

Mecanismos del secreto en *El secretario confuso* de Jacinto Cordeiro¹

Mechanisms of Secrets and Secrecy in *El secretario confuso* by Jacinto Cordeiro

Mariela Insúa

GRISO-Universidad de Navarra

ESPAÑA

minsua@unav.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 3.2, 2015, pp. 165-178]

Recibido: 06-02-2015 / Aceptado: 20-03-2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2015.03.02.11>

Resumen. Este trabajo estudia los mecanismos del secreto en la comedia *El secretario confuso* (1634) de Jacinto Cordeiro, dramaturgo perteneciente al grupo de autores portugueses que escriben en castellano en la época de la Monarquía Dual (1580-1640). Esta pieza, que puede incluirse dentro del subtipo palatino de la comedia de secretario, muestra coincidencias temáticas y estructurales con las obras centrales de esta modalidad —*El perro del hortelano* de Lope de Vega y *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina—, pero aportando nuevas variantes a este corpus que se basan fundamentalmente en la dinámica comunicativa del callar, ocultar información y declarar el amor entre los distintos personajes.

Palabras clave. Jacinto Cordeiro, *El secretario confuso*, Teatro hispano-portugués, Comedias palatinas de secretario, Secreto.

Abstract. This article studies the mechanism of secrets and secrecy in *El secretario confuso* (1634), comedy by Jacinto Cordeiro; he is a playwright that belongs to the group of lusitan authors that write in Spanish during the Dual Monarchy period (1580-1640). This work, that can be included in the *secretario* subtype of *comedia palatina* genre —based on the infatuation between a noble lady and her secretary— shows thematic and structural coincidences with the main comedies of this modality —*El perro del hortelano* by Lope de Vega and *El vergonzoso en palacio* by Tirso

1. Este artículo se inserta en el marco del proyecto de investigación FFI2014-52007-P, «Autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro. Estrategias, géneros, imágenes en la primera globalización», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

de Molina—, but providing new variations to this corpus focussed on the communicational dynamics of remaining silent, concealing and declaring love between the different characters.

Keywords. Jacinto Cordeiro, *El secretario confuso*, Hispano-Portuguese Theatre, *Comedias palatinas de secretario*, Secrets and Secrecy.

En los últimos años la crítica ha comenzado a rescatar, a través de estudios monográficos y algunas ediciones, el corpus teatral de los dramaturgos portugueses que escriben en español y cuyas obras se representan en Lisboa y en otras ciudades portuguesas y españolas durante el período conocido como la Monarquía Dual (1580-1640), época que se corresponde con la unión de los reinos de España y Portugal bajo la Casa de los Austrias². Hasta hace un tiempo este grupo de obras no había recibido suficiente atención, debido en gran medida a causas de tipo ideológico y nacionalista al elaborar las historias de la literatura de ambos países: bien por ser un teatro en lengua castellana —para los portugueses—, bien por ser un teatro de autores portugueses —para los españoles—. Más allá de este «dilema» acerca del origen, no cabe duda de que estamos ante una nómina de dramaturgos que conviene revalorar y estudiar en el amplio complejo de la Comedia Nueva: algunos de ellos, como Cordeiro, son figuras aportadoras y sus obras merecen ser incorporadas al conjunto del teatro aurisecular mediante la publicación de sus textos, muchos de los cuales no cuentan con ediciones modernas.

Jacinto Cordeiro (1606?-1646)³ conocido también, en el ámbito español, con el apellido castellanizado, Cordero, es, junto con Juan de Matos Fragoso, uno de los principales exponentes de este teatro hispano-portugués. Señala Ares Montes, para el caso concreto de Cordeiro, que este seguidor de la escuela de Lope de Vega puede ser considerado el «mejor dramático portugués del siglo XVII», aunque cargue con el «estigma» de haber escrito en castellano⁴. Es además uno de los autores más prolíficos dentro del fenómeno de la comedia portuguesa, con una producción de unas dieciséis obras⁵, varias de ellas representadas con éxito tanto en Portugal como en Madrid, según señala la *Bibliotheca lusitana* (1774) de Diego Barbosa Machado⁶. Al repasar la biografía de Cordeiro advertimos que la crítica se ha detenido en sus veleidades políticas, compartidas con otros escritores del grupo portugués, que van unidas al convulso momento histórico que les tocó vivir. Así, podemos

2. Para un panorama de este teatro hispano-portugués ver, además de los trabajos sobre Cordeiro recogidos en la bibliografía: Brandenberger, 2007; Ares Montes, 1992; Bolaños y De los Reyes, 1992a y 1992b; y Mota y Rodríguez, 2009.

