

## ALGUNOS HITOS EN LA EVOLUCIÓN DE LO CÓMICO EN CALDERÓN

Don William Cruickshank  
Spanish Department  
University College Dublin  
National University of Ireland  
Belfield Campus  
Dublin 4, Ireland  
don.cruickshank@ucd.ie

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 4, 2011, pp. 99-116]

Se ha dicho muchas veces que Calderón, a diferencia de Lope de Vega, no se retrata en sus dramas, y no representa sus propias experiencias. No tiene portavoces como el Belardo de Lope entre sus personajes, y no hay una *Dorotea* entre sus obras. No escribió un poema sobre el arte de escribir comedias, ni un soneto sobre el de escribir sonetos. Sin embargo, creo que un conocimiento de los sucesos de la vida y de la época del dramaturgo puede ayudarnos algunas veces a interpretar sus dramas.

Para ver cómo los detalles personales de la vida del poeta nos ayudan a comprender cómo escribía, podemos examinar la comedia *Con quien vengo, vengo*, que se desarrolla en el norte de Italia durante la guerra mantuana, en el verano de 1630, y que fue escrita poco después

de los acontecimientos que describe. Los textos de la obra cuentan las acciones de los tercios en Casal de Monferrato, Pontostura, Rofinar y San Jorge. Podemos identificar las ciudades italianas Casale di Monferrato, Pontestura y San Giorgio, pero Rofinar no existe. Cuando don Pedro escribió un memorial casi veinte años más tarde para pedir una pensión militar, describió las hazañas de su hermano José, entre ellas sus proezas en Mantua, y específicamente en Casal, Pontostura, San Jorge y Rosiñán (Rosignano en italiano: vemos cómo un copista podría haber confundido una *s* larga y una *f*). Sin duda, el poeta tenía buena memoria, pero es probable que haya tenido también una fuente escrita, quizá una carta de don José. En cualquier caso, es evidente que utilizó algunos detalles de la carrera de su hermano para componer su comedia; y podemos emplear el memorial para corregir un error en el texto.

Si nos tomamos el trabajo de leer todas las obras seculares de Calderón, nos llama la atención la cantidad de personajes femeninos resueltos y de recursos: se podría decir que se trata de una constante a lo largo de su producción. En las obras no cómicas, estos personajes comprenden mujeres como Cenobia en *La gran Cenobia* o Catalina en *La cisma de Ingalaterra*, que son modelos de conducta, y también mujeres cuya ambición o cuyo deseo las conduce a la catástrofe o a la tragedia: Ana Bolena en *La cisma*, o Semíramis en *La hija del aire*.

En cuanto a las comedias, en ellas también hay mujeres decididas y de principios: muchas veces son los personajes más dignos de admiración. Pensamos, por ejemplo, en Violante en *También hay duelo en las damas*, obra en la que el título es un juego de palabras. En efecto, hay una especie de duelo burlesco entre dos criadas, Isabel e Inés (el arma empleada por Inés es una de sus chinelas); pero la palabra «duelo» también tiene el sentido desusado de «empeño de honor», y la comedia demuestra, en lo que respecta al honor, que los caballeros no lo monopolizan; que damas como Violante tienen sentido de responsabilidad, y, además, que son mucho menos exaltadas que algunos personajes masculinos (por ejemplo, don Félix, novio de Violante). Los últimos versos indican que ésta, por su constancia y discreción, es un modelo para todo el mundo. Pero ¿había modelos en la vida del mismo Calderón para tales personajes femeninos? La madre del dramaturgo falleció en 1610 cuando don Pedro tenía diez años. Su hermana mayor, Dorotea, se marchó a Toledo en calidad de novicia en 1611.

El testamento de doña Inés de Riaño, abuela materna de don Pedro, sugiere que era una de esas señoras que se imponen, pero murió en 1613. Y mientras que en los dramas hay padres o figuras paternas que encierran a sus hijas o que escogen maridos para ellas sin consultarlas, y madres que fallecen dejando a sus hijos en manos de padres dominantes, no hay abuelas importantes. La fuente de estos personajes femeninos es, al parecer, uno de los misterios calderonianos. Además, hay otra característica del desarrollo del dramaturgo que debemos tomar en cuenta: después de 1660, Calderón dejó de escribir obras cómicas, aparte de las breves. En muchos casos no es fácil fechar sus piezas dramáticas, pero es probable que sus últimas obras cómicas sean *Dicha y desdicha del nombre*, mencionada en un documento de 1660, y *Mujer, llora, y vencerás*, escrita para Carnaval del mismo año<sup>1</sup>. Tal vez sea significativo que las dos se distancien de la España contemporánea, por lo menos en el sentido espacial: tienen como escenario Italia y Turingia respectivamente. Las últimas obras cómicas calderonianas ambientadas en España son *Cada uno para sí*, escrita poco después de la caída de Barcelona en octubre de 1652, y *También hay duelo en las damas*, escrita algunos meses más tarde<sup>2</sup>. Sabemos que el dramaturgo estaba dispuesto a revisar o modificar, en los años cincuenta o sesenta, obras cómicas que había escrito antes (por ejemplo, *Cada uno para sí* y *Basta callar*), pero no hay indicios de la composición de semejantes obras nuevas durante esa época<sup>3</sup>.

