

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	
<i>Saber del mal y el bien</i> : autoría, título y fecha .....	7
El tratamiento de la historia: el reinado de Alfonso VII	
«Imperator Totius Hispaniae» .....	10
El privado y el rey: «comedia de privanza» .....	28
Transmisión textual .....	49
Relación entre QCL y B .....	51
VSL y VS .....	55
Manuscritos A y C .....	56
Vera Tassis (VT) .....	58
Conclusión y estema .....	61
Sinopsis métrica .....	62
La presente edición .....	63
BIBLIOGRAFÍA .....	65
TEXTO DE <i>SABER DEL MAL Y EL BIEN</i> .....	77
APARATO DE VARIANTES .....	193
ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS .....	203

## INTRODUCCIÓN

SABER DEL MAL Y EL BIEN: AUTORÍA, TÍTULO Y FECHA

La *Comedia famosa de saber del mal y el bien* apareció publicada por primera vez en 1636 en la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, impresa en Madrid por María de Quiñones «a costa de Pedro Coello, y de Manuel López, mercaderes de libros». El hermano del dramaturgo, don Joseph Calderón, fue el que recogió las doce comedias que componen este volumen, aunque se sospecha que fue el propio don Pedro el que llevó a cabo esta tarea editorial. La justificación de esta *parte de comedias* la proporciona el colector en la dedicatoria al condestable de Castilla don Bernardino Fernández de Velasco y Tobar:

La causa [...] no ha sido tanto el gusto de verlas impresas como el pesar de haber visto impresas algunas dellas antes de ahora, por hallarlas todas erradas, mal corregidas, y muchas que no son en su nombre y otras que lo son en el ajeno, y aunque es verdad que en lo uno y en lo otro él era el que aventuraba menos, pues siempre iba a ganar, así en que sus errores se le achacasen a otro, como en que los aciertos de otro, que siendo ajenos los serían, se le atribuyesen a él. Con todo eso, he querido que el que las leyere las halle cabales, enmendadas y corregidas a su disgusto, pues las he dado a la estampa con ánimo solo de que, ya que han de salir, salgan enteras por lo menos (Calderón, *Primera parte*, p 8).

También debió de influir en esta decisión el hecho de que desde 1625 a 1635 estuvo prohibida la publicación de comedias<sup>1</sup>; una vez levantada esta prohibición parece que don Pedro intentó aprovechar la oportunidad para obtener ingresos extras. Todos los testimonios

<sup>1</sup> Sobre esta prohibición y sus consecuencias ver Moll, 1974.

conservados, tanto manuscritos del siglo xvii, como sueltas y ediciones del xviii, atribuyen la obra a Calderón. Únicamente el manuscrito 16.999 de la Biblioteca Nacional de España, procedente de la biblioteca de Osuna, da como autor a don Francisco de Rojas, y le cambia el título a la comedia, que aparece como *Saber de una vez*. Pero se trata de una copia tardía y con una gran cantidad de errores, que no contiene la comedia completa y que, en palabras de Yolanda Novo, debe de ser «una copia apresurada de compañía, pensada para una reposición muy finisecular» (2005, p. 395). Por todo ello no le concedemos ningún valor como prueba contraria a la paternidad calderoniana.

Si la cuestión de la autoría no ofrece ningún problema, el título presenta una pequeña variación según los diferentes testimonios: en la *princeps* y las dos ediciones posteriores, además del manuscrito A, leemos: *Saber del mal y el bien*, mientras que en el manuscrito B y la edición de Vera Tassis, el título es: *Saber del mal y del bien*. Esta segunda opción refleja un octosílabo, razón por la que Martínez de Mora y Vera decidieron subsanar este pretendido error calderoniano. Pero creo que no se trata de ningún error, simplemente es el título que le dio Calderón cuando entregó los originales a la imprenta y así lo entendieron el copista del cuidado manuscrito A y las dos impresiones de 1640 y ¿1670? Por esta razón respeto la que yo considero voluntad de don Pedro, algo que también ha hecho Luis Iglesias Feijoo en su edición de la *Primera parte de comedias* (2006).

La fecha de redacción resulta algo problemática, pues no disponemos de ninguna referencia interna en la comedia que permita aventurar ninguna hipótesis. Lo que sí sabemos con absoluta certeza es que la obra fue representada a finales de 1627 o principios de 1628 en el Pardo, pues poseemos un documento en el Archivo del Palacio Nacional, *Cuentas del Secretario de la Cámara*, que recoge un pago a Roque de Figueroa de 2.000 reales por ocho particulares que su compañía había representado en fecha sin determinar ante Su Majestad, cuatro en El Pardo y cuatro en el Salón del Alcázar en Madrid (DICAT). Shergold y Varey (1961, p. 284) establecieron que *Saber del mal y el bien* fue una de las cuatro comedias representadas en El Pardo<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Cotarelo, 1981, p. 131, se equivoca al afirmar que la comedia fue representada en el Palacio Real el 28 de marzo de 1628. También Novo (2005, p. 384) afirma que fue una de las particulares que se dio en el recinto del Palacio Real.