3. Más detalles de la biografía de Jacinto Cordeiro se encontrarán en los estudios de Cruz-Ortiz, 2009a, 2009b y 2010, y González, 1987 y 2002. Para la obra general de Cordeiro se pueden consultar, entre otros, estos trabajos dedicados monográficamente a diversas comedias del autor: González, 1987, 1994, 1995, 2007; González y Herzig, 2006; Insúa, 2011 y 2012.

4. Ares Montes, 1992, p. 52.

5. De acuerdo al conteo realizado por Cruz-Ortiz (2010, pp. 334 y ss.), que parte del *Catálogo razonado* (1890) de Domingo García Peres.

6. Cruz-Ortiz, 2010, p. 340.

encontrar a un Cordeiro que elogia a Felipe III en su comedia *La entrada del Rey en Portugal* (1621) —escrita cuando contaba quince años— para luego alabar en 1641 la restauración de la monarquía portuguesa en su *Silva al Rey Nuestro Señor don Juan Cuarto*⁷.

Christophe González señala que el poder, y en concreto el motivo del ascenso social, constituye una de las principales directrices temáticas de la obra de Cordeiro⁸. En efecto, se aprecia en su producción un manejo de este tema abordado desde distintas posibilidades genéricas y de acuerdo a las convenciones compartidas por la Comedia Nueva. Encontramos así piezas que tratan la cuestión de la autoridad en el género de la comedia de privanza; es el caso de la bilogía *Próspera y Adversa fortuna de Duarte Pacheco*, basada en el periplo vital del famoso navegante y militar portugués Duarte Pacheco Pereira, héroe en las guerras de la India de la primera década del siglo XVI⁹, que se muestra en estas piezas de Cordeiro sufriendo los reveses de la fortuna y la incompreensión de la figura real.

El tema del ascenso y caída en desgracia del favorito será también llevado a las tablas por el lisboeta desde el género de la comedia palatina, por ejemplo en *Lo que es privar*¹⁰, obra en la que se combinan los recursos propios del enredo en un contexto de intriga eminentemente amoroso con la incorporación de reflexiones acerca del ejercicio del poder y del valimiento modélico. En *La privanza merecida*¹¹, otra pieza palatina, retoma este mismo asunto con mayor desarrollo en lo que a la constitución del privado ejemplar se refiere, en plena sintonía con los tratados políticos de la época acerca del *ars gubernandi*¹². En esta comedia Carlos, el secretario del rey de Inglaterra, sirve a un monarca que se encuentra locamente enamorado; él como valido y también la reina deberán enseñarle a reinar con discreción y a dominar sus impulsos a través de consejos y también de trazas. Las virtudes y el ejercicio del poder son igualmente el centro en otra comedia palatina, *Con partes no hay ventura*; en ella el galán protagonista, modélico ante todo, fiel a su privanza, cede a su amada, la reina, a un rey extranjero con tal de que se firmen las paces entre los reinos de Bohemia y Albania, primando así sus «partes» (sus dotes de buen privado) ante su «ventura» en el amor. También en la comedia palatina *Non plus ultra. Amar por fuerza de estrella un portugués en Hungría* Cordeiro despliega la acción dramática entre los polos del privar y el amar: un secretario debe ser tercero de su señor ante la dama que lo ha elegido a él. Por fin, otras piezas que integran este grupo temático en torno al poder son *El hijo de las batallas*, obra de anagnórisis en la que un joven villano, que abandona su origen humilde esperando obtener

7. Un estudio más detallado de este aspecto en Cruz-Ortiz, 2009a.

8. González, 2002, p. 185.

9. Un estudio particular de esta pieza en Insúa, 2012.

10. Para una aproximación a esta comedia ver Insúa, 2011.

11. Hasta la edición de Depetris de 1999 esta obra, aún sin datación, se conservaba en un manuscrito inédito de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sobre este asunto ver Cordeiro, *La privanza merecida*, estudio preliminar de Giancarlo Depetris, 1999, pp. 31-32.

12. Depetris señala la posible influencia en esta pieza de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo y especialmente del *Discurso de las privanzas* también de atribución quevediana, según Astrana Marín (Depetris en estudio preliminar a Cordeiro, *La privanza merecida*, pp. 41-46).

gloria por su propia valía, termina reconocido como hijo del rey de Inglaterra; *El mal inclinado*, en la que se plantea el tema del tiranicidio; y la comedia que hoy nos ocupa, *El secretario confuso*, que puede adscribirse, como ya sugiere el mismo título, al subgénero palatino de la comedia de secretario.