Una posible explicación de este cambio de producción es la decisión de don Pedro, de finales de 1650, de hacerse sacerdote: se ordenó en el otoño del año siguiente<sup>4</sup>. Tenía la intención de dejar de es-

<sup>1</sup> Para la referencia a *Dicha y desdicha del nombre*, ver Varey y Shergold, 1962, p. 11. En el documento la obra tiene el título *Dicha y desdicha del hombre*; es poco probable que se trate de una obra compuesta muy recientemente. Para *Mujer, llora y vencerás*, ver Pérez Pastor, 1905, p. 267.

<sup>2</sup> Ver *Cada uno para sí*, ed. Ruano de la Haza, 1982, versos 265-274, y pp. 27, 99; para *También hay duelo*, ver Calderón de la Barca, *Tercera parte de comedias*, ed. Cruickshank, 2007, pp. xxviii-xxix.

<sup>3</sup> Según Ruano, Calderón revisó la tercera jornada de *Cada uno para sí* entre 1665 y 1670 (p. 27); parece que *Basta callar* fue escrita en 1638-1639 y revisada en 1653-1654; ver *Basta callar*, ed. Greer, 2000, pp. 12-14.

<sup>4</sup> El 11 de octubre de 1650 ingresó en la Orden Tercera de San Francisco, tomando el hábito cinco días después; el 18 de septiembre de 1651 el rey le autorizó para «ordenarse de misa y andar con el hábito de sacerdote en la forma ordinaria»

cribir obras no religiosas, pero el rey le persuadió de que continuara componiéndolas para el teatro palaciego. Sería un error, además de esto, creer que don Pedro perdió el sentido de humor en 1651. Continuó escribiendo los entremeses y las mojigangas que se representaban entre las jornadas o al final de sus obras largas. Dos ejemplos son el *Entremés del triunfo de Juan Rana*, probablemente escrito en 1671, y la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, posiblemente escrita un par de años más tarde, y, en la opinión de algunos, una de sus obras más graciosas.

La *Mojiganga*, basada en un episodio del *Quijote*, presenta un grupo de actores que se dan prisa para ir de un lugar de actuación a otro, donde han de representar un auto sacramental. Entre ellos están Cuerpo, Alma, Demonio, Ángel y Muerte, y todavía van disfrazados apropiadamente. El carro que los lleva se vuelca fuera del escenario, y los personajes salen uno por uno, aturdidos, despertando a un viajero dormido y achispado, que cree que está viendo visiones. Los nombres de los personajes indican que el auto que van a representar es *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*. Es decir, aun veinte años de sacerdocio no habían entorpecido la aptitud que tenía don Pedro para mofarse de sí mismo —o para la irreverencia<sup>5</sup>. Es posible que esta aptitud para crear lo gracioso por medio de lo familiar en una obra de sólo trescientos versos diste mucho de poder o de querer hacerlo en tres jornadas; sin embargo, los indicios sugieren que el cambio de actitud mencionado antes no es un resultado del sacerdocio del autor, porque tuvo lugar por lo menos diez años antes de su ordenación.

Para don Pedro, la época mas fructífera fueron los quince años desde 1625 hasta 1640, durante los cuales escribió alrededor de setenta y cinco comedias (un promedio de una cada diez semanas), sin contar por lo menos siete escritas en colaboración, y varios autos sacramentales, probablemente más de una docena. Por aquel entonces, una comedia nueva escrita para los teatros públicos valía ochocientos reales, aunque el teatro palaciego pagaba más. Sin embargo, aun si suponemos que don Pedro recibía una cantidad de mil reales por comedia, y añadimos sumas proporcionales para los autos y las obras escritas en

(ver Cotarelo, 1924, pp. 285, 286 y n. 1); cantó su primera misa cuatro semanas después (ver Arco y Garay, 1950, vol. II, p. 746).

<sup>5</sup> Ver *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Rodríguez y Tordera, 1982, pp. 369-384.

colaboración, los ingresos que recibía como dramaturgo montaban solamente a cien reales por semana. En 1631, según Miguel Caxa de Leruela, un jornalero no podía mantenerse con el sueldo normal de cuarenta y ocho reales por semana, a causa de la subida de los precios<sup>6</sup>. Al principio de este período, en 1624, don Pedro y sus hermanos tuvieron que arrendar una parte de la casa familiar. Los documentos indican que el inquilino era funcionario de la Hacienda, y que pagaba veinticinco reales por semana; y, según otros documentos de cinco años antes, la comida para los tres hermanos Calderón costaba entonces noventa reales por semana, o treinta reales por persona. Estos precios subieron mucho entre 1620 y 1640<sup>7</sup>. No sería fácil mantenerse con cien reales semanales, y sería imposible mantener a una esposa y una familia.