No tenemos constancia de que esta puesta en escena palaciega de *Saber del mal y el bien* fuera precedida por su representación en un corral de comedias, pero Novo (2005, p. 381) cree que es posible que esto hubiera sucedido y que pudo haber formado parte de la cartelera de uno de los dos corrales de la Corte.

Por todo lo dicho hasta ahora, tenemos claro que la comedia calderoniana estaba ya redactada antes de finales del año 1627, fecha en la que el rey y miembros de la nobleza pudieron haberla disfrutado en los salones de El Pardo. Pero los problemas se presentan a la hora de establecer el *post quem*. Con certeza podemos establecer un arco que iría desde 1623 hasta finales de 1627; más allá de estas fechas todo lo que presentamos son meras conjeturas basadas en datos externos. Hilborn cree erróneamente que pudo haber sido escrita en 1628 por las semejanzas de ciertos rasgos que aparecen en *La gran Cenobia*, *El sitio de Bredá* y *Lances de amor y fortuna*, obras que fueron representadas en palacio o escritas entre 1624 y 1625 (1938, pp. 9-12).

Yolanda Novo lanza la hipótesis de que «1625 podría ser el momento a partir del cual ya pudo ser compuesta» (2005, p. 385). Este año es importante en la biografía de Calderón, que entró al servicio del condestable de Castilla —a quien precisamente dedicó la *Primera parte de comedias*— y recibió el encargo del gobierno de Olivares de escribir *El sitio de Bredá*, estrenada en el Alcázar el 5 de noviembre de ese año, lo que demuestra su cercanía al nuevo equipo de gobierno<sup>3</sup>. Todo ello lleva a afirmar a Pedraza que con veinticinco años Calderón «se había convertido en poeta oficial y propagandista del régimen» (2000, p. 30).

Después de la revisión de estas hipótesis creo que podemos establecer un arco que abarcaría los años 1624 a 1627, años que entrarían en el tercer período que Cauvin estableció en la producción del subgénero de «comedias de privanza»: 1620-1635 (1957, p. 475). Recordemos que en marzo de 1621 murió Felipe III y subió al poder Felipe IV, que nombró valido al conde duque de Olivares, lo que de alguna manera favoreció la escritura y representación de comedias con los privados como protagonistas; Mira de Amescua escribió: *Próspera y adversa fortuna de don Álvaro de Luna* (1621-1624) y *El ejemplo mayor de la desdicha* (1625)<sup>4</sup>; y

<sup>3</sup> Alcalá-Zamora afirma que Calderón fue «cortesano y confidente de Olivares y del Rey» (2000, p. 41).

<sup>4</sup> Acepto las fechas propuestas por Muñoz Palomares, 2007, p. 155.

Pérez de Montalbán: *Ser prudente y ser sufrido* (1624-1625)<sup>5</sup> y *Cumplir con su obligación*, «probablemente alrededor de 1618 o 1620», de acuerdo a Vaiopoulos (2013, p. 169).

Con todos estos datos me inclino a conjeturar que Calderón escribió *Saber del mal y el bien* entre los años 1624 y 1627, aprovechándose del interés despertado entre el público, y por qué no, entre Olivares y su camarilla por este subgénero de comedias en los que se ensalzaba la figura del privado o valido como amigo y ayudante del monarca. Por otra parte, debemos recordar que por estos años el conde duque había tomado plena conciencia del poder de la propaganda, tal y como pone de relieve John Elliott:

[Olivares] no tardó en darse cuenta de que los grandes autores, dramaturgos y artistas que se apiñaban en los alrededores de la corte podían hacer mucho a la hora de presentar al mundo una nueva imagen favorable del rey y también poner de relieve las actividades de sus ministros (1991, p. 189).

Es también, no lo olvidemos, la época en que se debió de escribir la famosa «Epístola satírica y censoria» de Quevedo dirigida a exaltar la política olivarista<sup>6</sup>. No quiero sugerir con esto que Calderón recibiera el encargo explícito por parte del valido de escribir una comedia de privanza, pero creo que está claro que en los años 1624 a 1627 existía en el ambiente teatral un gran interés por representar en los corrales y en los salones de Palacio comedias en las que se presentaran al público ejemplos de la relación amistosa y de colaboración entre el monarca y su privado.

#### EL TRATAMIENTO DE LA HISTORIA: EL REINADO DE ALFONSO VII «IMPERATOR TOTIUS HISPANIAE»

Calderón escoge para su obra el reinado de Alfonso VII de Castilla y de León (1126-1157) e incluye en la acción a un personaje de la nobleza portuguesa, don Álvaro de Viseo que ha debido huir de su país perseguido

<sup>5</sup> Aunque Victor Dixon, 1964, p. 36, afirma que esta obra «was probably not by Montalbán», Parker, 1975, pp. 64-65, la incluye entre las atribuidas.