El secretario confuso se recoge en la *Segunda parte de las comedias del alférez Jacinto Cordero* (Lisboa, por Lorenço Craesbeeck, 1634). Según se indica en esta edición y en un manuscrito no fechado de la Biblioteca Nacional de España (Mss. 15.638), fue representada por Tomás Fernández. Este autor puso en escena otra comedia del dramaturgo portugués, *Amar por fuerza de estrella un portugués en Hungría*, en el Patio de las Arcas de Lisboa, en la temporada 1627-1628, según señalan Reyes y Bolaños¹³. No se conoce la fecha de representación de *El secretario confuso*, pero podría suponerse que fue entre 1629 y 1630, temporada de la que existe un vacío documental sobre la actividad de Tomás Fernández; es probable que haya representado en Lisboa en estos años, período de plena actividad en el Patio de las Arcas¹⁴.

Como ya se ha adelantado, esta pieza se ajusta a los parámetros del subgénero palatino de secretario. En primer lugar, responde a las convenciones de la comedia palatina: personajes que pertenecen a la alta nobleza —la princesa de Parma, duques pretendientes y servicio de la corte—, espacios dramáticos palaciegos, exotismo, atmósfera pretérita y ambiente no identificable como cercano para los espectadores contemporáneos: la acción transcurre en el palacio de Parma y alrededores. Como en otras comedias de esta modalidad, la acción se basa en la desestabilización de un orden, que trae aparejada la ocultación de identidades, para finalizar con el restablecimiento de ese orden y la recuperación de la identidad¹⁵. Esta desestabilización se halla asociada a una estructura de poder que se ve alterada desde la comicidad y el resorte temático de amor y celos como eje central del enredo¹⁶.

En segundo término, la pieza se construye de acuerdo a los lineamientos característicos del subtipo de la comedia de secretario¹⁷, que centra la acción en el motivo de la dama noble que se enamora del suyo; este personaje asume el papel de galán y la dama —superior en alcurnia, al menos aparentemente— debe enfrentar esta diferencia social para conseguir llevar su amor a buen puerto; es decir a la boda con la que suelen acabar estas piezas. Para ello los protagonistas recurren a una serie de estrategias indirectas —recursos propios de la comedias de enredo— como papeles, prendas, llaves, mensajes cifrados, disfraces, etc. Este ciclo de comedias se afirma además en otros motivos secundarios como el de la falsa

13. Bolaños y Reyes, 1992b, p. 124. Ver también Ferrer Valls, 2008, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, DICAT, s. v. Tomás Fernández Cabredo.

14. Ver Bolaños y Reyes, 1992b.

15. Oleza, 1986, p. 266.

16. Ver Zugasti, 1988, pp. 120-121.

17. Para este subgénero de la comedia de secretario ver: Weber de Kurlat, 1975, p. 342, Sage, 1973; Hernández Valcárcel, 1993; Zugasti, 1998; y los estudios preliminares de Blanca Oteiza a *El vergonzoso en palacio* y de Eva Galar a *El pretendiente al revés* y *Del enemigo el primer consejo* de Tirso de Molina.

identidad de alguno de los personajes; la caracterización de las damas principales como mujeres fuertes; o el amor contradictorio, con pausas o «alunado», como lo definiera la Rosimunda de Lope de Vega en *El silencio agradecido*¹⁸.

El secretario confuso no ha recibido prácticamente atención por parte de la crítica salvo el capítulo que Christophe González le dedica en su tesis sobre la dramaturgia de Cordeiro, de 1987¹⁹, donde se incluye un apartado sobre la relación de esta comedia con otras dos del subgénero de secretario: *El perro del hortelano* de Lope y *El vergonzoso en palacio* de Tirso, a las que considera fuentes de la obra, especialmente la primera²⁰. En efecto, según señala González, hay una serie de similitudes entre las tres piezas. Con respecto a *El perro del hortelano*, coinciden los nombres de las protagonistas: ambas son Dianas, además de mujeres que quieren casarse según su gusto; las dos condenan a su secretario al exilio en España; existen otros nombres que se repiten como el de Octavio —en el caso de Lope el mayordomo y en el de Cordeiro uno de los duques pretendientes de la princesa—; también en ambas obras hay ataques de embozados a los protagonistas ideados por quienes rivalizan con ellos en la conquista de la dama, entre otros elementos. En cuanto a la obra de Tirso, destaca el acercamiento en el motivo de la crianza del secretario en el campo, vinculado a un supuesto origen inferior que finalmente se desmiente: del Mireno de *El vergonzoso en palacio* termina descubriéndose que es hijo de un falso pastor —Lauro— que en realidad es Pedro de Portugal, duque de Coimbra; y del Enrique de Cordeiro se sabrá que es hijo del duque Albano: en ambos casos se pasa por un proceso de reconocimiento, de develación del origen. Sin embargo, existe una diferencia fundamental en este punto: en *El vergonzoso en palacio* el proceso es demorado, lo que produce la vergüenza y el actuar dubitativo del secretario vinculado a un origen villano a lo largo de prácticamente toda la comedia, mientras que en *El secretario confuso* Enrique, si bien desconoce su nacimiento noble —y lo va a desconocer hasta el final—, no duda ni se muestra tímido ante su Diana, muy al contrario, es un personaje activo en materia amorosa. Esto también lo aleja del Teodoro de Lope, que se muestra más pasivo en comparación con Diana y en una «actitud pendular»²¹ en su decisión amorosa frente a la condesa de Belflor y a Marcela, hecho que se relaciona con la aspiración del ascenso social de Teodoro. En cambio, el protagonista de Cordeiro, como veremos, no duda ni teme, no se avergüenza de su origen y es fiel a su sentimiento constantemente.

