La comedia de capa y espada
CONVENCIONES Y RASGOS GENÉRICOS
EN LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

IGNACIO ARELLANO
Universidad de Navarra

1. La clasificación y caracterización de los subgéneros dramáticos áureos topa con el ingente corpus y con la falta de criterios delimitadores funcionales, aunque ya contamos con valiosas aportaciones de estudiósos como Wardropper, Weber de Kurlat, García Lorenzo, Serrata, Vitse, etc.1. Definir estos subgéneros, sin embargo, parece tarea

---

necesaria. Concebir la «comedia» del Siglo de Oro como un todo homogéneo impide hacerse cargo de la variedad de unas fórmulas dramáticas sustentadas, ciertamente, en una base común, pero divergentes en muchos aspectos esenciales. Hay distintos subgéneros; sometidos a convenciones diversas: la interpretación de una obra habrá de tener en cuenta el peculiar sistema de convenciones que la estructura. Problemas como la verosimilitud, el decoro, el tema del honor, el agente cómico, etc., reciben distinto tratamiento, el cual viene en gran parte requerido, precisamente, por las convenciones del subgénero en cuestión. Por tanto, lograr una definición lo más precisa posible de las fórmulas subgenéricas me parece muy útil, ya que esas convenciones marcan la creación y recepción de una obra particular desde el momento en que se inserta en una u otra especie, por ejemplo, y para mencionar la que en este momento me interesa, la comedia de capa y espada.

2. En el teatro áureo parece clara la existencia de un subgénero denominado corrientemente «de capa y espada». La calificación se repite durante el XVII, en ocasiones acompañada de rudimentarias definiciones. Ya en la anónima -Loa en alabanza de la espada-, anterior a 1612 aparece un rasgo, el «artificio ingenioso», mencionado después con frecuencia:

muy de ordinario decimos
alabando del poeta
el artificio y estilo,
comedia de espada y capa,
que es señal que el que la hizo
puso más fuerza de ingenio

Sin preocuparse mucho por definir un género conocido de todos, utilizan esta

2 Llevar a cabo este cometido presenta muchas dificultades, entre otras distinguir rasgos esenciales de accidentales o confrontar el modelo ideal con las realizaciones concretas de los diversos dramaturgos y a lo largo del siglo, que podrían llegar a dar variantes significativas del modelo e incluso subespecies o grados del mismo. No puedo detenerme a hacer todas las salvedades que serían necesarias. Me limitaré a señalar algunos aspectos que pueden ayudar a precisar las convenciones específicas de la comedia de capa y espada, en una aproximación parcial y sistemática: notas sueltas, como queda dicho.

3 También se suelen llamar en la crítica moderna «de intriga» (término que usa Serralta en su espléndido estudio _Antonio de Solís et la comedia d'intrigue_. Toulouse, Universidad, 1987, que citaré a menudo) o «de enredo»; prefiero la calificación usada en el XVII: hay comedias de enredo que no son de capa y espada (palaciegas, o palatinas, villanescas...). El nombre, como es sabido, proviene del vestuario de los actores-personajes, que van según el uso del XVII con capa y espada. Claro que considerar por eso que esta comedia -is simply a comedia performed in street clothes- como hace B. Mújica -Honor from the comic perspective: Calderón’s comedias de capa y espada, _Bulletin of the Comediantes_, 38, 1986, p. 21, es simplificar mucho la cuestión.

4 Cit. por Gregg «Towards a definition of the comedia de capa y espada», _Romance Notes_, 18, 1977, p. 104. La loa se publicó en la _Tercera Parte de comedias de Lope de Vega y otros autores_. Barcelona, Sebastián de Cornellas, 1612.
denominación, entre otros, Carlos Boyl, en 1616, Suárez de Figueroa, en 1617, Salas Barbadillo en 1635, Zabaleta en 1660, el anónimo papel “A la Majestad Católica de Carlos II” en 1681... Ingenuo y amor son los rasgos esenciales. El P. Guerra insiste en el tema amoroso y cerca del final del siglo Bancs Candamo esboza una definición más completa y señala la poca estimación a que las ha llevado su mecanización rutinaria y reiterativa:

Las de capa y espada son aquéllas cujos personajes son sólo Cavalleros particulares, como Don Juan, v Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo (...) han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular.

Existe, pues, en el XVII la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio. Pocos rasgos más aportan las caracterizaciones modernas que conoczo. Atkinson (“La comedia de capa y espada”, BSJ, 1927, 80-89) subraya (erróneamente, creo) el rasgo temático “honor”: “the cult of the punishor long continued to dominate society and in the comedia de capa y espada it is the salient, almost the only motif” (p. 82). Bergman (“Auto-definition of the comedia de capa y espada”, Hispanic, núm. especial, 1, 1974, 3-27) recoge sobre todo los efectos que Claire Pailler ha llamado “guifos”, estudiándolos muy detalladamente para Calderón. Gregg (“Towards a definition of the comedia de capa y espada”, Romance Notes, XVIII, 1977, 103-6) revisa distintas opiniones (Pfandl, Menéndez Pelayo) y concluye:

the category seemingly is one determined by the nature of the content: complexity of plot, contemporary life and manners, and peopled by the galanes and damas (...) the principal aim of this comedia type is to exhibit the artificio, estilo, ingenio (pp. 103-5).

Los importantes artículos de Wardropper se ocupan, más que de la caracterización genérica, del sentido profundo (serio) que sostiene para toda la comedia, incluida la de capa y espada.

5 “A un licenciado que deseaba hacer comedias”. Cfr. Sánchez Escribano y Porqueras, Preceptiva dramática española, Madrid, Gredos, 1972, p. 185 (en adelante citaré este volumen Preceptiva)

6 En El pasajero: “Dos caminos tendrás por donde enderezar los pasos cómicos en materia de tramas: al uno llaman comedia de cuerpo; al otro de ingenio, o sea, de capa y espada” (Preceptiva, p. 189).


8 Día de fiesta por la tarde: “Las comedias que más acuso son las que llaman de capa y espada, porque éstas desde el principio al fin están hirviendo en afectos de amor” (Preceptiva, 286).

9 “Los que llaman peligro a las ingeniosas comedias de capa y espada...” (Preceptiva, 320).

10 “Aprobación a la Verdadera Quinta Parte” de las comedias de Calderón, 1682: “las comedias que ahora se escriben se reducen a tres clases: de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo de capa y espada” (Preceptiva, 320).

11 Teatro de los teatros (tres versiones; la primera de 1689-90); cito por la edición de Duncan Moir. London, Tamesis, 1970, p. 33).


13 Cfr. artículos cits. n. 1; distingue dos grupos de comedias urbanas en “Lope de Vega’s Urban Comedy”:

—29—
Según muestra esta breve y parcial panorámica, la noción de -comedia de capa y espada- como género, al menos en un consenso intuitivo y global, parece indiscutible. De esa aceptación común parte, provisionalmente, para mis observaciones, realizadas sobre unas decenas de comedias que considero «de capa y espada» según las características expuestas. Trataré de precisar algunos aspectos que puedan resultar operativos para análisis posteriores en el camino hacia la deseable taxonomía de los códigos subgenéricos.