Quizá no deba sorprendernos que un autor, al comenzar su carrera, ande escaso de dinero; pero diez años más tarde, Antonio de Huerta, cuya enemistad había provocado don Pedro (no sabemos exactamente cómo), escribió un soneto en el que acusó al dramaturgo de ser mujeriego y pobre. Las cintas que compraba para regalarlas a sus amigas eran las de los vendedores ambulantes, y «en su bolsa vertió el salero»; es decir, para que pareciese llena de monedas<sup>8</sup>. Dijo el mismo don Pedro en *Antes que todo es mi dama* que

... no hay más triste estado  
que el de un pobre enamorado.

En efecto, el poeta se refiere muchas veces a la pobreza. En 1627, escribió *El hombre pobre todo es trazas*; aparte del protagonista sin peculio, presenta a una poetisa bella y airosa, nombrada Beatriz. Según el protagonista, Beatriz

hace versos, canta, juega,  
con que acabo de decir

<sup>6</sup> Miguel Caxa de Leruela, *Restauración de la abundancia de España* (1631), ed. Le Flem, 1975, pp. 101-102.

<sup>7</sup> Ver Cruickshank, 2009, pp. 56-57. En mayo y junio (por ejemplo) de 1619, las cuentas de Andrés Jerónimo de Henao, tío de los tres hermanos, indican que la comida costaba 30 reales por semana por persona (ver Pérez Pastor, 1905, p. 43).

<sup>8</sup> Para el soneto, y la respuesta de Calderón, Wilson, 1966, pp. 225-231.

que es pobre, porque a estas gracias  
no se les sigue un cuatrín<sup>9</sup>.

Es decir, la pobre Beatriz no es un buen partido. Hay varios ejemplos, en la obra de Calderón, de estas referencias irónicas y cuasi-autobiográficas. Si a sus comedias no se les seguían muchos cuatrines, don Pedro sí ganó mucho prestigio como dramaturgo durante los años treinta. En 1636 y 1637 salieron sus primeras partes de comedias, y en abril de 1637 el rey le concedió el hábito de Santiago para premiarle por las obras que había escrito para fiestas reales: el anuncio de la intención del monarca se hizo inmediatamente después de la representación de una obra mitológica del poeta, titulada *La fábula de Dafne* (posiblemente una versión temprana de *El laurel de Apolo*). El prestigio, desgraciadamente, no es comestible. En tiempo de paz, los caballeros de Santiago no ganaban dinero simplemente por serlo: al contrario, Calderón tuvo que pedir prestados casi diez mil reales para pagar las «pruebas»; es decir, para costear la investigación de su genealogía<sup>10</sup>. En tiempo de guerra, a los miembros de las órdenes militares les correspondía prestar servicio militar. Cuando estalló la guerra en Cataluña en 1640, Calderón tuvo que participar, saliendo de Madrid con las tropas reales el 1 de octubre. Volvió dos años más tarde, eximido del servicio a causa de una enfermedad, pero su carrera de escritor había cambiado por completo, sobre todo en cuanto a su producción.

Es fácil creer que el cambio de actitud mencionado arriba se debe a una combinación de esta enfermedad, de la experiencia de la guerra y de la desilusión; pero la evolución que quiero examinar en las obras cómicas es anterior al trauma del servicio militar. Se manifiesta en la forma de una alternativa al final habitual de «vivieron felices y comieron perdices» que asociamos con las obras cómicas. En las obras que tienen un fondo histórico (p. ej., *La cisma de Ingalaterra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El médico de su honra*) Calderón había hecho experimentos con lo que podríamos calificar de «finales fuera del es-

<sup>9</sup> *Obras completas*, vol. II, p. 205b.

<sup>10</sup> Vendió por 1.000 ducados (11.000 *reales*) un censo que habían heredado los tres hermanos (es decir, sus hermanos le prestaron 7.333 *reales*) y pidió prestados 2.200 *reales* de dos amigos de la familia (ver Pérez Pastor, 1905, pp. 116-117, 147; y Cotarelo, 1924, p. 173 n. 3).

cenario», es decir, con estimular a los espectadores para que utilizaran su conocimiento de la historia para contemplar el futuro de los personajes después de la última escena. Como ha dicho Francisco Ruiz Ramón, hablando de *La cisma de Ingalaterra*, «El final de la tragedia de unas vidas humanas es el comienzo de la tragedia histórica de un pueblo dividido por el cisma». Las tramas cómicas no suelen ser históricas, pero el autor todavía puede invitar al público a considerar los acontecimientos exteriores o futuros. Al final de *Mañana será otro día* (1635), el gracioso, Roque, explica concienzudamente por qué faltan dos personajes, y añade:

... de estos dos  
cuentan mil historias largas  
que se casaron.

