

ESTUDIO LITERARIO

AUTORÍA

Las cadenas del Demonio fue publicada en la *Octava parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* de Juan de Vera Tassis (Madrid, 1684). Antes había sido mencionada, dentro del grupo «Las que están impresas sueltas», en la lista de «comedias verdaderas» incluida en los preliminares de la *Verdadera quinta parte* (Madrid, 1682) de Vera Tassis, aparecida un año después de la muerte de Calderón. Para Edward M. Wilson dicha lista «is obviously less authoritative [en comparación con las listas realizadas durante la vida de Calderón], but it has in fact determined the canon of Calderón's comedias for nearly three centuries» (1962, p. 95). Ciertamente, como Ignacio Arellano afirma, las comedias de Calderón preparadas por Vera Tassis «se constituyeron en referencia canónica para la casi totalidad de impresiones de la obra calderoniana a lo largo del siglo XVIII y parte del XIX» (2007, p. 27). Por ello, la inclusión de *Las cadenas* en la lista de la *Verdadera quinta parte* y su publicación en la *Octava parte* fueron, durante largo tiempo, motivo suficiente para establecer la autoría calderoniana.

Juan Eugenio Hartzenbusch, en la introducción a su edición de las comedias de Calderón, sostiene que «en *Las cadenas del demonio* hay varios pasajes muy dignos y propios de la pluma de Calderón» (1848, p. XVIII). Sin embargo, considera que, al no figurar en la «lista de Calderón» (la remitida al duque de Veragua, pues aún se desconocía la existencia de la presentada a Carlos II), se trataría de una comedia escrita en colaboración. Apoyado en lo que él considera «una combinación de seis [versos], muy rara en nuestro teatro» en la segunda jornada, señala: «El acto primero del drama debe ser de Calderón, este no lo parece» (1849, p. 537). A continuación, citamos el mencionado pasaje, según

Hartzenbusch, así como los siguientes cinco versos que, como indica la acotación, son cantados por el personaje de Flora:

- LICANORO Mas ¿cómo pretendo ¡ay Dios!
 buscarle, si preso lucho
 de Irene divina?
- CEUSIS Mucho
 es mi mal, mi pena atroz.
 (*Suena dentro música.*) [...]
- LICANORO Mas ¿qué instrumento...
- CEUSIS ¿Qué voz...
- LICANORO ...es el que oigo?
- CEUSIS ...es la que escucho?
- FLORA (*Cantando dentro.*)
Sin mí, sin vos y sin Dios
triste y confuso me veo:
sin Dios, por lo que os deseo;
sin mí, porque estoy en vos;
sin vos, porque no os poseo
 (p. 537, vv. 983-993 en nuestra edición).

Don W. Cruickshank, siguiendo las observaciones de Hartzenbusch, considera que «esta combinación de seis» es una décima incompleta, interrumpida por el canto de Flora (2014, p. 109). No obstante, la rima de dichos versos (abbaab) no corresponde a la de una décima (abbaaccddc), porque el sexto verso repite la rima del segundo y del tercero, en lugar de presentar una nueva rima (c).

Hartzenbusch elaboró su edición de *Las cadenas del Demonio* a partir de Vera Tassis; no obstante, como lo demuestra el estema del siguiente capítulo, el testimonio más cercano al arquetipo es el G. Este testimonio transmite la lección «así» al final del v. 983, en lugar de «¡ay Dios!». Teniendo en cuenta esto, la última lección sería una enmienda *ope ingenii* de Vera Tassis, con la que este editor habría buscado regularizar dicho pasaje, convirtiéndolo en una sextilla¹. En todo caso, la

¹ Para Hartzenbusch, no sería propiamente una sextilla, porque: «*Dios* no es consonante con *atroz*» (1849, p. 537).

irregularidad de estos versos se puede explicar por los cinco siguientes (vv. 989-993), que corresponden a una parte cantada. Al respecto, en otras comedias calderonianas, se observan alteraciones parecidas relacionadas con la inclusión de dichas partes. Veamos el siguiente ejemplo de *La aurora en Copacabana*:

- MÚSICA Prosiga la fiesta. (*Bailan.*)
 Y aclamando a entrambas deidades,
 del Sol en el cielo...
Dentro Pizarro a lo lejos.
- PIZARRO Pues ya vemos tierra, ¡ea!
 Para arribar a su orilla
 amaina.
- TODOS Amaina la vela.
Dejan de bailar (vv. 109-114 acot.).

