bien en no nombrarme
porque quien anda contigo
es tu mayor enemigo,
y ven esta noche a hablarme (vv. 1714-1721).

Otro intento de Flérída para neutralizar la cita de los amantes en el jardín propicia activar de nuevo su código de comunicación y advertir a Laura ahora por Federico de la situación: saca el pañuelo y con la misma clave configura un nuevo acróstico en que le avisa que no acuda al encuentro, conservando la forma del romance en que se inserta (vv. 2042-2071).

La siguiente comunicación cifrada (acróstico) entre Laura y Federico sigue condicionada por la presencia de Flérída, que al no entender bien lo que le dice Federico («el concepto») inicia otro debate ahora de ingenio («que solo en las quejas es / liberal el que las guarda», vv. 2755-2756), que Laura se ofrece a explicarlo, y aprovecha para declarar a Federico sus celos, quien la responde a su vez: de manera que mediante los sendos pañuelos y en acrósticos establecen un diálogo privado (secreto) inserto en otro dirigido a Flérída (a voces), que resuelven con éxito confirmando su amor (vv. 2762-2789).

Persistente en su amor y en desactivar el de Federico, del que está puntualmente informada por el criado Fabio, Flérída sigue entorpeciendo los planes de los amantes mientras se va preparando el desenlace y empiezan a descubrirse los secretos de identidades y amores, ante los que la rendición de Flérída permite de un lado el matrimonio de Federico y Laura, razonando con orgullo «yo valgo más que yo», «soy quien soy» (vv. 3462-3466), y de otro el suyo con el duque de Mantua, Enrique. Un nuevo triunfo del amor, defendido con ingenio y discreción, y tolerado por la dignidad de la renuncia de Flérída.

BANCES CANDAMO, *LA JARRETIERA DE INGLATERRA*

Deudora de *El secreto a voces* calderoniano, como se publica ya en el XVIII,

En esta comedia que es imitación de la del *Secreto a voces*, con la diferencia de las señas, se notan quiebras de mucho tiempo [...], señas poco políticas las de la mejilla, nariz, cabeza, etc., pues delante del Rey estos gestos no son decorosos²⁰,

supone sin embargo un paso más allá en la complejidad de la comunicación de los amantes.

Por los datos que manejamos la comedia no parece anterior a 1685²¹ y sobre el hecho histórico de la creación de la Orden de la Jarretiera por Eduardo III se construye una comedia palatina (de fábrica, las llama Bances) refinada e ingeniosa, que contiene todos los elementos que modelan el universo dramático de Bances (y Calderón)²²: lances de la caza, bailes-saraos-máscaras; duelos y peleas, piques de damas y galanes; los motivos de la pintura (del pintor y su obra), el retrato, la prenda de dama, aquí una liga; la música (de la que se conserva su partitura, como la de SV)...

La comedia gira entorno a los amores secretos del noble Enrique de Montgomeri, que ejerce de pintor de cámara, con Juana, condesa de Salisburch, a quien cortejan el rey Eduardo y el duque de Norflorcía, su prometido; a su vez madama Enriqueta pretende a Enrique. Ante esta situación los amantes recurren a diversas estrategias de comunicación, que tendrán por objeto esquivar a los restantes personajes, galanes, damas, cuatro criados, y el rey, quien contará con un confidente espía, el galán Ricardo. Tras numerosos lances se descubrirá la identidad de Enrique y el rey oculto escuchará la verdad de los amores de Enrique y Juana y anunciará el castigo de este que en realidad es la demostración de cómo se vence un rey renunciando a su dama y de

²⁰ *Memorial literario*, 1784, p. 134. También Valbuena advierte que en la comedia se hace referencia a la comedia de Calderón (1960, p. 1205).

²¹ Es la fecha de la primera representación conocida de su teatro (ver Moir, en su edición de *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, p. XXIII).

²² Ver Oteiza, 2011, donde se recoge la bibliografía precedente sobre su teatro de Arellano, Suárez..., y 2015.

su grandeza al premiar a su competidor nombrándolo miembro de la Orden y entregándole su propia liga, que es la de Juana.

El sistema de comunicación de los amantes, distinto en cada acto, se aleja de las claves poéticas de AMM y SV, para potenciar las propiamente teatrales (mímica, utilería...). En el primero, el código es gestual, el más dramático, de manera que a cada gesto le corresponde un significado; en el segundo, el código es floral, pero no según su tradicional valor simbólico, sino basado en que cada flor se corresponde con la letra inicial de su nombre; y en el tercer acto, es un código escrito, mediante un libro, sus hojas dobladas y las palabras señaladas en cada página con una tilde. Y como intermediario entre los amantes y nexa con los demás personajes estará el leal criado Zerbín, que participará del código gestual de los amantes fingiéndose mudo y en consecuencia, considerándolo todos sordo²³, podrá oír lo que dicen los demás personajes (p. 60).