En efecto, estos versos finales constituyen un epílogo, y, como tal, nos ofrecen un panorama de la obra desde fuera, y desde otra época, aunque conservan, por lo menos implícitamente, una visión feliz del matrimonio. Encontramos los primeros indicios de una perspectiva más negativa en *No hay cosa como callar*, que se desarrolla en 1638, durante el sitio de Fuenterrabía, e inmediatamente después de la llegada a la corte de la noticia de la victoria. En la primera jornada, don Pedro, padre de don Juan de Mendoza, caballero de Santiago que ha servido en Italia y Flandes con el segundo duque de Lerma, explica a su hijo que todos los que han servido ya en el ejército tienen que movilizarse para levantar el asedio de Fuenterrabía: don Juan se ve forzado a abandonar los esfuerzos que hacía de saber el nombre de la bella dama que acaba de ver en la iglesia, y a marcharse a Vizcaya. No tiene la menor idea de que ella vive en la casa de enfrente.

La dama se llama Leonor y, poco después de la partida de don Juan, hay un incendio en su casa. Los daños ocasionados por el incendio son pocos, pero don Pedro le ofrece a Leonor una habitación en su casa. La joven acepta la oferta, sin saber que se trata del dormitorio de don Juan. Cuando Juan vuelve durante la noche en busca de unos papeles que había dejado en su bufete, entra en su casa sin despertar a nadie. Queda atónito al hallar en su habitación, dormida, la bella dama que había visto antes. Es posible que nos preguntemos qué va a pasar, pero ya tenemos una pista: el criado de don Juan, Barzoque, ha dicho que su señor ha hecho un pacto con el diablo, como Cipriano

en *El mágico prodigioso*, que data del año anterior. Leonor se despierta, pero se desmaya al darse cuenta de las intenciones de don Juan. Éste la viola y se marcha, sin que ella sepa quién es.

Desconcertados por este suceso inesperado en una obra que habíamos creído cómica, tenemos ventaja sobre los espectadores originales: podemos volver sobre los rasgos de la personalidad de don Juan, y compararlos con los de otros. Hay tenorios como Hipólito en *Mañanas de abril y mayo* (¿escrita en 1632-1633?) y Alonso en *No hay burlas con el amor* (¿1635?), que no se interesan por relaciones a largo plazo. Al principio es posible que creamos que Juan es semejante a estos dos, y que escarmentará, burlado como Hipólito por una señorita mucho más taimada y más inteligente que él, o que se enamorará como Alonso. Pero esas obras son muy desenfadadas, sin heridos de gravedad. *No hay cosa* es diferente, y Juan también. Ya tiene una «dama de respeto», como dice, la desgraciada Marcela, que cree que está loco por ella. Sin embargo, cuando compara a Leonor con las damas que había conocido antes, utiliza una metáfora de escritor:

así como un ingenio  
cuidadoso se desvela,  
cuando a públicas censuras  
dar algún estudio piensa,  
que hecho fiscal de sí mismo,  
un pliego rasga, otro quema,  
y mal contento de todo,  
esto borra, aquello enmienda,  
hasta que ya satisfecho  
del cuidado que le cuesta,  
da el borrador al traslado,  
y da el traslado a la imprenta.

En comparación con ella, las otras no eran más que borradores, pero Leonor es

una impresión sin errata,  
y un traslado sin enmienda<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> *Obras completas*, vol. II, p. 999a.



Al principio, parece que esta metáfora es otro ejemplo de un pasaje cuasi-autobiográfico. Sabemos que cuando Calderón escribía, sus borradores eran muy desordenados, y que solía quejarse de las muchas erratas que existían en las impresiones de sus obras. Además, es tan común que las comedias de don Pedro empiecen presentando al protagonista, que damos por sentado que estos versos, al comienzo de la primera jornada, nos invitan a identificar a don Juan con el escritor, sobre todo porque acababa de vestir el hábito de Santiago; y sabemos que el hermano del poeta había servido en Italia y Flandes con el duque de Lerma.

En efecto, se trata de una técnica dramática hábil e insidiosa: el escritor nos invita a identificarnos con este personaje-autor, para escandalizarnos aun más cuando descubrimos que es un criminal. La violación no es ambigua, y, lo que es peor, aprendemos que Leonor era la prometida de un amigo de don Juan, don Luis (aunque el violador no lo sabía al cometer el crimen).

Los aspectos más desagradables de la personalidad de don Juan se desarrollan durante el resto de la obra. Mientras vuelve a Madrid con su amigo don Luis, éste se refiere a la dama que adora. «Esa dama que adoráis», dice don Juan, «¿poseéis o deseáis?»<sup>12</sup>. Para Juan, la posesión es el antídoto contra el deseo, y ya no se interesa por Leonor: no quiere saber quién es, ni cómo llegó a estar en su casa. La única cosa que desea en Madrid es su cama, que no le pide nada, y que «no enfada con gozarla cada noche»<sup>13</sup>.

La primera reacción de Leonor es un abatimiento profundo y un sentimiento de culpabilidad, a pesar de ser completamente inocente. Después comienza a pensar en la venganza, pero cuando acorralla a don Juan con las pruebas de su crimen, decide que es mejor no revelarlo a todos. Aun entonces, Juan se resiste a hacer lo que le correspondía en la sociedad del siglo diecisiete: consentir en casarse con ella. Ofrece su mano sólo cuando parece que su padre adivina lo que ha pasado, y que Leonor va a contarle todo.