En el contexto del enredo de las comedias palatinas de secretario, el engaño, el secreto y la disimulación suelen servir como apoyaturas efectivas en el proceso de comunicación de los personajes entre sí. En la comedia que nos ocupa, todo el entramado dramático se construye a partir de informaciones veladas o calladas por parte de unos hacia otros. Se podría plantear que lo que se silencia y se oculta es lo que justamente hace posible que *El secretario confuso* funcione como mecanismo teatral.

18. Hernández Valcárcel, 1993, p. 482.

19. González, 1987, pp. 139-160.

20. González, 1987, pp. 149-151.

21. Mata Induráin, 2012, p. 107.

Cabe mencionar que en los últimos años el secreto como parte de la cultura del Siglo de Oro está siendo estudiado con especial interés. Destaca en este sentido el proyecto *Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture* que dirige Wolfram Aichinger en la Universidad de Viena²². En el complejo mundo de los secretos del siglo XVII, el secretario como figura política ocupa un lugar muy notable: por él pasan mensajes que se emiten y se reciben, y en medio de este proceso comunicativo hay elementos que se callan. Como señala Aichinger, en el «gobierno del papel» establecido en tiempos de los Austrias los secretarios «eran poderosos porque sabían mucho»²³. En el género de la comedia de secretario, desde las convenciones propias que mencionábamos, este personaje de ficción se muestra ambiguo²⁴ por su propia condición de subalterno del poder y de amado por la dama que ostenta ese poder. Él participa de la dinámica de los secretos y de los recursos de engaño, ya sea como objeto o como agente en el proceso de acercamiento amoroso. En el caso de *El secretario confuso*, Enrique se caracteriza por ser víctima del secreto: eso genera su confusión vital, y a la vez la confusión que sostiene la trama de la comedia.

Por otro lado, lo que hace singular a esta pieza en cuanto a las informaciones que se ocultan es que Enrique es un «atrevido» en su confesión de amor, él no calla sus sentimientos. En efecto, la comedia comienza con la declaración del secretario a su dama. Sin medias verdades, sin escamotear su discurso, sin miedo a las consecuencias derivadas de la diferencia social, el secretario se atreve al «exceso» —como él mismo lo define— de decirle a la princesa de Parma que la quiere. Y afirma:

Pero más quiero atrevido,
aunque sea altivo error,
morir por decir mi amor
que callar lo que he sentido (fol. 1v)²⁵.

De este atrevimiento en la declaración a una dama superior se deriva toda una red de referencias al ascenso y el descenso como trasuntos de la nobleza de sangre y de la carencia de ella. Estos recursos, que suelen estar presentes en las comedias de privanza y en las palatinas de tema privanza, se aplican ahora a la cuestión amorosa. De este modo, Diana responde a la confesión de Enrique diciéndole que podría poner freno a su boca con la suela de su chapín, e incluso quemarlo vivo. Antecedente que cobra más sentido en los versos siguientes, basados en la imagen del sol contra el cual ninguna estrella se atreve o ninguna nube se interpone sin ser desechada por sus rayos (fol. 1v), claras referencias al motivo tópico del sol

22. Para mayores detalles sobre este proyecto en curso ver Aichinger, 2013 y Aichinger y Kroll, 2013. Para una aproximación a la dinámica del «secreto de amor» y el silencio en la comedia palatina, en concreto en *La banda y la flor* de Calderón, ver Castro Rivas, 2013, y también su edición de esta pieza, en prensa.