3. Las unidades dramáticas de tiempo (y lugar) en la comedia de capa y espada.

Es lugar crítico común que el teatro español del Siglo de Oro prescinde de las unidades de tiempo y lugar. La de tiempo, que en los preceptistas más rígidos se cifre a -un día natural-, admite en la mayoría cierta flexibilidad. Corneille (en su Discours des trois unités, d'action, de jour et de lieu) acepta, por ejemplo, un día y parte del siguiente, o la tarde, noche y día siguiente. En las preceptivas españolas encontramos generalmente actitudes dúctiles. El Pinciano da tres días de plazo para el desarrollo de la acción y apunta que -cuanto menos el plazo fuere torna más de perfección, como no contravenga a la verosimilitud-; Suárez de Figueroa, siempre dispuesto a la restricción, reclama 24 horas, aunque admite, si no hay más remedio, tres días; Martín Rizo, Felíciana Enríquez de Guzmán o Pellicer de Tovar, insisten en la unidad de tiempo señalando el límite del día natural (Rizo) o las 24 horas (Pellicer). Cascales, uno de los preceptistas más críticos con la comedia nueva, llega a admitir hasta diez días.

Pese a las rigideces arbitrarías de algunos teóricos, el que la acción dure veinticuatro horas o tres días es irrelevante. Lo que interesa es la función de la unidad de tiempo, que obedece a la verosimilitud. Se trata de adecuar en lo posible el tiempo de la representación al tiempo representado. Desde esta perspectiva no es extraño que la unidad de tiempo se rechace con igual argumentación: si la verosimilitud es lo primero y la unidad de tiempo está a su servicio, sería absurdo mantenerla en los casos en que atentara contra la verosimilitud. Esto es exactamente lo que dice Tirso en los Cigarrales de Toledo —pasaje siempre citado a estos propósitos—:

las basadas en novelas italianas y las basadas en la vida urbana cotidiana, sin fuentes literarias, como las de capa y espada. En su -La comedia española- distingue comedias de fantasía, basadas en novelas italianas y en la imaginación del dramaturgo; de capa y espada y entremezles. Para la de capa y espada que define como aquellas que -tratan de los equívocos, los celos y las pequeñas intrigas que se dan entre damas y caballeros enamorados-, p. 194, cfr. espec. pp. 215-21.

14 Naturalmente me ocupo de unos pocos aspectos; otros rasgos y técnicas que no puedo comentar aquí los ha estudiado con mucha penetración Serrallo en Antonio de Solís, con observaciones extensibles a todo el género.


Porque si aquellos [los antiguos] establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que comenzando a pretenderla por la mañana se case con ella a la noche?

Lo mismo, con diversas matizaciones, se lee en trabajos modernos. Ruiz Ramón, por ejemplo, subraya que los dramaturgos áureos construyen la comedia de acuerdo a lo natural, donde a cada acción se le da su tiempo, y no de acuerdo a los artificiosos de la preceptiva italiana18. Pilar Palomo, al estudiar la obra de Tirso, explica la ruptura de la unidad por la calidad anticlásica del teatro aurisecular y señala que el aumento temporal enriquece la gradación psicológica. Porqueras y Sánchez Escribano, comentando el pasaje de los Cigarrales insisten:

precisamente al defender la verdad de la vida misma, se rechaza la fría aceptación de las unidades de tiempo y lugar19.

Y opinión semejante reitera, con mayor radicalismo, Darst20:

la comedia de ahora es mucho más verosímil y natural en que da la ilusión del tiempo y lugares que la acción necesitaría de verdad para pasar en la vida real.

No obstante, el examen de las comedias de capa y espada muestra que tales aseveraciones no inaplicables al género. Sucede, por el contrario, que estas comedias mantienen una tendencia bastante sistemática a la unidad de tiempo21. El hecho ha sido apuntado por algunos estudiosos, pero sin desarrollar, creo, sus implicaciones funcionales. Ya Manuela Sánchez Regueira notó que la Gitana del de Solís tiende a las unidades de tiempo y lugar, pero lo interpreta equivocadamente como rasgo de transición hacia la comedia neoclásica (error de apreciación que sufrieron algunos receptores dieciochescos que solo percibieron la superficie del mantenimiento de tales unidades)22. El Prof. Serralta, que analiza magistralmente las comedias de capa y espada de Antonio de Solís, pone de relieve que la unidad de tiempo es casi constante en ellas23.

---

18 Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900. Madrid, Cátedra, 1979, p. 133.
19 La verdad universal, cit. p. 607.
20 -Teorías, p. 33. Todos aducen el pasaje tirano.
21 En la mayor parte de los casos esta unidad se produce según los criterios flexibles, aunque no faltan los ejemplos rigurosos. De cualquier modo la constrictión temporal, perfectamente asimilable a la unidad de tiempo, es una constante del género.
22 Para la opinión de Sánchez Regueira y de los neoclásicos cfr. Serralta, Antonio de Solís pp. 127 y 71-72.
23 El Doctor Carlini comienza una noche y termina el día siguiente; Un Hijo hace Ciento comienza una tarde y acaba al día siguiente; La Gitana comienza una mañana y acaba la noche del mismo día; Amparar al Enemigo termina durante el tercer día; Amor y obligación empieza una noche y acaba en la noche del día siguiente; El amor al uso empieza un día y acaba en la noche del siguiente.
y lo atribuye `aux impératifs du genre et aux choix techniques de l’auteur, et nullement a un trés hypothétique souci de théoricien en mal de classicisme` (p. 139 del estudio citado), pero no acaba de ir al fondo del problema al derivarla del `gout personnel du l’équilibre` (id. p. 72) y creer que tales unidades son reales, pero no buscadas por ellas mismas. Dunca Moir, por su parte menciona unas pocas comedias regulares de Calderón (Fuego de Dios en el querer bien, Mañanas de abril y mayo, Los empeños de un acaso) y supone la existencia de más piezas regulares en el corpus calderoniano y en el general del Siglo de Oro, justificando las unidades por su capacidad creadora de tensión.

Las suposiciones de Moir son certeras, sin duda. La mayoría de las comedias de capa y espada tienden a la unidad de tiempo: ya se han mencionado las de Solís. ¿Y en otros dramaturgos? Curiosamente, ninguno de los críticos que ha aducido el pasaje de los *Cigarrales* parece haberse percatado de que la defensa de la verosimilitud-ruptura de la unidad está referida en ese fragmento, paradójicamente, al ejemplo de una comedia que tal como se describe responde perfectamente al esquema de capa y espada, género en el que Tirso tiende, como cualquier otro dramaturgo, a la unidad de tiempo.

Y tal unidad persigue, a mi juicio, un efecto contrario al de la preceptiva clasicista, es decir, persigue un efecto de *inverosimilitud* ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio. En otras palabras, la unidad de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia.

Este rasgo, evidenciado por cualquier análisis, se revela explícitamente con frecuencia en los mismos textos: en *Desde Toledo a Madrid* se pondrá la complicación de enredos en la brevedad del tiempo:

¡Qué tantas cosas sucedan desde Toledo a Madrid! (p. 838)

y lo mismo en *En Madrid y en una casa*, donde se alude también a la unidad de lugar:

Ortiz, prodigiosos casos
la Fortuna quimeriza
dentro desta misma casa,
todos ellos en un día (p. 1271)

---

24 Interpreto en estas últimas palabras a Serrallta, que se refiere en el pasaje de su libro (p. 127) sólo a la unidad de lugar.

25 *Las comedias regulares* cit.

26 La argumentación de los *Cigarrales* ha sido provocada por una discusión sobre El vergonzoso en palacio, que no es de capa y espada, pero la descripción es aplicable al género.