Evidentemente para que sea efectiva esta comunicación entre los amantes debe haber una cifra o clave de descodificación, y para que sea viable dramáticamente debe ir acompañada de sus precisas explicaciones.

Enrique y Juana tienen experiencia en mensajes con códigos cifrados, como declara ella, que remiten a técnicas de criptografía propias del espionaje, pero también de toda comunicación particular encubierta: cifras, tintas invisibles, equívocas palabras y oscuros caracteres... Y ahora Enrique le envía una nueva cifra, basada en códigos gestuales, que asociará ademanes («acciones» y partes del cuerpo) con un significado, y en la que resulta significativa la distancia cruzada entre el poeta y el personaje:

La última cifra de Enrique,
después que tengo estudiadas
tantas como en el discurso
de nuestro amor hizo, y tantas
como en tintas invisibles,
en equívocas palabras
y en oscuros caracteres
nuevos avisos disfrazan...
La última cifra de Enrique

²³ Ver Calvo Salgado, 2003, p. 121.

es esta [...]

y su clave aquí explicada

[...]

(*Lee.*)

«Todo cariño que quieran

decirse galán y dama

será componiendo el pelo;

y todo desdén o rabia

será tentarse las sienes;

[...]

Preguntarse si se quieren

será en acción alternada,

la dama en el abanico

y el galán en la corbata.

El *no* se dirá en la oreja,

el *sí* se dirá en la barba

[...]

toda pregunta que enlaza

como *quién, por qué, de qué*

en la cabeza se haga

discurriendo la pregunta

conforme lo que se habla:

el rey se explica en la frente;

el duque, tocar la manga;

al decir Ricardo, el pecho;

y Enriqueta, la garganta.

En el dedo más pequeño

la persona está cifrada

del criado; en la muñeca,

cualquiera de mis criadas;

el dedo del corazón

a la dama nos declara,

y el dedo índice al galán».

No leo más porque es muy larga

la cifra y muy ingeniosa.

[...]

Solo lo que es menester

es ingenio para hablarla

supliendo a veces el verbo

con que se unen las palabras (p. 61).

Juana, como hiciera Laura (SV), advierte también del ingenio de la cifra y de la dificultad de su aplicación, que sin embargo es un éxito: mientras Enrique pinta y habla con el criado Morgan, Juana retirada habla con Milardi y ambos se comunican entre sí aplicando el código establecido.

Sin embargo, para calibrar su dificultad son interesantes las precisiones textuales impresas de las que dependen la viabilidad de la representación y especialmente de la lectura, evidenciada en las actuaciones:

Va haciendo las señas, que señalan los versos sin dejar de pintar y ella hablando con Enriqueta, las hace también con disimulo (p. 63);

en los objetos parlantes (nariz, abanico), que en el texto impreso adquieren ocasionalmente categoría de locutores; en los apartes de los amantes a sus respectivos interlocutores (los suspicaces Morgan y Milardi), desconcertados por sus ademanes, que están dirigidos tanto a los espectadores como a los lectores; y la traslación de la situación por los propios personajes al espectador/lector (transcribo modernizando la edición manejada):

[ENRIQUE]	qué tienes mi bien, en ceja y pelo digo; enojada
NARIZ	me respondió en la nariz, la joya será la causa. Preguntarela por qué.
ABANICO	¿En la cabeza? (<i>Ráscase la cabeza.</i>)
MORGAN	Pedrada.
ENRIQUE	Celos dice el abanico, confusión es bien extraña. [...] Otra vez en la cabeza.
MORGAN	¡Lo que mi amo se rasca!
ENRIQUE	Le preguntaré por qué.
JUANA	Así explicaré mi saña: <i>Pone la mano en la cabeza, señala el índice, tienta el bobillo y la garganta.</i>
ENRIQUE	En la cabeza, en el dedo,

el abanico y garganta,
 porque tú a Enriqueta quieres
 me ha dicho en acciones claras.
 Quién se lo dijo, en cabeza
 y boca he de preguntarla (p. 63).

