

**EN TORNO  
AL TEATRO  
DEL SIGLO DE ORO**

**ACTAS  
DE LAS JORNADAS I-VI**

ALMERIA

Instituto de Estudios Almerienses  
de la Diputación de Almería  
1991

**COLECCION ACTAS**

**Núm. 7**

**EN BUSCA DE ESTRUCTURAS, INTEGRACIONES Y SERIEDADES.  
UNA APOSTILLA A *GUARDATE DEL AGUA MANSA* DE CALDERON.**

Ignacio Arellano.  
Universidad de Navarra

La tarea crítica es ciertamente un camino lleno de dificultades, tantas más cuanto más complejo sea el mundo literario con el que nos habemos, y el de Calderón no es de los más simples. En el asedio a su obra dramática se pasa de ciertos ataques que se le dirigieron en el siglo XIX (siempre han de aducirse algunos de los juicios de Menéndez Pelayo, que veía en muchas de las obras de don Pedro desórdenes constructivos, episodios gratuitos, confusión en las acciones...) a la búsqueda (muy de actualidad en el ámbito de ciertos estudiosos calderonistas) de justificaciones plenas de todos los aspectos de sus comedias, de tal modo que se intenta demostrar cómo cualquiera de aquellos elementos "pegadizos" (según perspectivas decimonónicas) resultan, después del correcto análisis estructural y temático, perfectamente pertinentes y subrayan el sentido de la comedia (generalmente se halla un sentido profundo y de serias implicaciones sociales, filosóficas o políticas).

Sin embargo cabría plantearse si esta "recuperación" de la "perfección estructural" y de las serias implicaciones de todos los elementos que componen las comedias no será un acercamiento igualmente anacrónico. Pues es posible que en muchos casos (no siempre, claro) la supuesta integración de ciertos pasajes o motivos sea una ilusión crítica formada desde perspectivas apriorísticas que se niegan a aceptar algunas de las convenciones áureas. Se confieren así funciones que nunca tuvieron a esos elementos, lo cual no es sino un modo de darles "legitimidad moderna" atribuyéndoles una perfecta integración en determinadas series isotópicas, para negar su "gratuidad". Gratuidad que no lo era dada desde las propias coordenadas de emisión-recepción, que

aceptaban sin mayores complejidades elementos obedientes a concretas circunstancias históricas, como las largas relaciones sobre las bodas de Felipe IV y Mariana de Austria, que aparecen en *Guárdate del agua mansa*, y que son el ejemplo que ha provocado estas iniciales divagaciones, el cual me dispongo a comentar en las líneas que siguen (1).

*Guárdate del agua mansa* es el título que lleva la comedia en la tradición impresa. Se ha venido manejando siempre en el texto publicado por Vera Tassis, amigo del poeta, en la *Octava parte de Comedias* de Calderón, de 1684, que apareció en Madrid, imprenta de Francisco Sanz (2). De éste texto impreso parten casi todos los estudiosos que hasta hoy se han ocupado de la interpretación, datación y valoración de la comedia.

La trama es la típica de una comedia de capa y espada: el indiano don Alonso regresa de Méjico para hacerse cargo de sus dos hijas, Eugenia y Clara. Les informa que espera la llegada de un sobrino, don Toribio Cuadradillos, mayorazgo pobre de la rama asturiana de la familia, tipo de figurón, que desea casar con una de ellas para hacerlo heredero del patrimonio familiar. Las hijas tienen muy diferente condición: Eugenia es dada a galanteos y frivolidades; Clara es recatada y seria. Llega don Toribio, que muestra su rustiqueza y sus ridículas pretensiones nobiliarias. Mientras tanto acuden a la casa de don Félix (un galán vecino que siempre hace gala de su despreocupación amorosa), dos amigos que buscan por diversos motivos refugio en la corte: son don Juan y don Pedro, ambos anteriores pretendientes de Eugenia, aunque ignoran todavía esta rivalidad. Al día siguiente los dos caballeros intentan seguir sus galanteos ayudándose de don Félix, que no renuncia a servir a la que dejen libre, aunque sea por mero pasatiempo. Un equívoco característico del género hace pensar a don Félix que la pretendida de sus amigos es Clara, con lo que se dispone a servir a Eugenia. Esta equivocación hará que don Félix, aunque está prendado de Clara, quiera galantear a Eugenia, mientras Clara, por no ser ella la pretendida, empieza a sentir envidia, vanidad herida, celos y amor, que le empujan a tomar la iniciativa de la acción con una serie de enredos que enseñarán cómo el "agua mansa" (la recatada Clara) es más inquieta de lo que parecía. Al final, entre las majaderías del bobo don Toribio, los celos y desafíos de los galanes, las confusiones de identidad resueltas, etc., todo se averigua: don Félix se casa con Clara y Eugenia con don Juan. El figurón don Toribio se vuelve a la Montaña con su ejecutoria. En esta trama, y aquí radica el problema que quiero comentar, se introducen sendas extensas relaciones en cada uno de los tres actos: en el primero a la altura del verso 453 (algunas referencias que sirven para engarzar la relación se dan ya en los vv. 302 y ss.) se cuentan los preparativos de las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria,