27 Dígase si se quiere, constricción temporal; el caso es que, la acumulación de sucesos en tiempo inverosímilmente breve se da en todas las comedias de capa y espada de Tirso. Aunque su argumentación verosimilitud en defensa de la libertad creadora es en general válida, el escogido en los *Cigarrales* no es el más apropiado y contradice la propia práctica: *Por el solano y el torno* termina en la noche del tercer día, como La celosa de si misma y No hay peor sordo; al amanecer del tercer día termina *Desde Toledo a Madrid, En Madrid y en una casa* comienza la tarde de un día y acaba cuando anochee el siguiente; *La buerta de Juan Fernández* va de la tarde de un día a la tarde del siguiente. Claro que hay excepciones (*Marta la piadosa* se alarga varias semanas) pero la tendencia es obvia.
En otro pasaje de *La celosa de sí misma* (que podría oponerse al de los *Cigarrales*) se subraya la celeridad inverosímil de los pasos amorosos típicos del género:

> ¿Don Melchor enamorado tan presto? ¿De ayer venido y hoy casado por conciertos? ¿Quién creerá tal desatino? (p. 1471)

y en la citada *Gitanilla* de Solís, significativamente se asocia el límite temporal a la verosimilitud (inverosimilitud) y a la ponderación de la trama:

> ¡Válgate Dios, los embustes que han cabido en un día de gitanos, y aún no anochece. Ahora digo que alguna vez los acasos van tan fuera de camino que oído no es verisímil lo que es verdad sucedido (p. 656)

> ... ¿Quién creería si no es que se lo dijese la experiencia, que trujese tantos acasos un día? (id. p. 672)

etcétera.

Las comedias de capa y espada calderonianas, consideradas por muchos críticos como la cima del género, permiten conclusiones análogas: *Los empeños de un acaso* comienza una noche y termina en el día siguiente; *Mañanas de abril y mayo* comienza una mañana y acaba en la siguiente; *Mañana será otro día* comienza en el anochecer de un día y acaba en la noche del que hace el número tres; *También hay duelo en las damas* dura la noche del día primero y el día siguiente; *Cada uno para sí* comienza una noche y acaba durante el día tercero, lo mismo que *Antes que todo es mi dama; Casa con dos puertas mala es de guardar* va del amanecer del día primero hasta la noche del siguiente; *El maestro de danzar* desde la noche del primer día hasta la noche del segundo; *El escondido y la tapada* desde la tarde del día primero hasta la mañana del tercero, etc. También se explicitan los efectos inverosimilitizadores: Calderón, aunque no solo él, tiende a resaltarlos estableciendo una relación estrecha y muy reveladora entre el tratamiento del tiempo y otra fórmula típica del género: la recapitulación.

---
28 Como en otros casos la excusatio (aseveración de verdad) no deja de ser un tópico que no convence (no tiene que convencer) a un público que acepta la convención de inverosimilitud entretenida que rige estas comedias.
29 *Dar tiempo al tiempo* dura una noche y día siguiente; *No hay burlas con el amor* unos dos días y medio; *El socorro de los mantos* de Francisco Leiva comienza un día y dura hasta el amanecer del siguiente; *Mentir y mudarse a un tiempo* de José y Diego, Figueroa no pasa de las 50 horas... Ahorro las referencias concretas que permiten calcular la duración, y que alargarian demasiado estas notas.
Lihani ha estudiado las funciones de coherencia estructural y -didascálica- de la recapitulación, pero hay que señalar que en la comedia de capa y espada aparece sobre todo la que pudiéramos llamar -función ponderativa-: son recapitulaciones que resaltan ante el espectador la capacidad inventiva del ingenio y aluden a menudo a su comprensión sorprendente en pequeños límites de tiempo. Tras un fragmento recapitulador ponderativo en También hay duelo en las damas (p. 1507) se subraya:

¡Habrá, cielos,
hombre a quien en una noche
asalten tantos sucesos?

y en El maestro de danzar; también calderoniana, la mención irónica de la unidad temporal se integra en otra recapitulación que cierra el acto II:

Vayan todos con el cuento,
Beatriz escondida en casa,
su galán en su aposento,
su hermano con mi señor,
mi señor con sus recelos,
mi ama con sus sobresaltos,
el no aún mi amo con sus celos,
yo con mi temor. Señores
¿en qué ha de parar aquesto
y más en veinticuatro horas
que da la trova de tiempo? (p. 1562)

Que esta concentración del tiempo no es casual se evidencia también en las constantes referencias conscientemente diseminadas a lo largo de las comedias, que conservan para el auditorio la noción de tal comprensión, y más aún en los casos extremos que constituyen un verdadero tour de force, no tan escasos que podamos considerarlos excepciones insignificantes: la comedia de Coello Los empeños de seis horas, las de Lope La noche de San Juan y Lo que pasa en una tarde, etc. Esta última es seguramente la comedia del Siglo de Oro más abundant en referencias temporales ponderativas de la brevedad:

Julio.— Las dos presumo que dan.
Voy a ensillar el overo,
que tenemos esta tarde
más de mil cosas que hacer (p. 292)

30 La técnica de la recapitulación auténtica en el teatro del S. XVII, en las actas del congreso lopiano Lope de Vega, Edi 6, Madrid, 1981, 303-309. Algunos casos de recapitulaciones se dan en Los empeños de un acaso (início acto III), Mañana será otro día (início acto II), Cada uno para sí (final acto I), Antes que todo es mi dama (início acto III), Casa con dos puertas (início acto III), El maestro de danzar (fin acto II), etc.
31 Vid., por ejemplo, Casa con dos puertas: aurora (p. 277); —que como la luz del día/ya se va a poner— (289); —las ocho y media serán— (290); —casi al amanecer— (293); —al amanecer venís— (295); —Así hasta la mediodía/toda la mañana he estado— (296); —Anoché cuando saliste—, —ya la noche fría— (302); —ya ha empezado a cerrar/la noche— (303), etc.
32 Aquí la comedia acaba/de la noche de San Juan/que si el arte se dilata/a darle por sus preceptos/al poeta de distancia/por favor veinticuatro horas/ésta en menos de diez pasa—.
Tomé.— De aquí a la noche ha de haber espantosas novelades (p. 296)
...

Don Juan.— ¿De aquí a la noche amenazas mi amor con tales sucesos?
...
¿Qué me puede suceder si ha de ser en una tarde? (p. 296)
...

Tomé.— ¿No te dije que podían suceder en una tarde muchas cosas? (p. 299)
...

Don Juan.— Pues advierte que no pase de esta tarde, que en una tarde suceden cosas que no dan lugar a que en mil años se cuenten (p. 300)
...

Teodora.— Mira que las tres han dado, Blanca, y que la tarde pasa (p. 300)
...

Inés.— ¿Serán las cinco ahora? (p. 310)
...

Don Juan.— Mas término de una tarde y que ya las cinco son o cerca ¿por qué razón quieres que remedio aguarde? (p. 311)
...

Tomé.— Por Dios que es cosa terrible que esto pase en una tarde (p. 313)
...

Tomé.— ¿Qué hora es?

Don Juan.— Las cinco y más (p. 313)

e etcétera.

También La confusión de un jardín de Moreto, que es, con sus tres horas, probablemente la de más breve acción de todas las comedias áureas, resulta un ejemplo relevante de este formulismo y su explotación artística.

Paralelamente funciona la unidad de lugar y la concentración espacial34 relacionada

34 Comedias arquetípicas en este sentido: El escondido y la tapada, La dama duende, Casa con dos
con la acumulación de personajes. El uso, sin duda consciente, de estas unidades, contra la función clasicista de verosimilitud, obedece en la comedia de capa y espada (y esto me parece un rasgo característico) a la consecución de una inverosimilitud sorprendente y admirable capaz de entretener y suspender al auditorio. No hay, a mi juicio, amplificación -natural- o -verosimilizadora- del tiempo, ni gradaciones psicológicas desarrolladas en esas supuestas amplitudes temporales cuando se trata del género de capa y espada. Muy significativamente la comedia de Calderón No hay cosa como callar se extiende más de dos meses: en esta obra sí es importante la gradación -psicológica- de la protagonista que debe comunicar al espectador la melancolía y angustia de su situación (violada, frustrada en su legítimo amor, condenada a un final trágico de matrimonio no deseado...) y necesita un tiempo más amplio: como intentaré mostrar más adelante No hay cosa como callar por muchos motivos no pertenece al corpus de capa y espada (comedias cómicas) sino al de los -dramas- (o comedias serias).