Y así continúan comunicándose («*Compónese la sortija del dedo pequeño*», p. 63, «*Pasa la mano por el rostro*», p. 64...) hasta la llegada del rey y el duque que aumenta el riesgo de la situación, y la de Zerbín que con nueva información para Enrique establece diversos niveles y destinatarios de comunicación: el bramar (*ba, ba, ba*) y gestual de los mudos, y el verbal cifrado con su amo:

[ZERBÍN]	La cifra tengo estudiada [...] con la industria comenzada se lo avisaré: ba, ba, ba. <i>El dedo inferior y la garganta y los labios.</i>
ENRIQUE	El dedo inferior señala y la garganta y los labios: esto es que Morgan hablaba con Enriqueta (p. 65).

Agotado el rendimiento dramático de este fatigoso código de comunicación, en la segunda jornada Zerbín plantea a Enrique sus dificultades para hablar con Juana y los riesgos que suponen los restantes personajes, por lo que el galán propone otra cifra, que esta vez se basará en las flores, pero ajena a la habitual simbología de sus colores. Para ello configura un sistema de comunicación fundamentado en la criptología²⁴ por el que se convierten en un complejo código cifrado, de tal manera que un ramo de flores constituye un mensaje²⁵ teniendo en cuenta la letra inicial de cada flor con la que formar el alfabeto, como se explica en detalle:

Pues mira, entre algunas cifras
 que yo la he dado, me acuerdo

²⁴ Ver Galende, 1995, especialmente pp. 94-106, y 2002.

²⁵ Ver Gállego, 1996, pp. 198-200.

de una de flores, en que
 de una flor solo leemos
 la letra con que se empieza
 componiendo el alfabeto,
 pues a su seña alhelí,
 azahar y aroma sirvieron
 de explicar la A. La bara [*sic*]
 de Jesé, la B, siguiendo
 la C el clavel... y de todas
 un ramillete compuesto
 poniendo adonde se empieza
 leer un junco en medio,
 que al ramillete divide
 los renglones, va tejiendo
 en cada círculo el suyo
 [...]

ZERBÍN

Brava es la cifra por Dios,
 porque si mal no la entiendo
 hasta ocho o nueve renglones
 se pueden enviar impresos
 en un ramo a cualquier dama
 [...]
 mas dudo [...]
 que haya hallado tu desvelo
 para todas letras flores.

ENRIQUE

Pues aguarda, que aquí tengo
 la llave y a ti ni a otro
 dejar esa duda quiero.
 (*Lee.*)

Aroma, azahar, azucena, alhelí y amaranto, de la A. La B, la bara [*sic*] de Jesé y la bonina. La C, el clavel, el cinamomo, la citronela y el caracolillo. La D, la damasquina y la flor de dondiego. La E, la escobilla de ámbar, la espuela de caballero. La F, la filopéndola. La G, la gemela. La H, el hisopillo. La I, el Iacinto, sirviéndole el jazmín para la J, por ser esta casi una letra. La L, el lirio. La M, la maravilla, mosqueta y mosco greco. La N, el narciso y el nardo. La O, la flor de ojo de Cristo y la P, penséis. La R, rosa. La S, el sándalo. La T, el tulipán. La X y la Z no sirven, con la C se explican, y la V, la violeta. Solo lo que no hay es «que» y se suplirá con poner en el

ramillete una hoja de yerba olorosa donde quiera que haya de decir «que» para unir la oración (p. 69).

Y queda acallada así cualquier duda u objeción sobre la verosimilitud e ingeniosidad de este código cifrado, por parte del receptor, que sin embargo no resulta muy funcional y tras dos mensajes en sendos ramos se volverá a la comunicación gestual en un encuentro de tensión amorosa en que se acumulan señales debidamente descifradas por ambos: «*La oreja, el abanico, la cabeza, la corbata, la barba, el bobillo con el dedo índice*», que quieren decir:

JUANA	no los tengo [celos] de que quieres, sino de que eres querido.
ENRIQUE	Que no los tiene de que yo quiera, juzgo que dijo sino de que a mí me quieran.

Hasta que finalmente «*Él con el dedo índice y luego con el del corazón toca la corbata; ella señala el del corazón y toca con el índice el bobillo*», se dicen respectivamente «Yo te adoro», «Yo te estimo» (p. 77). Esta conversación está desvinculada de la palabra, que traducida se repite por los amantes para el espectador, por lo que para el resto de los personajes la acción se detiene como advierte la criada Nise en un guiño metateatral habitual: «¿Qué silencio será este / que a todos ha suspendido?».

Ya en la tercera jornada, los mensajes de los amantes pasan al libro que se intercambian Enrique y Juana, como se cuentan los criados Morgan y Fenisa: ella revisa el libro por si oculta algún billete y Morgan le cuenta haber conocido a un hombre que escondía un papel «en el hueco que atrás el pergamino / hace al abrir el libro» (p. 84). Finalmente no encuentran más que algunas hojas dobladas que interpretan como «apuntes / de los versos notables» (p. 84). De manera que estos criados chismosos, correveidiles, actúan parodiando modos del espionaje.