23. Aichinger, 2013, p. 15.

24. Aichinger, 2013, p. 16.

25. Cito por la edición de la *Segunda parte de las comedias del alférez Jacinto Cordero* (Lisboa, por Lorenço Craesbeeck, 1634).

con valor de dignidad real y que tiene varias representaciones en la emblemática²⁶. Estas imágenes solares se completarán con referencias a los osados vuelos de Ícaro o Faetón que terminan con caídas funestas. Así en el soneto en el que Enrique muestra su desdicha tras haber sido desterrado por la princesa, declara: «quise subir al Sol, volé atrevido / y escarmentado conocí que es yerro» (fol. 2v); y más adelante, cuando la princesa quiere perdonarlo en uno de esos estados de intercadencia amorosa habituales en estas obras, él asume que ha tenido «faetones pensamientos» (3v), los cuales han sido despeñados por los rayos del sol. Como vemos, no estamos ante el motivo del privado que cae en desgracia por efecto de la fortuna voltaria, tan común en las comedias de privanza, sino de un secretario que pierde el favor de su señora por un atrevimiento lingüístico: una confesión de amor impertinente que contradice los códigos de los estamentos sociales estancos.

No obstante, el castigo impuesto no mengua la locuacidad amorosa de Enrique, quien se atreve más adelante con nuevas declaraciones, e incluso opta por el destierro una vez perdonado por Diana, con el argumento de que no puede ejercer su oficio «y tener presente a vuestra alteza callando» (fol. 3v). El suyo, según asevera, es un loco amor incontrolable que no puede ocultar. Esta imprudencia en el decir del secretario será también referida en forma jocosa por el gracioso Juanete cuando le explique a la princesa que su amo va a España a buscar cura a un catarro perenne, vinculando así dos acciones violentas relacionadas con la boca: el hablar sin control y el toser.

En el otro polo de este ciclo comunicativo del amor tenemos a Diana, quien dice que ha ocultado su amor hacia Enrique durante seis años por razón de Estado (fol. 3r). Para ella el secretario guarda una serie de cualidades inigualables: gracia, entendimiento, gallardía y valentía (fol. 3r), esa misma valentía que ha demostrado en el decir y que ella ha censurado obligada por su rango. Pero a Diana también le cuesta callar y, como no puede revelar su conflicto al secretario, elige una confidente, su hermana Fenisa, que además asumirá el rol de dama segunda pues también está enamorada de Enrique. Se forma así un triángulo amoroso en el que los actos comunicativos de confiar, callar y mentir acerca del sentimiento amoroso serán fundamentales. De este modo Diana cuenta a Fenisa que sufre al tener que casarse por razón de Estado, y no por su gusto, pero calla el sujeto que despierta su amor; su hermana responde confesándole su pasión por el secretario (fol. 4r). Fenisa también calla su sentimiento ante Enrique por el «desigual estado» de ambos (fol. 4v). De esta doble confesión surge el motivo de los celos vinculado a la dama principal, motor de la acción en estas obras palatinas, que da lugar a las pruebas de la fidelidad del enamorado.

Esta maraña de secretos se torna más intrincada con la inclusión de un nuevo elemento, que ha de ser el central en el mecanismo de las informaciones calladas. Este se halla ligado a otro personaje, el duque Octavio, galán segundo, que se presenta ante Diana para exigirle que cumpla la promesa recogida en el testamento del padre de la princesa, a saber, que transcurrido un año de su muerte, su hija

26. Ver Arellano, 2002, p. 24; Valbuena Briones, 1977. Para el emblema del sol que resplandece cercado por las nubes y las disipa, ver Bernat Vistarini y Cull, núm. 1536, p. 743.

mayor debería casarse con su primo Octavio. Ya han pasado tres años, él se ha enterado de que Diana procura ajustar bodas con el duque de Milán y ahora exige que se cumpla lo acordado con el rey de Parma. El secretario, molesto por el mal tono con que Octavio se ha dirigido a la princesa, lo riñe, y el duque le reprocha su atrevimiento con él siendo sólo un villano. En este punto Enrique deja claro que, a diferencia del Mireno/don Dionís de Tirso, no le avergüenza su origen. De este modo a la nobleza de sangre se opone la nobleza de los hechos y de las propias virtudes: Enrique se declarará hijo de sus obras. Lo explica haciendo referencia al motivo tópico del ave fénix que se regenera de sus propias cenizas:

Fénix soy de mi nobleza,
que esas cenizas que ha habido
que pueden aniquilarme
por tan humildes principios,
todas mi esfuerzo ha quemado,
y mi valor destruido (fol. 5v).

Esta discreta definición del carácter ejemplar del secretario justifica además por qué, a pesar de la supuesta diferencia social con la princesa, se ha atrevido a confesar su amor sin tapujos.