4. Verosimilitud y decoro.

Vengo hablando de la inverosimilitud de la comedia de capa y espada, y sin embargo es cosa sabida que la exigencia de verosimilitud resulta general en el Siglo de Oro.

En mi opinión esta exigencia debe ser relativizada de nuevo: depende de la especie dramática. No parece defendible, en efecto, la verosimilitud de las tramas de capa y espada. La misma mecanización extrema de ciertos recursos (llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de nombre e identidades, los apartes, la confusión provocada por los mantos en las tapadas, los disfraces varoniles, etc.) supone una convencionalización inverosímilmente exagerada.

El resumen de cualquiera de los asuntos o episodios, tomado al azar, es bastante demostrativo: en La huerta de Juan Fernández de Tirso, Petronila, vestida de hombre, se encuentra casualmente con Tomasa, también en disfraz varonil, y la toma a su servicio. La primera viene a Madrid en busca de Don Hernando, el galán amado. La segunda en pos de Mansilla, que la gozó, abandonándola enseguida. Por otra curiosa coincidencia Mansilla resulta ser el criado de Don Hernando, el cual, disfrazado de jardinero corteja ahora a Laura. La trama de Don Gil de las calzas verdes, considerada a menudo como la más complicada del Siglo de Oro, es suficientemente conocida: recuérdese sólo el lance de las cartas que pierde Don Martín y que encuentra (¿quién si no?) precisamente Doña Juana, a quien son utilizadas para la forja de sus enredos, sin entrar en la maraña de los Giles multiplicados.

puertas (Calderón); Por el sótano y el torno, En Madrid y en una casa (Tirso); Todo es enredos amor, La confusión de un jardín (Moreto)...

35 Su inverosimilitud la ponen de relieve constantemente sus enemigos neoclásicos; cfr. Florit, Tirso de Molina, cit. p. 73.

36 Para todos estos (y otros) recursos y la -mecanización- de la comedia remito al libro de Serralta citado Antonio de Solís.

37 Ver los detallados resúmenes que hace Serralta para las comedias de Solís; por ejemplo, el de La más dichosa venganza, pp. 244-51.
Las coincidencias y la acumulación de sucesos en tiempo reducido rompen cualquier límite de verosimilitud. En Mañana será otro día, de Calderón, Don Fernando acaba de llegar a Madrid para casarse con Beatriz, a quien todavía no conoce; casi sin aparecer presencia una riña y ampara a una dama que huye (Beatriz). Al poco de dejarla vuelve a encontrarla con otro vestido, perseguida ahora por un hermano obseso del honor, y la ayuda de nuevo. Se presenta por fin a su prometida y se enamora subitamente de ella. Leonor, una prima del galán, le cuenta que Beatriz no es digna de ser su esposa, pues tiene devaneos amorosos, así que Don Fernando decide partir con excusas. Beatriz, para retenerlo, representa los papeles de «dos damas» misteriosas, prendadas del caballero, que le escriben billetes de amor. En su galanteo con estas damas supuestas lo confunden con un Capeador y se ve envuelto en una nueva riña; huyendo de la justicia acaba por azar en casa de... Beatriz, etc. Todo en el plazo de un par de días.

Un tipo de coincidencias inverosímiles pero necesarias para la densificación económica del enredo afecta a las relaciones (de amor, de familia y de amistad) entre los personajes. Conforme avanza el siglo y la estilización de la comedia de capa y espada, el número de personajes se reduce (muchos menos en Calderón que en Lope), pero la complejidad de la red que los une aumenta según una mecánica combinatoria que explota todas las posibilidades de un formulismo matemático cuya estructura no tiene nada que ver con la naturaleza, ni con la «vida». Serralta ofrece detalladas e ilustrativas explicaciones de estas redes en las obras de Solís. Otros exámenes mostrarían igual densificación en Calderón y resto de dramaturgos: sirva como ejemplo la que relaciona a los personajes de Cada uno para sí:

La trama de la comedia de capa y espada no obedece a razones de verosimilitud, sino a la técnica del azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo. No creo que en este punto acierte Serralta al suponer que tal complicación azarosa «devait sembler au spectateur contemporain
beaucoup moins compliqué qu’au lecteur actuel. A mi juicio la complicación es el objetivo. Dicho de otro modo: no deberíamos hablar, en todo caso, de *artificielle vraisemblance théatralce* (Serralta, p. 264), sino más bien de *artificiosa inverosimilitud teatral*.

La conciencia de tal inverosimilitud se rastrea de nuevo en los textos:

que habiendo, señora, echado
fuera yo al Félix fingido,
se viniese el verdadero
a entrar allí, cosa es
que si se escribe después
no se ha de creer (*Antes que todo es mi dama*, p. 904)

o respecto al enredo de *El escondido y la tapada* (p. 686):

¿Habrá quien crea que es verdad esto?

e etcétera.

La inverosimilitud afecta a otro pilar de la estructura dramática que resulta menos monolítico de lo que se suele decir en manuales y estudios: el decoro (en su sentido de adecuación de conducta, discurso, apariencia, con el personaje).

Rasgo característico del subgénero es, creo, precisamente la ruptura del decoro en variadas dislocaciones.

Los casos menos relevantes afectan a los criados que, generalmente, expresan sus preocupaciones de amor y honor, reservadas por el decoro a los señores: Hernando en *Cada uno para sí* (vv. 2826-29). Inés en *También hay duelo en las damas* (*Pero vamos, pues en fin/soy quien soy y nada temo/que conmigo va mi honor*, p. 1512); Moscatel,

---

38 Op. cit. p. 256. A menos que yo entienda mal y se refiera a que el *espectador* tiene más ayudas (todas las escénicas) para orientarse que el mero *lector*.

39 Cfr. las atinadas observaciones de S. Maurel a propósito de Tirso en *L’univers dramatique de Tirso de Molina. Poitiers, Université, 1971*, pp. 29, 227, 232, 239, 241, 256 o 397 (*le public se trouve... lié à l’auteur par la complicité d’un secret partagé; la contrainte qui en résulte est fort différente de celle qui peut exercer la vraisemblance*).

40 La excusatio non petita que aparece a menudo, como he señalado, es otra evidencia más —que por otra parte resulta íronica y humorística en muchos casos—. El distanciamiento humorístico expresado en las rupturas de la ficción mediante comentarios sobre las convenciones es otro dato revelador: cfr. el artículo citado de Pailler —El gracioso y los “guiños” de Calderón—.

41 La ausencia total de decoro se da en la comedia burlesca o en el caso del figurón. En la de capa y espada su mantenimiento como telón de fondo se explota cómicamente mediante las contravenciones. Serralta ha apuntado un nuevo concepto del decoro, más flexible y permisivo, en Solís (op. cit. pp. 217, 353), pero creo que es cuestión que depende primordialmente del género. En otros tipos de comedias el decoro es rígido; Molina recuerda que es «a cardinal doctrine of the spanish drama of the seventeenth century... the increasingly strict observance of literary decorum as the century advances» (*The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century*, *Essays presented to H.D.F. Kitto*. London, Methuen, 1965, p. 209).

42 Se producen de modo ocasional y podrían ser reducibles en algunos casos al decoro, interpretándolos como parodias grotescas que no desentonan de la figura del gracioso.
el criado enamorado y melancólico celoso de *No hay burlas con el amor*, que defiende su derecho a amar frente a su amo Don Alonso que se lo niega:

*Don Alonso.*—Pues ¿un pícaro se atreve
da suspirar hoy así?