el casamiento por poderes y el viaje de la reina hasta tomar tierra en Denia. En el segundo acto, a la altura del verso 1223 se vuelven a narrar las celebraciones que se hicieron en Madrid con tan fausto motivo; en el tercer acto se coloca la última de las tres relaciones, en boca de Clara y Eugenia, que cuentan a su padre la entrada regia en Madrid, describiendo con lujo de detalles los adornos, arcos, jeroglíficos, festejos, etc.

No me interesa ahora detenerme en los detalles generales de tipo histórico o en la documentación minuciosa de las circunstancias de este matrimonio real de 1649 descritas en los tres fragmentos. Se encontrará ese material en la reciente edición crítica de la comedia hecha por el Prof. Víctor García y por mí mismo, donde anotamos estos aspectos y mencionamos algunos repertorios y otras relaciones como la de Matías de Novoa, Ramírez de Prado, o el documentado artículo de Varey y Salazar sobre esta ocasión, "Calderón and the Royal Entry of 1649"(3). Lo que me interesa es examinar la pertinencia y función (dramática o no dramática) de estas relaciones en el conjunto de la comedia.

Valbuena Briones, al prologar su edición de *Guárdate del agua mansa* en *Obras completas. Comedias*, Madrid, Aguilar (maneja la reimpresión de 1973, pp. 1289-91) señala la debilidad estructural de la pieza, hallando cierta vacilación en esta obra "que se aparta de la arquitectura sistematizada y consciente de la que siempre hace gala Calderón" (p. 1289), vacilación de la que es responsable en gran parte este añadido de los "extensos párrafos que se refieren a las bodas de Felipe IV con doña María Ana de Hungría" (p. 1289). Esta desproporción de las relaciones en la arquitectura general parece bastante obvia a cualquier lector "ingenuo" y en la práctica teatral fueron sin duda suprimidas a menudo cada vez que la comedia subió a las tablas (4).

La valoración de las relaciones como elementos "pegadizos" (5), sin embargo, parece menoscabar para algunos estudiosos la perfección calderoniana, y se han intentado justificaciones varias, particularmente en dos trabajos específicamente dedicados a esta comedia, en los que resulta nuclear la cuestión de las relaciones de las bodas. Permítaseme comentar con cierto detalle estos dos trabajos de Blue y Whitbourn, por otra parte meritorios (6), ya que son, a mi juicio, ilustrativos de algunas actitudes críticas que conocen cierta extensión en el campo de los estudios sobre la comedia áurea.

W.R. Blue se interroga sobre la función que desempeñan los fragmentos históricos al comienzo de su artículo:

Are the events narrated to be considered an integral, contributing section of the play? Or, are these sections little more than easily excised rhetorical

flourishes designed either to demonstrate the writer's talents or to curry favor with the public or with the individual whose exploits are recounted? What are the effects of intercalating history in fiction? Does the fiction somehow repeat the history and if so, how? (art. cit. p. 16)

Aplica su trabajo fundamentalmente a demostrar la integración arte/historia en la comedia, sobre la base del análisis de isotopías y reiteraciones, formas de simetría y emparejamientos, etc. Empieza estudiando las isotopías de la trama amorosa, donde encuentra paralelismos y contrastes entre personajes, fragmentos de discurso estructurados sintácticamente en paralelo, anáforas, etc. Valga de muestra uno de los ejemplos que cita (7).