Diana, que ha presenciado el enfrentamiento de Octavio y Enrique, para evitar males mayores decide confesarle al duque el secreto más importante de todos, y este ha de sostener el desarrollo de la acción desde este momento hasta el final, cuando Enrique se entere de él. La princesa pone una condición a los presentes —el duque y también su hermana Fenisa— para contar el secreto: que se mantenga como tal, sobre todo para el secretario. El secreto se vincula con otra confesión hecha al borde de la muerte —en paralelo con la del rey de Parma al padre del duque Octavio—: el labrador Filisberto confesó a Diana que había criado juntos a dos niños en su temprana edad, uno propio y otro ajeno entregado a él por el duque Albano; él y su esposa Aminta cambiaron las mantillas y educaron al hijo del duque como propio y al propio como noble. Este recurso de confusión de identidades y de niños trocados por sus cuidadores es habitual en las comedias palatinas. En este caso, como era de esperar, los dos personajes confundidos son Enrique y Octavio, con lo cual se cumple la convención de la comedia de secretario referente a la igualdad oculta de rango entre el secretario y su dama. Lo que resulta curioso es que la guardadora principal del secreto sea la princesa de Parma, la propia interesada en que el aparente desnivel social se resuelva.

A partir de este momento tres agentes ocultarán el gran secreto a Enrique: Octavio, por propio interés, porque de lo contrario caerá de su estado de nobleza; Fenisa, por petición de su hermana y por guardar la esperanza de que este descubrimiento pueda granjearle la boda entre iguales con Enrique; y Diana, por dos motivos: porque promete a Octavio su silencio a cambio de que no solicite su boda y porque entretanto desea probar la fidelidad amorosa del secretario, por «ver si hay hombre firme amando» (fol. 8v). Ahora los tres experimentarán la fuerza que tiene un secreto. Especialmente apesadumbrado se muestra Octavio, que ya imagina su caída

pues poco se fía de la mantención del secreto en boca de una mujer (fol. 7r). Tras la reconciliación aparente entre Enrique y Octavio, el secretario, que ya ha recuperado la gracia de la princesa —Diana le vuelve a entregar la llave dorada como símbolo de su unión—, parte como emisario ante el duque de Milán ante quien deberá halagar las virtudes de Fenisa; Diana indica que lo hace como traza, pero en realidad pergeña el plan con miras a que el de Milán se interese más por su hermana que por ella. Enrique le promete «obedecer callando» (fol. 8v).

En la segunda jornada aumentan los celos que siente Octavio, motivados por los halagos de la princesa hacia el secretario y por considerar que se han balanceado los destinos de ambos con el único fin de alzar a su contrincante solamente por capricho de la princesa que está enamorada de él. Diana se muestra agraviada ante estas palabras y le dice que hay otra persona que sabe el secreto, fray Manrique. Ante esta noticia Octavio decide matar a Enrique como última alternativa para terminar con su desgracia. Se vale para ello de unos enmascarados que atacan a traición a Enrique en el bosque. Este mismo recurso será utilizado también por Cordeiro en otra pieza palatina, *Amar por fuerza de estrella y un portugués en Hungría*. Tras la reyerta, Enrique descubre que ha participado Octavio, pero se muestra benévolo con su contrincante, quien le confiesa un falso secreto: que quien lo ha mandado matar es la princesa de Parma por causas desconocidas. Octavio pide a Enrique que no le cuente a Diana que se lo ha dicho. Esta va a ser la única información que Enrique va a callar ante su amada, pues a pesar de creer que esta quiere matarlo, cuando regresa a Parma se atreve nuevamente a declararle su amor. Cabe señalar que todos estos empeños amorosos de Enrique harán que el gracioso lo califique de «melifluo» y lo compare con los portugueses como enamorados inigualables (fol. 9v), comparación tópica que es la única referencia a lo portugués que encontramos en la obra.

La intriga se complica con un nuevo engaño, esta vez con Fenisa como agente: interesada en casarse con Enrique, inventa que este la ha visitado secretamente en el jardín. Ante la falsa acusación, el secretario quiere disculparse pero Diana, como en otras ocasiones, lo hace callar; él, rebelándose una vez más, se niega a «quitarle a la lengua / acciones con que nació» (fol. 14v); asegura que nada sabe de esa acción deshonrosa y además confiesa el único secreto que tenía, es decir, que sabe que ha mandado matarlo. No hay forma de que Enrique guarde silencio y para Diana su habla es como el canto de las sirenas para su honor (fol. 14v). A partir de ahora a la princesa le tocará averiguar si Enrique ha sido inconstante en su amor o si su hermana la está engañando.

En la tercera jornada nos encontramos con otro motivo recurrente en las comedias de secretario: la amada que visita en la cárcel al galán en medio de la prueba de su amor²⁷. Enrique, que ha sido apresado por orden de Diana, es visitado por ella haciéndose pasar por paje de Fenisa. Bajo este enmascaramiento se atreve a increpar a Enrique por amar a Fenisa cuando Diana lo adora. Ante esta declaración, y desconociendo quién está develando el secreto, Enrique se muestra esperanzado

27. Hernández Valcárcel, 1993, p. 484.

y en albricias da al paje un anillo de diamantes. La princesa se valdrá luego de una nueva estratagema de engaño: en medio de una escena en penumbra, con la ayuda de otra dama, Laura, trocará su lugar con ella a través de un sistema de cintas y escuchará así lo que Fenisa confiesa a Enrique —que efectivamente todo es un engaño— y lo verá por el contrario firme en su amor por ella.