*Moscateel.*—Los pícaros ¿no tenemos
alma?

... Como tú nunca has sabido
qué es estar enamorado,
como siempre has estimado
la libertad que has tenido,
tanto que en los dulces nombres
de amor fueron tus placeres
burlarte de las mujeres
y reírte de los hombres,
de mí te ríes, que estoy
de veras enamorado. (vv. 11-14, 33-42)\(^45\)

Mucho más importante y significativa resulta la distorsión del decoro que afecta a los personajes nobles y que se ofrece contrastivamente frente a las anteriores. Si Moscateel pretende acceder a las nobles pasiones, su amo Don Alonso se burla del amor con un discurso cómico propio del registro vulgar del graciosó\(^44\). En Lope hay ya casos de "caballeros de donaire", y el repertorio se amplía a muchas variedades en el resto de los comediógrafos. En *El acero de Madrid*, el caballero Riselo desempeña la función graciosa con una comididad en ocasiones grotesca, enamorando a la beata Teodora, vigilante rigurosa de la dama protagonista:

*Riselo.*—Este monjil de estameña,
habito beato y grave,
esque donaire suave
que hará manteca una peña,
...
esos ojos regalados
tan estrellas de mi empleo
que cuando ayuna el deseo
se los da amor estrellados
...
esta nariz rubicunda,
que por única nariz
merece hacerle un telliz
que la sirviese de funda (vv. 929 y ss.)

Los chistes, alusiones y juegos de palabras pertenecen al conceptismo burlesco que


\(^{44}\) Cfr. vv. 1415 y ss. y las pp. 66-68 de mi estudio preliminar.
se suele considerar específico de los graciosos plebeyos\(^\text{45}\). Pero hasta Lisardo (caballero serio en contraste con Riselo) participa en la chistosidad grosera y escatológica, al responder humorísticamente a una tapada (Beltrán disfrazado):

\begin{quote}
*Lisardo.*—Tan buenos
ojos descubrid. Mostrad
los dos.

*Beltrán.*—No, sino los tres.

*Lisardo.*—¿No podéis ser tuerta? (vv. 3005-8)
\end{quote}

Rupturas del decoro en caballeros cómicos (por ingeniosos o por ridículos) se hallan constantemente: véanse, por abreviar, los casos de Don Juan y Don Martín en *Don Gil de las calzadas verdes*\(^\text{46}\) o Don Hipólito de *Mañanitas de abril y mayo*. Este Don Hipólito, como el Don Alonso de *No hay burlas con el amor*, pertenece a una categoría muy perfilada en el teatro de hacía mitad del siglo: la de los «amantes al uso», que culmina en la magnífica comedia de Solís *El amor al uso*, caballeros\(^\text{47}\) comodones, poco inclinados al amor (que rechazan con palabras de pragmatismo grosero) y más al devaneo y a la burla: nada de idealismo, ni cortesía ni elevados sentimientos. Por el contrario, variados vicios cómicos (la mentira, la presunción, la credulidad, la vanidad ridícula...) adornan a estos caballeros indecorosos, a cuyo repertorio pertenecen, además de los mencionados, el Don Diego de *Mentir y mudarse a un tiempo* (de Diego y José Figueroa; relacionado con el Don García de *La verdad sospechosa* alarconiana), Don Fernando de *El socorro de los mantos* (de Francisco Leiva Ramírez de Arellano), Don Félix de *Todo es enredos amor* (Moreto), Don Pedro de *Cuantas veo tantas quiero* (Sebastián de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda), Don Luis de *Un bobo bace ciento* (Solís) o el arquetípico Don Gaspar de *El amor al uso*, entre otros muchos que no puedo comentar aquí y que dan buena muestra del tipo.

En *Trampa adelante*, buena comedia de Moreto, aparece un caballero miserable, Don Diego, que

\begin{quote}
es la misma quintaesencia
de la miseria y los celos,
siendo tanta su riqueza
que tiene, aunque miserable,
más dinero que miseria.
Es fábula de Madrid
su mezquindad (p. 146)
\end{quote}

\textsuperscript{45} Riselo exagera también burlesca y materialismo y glotonería: cfr. vv. 722-25 y 2568 y ss. El caballero Otavio es también cómico (ridículo) en su credulidad de la virtud de la beata Teodora y del farabute Beltrán, supuesto médico (vv. 1176, 1189, 1125-29...).

\textsuperscript{46} Me ocupo con más detalle de estos personajes en mi edición de la comedia (Barcelona, PPU, en prensa).

\textsuperscript{47} En cada caso les hacen parejas damas igualmente refractarias al amor, que acabarán igualmente enamoradas, y que en el proceso resultan igualmente (un poco menos) ridículas. Remito a las comedias citadas, por no alargar los detalles.
al que llegamos a ver en escena repasando mezquintamente las cuentas de casa, acción absolutamente vedada para el decoro que se supone habitual:

Don Diego.—¿Diez libras de carne? El tino
pierdo; pues tratáis con bobos
o somos en casa lobos?
...
¿Al jigote y estofado
cuatro reales de recado?
...
¿Cuarenta cuartos de vino?
...
¿De verduras y tocino
seis reales? ¡Virgen sagrada! (p. 151)

En No hay peor sordo de Tirso, la ruptura del decoro afecta al tono, gesto y discurso, que alcanzan en los personajes del estrato noble una comiciad inserta plenamente en el ámbito de la turpitud et deformitas48; Doña Lucía, para evitar una boda indeseada se finge sorda y sale -Hablando siempre muy recio desentonadamente como sorda- (p. 1058), obligando a Don Fadrique a declararle su amor a voz en grito, burlándose de él con aspavientos y chistes de sorda (p. 1059).

La muestra puede aumentarse indefinidamente: nos encontramos en realidad ante una serie de rupturas del decoro conformadas como recurso sistemático, que debemos relacionar con otro fenómeno igualmente peculiar de la comedia de capa y espada: la tendencia a la generalización de los agentes cómicos49. Se trata, en última instancia, de rasgos que obedecen a la calidad eminentemente lúdica de este subgénero.

5. El sentido lúdico: la comedia de capa y espada y la tragedia

La comedia de capa y espada ha recibido valoraciones diferentes: al lado de quienes, como Ruiz Ramón50 resaltan su plenitud lúdica, se han extendido mucho otras interpretaciones serias y tragedizantes. A. A. Parker, por ejemplo51, considera que la

49 Dejo de comentar por brevedad otro aspecto muy importante del decoro: el caso de los nobles disfrazados de plebesanos que acomodan discurso y conducta al personaje que encarnan; situación compleja y ambigua, muestra de la preocupación por el decoro (que, claro está, existe como norma general), pero problemática asunción de bajas indescritas por parte de los galanes y damas (cfr. el caso de Don Baltasar, muerto de mala boba en Desde Toledo a Madrid, o El socorro de los muntos, donde la criada Inés y la dama Leonor trucan papeles y registros expresivos por motivos del enredo).
50 Historia del teatro español, cit., p. 257.
51 «Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático social de Calderón», en Hacia Calderón, II coloquio anglogermano cit., 79-87. Cree que el secreto es censurable «en dramas serios o en comedias de capa y espada» (p. 87). Pero los celos son ante todo, como recuerda Pelllicer de Tovar, un recurso técnico del enredo («no hay comedia donde para la trama no sea forzoso tratar de entremezclarse», Preceptivos, 268). La clandestinidad hace posible la comedia: si no, no habría enredo. Tampoco se llega a ver muy claro por qué razón los celos se ocasionan por la clandestinidad.
inmoralidad de los enredos clandestinos de celos y amor (cimientos del subgénero) aboca a la tragedia:

la clandestinidad ocasiona los celos y en los celos naufragan el amor y la lealtad... abren la puerta a la discordia... haciendo posible una tragedia que sólo puede evitarse volviéndose público lo clandestino (p. 79)

A Wardropper se debe la mayor insistencia y el más agudo despliegue de argumentos sobre el aspecto serio de la comedia de capa y espada\(^{52}\); cree que las laberínticas tramas reflejan la confusión del mundo, en el que el hombre es víctima de su insuficiencia moral; las comedias de capa y espada a pesar de su desarrollo cómico tienden hacia una solución trágica... son de esencia trágica. (El problema de la responsabilidad... - p. 690). El mundo de estas comedias sería «esencialmente idéntico al del drama de honor» (id. pp. 692-3), y éste secuela de la comedia, cuya única diferencia radica en la soltería de sus protagonistas, que permite la boda final, modo de evitar un desenlace trágico, que, sin embargo, podría en ocasiones intuirse para el hipotético desarrollo de los sucesos.