El canto de Música es cortado por las palabras de Pizarro en *La aurora en Copacabana*². De manera similar, en *Las cadenas del Demonio*, un canto interrumpe las quejas de Ceusis y Licanoro. No se trataría de una décima defectuosa, sino de una alteración intencional de la métrica provocada por la inserción de una parte cantada. De cualquier modo, esto no constituye un argumento suficiente para poner en tela de juicio la autoría calderoniana de esta pieza.

En 1962, Wilson transcribió la lista que Calderón habría compuesto por orden de Carlos II y que, finalmente, habría sido presentada por Francisco Marañón. En dicho artículo, el crítico sospechaba de la autoría de aquellas comedias listadas por Vera Tassis, pero ausentes en las listas del duque de Veragua y Carlos II; entre ellas está *Las cadenas del Demonio*: «I myself doubt whether *Las cadenas del demonio* and *Céfalo y Pocris* are Calderón's work» (1962, p. 100). Sin embargo, no desarrolla argumentos que sostengan esta propuesta más allá de considerar la comedia como una añadidura de Vera Tassis. En un trabajo posterior, junto con Cruickshank, Wilson expresó nuevamente esta

² El canto completo de Música es: «Y aclamando a entrambas deidades, / del Sol en el cielo, del Inga en la tierra, / al son de las voces repitan los ecos: / ¡que viva, que reine, que triunfe y que venza!» (vv. 6-9). Dicho canto es interrumpido progresivamente en sus siguientes repeticiones.

sospecha. Además, los dos calderonistas afirmaron que la comedia no sería lo suficientemente buena para ser del dramaturgo: «The play is rather a poor one» (Wilson y Cruickshank, 1980, p. 141). En 2011, Cruickshank volvió sobre este asunto y manifestó sus dudas sobre la atribución a Calderón de *Las cadenas del Demonio* en la lista de representaciones del autor de comedias Pedro de Ascanio. Para conciliar los «ecos calderonianos» que encontraba en ella, propuso, en primer lugar, que *Las cadenas del Demonio* habría sido una comedia escrita en colaboración. Segundo, aunque lo consideraba «menos probable», que se trataría de la comedia compuesta por Solís, Rojas Zorrilla y Calderón que se representó el 8 de julio de 1640 en el estanque del Buen Retiro (Cruickshank, 2011, p. 394). No declara la fuente de este último dato; sin embargo, provendría de los *Avisos* de José Pellicer, recogidos por Emilio Cotarelo y Mori (1911, p. 72). En dicho pasaje, correspondiente al día 3 de julio, Pellicer da cuenta de la representación de una comedia de Solís, Rojas Zorrilla y Calderón el día anterior, 2 de julio, en el estanque del Buen Retiro. Por tanto, la fecha consignada por Cruickshank, 8 de julio, sería incorrecta. Como se observa, el crítico mantuvo sus dudas sobre la autoría de esta pieza, aunque dejó como posibilidad la participación de Calderón en colaboración con otros dramaturgos.

Kurt y Roswitha Reichenberger señalan que se ha intentado reconstruir un catálogo fidedigno de las comedias calderonianas a partir de las listas hechas por el mismo autor (1981, p. 23). Inicialmente, resultaría lógico confiar más en las comedias listadas por Calderón que en la lista publicada de manera póstuma por Vera Tassis, criterio que también parecen seguir, presentando soluciones diferentes, Hartzenbusch, Wilson y Cruickshank. Por ello, en la entrada correspondiente a *Las cadenas del Demonio* de su manual, los Reichenberger anotan: «Ob Calderón wirklich der Autor dieser Comedia ist, wird bezweifelt. Er nennt den Titel nicht in den Listen der von ihm verfaßten comedias»³. Así, el principal argumento para dudar de la autoría de Calderón sería la ausencia de *Las cadenas del Demonio* en las listas redactadas por el mismo poeta, las que establecerían de manera fidedigna su obra. Sin embargo, que se hayan elaborado con interven-