Llega así para Diana el momento de confesar su amor, de acabar con su doble secreto: que ama a Enrique y que Enrique es noble. La declaración se hace de modo indirecto a través de un enigma, un «papel disfrazado» (fol. 19v): se casará con un duque, que tuvo la llave —efectivamente Enrique la ha tenido porque Fenisa se la ha pasado para incriminarlo—, que le dio al paje un diamante —como hemos visto—, que alabó a la hermana del duque de Milán —así lo hizo Enrique para darle celos. En la interpretación del enigma queda un cabo suelto para el secretario: el hecho de ser duque, pues desconoce este detalle. Finalmente Diana considera que es justo dar fin a las pruebas: explica el enigma y revela el secreto que todos le han ocultado y que han hecho de él un secretario confuso, confuso no por sus sentimientos, ni por una supuesta veleidad de carácter, sino por desconocer una información. Esta ocultación ha tenido como objetivo probar la valía de un hombre como amante fiel y virtuoso preparado para convertirse en el príncipe de Parma, como efectivamente sucede en el desenlace en bodas de la obra: Diana se casará con él, Fenisa con el duque de Milán y Octavio, perdonado por el ejemplar Enrique, será emparejado con Laura. Solo queda un secreto sobrevolando la escena: Enrique promete a Octavio, como muestra de su nueva amistad, que no contará la traición que el antiguo duque le hizo en la selva cuando intentó matarlo.

En definitiva, Jacinto Cordeiro aporta con *El secretario confuso* una variante más al ciclo de la comedia palatina de secretario; en algunos puntos, como ha señalado la crítica, se distingue el manejo de modelos —fundamentalmente *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*— y la incorporación de motivos secundarios comunes al subtipo. No obstante, el modo en el que el alférez lisboeta construye la lógica dramática, afincada, según hemos visto, en las declaraciones atrevidas y en lo que se calla, hace que esta pieza resulte de especial interés en el marco de los estudios sobre el secreto. Estos análisis se están aplicando con especial énfasis en las obras canónicas de los grandes dramaturgos, especialmente en el teatro de Calderón; pero, como se puede apreciar, los mecanismos del secreto también funcionan en la obra de Cordeiro, valioso exponente de ese teatro hispano-portugués del que todavía queda mucho por explorar.

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. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18/Publicaciones Digitales del GRISO.

- Aichinger, Wolfram y Simon Kroll, «Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture. Outline of a New Research Focus in Calderonian Studies», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 1.2, 2013, pp. 135-144, doi: <<http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.02.12>>.
- Arellano, Ignacio, «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y ambición de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger. Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, vol. 2, 2002, pp. 21-34.
- Ares Montes, José, «Bodas y divorcio del teatro hispano-portugués», en *Actas Dramaturgia e Espectáculo*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992, pp. 49-55.
- Bernat Vistarini, Antonio y John Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- Bolaños, Piedad y Mercedes de los Reyes, «El teatro español en Portugal (1580-1755)», en *Actas Dramaturgia e Espectáculo*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992a, pp. 61-81.
- Bolaños, Piedad y Mercedes de los Reyes, «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas VII-VIII de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992b, pp. 105-134.
- Brandenberger, Tobias, «Antagonismos intraibéricos y literatura áurea. Algunas reflexiones metodológicas ejemplificadas», *Iberoamericana*, 7.28, 2007, pp. 79-97.
- Castro Rivas, Jéssica, «Secreto y silencio en *La banda y la flor* de Calderón de la Barca», 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 Lacruz, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 65-77. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 17/ Publicaciones Digitales del GRISO.
- Castro Rivas, Jéssica, «Estudio preliminar» a Pedro Calderón de la Barca, *La banda y la flor*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, en prensa.
- Cordeiro, Jacinto, *La gran comedia de la Primera parte de Duarte Pacheco*, en *Seis comedias famosas*, Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1630.
- Cordeiro, Jacinto, *La gran comedia de la Segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco*, en *Seis comedias famosas*, Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1630.
- Cordeiro, Jacinto, *Non plus ultra. Amar por fuerza de estrella un portugués en Hungría*, en *Seis comedias famosas*, Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1630.
- Cordeiro, Jacinto, *El hijo de las batallas*, en *Seis comedias famosas*, Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1630.