Interpretaciones cercanas a las de Wardropper, con diversas matizaciones y argumentos (a veces sin ellos) se hallarán en trabajos recientes, como los de Mason, Forastieri Braschi, Hildner, Mújica o Ruano de la Haza\(^{53}\).

Desde estas perspectivas se explican afirmaciones como las de Varey: «nothing to distinguish the dramas from the comedias except for this change of tone» (Casa con dos puertas. Towards a Definition of Calderón’s View of Comedy, MLR, LXVII, 1967, p. 84). Pero, y aquí radica, según creo, algo básico, este *tono* es fundamental. Frente a la

\(^{52}\) Cfr. sus trabajos citados en la nota 1.

\(^{53}\) Para Mason (Los recursos cómicos de Calderón, cit.) «el mundo de la comedia de capa y espada no dista mucho de las tragedias de honor» (p. 100); Forastieri Braschi cree que en el paso de los equívocos, de los celos y de los lances de honor... la comedia se aproxima peligrosamente a la tragedia. (Secuencias de capa y espada: escondidos y tapados en Casa con dos puertas, en las Actas del congreso calderoniano, Calderón, I, Madrid, CSIC, 1983, 433-49; cita en p. 435); Hildner insiste en la situación básicamente trágica de doña Angela en La dama duende (Sobre la interpretación tragedizante de La dama duende, Perspectivas de la comedia, II. Valencia, Albatros, Hispánofía, 1979, 121-25); Mújica resalta que la soledad, alienación y determinismo de honor «are factors in the cloak-sword comedias just as they are in the honor plays» («Honor from the comic perspective», cit. p. 8; Ruano, en su espléndida edición de Cada uno para sí, Kassel, Reichenberger, 1982, desarrolla análogas valoraciones serias, morales, etc., aduciendo que el público sabe lo que ignoran los personajes y que «this technique of letting the audience into the secret», etc. (p. 134), obedece a un sentido moral (cfr. pp. 135-38). Pero estas argumentaciones ignoran que las situaciones trágicas no radican en la materia representada y dejan a un lado el efecto en el receptor (efecto relacionado con su horizonte de expectativas, que a su vez depende del marco genérico: cosa esencial a mi juicio, como he dicho antes). Por lo demás lo que señala Ruano como técnica calderoniana de valor moralizante (el público conoce lo que los personajes ignoran) es algo absolutamente común a toda obra teatral. Parece que en el fondo de algunas interpretaciones tragedizantes late el pudor del erudito frente a lo que no es serio, que impulsa a conferir intenciones serias a lo que se quiere valorizar: vía como síntomas las observaciones de Ruano sobre la buena comedia que «must provide more than a simple entertainment» (p. 135: ¿qué simple?), o las más arbitrarias de Aubrun, según el cual las comedias de capa y espada son un género insustancial de puro entretenimiento (BH, XLIX, 1947, 230-31). Jones señaló con mucho tino lo paradójico de valorar a la comedia precisamente por lo que no es: «it seems strange that one should appreciate comedy primarily for what it is not, in other words, for its serious implications» (Some ways of looking at Spanish Golden Age Comedy, Homenaje a W. Fichter, cit. 329-39, cita p. 330).
tragedia, la comedia de capa y espada, como género, presenta una delimitación bastante clara. Pues, como Vitse ha escrito con toda razón\(^4\) -no en la materia de las acciones representadas reside el principio clasificador, sino en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público-, y el efecto tiene mucho que ver con el horizonte de expectativas, y este con el género en que se inscribe la obra particular. La existencia o no del riesgo trágico (Cfr. Vitse, «Notas sobre la tragedia», cit. p. 18) es un criterio muy importante. En el sistema convencional de la comedia de capa y espada no podemos considerar situaciones trágicas las de las damas privadas de libertad, sometidas a los guardianes del honor, etc., porque no hay riesgo trágico en esas situaciones, ni el nivel de implicaciones pasionales ni la perspectiva global responden a los efectos de la tragedia.

Si examinamos someramente El médico de su honra como término de comparación, vemos que las coincidencias con la comedia de capa y espada ponderadas por Wardropper, son, realmente, muy pocas, y las divergencias esenciales. La situación de Mencía es trágica porque efectivamente no tiene posibilidades de libertad, que ya ha sido atropellada por su padre al forzarla al casamiento:

\[
\begin{align*}
\text{mi padre atropella} \\
\text{la libertad que hubo en mí (vv. 569-70)}
\end{align*}
\]

En las comedias todos los intentos de los padres viejos para casar a sus hijas en contra de la voluntad de las jóvenes están abocados, sistemáticamente y sin excepciones, al fracaso. En El médico de su honra se produce la tragedia precisamente porque no ha sido posible la comedia\(^5\); el riesgo trágico es evidente: en la escena de la daga, por tomar una muy significativa, Mencía reacciona con terror ante la visión del puñal que Gutierre ha encontrado y al que cree instrumento de una muerte inmediata. La diferencia con la comedia se percibe si la comparamos con otras escenas de daga análogas en Los balcones de Madrid o No puede ser el guardar una mujer: en la primera, Don Juan, celoso, saca la daga para herir a Elisa:

\[
\begin{align*}
\text{Elisa.} & - \text{¿En la daguita} \\
& \text{la mano? ¡Oh, qué singular} \\
& \text{lance para una comedia} \\
& \text{de las de veinte años ha! (vv. 1135-38)}
\end{align*}
\]

En No puede ser Don Pedro halla el retrato de Don Félix en el cuarto de su hermana y la amenaza con el puñal (p. 132); ella se burla y lo reprende por maniático. Estas reacciones de Elisa o Inés en ningún momento implican miedo trágico porque no hay

\(^{4}\) «Notas sobre la tragedia áurea», Criticón, 23, 1985, 15-33; cita en p. 16. Recuerda Vitse un importante texto del Pinciano al efecto: «la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos y aquellos pasan de los representantes en los oyentes; y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de las comedias, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo» (lo cita Vitse en p. 16; también en Preceptiva, 100).

\(^{5}\) La comedia no sería pues embrión de la tragedia, como sugiere Wardropper; la comedia cierra el paso a la tragedia.
riesgo. Y esta ausencia de riesgo (convención genérica) es lo que permite a las mujeres de la comedia todos sus enredos y el dominio de muchas tramas, convirtiendo en chiste lo que en la convención trágica sería su destrucción. Frente a la presión de su hermano para llevarla a un matrimonio repelente, Inés responde con chanzas:

**Don Pedro.** —¿Que yo soy tu padre aquí?

**Inés.** —¡Padre nuestro! ¡Y qué milagro! Muy mozo sois, padre mío.

**Don Pedro.** —No hagamos chiste del caso (*No puede ser*, p. 161)

En *No hay cosa como callar*, que a menudo se aduce como prueba de la seriedad de la comedia de capa y espada, la perspectiva global (no cómica), el nivel de implicaciones, la ausencia de risa y de personajes cómicos generalizados, el manejo del tiempo, la técnica de la premonición (carácterística de la tragedia calderoniana), la ausencia de enredo y los efectos que produce en el auditorio la frustración definitiva de la vida de Leonor, violada y casada contra su voluntad con el cínico Don Juan... llevan a una conclusión que me parece razonable: *No hay cosa como callar* no demuestra la tragedia del género de capa y espada; simplemente no pertenece a él. Es un drama serio que Valbuena debió haber editado en el tomo I de las *Obras Completas* que publicó en la editorial Aguilar.