La clave de la cifra la desvela pronto Juana y el método se muestra más cómodo y completo porque en un libro se contienen todas las palabras necesarias, que estarán debidamente seleccionadas y señaladas con una tilde de tinta como si fuera un descuido y con la hoja doblada; además el código, en el que interfiere de nuevo el poeta, contempla también las letras mayúsculas en clara correspondencia con los títulos de los personajes de la «farsa»:

pues en un libro se mira
 que hay palabras para todo
 cuanto quisieren que diga
 un papel y a la que quiere
 que hable conmigo de tinta
 como que cayó al descuido
 le pone una tilde encima
 y entresacando palabras
 de tantas hojas distintas
 que son las que trae dobladas
 para nuestro intento unidas
 van formando otra razón.
 Las letras grandes explican
 también de esta farsa todas
 las personas conocidas,
 como la R grande al rey,
 la D, el duque significa (p. 85).

Y al igual que el ramillete, levantará sospechas en la suspicaz criada Fenisa que se pregunta si lo que hace Juana es leer u hojear «pues pasando tan aprisa / las hojas vas» (p. 86). Esta vez el mensaje es importante, ya que el rey sabe que Juana de noche hablaba con un hombre, pero ha sido cifrado de prisa, y «ya no hay más hojas dobladas» (p. 86).

El riesgo aumenta conforme al rey se le va advirtiendo de que Juana no lo corresponde y ama a otro hombre. Esta conversación es escuchada por Zerbín, quien gestualmente se la hará saber a Enrique. Sin embargo, estos códigos no son infalibles y la comunicación puede quedar interceptada por el olvido de las claves, aumentando la tensión dramática, como le sucede a Zerbín, al no recordar momentáneamente y sin consecuencias, cuál es la cifra que significa la noche: el criado «*Ha señalado el pecho, la boca, y la frente, la cabeza, el dedo del corazón, el índice y la corbata*», pero:

(Válgame Dios!, se me olvida
 qué seña es la de la noche,...
 mas ya la sé, la mejilla)
 y que ella de noche te habla (p. 88).

Conforme el enredo va camino del desenlace, se agotan las posibilidades y la necesidad de los amantes de comunicarse porque lo que

prima es la solución del desorden, que vendrá felizmente de la mano del rey.

En conclusión, estas tres comedias palatinas escritas en tiempos distintos comparten situaciones, motivos y complicados sistemas de comunicación que configuran un lenguaje artificial, basado en composiciones poéticas, acrósticos (AMM, SV), y en la criptografía (JI), que requiere descifrarse mediante claves. Son comedias, por tanto, intelectualizadas, por así decir, en las que destaca la implicación del espectador como parte de su potente dispositivo metateatral, en el que se percibe también y con distinta intensidad de un lado un homenaje a la poesía, especialmente en AMM donde los papeles cifrados tienen categoría de poemas, de la que carece el texto cifrado en SV que se inserta en los diálogos, y de otro, un tributo al teatro, especialmente en JI, práctica de la poética teatral de Bances.

Son comedias, en definitiva, en las que el ingenio y discreción del poeta y sus personajes para comunicarse ponen en un aprieto al espectador de ayer y de hoy (más).