- Cordeiro, Jacinto, *El secretario confuso*, en *Segunda parte de las comedias del alférez Jacinto Cordero*, Lisboa, por Lorenço Craesbeeck, 1634.
- Cordeiro, Jacinto, *Con partes no hay ventura*, en *Segunda parte de las comedias del alférez Jacinto Cordero*, Lisboa, por Lorenço Craesbeeck, 1634.
- Cordeiro, Jacinto, *El mal inclinado*, en *Segunda parte de las comedias del alférez Jacinto Cordero*, Lisboa, por Lorenço Craesbeeck, 1634.
- Cordeiro, Jacinto, *Lo que es privar*, en *Segunda parte de las comedias del alférez Jacinto Cordero*, Lisboa, por Lorenço Craesbeeck, 1634.
- Cordeiro, Jacinto, *La privanza merecida*, ed. Giancarlo Depretis, Torino, Edizioni de'Il Orso, 1999.
- Cruz-Ortiz, Jaime, «Lealtades divididas: las alianzas literarias y políticas del dramaturgo portugués Jacinto Cordeiro», en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. Judith Farré, Madrid, Iberoamericana, 2009a, pp. 95-105.
- Cruz-Ortiz, Jaime, *Jacinto Cordeiro's El juramento ante Dios y lealtad contra el amor. A critical edition*, Oklahoma, University of Oklahoma, 2009b.
- Cruz-Ortiz, Jaime, «El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, Serafín González y Lilian von der Walde Moheno, México, El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana/AITENSO, 2010, pp. 331-344.
- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, DICAT, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- González, Christophe, *Le dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps (Thèse)*, Provence, Université de Provence, 1987.
- González, Christophe, «Note sur quelques échos de Cervantès et de Gongora dans le théâtre de Jacinto Cordeiro», en *Hommage à Robert Jammes (Anejos de Criticón, 1)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 473-479.
- González, Christophe, «Héroïsme lusitanien et comédie espagnole: *Los Doce de Inglaterra*, de Jacinto Cordeiro», *Taira*, 7, 1995, pp. 55-87.
- González, Christophe, «De la Comédie espagnole aux textes anti-castillans, l'itinéraire d'un dramaturge portugais entre la Monarchie dualiste et la Restauration: Jacinto Cordeiro», *Arquivos-Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, 44, 2002, pp. 183-197.
- González, Christophe, «Mémoire, littérature, langues au Portugal avant et après 1640: histoire et actualité nationales dans l'oeuvre de Jacinto Cordeiro (1606-1646)», en *Mythes et mémoire collective dans la culture lusophone* (Número monográfico de *Eidolon*, n. 78), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 33-52.

- González, Christophe y Carine Herzig, «Una comedia olvidada del portugués Jacinto Cordeiro (1606-1646): *El Juramento ante Dios y lealtad contra el Amor*», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse (Anejos de Criticón, 17)*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 481-492.
- Hernández Valcárcel, Carmen, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro)*, ed. Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 481-494.
- Insúa, Mariela, «Amor y poder en *Lo que es privar*, comedia del alférez lisboeta Jacinto Cordeiro», en *Colóquio Letras. Suplemento Siglo de Oro. Relações hispano-portuguesas no século XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 67-76.
- Insúa, Mariela, «Aspectos del poder en la biología *Próspera y Adversa fortuna de Duarte Pacheco* de Jacinto Cordeiro», *Estudios Ibero-Americanos*, 38.1, 2012, pp. 186-199.
- Mata Induráin, Carlos, «Un refrán, tres personajes, nueve sonetos: *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en *Lope de Vega desde el Brasil. En el cuarto centenario del «Arte nuevo» (1609-2009)*, ed. Carlos Mata Induráin, Lygia Rodrigues Vianna Peres y Rosa María Sánchez-Cascado Nogales, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 103-137. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 14/Publicaciones Digitales del GRISO.
- Mota, Carlos y José Javier Rodríguez, «Sobre el teatro portugués en español», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Veruert, 2009, pp. 307-320.
- Oleza, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, dir. Joan Oleza, London, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.
- Sage, Jack W., «The Context of the Comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and Related Plays», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones, London, Tamesis Books, 1973, pp. 247-266.
- Tirso de Molina, *El pretendiente al revés y Del enemigo, el primer consejo (dos comedias palatinas)*, ed. Eva Galar Irurre, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2005.
- Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Real Academia Española, 2012.

- Valbuena Briones, Ángel, «La palabra *sol* en los textos calderonianos», en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, pp. 106-118.
- Weber de Kurlat, Frida, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 339-363.
- Zugasti, Miguel, «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico*, ed. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Instituto Almagro de Teatro Clásico, 1988, pp. 109-141.
- Zugasti, Miguel, «De galán vergonzoso a galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, ed. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 343-357.