³ Reichenberger, 1979, p. 163. Traducción nuestra: «Es dudoso que Calderón sea realmente el autor de esta comedia. Su título no se menciona en las listas de comedias elaboradas por el poeta».

ción o venia del dramaturgo tampoco es un argumento concluyente para sostener la fiabilidad o completitud de dichas listas. Al respecto, Germán Vega García-Luengos advierte sobre los defectos, sobre todo omisiones, de tales catálogos, imputables al mismo Calderón: «desde los problemas involuntarios de memoria a la omisión consciente, ya sea por desinterés hacia antiguas obras de circunstancias, ya por desaprobación de sus propuestas morales, ya por rechazo de sus letras deterioradas e irrecuperables» (2008, p. 267). En este sentido, tampoco las listas compuestas por Calderón son por sí mismas pruebas irrefutables y suficientes para consolidar el corpus de su teatro.

Con todo, existen suficientes argumentos que permiten demostrar la autoría de Calderón. A la inclusión de la comedia en la *Octava parte* de Vera Tassis, puede añadirse la presencia de pasajes paralelos con otras obras sin duda calderonianas. La recurrencia de motivos, la repetición de frases o lugares comunes se explica por el contexto teatral de la época, como Vega García-Luengos explica:

Debe tenerse en cuenta que el género dramático se desarrolló en unas condiciones muy especiales. La voraz maquinaria teatral exigió de los dramaturgos un trabajo enorme, que solo pudieron atender con prisa y recursos de la literatura de masas, de la llamada infraliteratura. Hay una propensión a automatizar la escritura, a echar mano de clichés, a reutilizar materiales. Y las reiteraciones podían no ser solo exigencias de la premura [,] también formarían parte del sello personal del escritor que el público espera encontrar, como una suerte de guiños que afianzan la comunicación entre emisor y receptores. Sea por la razón que sea, el caso es que los poetas dramáticos se repiten (2007, p. 326).

De igual manera, para Erik Coenen, la determinación de la autoría de los textos atribuidos a Calderón puede ser sostenida a través de la identificación de lugares paralelos entre obras de dudosa autoría y aquellas fidedignamente calderonianas. Por esto, resalta la importancia de rastrear palabras o sintagmas característicos de Calderón (2009, p. 111). Realizando un ejercicio similar, el propio Cruickshank descarta, finalmente, las hipótesis que antes había presentado (2014, p. 109).

Coenen llama la atención sobre las similitudes entre *Las cadenas del Demonio* y *La vida es sueño*, tanto en el desarrollo de la trama (al igual que el príncipe heredero de Polonia, Irene es encerrada por el miedo de su padre a un designio oracular) como en el manejo formal,

ya que existen pasajes, como los soliloquios dirigidos hacia los cielos, que presentan similitudes muy evidentes⁴. En *Las cadenas del Demonio*, la princesa de Armenia Menor comienza un monólogo similar al de Segismundo: «¿Qué delito cometí / contra vosotros naciendo?» (vv. 45-46). Estas similitudes también alcanzan a *El mágico prodigioso*. Al respecto, Coenen resalta el momento en que el Demonio se presenta para tomar la oferta de la vida y el alma de Irene a cambio de su libertad (vv. 74-78): «de forma casi idéntica, con el Demonio rematando el verso y proporcionando la asonancia, se introduce el pacto con el Demonio en *El mágico prodigioso*» (2009, p. 115).

Además, en *Las cadenas del Demonio* se nota el uso de ciertos recursos poéticos o retóricos del estilo de Calderón. Por ejemplo, en la parte final de la segunda jornada, se presenta un intercambio de argumentos, de más de sesenta versos (vv. 1736-1801), entre el Demonio y san Bartolomé, que emplea paralelismos gramaticales y anáforas que aparecen en otras piezas (los autos sacramentales *La hidalga del valle y La cura y la enfermedad*) de segura autoría calderoniana (Coenen, 2009, p. 118). Por su parte, Vega García-Luengos, además de resaltar el ya mencionado parecido que tiene el pasaje inicial de la comedia con *La vida es sueño*, presenta otros casos de repetición de motivos calderonianos como «Rocas como labios, cuevas como bocas, montes que parecen bostezar melancólicos» (2008, pp. 259-260). Este motivo, que proviene de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, es imitado a menudo por Calderón y está presente en *Las cadenas del Demonio* (vv. 1622-1627).