Para esta delimitación entre tragedia y comedia de capa y espada, que puede ser muy reveladora de ciertos moldes genéricos, convendría tener en cuenta algunas cuestiones:

a) Es verdad que hay elementos típicos de la comedia de capa y espada en otras obras que en su conjunto no pertenecen al género, pero eso no borra las fronteras; de la presencia de lances semejantes en *El médico de su honra* no puede inferirse la indistinción: los sucesos de capa y espada en *El médico* son narrados al rey en una especie de cargo judicial entre Leonor y Gutierrez; no estructuran la acción propia del drama; son previos y ocupan, por ejemplo, en el relato de Gutierrez diez versos (911-20), o si se quiere mayor amplitud, unos 70 como máximo (vv. 911-980). No puede, pues, olvidarse la extensión textual y el valor estructural de estos lances a la hora de definir una obra como comedia de capa y espada, definición que deberá apoyarse en el conjunto y en la cantidad de rasgos característicos, y su valor estructural.

---

56 *En El médico* además, y a diferencia de las comendas, no hay agentes cómicos generalizados (la función cómica pertenece sólo a Coquin, y muy restringida: *Rey*. —No es tiempo ahora de risa./ Coquin. —¿Cuándo lo fue?*, vv. 2769-70), y el código onomástico (Mencía, Arias, Gutierrez) y cronología (tiempo del rey Don Pedro) la apartan claramente de las convenciones de la comedia de capa y espada.


58 Wardropper recuerda cómo los subgéneros tienden a transmutarse en otros («la comedia española»). Hay lances típicos de comendas de capa y espada en otras bíblicas (cfr. mis Observaciones a un drama temprano de Calderón: *Judas Macabeo* o *Los Macabeos*, *Arquievum*, XXXIII, 51-65); o caballerescas (cfr. la edición de *El castillo de Linabridis* de Calderón, por Victoria B. Torres, Pamplona, Eunsa, 1987, p. 34), etc., y la comedia de figura podría considerarse una de capa y espada en la que se ha insertado el protagonista figura.

b) En este sentido la comedia de capa y espada se caracteriza también por tres tipos de marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía al público: geográficas (se sitúan en ciudades españolas, castellanas principalmente: Madrid en primer lugar, pero a veces también Toledo, Valladolid o Sevilla)60, cronológicas (se sitúan en la coetaneidad)61, y onomásticas (funciona un código onomástico que coincide con el social vigente62; cuanto más alejada de este código esté la onomástica de una comedia, más lejos se halla de la convención genérica: en este sentido comedias como Las ferias de Madrid, con Adrián, Claudio, Eufrosia; La dama boba, con Liseo, Miseno, Feniso..., o La discreta enamorada, con Lucindo, Doristeo, Finardo o Liseo (obras no tardías de Lope y con fuentes en parte novelescas) no constituyen todavía la fórmula característica de la comedia de capa y espada.

c) Igualmente, como vengo señalando, la comedia de capa y espada, frente a la tragedia (con sus graciosos especializados) se caracteriza por la generalización de los agentes cómicos63. No acierta en este punto Valbuena Prat (El teatro español en su Siglo de Oro, Barcelona, Planeta, 1969, vid. cap. VII) al considerar que en la comedia de capa y espada el protagonista vendría a ser el graciosos, dúctil, frente a los rígidamente hierárquicos caballeros sujetos a reglas estrictas. Todo lo contrario: caballeros (viejos y galanes) y damas desempeñan activas funciones cómicas (ingeniosas y ridículas). En muchas obras damas y galanes llevan el peso de la comidicidad de la acción frente a la pasividad de graciosos testigos64, y los viejos de la comedia están sometidos casi siempre a una perspectiva ridiculizadora, que a menudo se relaciona estrechamente con el tratamiento cómico del honor.

EXCURSO: EL HONOR EN LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

Se ha insistido mucho en la importancia del honor en la comedia de capa y espada. Se recordará la opinión citada de Atkinson, que considera el culto al pundonor casi como el motivo único de este tipo de comedias; Mason (Los recursos cómicos de Calderón, cit., p. 99) señala la dependencia casi total de la comedia de capa y espada

---

60 Cfr. Weber de Kretel, Hacia una sistematización, cit., p. 869 -en la creación artística de Lope es elemento fundamental que la acción de una comedia ocurra en España y en el presente-; vid. también las observaciones de Vitse en Notas sobre la tragedia, p. 19, sobre la localización espacio temporal.

61 Es claro que, como recuerda Cruickshank -los dramas de honor más conocidos tienen lugar en el pasado o en un país extranjero o en ambos- (ed. de El médico de su honra, p. 29).


64 Así sucede en Don Gil, por ejemplo. He mencionado ya algunos casos de damas y caballeros cómicos. Marta y Don Felipe (Marta la piadosa), Don Baltasar (Desde Toledo a Madrid), Doña Angela (La dama duende), Hipólito y Doña Clara (Mañana de abril y mayo), Don Enrique y Don Juan (El maestro de danzar), Don Alonso y Beatriz (No hay burlas con el amor), Don Fernando (El socorro de los santos), Don Diego (Trampa adelante) y cientos más son ejemplos significativos. No faltan textos que hacen notar explícitamente la calidad graciosos de los caballeros: Un boba hace ciento -Nadie en el mundo sirvió con tal pensión; yo me llamo/el gracioso, y sirvo a un amo/que es más gracioso que yo- (p. 531), o El amor al uso (p. 228).
del código del honor; Donahue (The Androgynous double and its Parodic Function in Don Gil de las calzas verdes, Estudios, XLIII, 1987, p. 1982) supone que este tipo de comedia dramatiza los valores tradicionales del honor... Mucho más certeras me parecen las observaciones de Chauchatís (Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro, Criticón, 39, 1987, pp. 106-7) sobre la relatividad de este código según el género dramático y las connotaciones de anacronismo que presenta en el de capa y espada, o las de Serralta (op. cit. pp. 209, 267...) acerca de la presentación de estos valores del pundonor como arcaicos y caducos. Dentro del universo de la comedia de capa y espada el honor, como otros elementos, es un componente explotado en sus potencialidades cómicas. De ahí la calidad también cómica de los actantes “guardianes del honor” (padres viejos, hermanos). La lista sería interminable; algunos casos relevantes se dan en los tipos de viejos que blasonan de pundonor, pero que en el fondo desean paz y tranquilidad burguesas, fuera de los enredos de jóvenes y sus anejos de amor y celos (con las implicaciones correspondientes de honor)\textsuperscript{65}, como el Don Luis de Dar tiempo al tiempo:

¿Quién me ha metido a mí en esto
de andarme yo entre mocitos
ajustando amor y celos? (p. 1356)

o Don Alonso de ¿Cuál es mayor perfección?

no faltaba
más que era andarme yo ahora
si más el lance durara
ajustando duelecitos (p. 1639)

Cócicos son los viejos «extremeños de honor» como Don Ifígigo (Antes que todo es mi dama, p. 879) que reconocen con vanidosa complacencia haber hecho sus mocedades (p. 889), aunque ahora se muestran inflexibles, y que en realidad son títeres burlados de los jóvenes\textsuperscript{66}. Como confiesa el viejo Don Alonso (Los balcones de Madrid) tras lamentarse de su desorientación («Jesús, Jesús, mi vejez/el seso me precipita», vv. 3170-71):

Trázalo amor; contra todos
un viejo y solo ¿qué vale? (vv. 3406-7)

El código del honor que estos viejos sustentan con altisonantes y ampulosas palabras se aparece como algo desfasado que convierte en caricatura a sus obsesos: Don Diego, por ejemplo, en la comedia de Solís El amor al uso, es hombre tan pundonoroso y de veras «que parece de otro siglo/y en vez de amor-pone miedo» (p. 240), y Don

\textsuperscript{65} Vid. también el Don Alonso de Los empeños de un acaso, pp. 1062, 1063; Don Mendo de El amor al uso, pp. 275-6, etc.