La obra termina de una manera sobria, con sólo un casamiento, que tiene un futuro poco halagüeño. Juan ha destrozado las relaciones muy felices entre Luis y Leonor, y aun ha malogrado la posibili-

<sup>12</sup> *Obras completas*, vol. II, p. 1015b.

<sup>13</sup> *Obras completas*, vol. II, p. 1018a.

dad de una amistad entre Marcela y su admirador don Diego. Un crítico ha sugerido que «la psicología del violador... está plenamente observado», y añade que «La violación en *El alcalde de Zalamea* fue sólo de teatro, ésta ha sido real y Calderón la ha presenciado de cerca»<sup>14</sup>. Esta afirmación es plausible, pero imposible de probar, sobre todo porque es innegable que existe una fuente literaria: *La fuerza de la sangre*, de Cervantes. La novela ejemplar, impresa en 1613, cuenta la historia ejemplar de Leocadia, secuestrada y violada por Rodolfo después de desmayarse. Las dos protagonistas femeninas logran guardar una prueba: en el caso de Leocadia, un crucifijo; en el de Leonor, una venera. Una venera era una especie de relicario ovoide, en forma de vieira, con la cruz de Santiago encima. Podemos ver algunos ejemplos en los retratos de santiaguistas (incluso el mismo Calderón), y su testamento indica que poseía cinco veneras cuando murió en 1681<sup>15</sup>.

En Cervantes, Leocadia logra explicar a sus padres lo que le ha pasado, pero, como Leonor, lo callan por razones de honor. La historia termina felizmente, cuando Leocadia y Rodolfo consiguen una versión humana del amor divino simbolizado por el crucifijo: el último párrafo nos asegura que «muchos años gozaron de sí mismos, de sus hijos y de sus nietos». El final del drama reitera la importancia del callar, pero carece de esta visión optimista del futuro. Si se trata de una comedia, es la más negra del autor. Sin embargo, Calderón ha conservado otro aspecto de la trama cervantina. En *La fuerza de la sangre*, son los personajes femeninos (Leocadia y la madre de Rodolfo, doña Estefanía) los que reparan el daño hecho por el personaje masculino. Ocurre lo mismo en *No hay cosa*, aunque Leonor tiene que actuar sola. Parece probable que Calderón esté en deuda con Cervantes, por lo menos en este caso, cuando presenta a mujeres de principios.

Si *No hay cosa* fue compuesta a finales de 1638, es posible que *La desdicha de la voz* sea la siguiente comedia de don Pedro: el manuscrito autógrafa lleva la fecha «14 de mayo de 1639 años». La obra empieza en Madrid el 12 de septiembre de 1638, día en el que los reyes fueron a Nuestra Señora de Atocha para dar las gracias por la

<sup>14</sup> Castillejo, 2002, p. 573.

<sup>15</sup> *Calderón de la Barca y la España del Barroco: Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional del 16 de junio al 15 de agosto de 2000*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, p. 371 (testamento), p. 85 (venera), pp. 52, 53, 64 (retratos).

victoria en Fuenterrabía. La segunda jornada empieza en Sevilla, donde la heroína Beatriz se ha refugiado, creyendo que su hermano Pedro ha matado a su amante don Juan de Silva, y que también quiere matarla a ella. Los hermanos celosos, obsesionados por la honra familiar, constituyen una de las convenciones del drama del Siglo de Oro, pero también sabemos que diez años antes, uno de los hermanos del poeta (probablemente el hermanastro Francisco), fue apuñalado por el hermano de la actriz Ana de Villegas; lo que no se sabe es por qué.

Se ha dicho que en las comedias de Calderón las damas son castas<sup>16</sup>. Esto es verdad, pero quizá sea preciso explicarlo en mayor detalle. El hermano mayor del poeta contrajo matrimonio con Beatriz de Alarcón en febrero de 1622, pero la ceremonia religiosa tuvo lugar en febrero del año siguiente; para entonces, Beatriz estaba embarazada de seis meses. En la Iglesia Católica, el matrimonio es uno de los sacramentos, pero el sacramento consiste en un contrato solemne entre dos personas; un cura no es necesario. En varias obras calderonianas, hay ejemplos de matrimonios secretos<sup>17</sup>. El casamiento de Diego Calderón demuestra que para casarse, una pareja no necesita un cura, pero en este caso no se trata de un acuerdo secreto: Diego firmó un contrato civil ante testigos. Sin testigos, eran posibles los abusos, y por eso el Concilio de Trento prohibió los matrimonios secretos. Puesto que los acontecimientos pintados en *La desdicha* son contemporáneos (es decir, postridentinos), es importante la explicación de la heroína, Beatriz: Juan le prometió que se casaría con ella, y, como dice ésta, «le favorecí»<sup>18</sup>. Más tarde, se refiere dos veces a Juan como su «esposo». La palabra está clara, en el sentido que Beatriz considera que Juan había hecho un acuerdo vinculante, pero queda cierta ambigüedad. Es posible que las palabras indiquen que Beatriz hizo una promesa semejante, pero también podrían ser un eufemismo; es decir, que se ofreció físicamente. Hay que tener cuidado, sin embargo, al interpretar los comentarios de las heroínas cómicas de Calderón, cuando hablan de lo que se han permitido. En *Casa con dos puertas* Lisardo admite que la dama con la que está prendado «añadió favores tales, / que me obli-

<sup>16</sup> Wilson y Moir, 1971, p. 105: «the ladies are chaste».