Por su parte, Luis González Fernández resalta la similitud entre el personaje de Licanoro y el de Cipriano de *El mágico prodigioso*. Ambos son ejemplos del personaje estudioso calderoniano (Greer, 1991, p. 133), quien se «encuentra muy cerca de hallar al Dios cristiano gracias a sus lecturas» (González Fernández, 2002, p. 200). Mientras que, en *Las cadenas del Demonio*, Licanoro prefigura racionalmente la existencia de Dios a partir de su lectura e interpretación del libro del *Génesis* (vv. 411-419); en *El mágico prodigioso*, Cipriano se acerca al verdadero Dios mediante un pasaje de la *Naturalis historia* de Plinio el Viejo que aparece también en *Las cadenas del Demonio* (vv. 435-438).

⁴ Coenen, 2009, pp. 114-119. Tales similitudes ya habían sido notadas por Méndez, 2000, pp. 204-206; Nieto García, 2001; González Fernández, 2002, p. 198, n. 2; y, posteriormente, también por Cruickshank, 2011, p. 394.

A lo anterior se debe añadir la caracterización antitética, notada por Sigmund Méndez y por Coenen, de los hermanos Ceusis y Licanoro (vv. 279–299), al igual que sucede con otras parejas de hermanos calderonianos⁵.

Esta serie de similitudes y repeticiones de motivos, manejo formal, usos retóricos y poéticos, y de desarrollo argumental nos llevan a reafirmar que *Las cadenas del Demonio* es, en efecto, una comedia calderoniana. En este sentido, las coincidencias arriba notadas son también ratificadas por la estilometría. En nuestro caso, recurrimos al proyecto Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro (ETSO), desarrollado por Álvaro Cuéllar y Vega García-Luengos. Por medio de este, se ha analizado *Las cadenas del Demonio*, teniendo en cuenta las 500 palabras más frecuentes, el método Delta Classic y el parámetro estadístico 0% Culled⁶, a partir de un corpus de 2761 piezas auriseculares, el cual incluye comedias de Calderón, Pérez de Montalbán, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Moreto, Mira de Amescua, Tirso de Molina, Solís, entre otros. El informe proporcionado por ETSO, fechado el 10 de octubre de 2021, respalda la atribución de *Las cadenas del Demonio* a Calderón, como se ve en los resultados del análisis de la comedia completa:

Posición	Obra	Distancia ⁷
1 ^a	CALDERON_ExaltacionDeLaCruz(IMPR)	0,64831055
2 ^a	CALDERON_HijosDeLaFortuna	0,6858194

⁵ Méndez, 2000, p. 204; Coenen, 2009, p. 115.

⁶ ETSO usa como parámetro estadístico 0% Culled, es decir, las palabras no tienen que estar en un porcentaje obligatorio de textos (un 30% de *culling*, por ejemplo, implicaría que las palabras tienen que estar en, al menos, un 30% de los textos). El método Classic Delta, también conocido como Burrows Delta, es explicado con mayor detenimiento en Evert *et al.*, 2017. Finalmente, Cuéllar ha demostrado que, con unidades de texto de más de 2.500 palabras, «la estilometría empieza a trabajar con eficacia en los textos del corpus de teatro aurisecular» (Vega García-Luengos, 2021, p. 111). El texto de *Las cadenas del Demonio* supera ampliamente dicho número de palabras.

⁷ Como se explica en el informe de ETSO: «Cuanto mayor cercanía hay a 0,0 es mayor la afinidad» (Cuéllar y Vega García-Luengos, 2017–2021). Asimismo, aquí solo listamos las primeras diez piezas de esta tabla. De las siguientes diez, siete son de Calderón.