\textsuperscript{66} Todos estos viejos se caracterizan por una ceguera y una impotencia radicales en sus pretensiones de celosos guardianes del honor. Cfr. el viejo de No hay burlas con el amor, los de No hay peor sordo, Desde Toledo a Madrid, Los balcones de Madrid, y los de Solís que comenta Serralta (op. cit. pp. 333, 336-7).
Pedro (*No puede ser*), otro -celoso extremeño/-en el guardar a su hermana- (p. 99) es un bobo ridículo. Esta última comedia es arquetípica. Para curar el exceso de pundonor de Don Pedro, Don Félix decide enamorar a su hermana, Inés, y probarle así que -no puede ser el guardar una mujer-. La hermana y la misma prometida de Don Pedro entran en el juego. Toda la comedia es una serie de burlas aceptadas crédulamente por el obsesionado Don Pedro, que se empeña, sin embargo en ponderar su capacidad de vigilante en frecuentes apelaciones al público que subrayan la ironía burlesca de la situación:

Miren si el guardar mi honor
se luce (p. 140)

Mire si decía yo bien
que era imposible mi agravio
guardando tanto mi honor

... Señores, no hay que dudarlo,
el que guardare su honor
hallará lo que yo hablo (p. 156)

Lo que hallaría, si fuese capaz de verlo, es que Don Félix lleva varios días escondido en su propia casa, cortejando a su hermana, y que el noble caballero que aloja con tanto cuidado por ser recomendado del marqués de Villena, es en realidad Tarugo, criado y tercero de Don Félix, que se burla de él:

*Tarugo.* — Y yo sé que alguno piensa
que la guarda [mujer hermosa] y es en vano.

*Don Pedro.* — Será tonto el que la vela.

*Tarugo.* — Como vos lo habéis pensado (p. 140)

d) Objetivo final de la comedia de capa y espada me parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretenir —suspende*— e intrapleáticamente al auditorio: *Todo es enredos amor,* título de una de las comedias de Lope, podría ser el lema del género. Términos como *ardid, quimera, traza, enredo, engaño, confusión* y otros de semántica análoga constituyen un núcleo léxico de estas obras:

*Elena.* — He de usar

cuantos ardides, quimeras,
trazas, astucias, engaños,
prevenciones y cautelas
pueda prevenir la industria (*Todo es enredos amor,* p. 446)

---

*67* Cfr. sobre este aspecto algunas observaciones en D. L. Heiple, _La suspensión en la estética de la comedia_, en *Estudios sobre el Siglo de Oro* (Homenaje a R. Mac Curdy). Madrid, Cátedra-Univ. of New Mexico, 1983, 25-35. Motivo tópico es el anuncio de ardides que se ponderan pero no se cuentan, remitiendo al desarrollo de la acción su desvelamiento: *Casa con dos puertas*: 'hoy ha de ser/Silvia, el más extraño lance/de amor, porque yo, fingida/...pero no quiero contarle/...que no tendrá después gusto/el paso contado antes' (p. 283), o *Mañanas de abril y mayo*, p. 589; *Mentir y mudarse a un tiempo*, p. 417; *Todo es enredos amor*, p. 446...
6. Final

Resumiendo, algunos rasgos convencionales o moldes que conforman el género de la comedia de capa y espada, y que podrían ayudar, junto a otros criterios de más autorizados estudiosos, a definir e interpretar este tipo de comedias, serían, según he intentado mostrar, la concentración temporal y espacial con tendencia a las unidades de tiempo y lugar, provocadoras de inverosimilitud entretenida y sorprendente, la ruptura del decoro, generalización de agentes cómicos, con tratamiento humorístico del honor, marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía (geografía, cronología, onomástica), primordial objetivo del enredo y dinamismo suspensivo...

Se trata, pues, creo, de un universo fundamentalmente lúdico, no trágico. Sin duda pueden hallarse implicaciones serias (buscadas o no por el dramaturgo), sobre todo en el terreno de ciertos problemas sociales (relaciones entre sexo y generaciones, opresión de ciertos sistemas de valores...) y morales (el problema de la responsabilidad, por ejemplo) pero, a mi juicio, la actitud que debió de dominar (y sigue dominando, supongo) en la recepción áurea de la comedia de capa y espada, es la que se rastrea en un texto de Cubi1lo de Aragón, de El enano de las Musas68, donde se burla del que

va a la comedia muy preciado
de oír cosas de seso,
que el tablado no se hizo para eso.
...
la comedia búscala graciosa,
entretenida, alegre, caprichosa...

RELACION DE COMEDIAS Y EDICIONES CITADAS

Amor y obligación (Solís)
Amparar al enemigo (Solís)
Antes que todo es mi dama (Calderón)
Cada uno para sí (Calderón)
Casa con dos puertas (Calderón)
¿Cuál es mayor perfección? (Calderón)
Dar tiempo al tiempo (Calderón)
Desde Toledo a Madrid (Tirso)
Don Gil de las calzas verdes (Tirso)
El acero de Madrid (Lope)
El amor al uso (Solís)
El Doctor Carlino (Solís)
El escondido y la tapada (Calderón)
El maestro de danzar (Calderón)

68 Preceptiva, p. 283.
El médico de su honra (Calderón)
El socorro de los mantiros (F. Leiva)
En Madrid y en una casa (Tirso)
Fuego de Dios en el querer bien (Calderón)
La celosa de si misma (Tirso)

La confusión de un jardín (Moreto)
La Gitanilla de Madrid (Solís)
La huerta de Juan Fernández (Tirso)
Lo que pasa en una tarde (Lope)
Los balcones de Madrid (Tirso)
Los empeños de un acaso (Calderón)
Mañana será otro día (Calderón)
Mañanas de abril y mayo (Calderón)
Marta la pitiosa (Tirso)
Mentir y mudarse a un tiempo (Diego y José Figueroa)
No hay burlas con el amor (Calderón)
No hay peor sorto (Tirso)
No puede ser el guardar una mujer (Moreto)
Por el solano y el torno (Tirso)
También hay duelo en las damas (Calderón)
Todo es enredas amor (Moreto)
Trampa adelante (Moreto)
Un bobo hace ciento (Solís)

BAE, núm. 47.
Obras dramáticas completas, III
Obras completas, II
BAE, núm. 39.
Comedias de Antonio de Solís
Obras, ed. RAE, nueva, II
Obras completas, II
Obras completas, II
Obras completas, II
Obras dramáticas completas, II
BAE, núm. 47.
Obras dramáticas completas, III
Obras dramáticas completas, III
Obras completas, II
BAE, núm. 39.
BAE, núm. 39.
Comedias de Antonio de Solís

Otras que se citan más ocasionalmente van con los datos necesarios en su lugar. Las referencias a páginas corresponden a estas ediciones.