<sup>6</sup> Díez Fernández, 2008, p. 53, afirma: «Parece que la epístola pudo escribirse hacia 1625, poco tiempo después de la muerte de Felipe III y de la llegada del nuevo rey que tantas esperanzas despertó. La *epístola* muestra una gran sintonía con las intenciones reformistas del valido».

por la justicia real. La relación de este noble portugués con don Pedro González de Lara, conde castellano de la corte de Alfonso VII, se constituye en el núcleo sobre el que gira la trama de esta «comedia de privanza», en la que el dramaturgo madrileño fundamenta el tópico de la caída de un privado y la ascensión de otro.

Nos encontramos, pues, ante una obra que hace uso de la historia como soporte para la acción dramática. Calderón utilizó el trasfondo histórico en muchas de sus obras con distintos fines; Ignacio Arellano (1994b) estableció una taxonomía con cinco categorías: las que perseguían una exaltación celebrativa (*El sitio de Bredá*); las que resultaban en un enaltecimiento religioso (*El príncipe constante*); los dramas históricos con elementos críticos (*El Tuzaní de la Alpujarra*); la tragedia de asuntos privados con una plausible propaganda bélica (*El alcalde de Zalamea*), y, por último, aquellas en las que sigue los preceptos clásicos del uso de temas históricos (*Los cabellos de Absalón*). *Saber del mal y el bien* encajaría en esta última categoría, pues Calderón utiliza la historia como telón de fondo para abordar el tema de la inestabilidad de la privanza y de las difíciles relaciones entre el rey y su privado. Se trata de un tema de actualidad, pero el dramaturgo madrileño prefiere recurrir a la historia medieval castellano-leonesa para demostrar al espectador que esta «forma de gobierno» recuperada por Lerma y Felipe III gozaba de una amplia y antigua tradición entre los reyes castellanos. De esta manera las relaciones entre Alfonso VII y don Pedro González de Lara cobran un sentido de actualidad que la hace más atractiva para el espectador madrileño del siglo XVII.

El reinado de este controvertido monarca<sup>7</sup> fija el marco temporal de la comedia, pero los sucesos relatados no se corresponden con los reflejados en las crónicas históricas de la época: los contenidos en la *Chronica Adefonsis Imperatori*, la *Primera Crónica General de España* escrita bajo la dirección de Alfonso X, los *Anales de la Corona de Aragón* de Jerónimo Zurita o la *Historia general de España* de Juan de Mariana, por citar los más destacados. Es decir, el dramaturgo no se atiene a los hechos históricos narrados por estos historiadores, algo que no ha sido

<sup>7</sup> Para Ubieto «el resultado de la política de Alfonso VII fue la disgregación de los Estados cristianos, a consecuencia de su intento de instaurar en la península el sistema feudal (que existía en el resto de Europa y aun en Cataluña desde siglos antes) cuando ya estaba en decadencia... Alfonso VII sacrificó los destinos de España en aras de su propia vanidad» (1977, p. 178).

comprendido por algunos críticos<sup>8</sup>. Y no lo hace porque don Pedro no pretende escribir un texto que narre la realidad de lo acontecido en esos años turbulentos del pasado de Castilla; quiere escribir un texto poético, y utilizo este término en el sentido en el que lo concibió Aristóteles:

El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular (*Poética*, 1451b1-1451b7)

A partir del texto aristotélico los autores de poética clásica como López Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, defendieron esta misma concepción del teatro «histórico»:

Mucho más excelente es la poesía que la historia [...] porque el poeta es inventor [...] Los poemas que sobre historia toman su fundamento son como una tela cuya urdimbre es la historia, y la trama es la imitación y la fábula. Este hilo de trama va con la historia tejiendo su tela, y es de tal modo que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dejar lo que le pareciere<sup>9</sup>.

Pero no fueron solo los teóricos los que salieron a la palestra para defender la libertad del poeta a la hora de representar encima del escenario personajes y hechos históricos, sino que los propios dramaturgos expresaron su interpretación del concepto aristotélico. Tirso de Molina en su *Cigarrales de Toledo* y tras la representación de *El vergonzoso en palacio*, contesta a sus críticos:

Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro —siendo así que murió en una batalla que el rey don Alonso, su sobrino, le dio, sin que le quedase hijo sucesor—, en ofensa de la casa de Avero y su gran duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de

<sup>8</sup> Ver como ejemplo Villar Castejón, 1979 y Andrés, 1991, que acusan a los dramaturgos de deformar la historia.

<sup>9</sup> Citado por Arellano, 2012, p. 103.