<sup>17</sup> Por ejemplo, en *El galán fantasma*, *Gustos y disgustos son no más que imaginación* y *El postrer duelo de España*.

<sup>18</sup> *Obras completas*, vol. II, p. 928a.

ga la vergüenza, / por mí mismo, a que los calle»<sup>19</sup>. ¡Levantó el velo y descubrió la cara!

La situación de Beatriz es lastimosa: cree que su marido ha muerto, pero no puede probar que estaba casada. Resulta finalmente que la noticia de la muerte de don Juan era falsa. El hermano de Beatriz hirió a otro pretendiente de Beatriz, don Diego, pero no de muerte. Leonor, la hermana manipuladora del herido, que también amaba a Juan pero que alentaba las esperanzas de Pedro para que aquél se pusiese celoso, tiene que casarse con éste. El desdichado Diego queda sin nadie: «Te hieren y no te casas» le dice su criado, felicitándole irónicamente<sup>20</sup>. No es normal, en una comedia calderoniana, que un hermano celoso y asesino se case al final con la dama que quiere, pero Diego no podía casarse con su hermana. Cabe preguntarnos si creía el poeta que más importaba demostrar cómo una intrigante como Leonor, que se engaña a sí misma, fomenta su propia desgracia, y cómo el celoso Pedro acaba casándose con una mujer que no le quiere. En cualquier caso, se trata de otro casamiento con un futuro poco halagüeño<sup>21</sup>. Y mientras que Beatriz puede admitir finalmente que está casada con su querido don Juan, ha sufrido mucho más que las heroínas cómicas corrientes.

*Basta callar* es otra obra de esta época, compuesta tal vez en 1638-1639, y revisada en 1653-1654<sup>22</sup>. Si *No hay cosa como callar* es un comedia negra, el color de *Basta callar* es gris. Tiene lugar en Bearne, con un fondo de guerra y filiaciones políticas precarias. Se quieren Ludovico y Serafina, una joven aristócrata de Montpellier, pero ella tiene otros dos pretendientes: Federico, conde de Montpellier, y Enrique, duque de Bearne. El duque tiene una hermana, que se ha enamorado de Ludovico como consecuencia de cuidarle después de un atentado contra su vida, organizado por Federico. Al comienzo de la primera jornada, Margarita nos confía sus sentimientos en un pasaje de doscientos sesenta versos, quejándose de la manera en que la sociedad

<sup>19</sup> *Obras completas*, vol. II, p. 280a.

<sup>20</sup> *Obras completas*, vol. II, p. 951b.

<sup>21</sup> «Esperanza», dice Leonor, «pues ya no tenéis remedio, / disimulad vuestras ansias» (*Obras completas*, vol. II, p. 951b).

<sup>22</sup> Treviño, 1936 y 1937; y *Basta callar*, ed. Greer, 2000.

priva a las mujeres de la posibilidad de hacer carrera, y, en el caso de nobles como ella, de escoger un marido<sup>23</sup>.

Muchos contemporáneos masculinos de Calderón se habrían encojido de hombros: el mundo era así, y al final, el matrimonio de conveniencias entre Margarita y el conde parece confirmarlo. Pero el conde, además de amar a otra, había tratado de asesinar a su rival, y la suerte de Margarita provoca un sentido de inquietud, aun si aceptamos que la vida social nos obliga a transigir en lo que deseamos: y no sólo transigir, sino hacerlo en silencio, como indican los títulos de *No hay cosa como callar* y *Basta callar*.

No podemos estar seguros de la fecha de *Las manos blancas no ofenden*, pero el incendio palaciego de la primera jornada es semejante al que ocurrió en el Retiro en febrero de 1640. Hay dos herederos en potencia del principado de Ursino, Serafina y su primo Federico, pero el emperador escoge a Serafina. El Consejo de Urbino está dispuesto a aceptarla como princesa, siempre que se case dentro de un año. Federico ya tiene una dama, Lisarda, cuyo padre es güelfo. Como el propio Federico es gibelino, se convence de que las relaciones con ella no tienen ningún futuro, y se marcha a Urbino, llegando justo a tiempo para rescatar a su prima del incendio mencionado antes. Se enamora de ella, pero una princesa joven y muy hermosa, que tiene que casarse dentro de un año, tiene varios pretendientes. Uno de ellos es César, príncipe de Orbitelo. Su madre sobreprotectora le guarda como una alhaja, pero vio a Serafina cuando ésta visitó a la madre, pasando una noche en su quinta. No sólo la conoció César, sino logró mirarla por el ojo de una cerradura mientras se acostaba. Hablando con su tutor, Teodoro, describe cómo Serafina se soltó el cabello, un ondeado golfo de negro azabache, que «empezó a desmandarse / por el cuello y por la espalda» (vol. II, p. 1087b), cómo se quitó la pollera, el guardapiés... Este pasaje es uno de los más eróticos de Calderón, y es difícil descartar la sospecha de que las palabras entusiasmadas del personaje están basadas en una experiencia del poeta, probablemente no a través del ojo de una cerradura. Por consideración del anciano Teodoro (y, sin duda, de los censores), César acorta la descripción, pero

<sup>23</sup> Ver la ed. de Greer, 2000, vv. 5-264.

no sin referirse a unos «jazmines» y un «rasgo de nácar», metáforas que sugieren la piel desnuda de la princesa<sup>24</sup>.