*Don Juan.*                    ¡Qué veo!  
   Ella es.  
   [...]  
*Don Pedro.*                    ¿Qué es lo que veo? Ella es, cielos.  
   [...]  
*Don Juan.*                    Disimulen mis desvelos.  
   [...]  
*Don Pedro.*                    Finja mi pena amorosa.

Pasa luego a examinar las relaciones de las bodas en busca de detalles análogos (8), pero lo que nos interesa a efectos de la mentada integración no es la existencia de estas técnicas en las distintas secciones de la obra, sino las funciones que la materia histórica pueda desempeñar en el conjunto. Según Blue, las narraciones de las bodas establecen, en primer lugar, un marco temporal para la acción ("the function of the historical narrations as time frames for the fictional action"; "the narrative establishes a firm date for the play's action", p. 23); contribuyen además a fundamentar y verosimilizar de algún modo la "realidad" de los personajes de la comedia:

the fact that the audience sees and hears the people on the stage talk about and describe in some detail the real figures and events tends to create the illusion that the fictional characters really saw what they describe and that they are thus as "real" as the stories they tell (pp. 23-24)

Las conexiones de mayor trascendencia las sitúa Blue en el terreno de los paralelismos que establece entre los personajes y motivos de la trama amorosa

y los personajes y motivos de las relaciones históricas. (9) Estos paralelismos e imbricaciones serían en última instancia, si se aceptaran las interpretaciones de Blue, los rasgos fundamentales que justificarían la consideración unitaria, articulada, de la acción de capa y espada y el relato histórico-cortesano. Así pues, sugiere Blue, Calderón habría deslizado una crítica sutil en el hecho de que exista un parentesco de sangre entre las hermanas de la comedia y don Toribio (primo suyo), que viene a casarse con una de ellas, y también entre Felipe IV y Mariana de Austria, los novios reales (Mariana era hija de Marfa de Austria, hermana de Felipe IV; el rey se casó, pues, con una sobrina): "one might infer a subtle suggestion of an incestuous match in the making. From the point of view of twentieth-century historians, in fact, that blood marriage was the efficient cause of the weaknesses of Carlos II" (p. 27). En este camino de reflejos y emparejamientos de personajes y motivos también distingue una crítica al lujo de las celebraciones descritas con tanto énfasis en la relación histórica, al contraponerse éstas a la descripción de las polvorientas y lodosas calles de Madrid (cfr. pp. 21, 27-28):

If on the one hand, then, glory and magnificence are signified, on the other, all that is described is but glittering decoration on the run-down housefronts and dusty or muddy streets spoken of earlier in the play (p. 28)

Llega a ver incluso un paralelismo entre los personajes de Eugenia y de la reina Mariana, de la cual habría un reflejo dramático en la dama de la comedia:

Eugenia is an adventuresome, outgoing, vivacious young woman who loves the excitement, noise and activity she finds in Madrid (...) Similarly, Mariana was outgoing, vivacious and fun-loving (p. 31)

En conclusión, rechaza Blue la "gratuidad" de las relaciones (10) y asegura:

while the play is not homologous to the history in every detail, it nevertheless echoes enough details of the historical situation without establishing absolute correspondences between characters in the play and living beings outside the corral. It seems that consciously or unconsciously Calderón integrates elements of the historical circumstances of Felipe and Mariana with the play in such a way that an aware contemporary spectator could recognize certain similarities (p. 31)