BIBLIOGRAFÍA

- AICHINGER, Wolfram, «Confesores, espías, secretarios. Los agentes ocultos del poder y su representación en el teatro de Calderón», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 9-21.
- AICHINGER, Wolfram, «El secreto en la comedia de Calderón y en la vida cortesana», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, *Anejos de Críticón*, 19, 2014, pp. 705-712.
- AICHINGER, Wolfram, y KROLL, Simon, «El secreto en Calderón y en la cultura del Siglo de Oro. Un enfoque nuevo de investigación», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 1.2, 2013, pp. 135-144.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio, *La jarretiera de Inglaterra*, en *Poesías cómicas*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, a costa de Josef Antonio Pimentel, 1722, vol. II, pp. 49-99.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir, London, Tamesis Books, 1970.
- BERGMAN, Hannah E., «Acrostics in Calderón», en *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*, ed. Vern Williamsen y Michael Atlee, Madrid, Castalia / Estudios de Hispanófila, 1977, pp. 33-44.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*, tomo II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960.
- CALVO SALGADO, Luis, «Aprender a hablar, ¿un milagro para los sordos del siglo XVI?», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 113-123.
- CARMONA, Juan Manuel, «Acrósticos, laberintos, lipogramas y otros artificios formalistas en la literatura de los siglos de oro», en *Festina lente. Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, ed. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 47-63.
- CASTILLO, Antonio, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*, Madrid, Akal, 2006.
- CÓZAR, Rafael de, *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, ed. Ángel Pérez Pascual, Kassel, Reichenberger, 2012.
- GALENDE, Juan Carlos, *Criptografía. Historia de la escritura cifrada*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.
- GALENDE, Juan Carlos, «La correspondencia diplomática: criptografía hispánica durante la edad moderna», en *La correspondencia en la Historia. Modelos y prácticas de escritura epistolar*, ed. Carlos Sáez y Antonio Castillo, Madrid, Calambur, 2002, vol. 1, pp. 145-156.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1996.
- HAMILTON, Thomas Earle, «Spoken Letters in the Comedias of Alarcón, Tirso and Lope», *Publications of the Modern Language Association of America*, LXII, 1947, pp. 62-75.
- HAMILTON, Thomas Earle, «The Function of the Spoken Letter in the Plays of Tirso de Molina», en *Homage to Charles Blaise Quailia*, Lubbock, The Texas Tech Press, 1962, pp. 105-112.
- IBÁÑEZ, Isabel, «Lettres et billets dans le théâtre de Tirso de Molina: à la croisée du dramatique et du poétique», en *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or / El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, dir. Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2008, s. p. DOI: <<https://doi.org/10.4000/books.pumi.34986>>.
- INFANTES, Víctor, «La poesía experimental antes de la poesía experimental», en *Encuentro con la poesía experimental*, San Sebastián, Euskal Bidea, 1981, pp. 99-131.

- INFANTES, Víctor, *Lyra mixta. Silva ejemplar de artificios gráfico-literarios*, Madrid, Turpin, 2015.
- KROLL, Simon, «La criptografía en *El secreto a voces* de Calderón», en *Judaísmo y criptojudaismo en la comedia española*, ed. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal, y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 75-84.
- KROLL, Simon, «El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secreto en las comedias de Calderón», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 3.1, 2015, pp. 19-34.
- LABORDA GIL, Xavier, «Lingüística y ciencia del siglo XVII en el *Diario de Samuel Pepys*», *Sintagma*, 17, 2005, pp. 5-33;
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, «Deleites del Parnaso. La poesía gráfica en la Edad Moderna española: inventario y paradigma», *eHumanista / IVITRA*, 14, 2018, pp. 161-174.
- MAUREL, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers, 1971.
- Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, correspondiente al mes de abril de 1784, Madrid, en la Imprenta Real, pp. 134-135, <www.bne.es>.
- ORS, Miguel d', «Nuevos datos sobre caligramas», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 3-4, 2006, pp. 63-119. DOI: <<https://doi.org/10.5944/rhythmica.13130>>.
- OTEIZA, Blanca, «Las “autoridades” de Bances Candamo, poeta dramático», en *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, ed. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 305-316.
- OTEIZA, Blanca, «La comedia historial, género privilegiado del teatro de Bances: *La jarretiera de Inglaterra*», *Hispanófila*, 175.1, 2015, pp. 157-168.
- PALOMO, Pilar, «La creación dramática de Tirso de Molina. Desarrollo cronológico», en *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 13-27.
- PEPYS, Samuel, *Diario 1660-1669*, trad. Joaquín Martínez Lorente, Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- PICHARDO, Coronada, «El esquema potencial de los poemas máquina: la *Metamétrica* de Juan Caramuel», *Semiosfera*, 5, 1996, pp. 49-84.
- RECOULES, Henri, «Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 479-496.
- SLOMAN, Albert, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*, Oxford, The Dolphin Book, 1958.
- STEIN, Louise K., «El manuscrito Novena: sus textos, su contexto histórico musical y el músico Joseph Peyró», *Revista de Musicología*, 3.1-2, 1980, pp. 197-234.

- TIRSO DE MOLINA, *Amar por arte mayor*, ed. Enrique García Santo-Tomás, New York / Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) / Instituto de Estudios Tirsianos, 2015.
- TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- TIRSO DE MOLINA, *El pretendiente al revés y Del enemigo, el primer consejo (dos comedias palatinas)*, ed. Eva Galar, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2005.
- USUNÁRIZ, Jesús M., «El lenguaje del embajador: secreto y disimulación en los tratados del Siglo de Oro español», *Ínsula*, 843, 2017, pp. 11-15.
- VÁZQUEZ, Luis, «Tabula vitae», en la introducción a su edición de Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Castalia, 1996, pp. 9-47.
- VITSE, Marc, «Presentación», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, Crítico*, 72, 1998, pp. 5-8.