Cuando César entró en escena por primera vez, las damas de su madre cantaban uno de los episodios de la historia de Aquiles, en el que el héroe, prendado de Deidamia, se viste de mujer para que no le envíen a Troya<sup>25</sup>. Como Aquiles en el mito, César se disfrazará de mujer. Lo hace para escaparse de su madre e ir a Urbino, pero unos acontecimientos inesperados le obligan a continuar llevando su indumentaria femenina después de llegar. Entretanto, Lisarda, la dama rechazada, tiene la intención de seguir a Federico a Urbino, vestida de hombre: fingirá ser su primo César, porque cree que éste no será capaz nunca de escaparse de su madre. No sólo va a haber travestismo, pero también unas relaciones muy ambiguas: cortejan a Serafina el falso César (Lisarda) y el verdadero, a pesar de su disfraz y de tener que llamarse Celia. Hay más: podemos deducir, gracias a uno de los parlamentos, que el papel de César fue interpretado por una actriz, y que el autor no quiso ocultarlo<sup>26</sup>. Para complicar más las cosas, Serafina quiere que sus cortesanos y sus huéspedes actúen en un drama musical, y a su dama «Celia» le corresponde el papel de Hércules. César acepta con presteza, porque podrá decir lo que siente de veras al interpretar su papel: «me holgaré me veas / en el traje de galán / cantar amantes finezas»<sup>27</sup>. Es de notar que, cuando César ensaya la escena en la que Hércules se disfraza de mujer a causa de su encaprichamiento con Yole, lo hace tan apasionadamente que a Serafina le resulta violento<sup>28</sup>. Se trata de un tema recurrente del poeta: sus personajes, interpretados por actores, fingen ser otros personajes. En este caso, el

<sup>24</sup> *Obras completas*, vol. II, p. 1088a.

<sup>25</sup> *Obras completas*, vol. II, p. 1085b. Calderón dramatizó este episodio en *El monstruo de los jardines*, de fecha desconocida, pero Pedro Ascanio ofreció a representar una «comedia nueva» de Calderón, *La dama y galán Aquiles*, en Valencia in 1644; es decir, podría haberse compuesto una primera versión alrededor de 1640 (ver Esquerdo Sivera, 1975, pp. 438-439).

<sup>26</sup> *Obras completas*, II, 1087a: César se refiere a su «cabello crecido y trenzado» y a su falta de barba. En muchos casos, en las obras mitológicas, los papeles masculinos en los que era preciso cantar fueron interpretados por actrices (ver Stein, 1993, p. 134).

<sup>27</sup> *Obras completas*, II, p. 1096a.

<sup>28</sup> *Obras completas*, II, p. 1107b.

público pudo contemplar a una actriz que fingía ser un hombre, que fingía ser una mujer, que fingía ser un hombre que se vestía de mujer... Desgraciadamente, no sabemos quién era. María de Heredia, nombrada por don Pedro para desempeñar el papel de Beatriz en *La desdicha de la voz*, todavía estaba en Madrid en 1640<sup>29</sup>. Como César/Celia, Beatriz tiene que cantar; y es una de las supuestas amigas del poeta mencionadas en el soneto de Antonio de Huerta.

Finalmente, se revela la identidad de Lisarda y de César. Serafina no sabe con seguridad que César la vio desnudarse, pero cree que la ha comprometido. A pesar de lo que siente para con Federico, se casa con César, y manda que aquél se case con Lisarda, y por la misma razón. *Las manos blancas* es una de las comedias más graciosas y más ingeniosas del autor, pero tiene un aspecto negro en el tema de los sacrificios que pide la vida social. También cabe preguntar hasta qué punto se deja influenciar Serafina por lo que sentía para con César cuando creía que era una joven llamada Celia<sup>30</sup>.