Los argumentos que desarrolla Blue para fundamentar estas correspondencias y funciones, y que acabo de resumir en las líneas precedentes, me parecen muy forzados y poco significativos, y en cualquier caso no percibo demostración suficientemente documentada, que sería necesaria para admitir lo que sin ella se queda en el plano de la mera inferencia subjetiva. La discusión de su debilidad interpretativa resulta, por otra parte, adelanto ya, superflua desde la historia textual de *Guárdate del agua mansa*, a la que me referiré enseguida. Pero quizá merezca la pena detenerse un momento en algún breve comentario. La función de "marco temporal", por ejemplo, se reduce a que los sucesos históricos narrados, claro está, se sitúan en un momento preciso de 1649. El resto de la acción no se liga de ninguna manera esencial a esta cronología; de hecho la colocación de la trama de *Guárdate del agua mansa* (si exceptuamos los pasajes en que se relatan las bodas) en 1649 es irrelevante, y además, como se comentará enseguida, sólo las relaciones son de esa fecha; la comedia en sí fue escrita, con bastante seguridad, entre 1642 y 1644, lo cual tampoco significa que esta datación precisa tenga una función determinante en el desarrollo de las aventuras de galanes y damas. Aceptar las correspondencias reiteradas entre personajes y motivos de la acción de capa y espada y los del episodio histórico todavía es más discutible; semejante integración difícilmente podría existir, como se comprenderá, si se tiene en cuenta la historia textual de la comedia, que aquí resulta de importancia esencial: esto es, que *Guárdate del agua mansa* es una segunda redacción de la comedia, cuya primera y genuina versión es la que Calderón tituló *El agua mansa*, conservada en un manuscrito autógrafo de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona y escrita con mucha probabilidad entre 1642 y 1644 (11). En *El agua mansa* no aparece absolutamente ninguna de las referencias a las bodas de Felipe IV y Mariana de Austria. Dicho de otro modo, *Guárdate del agua mansa* es una revisión posterior que aprovecha una comedia ya escrita para una ocasión celebrativa cortesana, añadiendo las relaciones del acontecimiento que son, efectivamente, elementos "pegadizos", insertados en una pieza inicialmente ideada al margen de todo contacto con este material histórico: mal podrían integrarse con tanta habilidad como defiende Blue (y Whitbourn, ver *infra*) determinados paralelismos y correspondencias, cuando evidentemente Calderón escribió *El agua mansa* (que contiene completa y perfecta la trama de capa y espada) sin pensar para nada en unos acontecimientos que aún no se habían producido. La inserción de estos relatos produce determinados reajustes y deja huellas interesantes para el examen de los problemas de reescritura. Pero volveré a estos puntos enseguida con más detalles. Antes quiero comentar



el artículo de Whitbourn, que es también sumamente ilustrador de los esfuerzos por conferir a determinados materiales una "trascendencia" aceptable para la erudición de nuestro siglo.

En las primeras líneas de su estudio Whitbourn señala la existencia de estas relaciones de las bodas y se pregunta al respecto:

Should they be ignored as something purely ephemeral, regarded as a matter of historic rather than dramatic interest, or treated as an essential part of the work in which they occur? (p. 75)

Esta pregunta, como en el caso de Blue, es en realidad una pregunta retórica a la que sin embargo contesta explícitamente:

it is my purpose to suggest that in *Guárdate del agua mansa* Calderón has established a satisfactory logic in the combination of the two elements on the basis of a fundamental dualism which deliberately makes use contrasts to emphasize a serious theme (p. 75)

Como en el de Blue, la mayor parte del artículo de Whitbourn se dedica a analizar contrastes y dualidades de variado tipo (de personajes -dos hermanas de caracteres opuestos...-, retóricos, etc.) y sólo en sus dos últimas páginas entra en la cuestión que aquí nos interesa, esto es, la relación "between the comedy and the epithalamium" (p. 84). Para Whitbourn "the juxtaposition of opposites in the comedy helps the spectator towards a perception of discretion and excellence, so the court episodes present him with a contrasting standard by which to measure what he is seeing in the main action" (84). La función temática (12) de estas intercalaciones sería, así, la de enfatizar la armonía y el orden, ya que "there is a closer parallel in the situation, since the recounted episodes are also concerned with entry into matrimony" (p. 85). Además esta técnica de paralelo contrastivo se mostraría también en la diferencia de registros poéticos: más formal, retórico, elaborado y exornado en las relaciones y más rápido y dialogado en la parte de comedia (p. 85). Como ejemplo de esta elevación estilística y divinización de las figuras protagonistas de las narraciones aduce los paralelos "with the gods and ceremonies of antiquity" (p. 85), las celebraciones descritas "in terms of ancient ceremonies" (p. 85), etc. De este modo el público puede confrontar la acción dramática con el ideal de armonía, felicidad, orden y paz que se simboliza en el matrimonio de los reyes. En suma:

In spite of its hybrid nature, *Guárdate del agua mansa* does have a very real unity, based on a progress from indiscretion and irresponsibility towards discretion and responsibility, related in particular to marriage. Before the eyes of the audience and through the mouths of the two pairs of lovers in the comedy is paraded the recent royal marriage, represented in ideal terms for the edification of comedy characters and spectators alike, and thus adding a further dimension to the lessons to be learned from the comedy (...) while *Guárdate del agua mansa* undoubtedly poses very problems for a modern producer, the manner in which the author has contrived to exploit duality to achieve an essential unity must command admiration (p. 86).

Nótese que la interpretación de Whitbourn es opuesta a la de Blue: lo que es idealización positiva y ejemplo pedagógico era para Blue crítica al lujo y a las dimensiones incestuosas del matrimonio real. En sustancia ambas adolecen de falta de documentación y justificación textual suficiente. Algunas de las valoraciones de ciertos elementos son también muy discutibles. La trascendencia que Whitbourn, por ejemplo, concede a la presencia de dioses y "ceremonias de la antigüedad" me parece excesivamente abultada. Las menciones de Himeneo (ineludibles en el contexto de boda), o la comparación de la reina con Venus son absolutamente tópicas, y las referencias a antiguas ceremonias son simplemente descripciones de las estatuas que adornan los arcos y construcciones efímeras que sirven de escenario barroco a las celebraciones. Era una ambientación igualmente indispensable en estas entradas reales, en donde las técnicas del jeroglífico y del emblema aparecen con gran intensidad, y es a esta tradición emblemática y jeroglífica del barroco a la que debemos remitir las supuestas "ceremonias antiguas". Algo análogo podría decirse de la prosaica imagen agrícola (cfr. p. 82) que sirve de contraste a este lenguaje elevado de la narración matrimonial: pues el ejemplillo del borrico que puesto entre dos piensos de cebada se deja morir antes de elegir uno no es tanto una "agricultural image" como una variación (ciertamente se había convertido en cuentecillo tradicional) del ejemplo del asno de Buridán que realmente propuso Aristóteles y que pertenece a la tradición literaria (13).

Pero todas estas divagaciones vienen a ser, en último término, ociosas. La refutación de las interpretaciones comentadas debe partir, como he apuntado antes, de la historia textual de la comedia, y puede reducirse a pocas palabras: la redacción primera y "genuina" (más "genuina" en el sentido de la construcción estrictamente dramática) es la del autógrafo, que no incluye para nada los relatos de las bodas reales. Por distintos detalles que no viene al caso comentar

ahora con excesiva extensión, (14) la datación de este autógrafo (y puede decirse, la datación de esta versión titulada *El agua mansa*) puede colocarse entre 1642-1644. En 1649 se presentó la oportunidad de utilizar la comedia (que no habría sido estrenada por el cierre teatral que hubo entre 1644-1649)(15) y Calderón incluyó para la ocasión las relaciones, como medio "extradramático" de insertar la comedia en la circunstancia histórica de fiesta cortesana, cumpliendo así, con mucha probabilidad (no está demostrado documentalmente, pero parece muy verosímil) con un encargo que se le hace para la celebración. La versión del autógrafo es coherente, completa y sin desajustes en la acción dramática. La versión segunda, *Guárdate del agua mansa*, muestra las huellas de una reescritura no siempre coherente. El alargamiento que supone las tres relaciones obliga a Calderón a acortar otras escenas, provocándose a veces ciertas incongruencias y cabos sueltos en la trama que el análisis textual y escénico revelan, especialmente el adelantamiento de una salida de don Pedro (vv. 3346 y ss.) que complica extraordinariamente la resolución escénica posible y supone una acotación que a mi juicio es inaceptable. Otro caso es el de los vv. 2476-77 en los que Clara se marcha acompañada de Mari Nuño; pocos versos después (v. 2493) Mari Nuño regresa al mismo sitio donde sabe que Clara no está, porque acaba de salir con ella, buscándola con el fin de entregarle un billete que provoca los celos de Toribio... etc. (16) Dicho de otro modo: cuando Calderón escribe *El agua mansa* no existe ninguna razón para incluir las relaciones de un acontecimiento que se producirá años más tarde; el dramaturgo no piensa en ningún momento de esa primera versión, claro está, en insertar ningún relato profético. Mal puede demostrarse la perfecta y admirable integración a lo largo de toda la obra de dos elementos que han sido unidos a posteriori por razones que tienen que ver con la situación "sociológica" de un dramaturgo de corte como Calderón. Las relaciones, desde el punto de vista dramático, no pertenecen, por así decirlo, a la comedia, que fue en su origen escrita sin ningún tipo de contacto con este material histórico, lo cual no significa que sean absolutamente gratuitas; significa que su justificación (poética y cortesana) se da en otros terrenos, terrenos que deben ser observados desde las coordenadas de emisión y recepción, sin ignorar las circunstancias en las que el dramaturgo crea su obra. Y sin buscar forzosamente, al menos en este caso, una serie sistemática de complejas correspondencias y dualidades unitarias que el manejo del manuscrito autógrafo hubiera revelado (éstas sí) extravagantes y gratuitas.