3ª	CALDERON_MonstruoDeLosJardines	0,69035909
4ª	CALDERON_AuristeaYLisidante(IMPR)	0,69293953
5ª	CANIZARES&VALLEJO_ SolDeOccidenteSanBenito(MSS)	0,70447308
6ª	BANCES_SanBernardoAbad(IMPR)	0,70654532
7ª	CALDERON_AuroraEnCopacabana	0,71237777
8ª	CALDERON_HijaDelAire(SegundaParte)	0,71268375
9ª	GONZALEZ-BUSTOS&LANINI_ AguilaDeLaIglesia(IMPR)	0,7136504
10ª	ARBOREDA_ArcoDePazDelCielo(IMPR)	0,7142681

Para terminar, consideremos tres últimos aspectos que respaldan la autoría calderoniana y que están relacionados con la representación del apóstol Bartolomé, la prefiguración de la fe y el libre albedrío respectivamente. Según el Nuevo Testamento, en Pentecostés, el Espíritu Santo se posó sobre las cabezas de los apóstoles en forma de lenguas de fuego y, de este modo, quedaron preparados para lanzarse a la empresa de la evangelización por todos los confines del mundo. Entonces, según la tradición, se realizó una suerte de reparto entre los apóstoles, de tal manera que alguno de ellos llegase a cada parte del mundo. Esta narrativa es expresada por Calderón en boca del Demonio en *Las cadenas*: «nueva ley del Evangelio / que los apóstoles van / por todo el orbe esparciendo» (vv. 338-340).

Para el caso de América, luego de su evangelización como consecuencia de la llegada de Cristóbal Colón, convivieron dos versiones. Como señala Olaya Sanfuentes: «En los Andes, Tomás debe competir con otro apóstol de Cristo —Bartolomé—, quien también habría ido a cumplir su misión a la India» (2008, p. 47). Es decir, en la época de Calderón, se manejaban estas dos versiones sobre la protocristianización del Nuevo Mundo. En algunos casos es el apóstol Tomás quien llega a América, en otros es Bartolomé. En *La aurora en Copacabana* —comedia que trata sobre el descubrimiento, conquista y evangelización del Perú—, Calderón evidencia su inclinación por presentar al apóstol Tomás como el responsable de la evangelización de América (vv. 1289-1300). En este sentido, la representación del apóstol Bartolomé como evangelizador de Armenia en *Las cadenas del Demonio* y la

del apóstol Tomás en *La aurora en Copacabana* guardan coherencia en el imaginario calderoniano y nos revelan en qué tradición se había inscrito Calderón.

Otro elemento recurrente en el teatro calderoniano es la prefiguración de la fe. En sus comedias se representa a personajes que presienten la existencia de Dios, como es el caso del ya mencionado Cipriano en *El mágico prodigioso*. Así sucede también en *La aurora en Copacabana* con Guacolda, sacerdotisa del dios Sol: «¿Es ley, di / que un dios no muera por mí / y que yo muera por él?» (vv. 990-992), y con Yupanqui, quien posteriormente esculpirá la talla de la Virgen de Copacabana. El general inca, al igual que la sacerdotisa, logra prefigurar la «ley del Evangelio» a partir del ejercicio racional y el cuestionamiento de la exigencia del sacrificio que impone el culto al Sol (vv. 1408-1415). En el caso de *Las cadenas del Demonio*, Licanoro es quien presente al verdadero Dios, como antes mencionamos.

No solo la representación de la prefiguración de la fe, sino también la del libre albedrío guarda correspondencia con el imaginario calderoniano. En *Las cadenas del Demonio*, esta idea resulta esencial, pues, como menciona María Dolores Nieto García, «la libertad del hombre es, sin duda, su bien máspreciado y en esa categoría jerárquica nos la presenta Calderón»; por ello, no solo son recurrentes las alusiones a la libertad, sino que el libre albedrío se presenta como «el gran don que Dios ofrece como instrumento eficaz de salvación eterna» (2001, s. p.). Calderón, al igual que en *La vida es sueño*, desarrolla el conflicto entre la predestinación y la voluntad humana en *Las cadenas del Demonio*. Tanto Irene como Segismundo son víctimas oraculares, inscritas en una paradójica relación paterno-filial. En ambas comedias, la libertad individual se haya en conflicto con el mantenimiento del orden social y es una condición innegable para sus respectivos desenlaces armónicos.

DATACIÓN⁸

González Fernández señala que *Las cadenas del Demonio* «se puede fechar hacia 1644 (aunque probablemente haya sido escrita unos años antes)» (2002, p. 198), pues se menciona en el contrato entre el autor

⁸ Esta parte es desarrollada con mayor detenimiento en Gutiérrez Meza e Ibáñez Mogrovejo, 2022.