Otro ejemplo de lo que se ha llamado la «dark vision of male-female relationships» se encuentra en *Fieras afemina amor*, probablemente escrita a finales de 1671. En muchas obras Hércules sirve de metáfora para España o para la monarquía española, pero en este drama es un matón grosero que rechaza el amor. La idea de cortejar a una mujer le repugna, y mientras que está dispuesto a casarse con Yole, ésta tendrá que sujetarse a su dominio. En efecto, podemos adivinar dónde va a parar esta actitud: el héroe termina humillado, subyugado por el deseo que siente para con Yole, vestido de mujer, con cintas en el cabello y una rueca en vez de su clava. Yole explica que todo esto es venganza, para ella y para todas las mujeres, de la sociedad masculina en la que vive, y en la que las mujeres, a la merced de sus padres, sus maridos o de la sociedad entera, tienen al parecer una arma sola: el engaño. Mujer, llora, y vencerás, dijo Calderón, pero las lágrimas de Yole son de cocodrilo. Si la comparamos con Veturia en *Las armas de la hermosura*, podemos ver las diferencias. Las lágrimas de Veturia son genuinas; no llora porque busca algo para sí misma, sino porque quiere que su marido Coriolano perdone a sus conciudadanos romanos,

<sup>29</sup> El reparto de *La desdicha de la voz* es autógrafo: ver la edición de Mason, 2003, pp. 57-58, 61.

<sup>30</sup> Ver sobre todo Mason, 1987, pp. 183-192.

que le habían tratado mal a causa de su interés por los derechos de las mujeres. En otras obras calderonianas se refiere a estos derechos; explícitamente (en *Afectos de odio y amor*) o implícitamente (en *Basta callar*) se pide un cambio en las actitudes o en las leyes, pero solamente en *Las armas*, que es quizá la penúltima obra de don Pedro, vislumbramos un futuro en el que las leyes consagran esos derechos, gracias a un hombre y una mujer que se quieren.

Algunos críticos del siglo diecinueve y de principios del siglo veinte dijeron que a Calderón le faltaba la inventiva. En algunos casos se trata de un comentario superficial de los que no han leído todas las obras del dramaturgo. Si las leemos todas, comprobamos cómo hacía muchos experimentos, introduciendo lo trágico en lo cómico o lo absurdo en lo trágico (*El pintor de su deshonra*, ¿1646?), y suprimiendo el gracioso tradicional plebeyo para presentar a un noble absurdo, originario de la valle de Toranzos, a veinte kilómetros de la casa solariega de la familia del poeta (*Guárdate del agua mansa*, ¿1649?)<sup>31</sup>. Es evidente que se inspiró frecuentemente en sus propias experiencias, o en sus circunstancias familiares. Podemos deducir que a finales de los años treinta hubo un cambio en su punto de vista ante la vida. Sin embargo, la relación entre los detalles biográficos y las fechas de sus experimentos teatrales es esquiva: no podemos identificar los acontecimientos personales que dieron lugar a estos experimentos.

<sup>31</sup> La familia de Calderón era de Viveda, a unos cinco kilómetros de Santillana del Mar.



## BIBLIOGRAFÍA

- ARCO Y GARAY, R. del, *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, Madrid, Instituto Jerónimo de Zurita, 1950, 2 vols.
- Calderón de la Barca y la España del Barroco: Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional del 16 de junio al 15 de agosto de 2000*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Basta callar*, edition, introduction and notes by M. R. Greer, Ottawa, Dovehouse, 2000 (Ottawa Hispanic Studies, 26).
- *Cada uno para sí*, a critical edition by J. M. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982.
- *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. E. Rodríguez y A. Tordera, Madrid, Castalia, 1982.
- *La cisma de Inglaterra*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981.
- *La desdicha de la voz*, ed. T. R. A. Mason, Liverpool, Liverpool University Press, 2003.
- *Obras completas, II, Comedias*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956.
- *Tercera parte de comedias*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- CASTILLEJO, D., *Guía de ochocientas comedias del Siglo de Oro para el uso de actores y lectores: con el preámbulo Tres diálogos (estatal, racional y teatral)*, Madrid, Ars Milenii, 2002.
- CAXA DE LERUELA, M., *Restauración de la abundancia de España (1631)*, ed. J. P. Le Flem, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1975.
- COTARELO Y MORI, E., *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1924.
- CRUICKSHANK, D. W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- ESQUERDO SIVERA, V., «Aportaciones al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, pp. 429-530.
- MASON, T. R. A., «¿La sexualidad pervertida? *Las manos blancas no ofenden*», en *Archivum Calderonianum*, Band 3. *Hacia Calderón: Séptimo Coloquio Anglo-germano*, Cambridge, 1984, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1987, pp. 183-192.
- PÉREZ PASTOR, C., *Documentos para la biografía de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905.
- STEIN, L. K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon, 1993.

- TREVIÑO, S. N., «Nuevos datos acerca de la fecha de *Basta callar*», *Hispanic Review*, 4, 1936, pp. 333-341.
- «Versos desconocidos de una comedia de Calderón», *Publications of the Modern Language Association of America*, 52, 1937, pp. 682-704.
- VAREY, J. E. y SHERGOLD, N. D., «Un pleito teatral de 1660», *Hispanófila*, 15, 1962, pp. 9-27.
- WILSON, E. M., «Calderón's Enemy: Don Antonio Sigler de Huerta», *Modern Language Notes*, 81, 1966, pp. 225-231.
- y MOIR, D., *A Literary History of Spain: The Golden Age: Drama 1492-1700*, London / New York, Ernest Benn / Barnes & Noble, 1971.