## NOTAS

1. Debo apuntar que mis observaciones no tienen ninguna intención de exclusivismos y que no pretenden ningún alcance universal en el mundo amplísimo de la comedia áurea: hay, indudablemente, comedias en las cuales relaciones análogas (o elementos asimilables a este tipo de pasajes aparentemente integrados de manera artificial en la trama) desempeñan funciones complejas, especulares de la trama central, contrastivas, simbólicas de un mundo de orden o desorden que se pone en paralelo de las peripecias de los protagonistas, etc. Quiero simplemente significar que estas funciones serán distintas en cada caso, que no siempre mantienen una integración básica con la trama central y que debería en estas ocasiones aceptarse que la comedia del Siglo de Oro no tiene por qué responder a unos criterios históricos modernos de coherencias literarias. El esfuerzo por conferir siempre implicaciones complejas a todos los elementos de una comedia puede llevar, como creo es el caso de *GAM*, a desviar la interpretación y la valoración de una obra.

2. Puede verse su reproducción facsímil en la colección de comedias de Calderón editada por Cruickshank y Varey, London, Gregg Int. Publishers Ltd. and Tamesis Books, 1973.

3. *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, ed. de I. Arellano y V. García, Kassel, Reichenberger, 1989; el artículo citado de Varey y Salazar se publicó en *Hispanic Review*, 34, 1966, 1-26.

4. Véase el caso del manuscrito censurado en 1756 que se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid. Este manuscrito es del mayor interés, a los efectos de interpretación de estas relaciones: suprime las relaciones de las bodas, pero interpola otra análoga sobre el embarazo de la reina María Luisa de Saboya: la función de semejantes relaciones no es dramática, sino de otro tipo; unas nuevas circunstancias históricas provocan una relación distinta, que se liga al momento histórico y no a la estructura dramática de una comedia dada. Las relaciones de *Guárdate del agua mansa* se suprimen o acortan sistemáticamente en ediciones posteriores: por ejemplo, en la suelta de 1748 de Madrid, Imprenta de la calle de la Paz; cuando en la impresión se conservan las relaciones y el ejemplar ha sido utilizado para una representación se enmarcan casi siempre estos versos y se indica "no" para que sean eliminadas en la escena: ver nuestra edición citada de Kassel, pp. 71-77.

5. Pegadizos desde la perspectiva de la estricta construcción dramática. Desde la perspectiva de los cometidos cortesanos de un dramaturgo áureo como Calderón se comprende la presencia de semejantes fragmentos cuya justificación, avanza, sobre todo en las comedias de capa y espada, hay que buscarla en otro terreno distinto al de la coherencia de las profundas implicaciones morales, políticas, etc. Esto, insisto, no quiere decir que en todas las ocasiones carezcan de integración estructural. Quiere decir sólo que habrá que examinar cada caso sin forzar a priori determinadas interpretaciones.

6. William R. Blue, "Art and History in Calderón's *Guárdate del agua mansa*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, 3, 1986, 15-35; Christine J. Whitbourn, "Unity in Dichotomy: The Fundamental Dualism of Calderón's *Guárdate del agua mansa*", *Bulletin of the Comediantes*, 41, 1, 1989, 75-87. El punto que me interesa comentar aquí hace que deje a un lado muchas observaciones pertinentes y valiosas sobre la comedia que pueden leerse en los dos trabajos mencionados. En lo referente a su valoración de los relatos de las bodas ambos comparten en sustancia una interpretación que me parece errónea.

7. Ver las pp. 18-21 especialmente de su artículo. El fragmento del ejemplo es el de los vv. 706 y ss. en nuestra citada edición.

8. "If this play is replete with repetitions and echoes on all of these levels, then we should determine if the same pattern of repetition holds for the fictional/historical material" (art. cit., 21)

9. "The fact that these fictional characters see and relate the peregrinations of Mariana and Felipe establishes, for the duration of the play at least, something that approaches parity between the fictional and historical characters" (p. 23). No entiendo este razonamiento de Blue.

10. Reconoce que es posible optar por esta interpretación, pero, naturalmente, le parece demasiado trivial y negativa para el arte de Calderón, por lo cual la excluye desde el principio: "Of course it is possible to say that whatever relationship there may be is purely casual or that in the process of writing this play, Calderón simply inserted a panegyric to the royal couple to curry their favor, to curry favor with the nobles or to appeal to his *madrialeño* (sic) audience. If any of these reasons is accepted, the critics are fully justified in calling attention to the extraneous nature and the irruptive quality of the narratives. However, if we opt pursuing another kind of relationship, we begin to see certain elements that would confirm González Echevarría's assertion that Calderón consciously or unconsciously reflected the tensions and conflicts of this time" (pp. 28-29). Como se ve en este pasaje de su artículo Blue parte de un apriorismo que convierte su razonamiento en un círculo vicioso: si se admiten ciertas interpretaciones de las relaciones, entonces se puede acusar a Calderón de haber metido unos fragmentos extravagantes en su comedia; no se quiere acusar de tal cosa a Calderón; ergo no se pueden admitir ciertas interpretaciones. Pero, claro, lo necesario es demostrar que esa integración existe, no darla por sentada a fin de "justificar" la profundidad del arte calderoniano. Por lo demás, como he apuntado ya, estas justificaciones dramáticas a ultranza resultan anacrónicas: si, como es muy probable, se encargó a Calderón una pieza para representar en las celebraciones de las bodas, era imposible para el dramaturgo no meter en ella alguna referencia a este acontecimiento, gustase o no a los críticos literarios del siglo XX. Ver *infra*.

11. Luego daré algunos detalles sobre esta versión primera. No obstante remito para la documentación textual y otros comentarios que ahora no hacen estrictamente al caso, a la edición de las dos versiones, de I. Arellano y V. García, ya citada, donde se recogen algunos otros trabajos pertinentes al respecto, especialmente I. Arellano, "Las dos versiones de una comedia de Calderón: *El agua mansa* y *Guárdate del agua mansa*", *Criticón*, 35, 1986, 99-118; L. F. de Orduna, "Un manuscrito de Calderón y los editores", *Incipit*, II, 1982, 107-116; D.W. Cruickshank, "Notes on Calderonian Chronology and the Calderonian Canon", en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger, Barcelona, PPU, 1989, 19-36.

12. Aplica aquí Whitbourn a *Guárdate del agua mansa* las observaciones de Varey respecto a *Casa con dos puertas mala es de guardar* en "Casa con dos puertas: towards a definition of Calderón's view of Comedy", *Modern Language Review*, 67, 1972, 83-94.

13. Ver la nota a los vv. 711-716 en nuestra edición de la comedia.

14. El lector curioso podrá encontrar estas argumentaciones en nuestra edición citada, especialmente pp. 55-63.

15. Son las fechas de la muerte de Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, que provocó el cierre teatral y la de la boda segunda del rey, que propició la nueva apertura.

16. Ver el comentario de estas incongruencias que muestran los cabos sueltos de la refundición en las pp. 33-41 y 72-76 de nuestra citada edición.