

«Que hay mujeres tramoyeras»: La «matemática perfecta» de la comedia calderoniana

Luis Iglesias Feijoo

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A pesar de las apariencias, Calderón no ha tenido mucha suerte. Es cierto que su éxito como autor de teatro fue casi fulminante desde el inicio de su carrera, lo que le llevó a convertirse pronto en una especie de dramaturgo oficial, al gozar del favor del público y, lo que no es menos importante, también de la predilección del nuevo rey Felipe IV, joven como él, circunstancia que no dejará de producir cierta amargura en el Lope de Vega *de senectute*, como subrayó con su acostumbrada lucidez Juan Manuel Rozas¹. Habiéndose alzado así con el cetro de la monarquía cómica, escribió y estrenó con éxito lo que quiso y cuando quiso, salvo ocasionales molestias de Patriarcas o censores.

El reconocimiento de los espectadores no menguó en el siglo XVIII. La idea ya añeja de que los ilustrados provocaron el despego popular hacia él no se sostiene —salvo un cierto decaimiento en las décadas finales—, y no es confirmada ni por la existencia de innúmeras representaciones, ni por el aluvión de reediciones que en esa centuria se produjo. Cierta que ironías como las de Nicolás Moratín sobre

¹ Vid. Juan Manuel Rozas: *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 127-128, especialmente. Calderón era, sin duda, para Lope uno de aquellos «pájaros nuevos» aludidos en *Amarilis*. Y de las malas relaciones entre ambos autores da buena cuenta que Calderón se abstuvo de concurrir a la *Fama póstuma* compilada a raíz de la muerte de Lope en 1635.

el alivio que su florido verso produce como medicamento o las ineptias de Nasarres varios² no contribuyeron a favorecer su imagen. Pero lo peor estaba por llegar.

El siglo XIX no entendió a Calderón. O lo convirtió en un espantajo ultraortodoxo, antipático paradigma de una imagen ranciosa de la España tridentina, o hizo de él un monstruoso defensor de la más arbitraria, represiva y violenta concepción del honor: el «honor calderoniano». De ahí que su influencia fuera entonces mínima. Aunque a simple vista pudiera parecer lo contrario, el teatro romántico tiene tan poco que ver con el calderoniano como con el neoclásico; y de la alta comedia no hará falta hablar.

Se llegará al extremo de que el entonces más sólido estudioso de literatura aproveche nada menos que el segundo centenario de la muerte del dramaturgo para, en medio de inocuas, aunque abundantes conmemoraciones y juegos florales, dirigirle en 1881 un ataque en toda regla, del que habría de arrepentirse después, aunque sin avanzar un ápice en la mejor comprensión de su obra. Se trata, como es bien sabido, de una más de las que Dámaso Alonso llamó famosas «palinodias de don Marcelino» Menéndez Pelayo³.

Así, no es extraño que cuando en la mejor novela de aquella centuria —aparecida apenas cuatro años después de esa fecha— se quiera presentar como ridículo a un personaje que desatiende de manera hartó inexplicable a una mujer como Ana Ozores, lo veamos espada en mano consagrado precisamente a la lectura de los dramas de nuestro autor. Recordemos el final del capítulo quinto de *La Regenta*: «Abrió Ana los ojos y miró a su don Víctor que a la luz de una lámpara de viaje, calada hasta las orejas una gorra de seda, leía tranquilamente, algo arrugado el entrecejo, *El mayor monstruo los celos o el Tetrarca de Jerusalén*, del inmortal Calderón de la Barca»⁴.

² No desconozco el intento de Jesús Cañas Murillo, reciente editor del Discurso de Nasarre, de reivindicar al menos su importancia histórica; pero ello «no es menester alaballo»: la incompreensión que muestra hacia Calderón es total. Vid. J. Cañas: *Blas Nasarre. Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992; véanse especialmente las pp. 90-93.

³ Véase Dámaso Alonso: *Menéndez Pelayo crítico literario (Las palinodias de don Marcelino)*, Madrid, Gredos, 1956, pp. 99-100.

⁴ Leopoldo Alas «Clarín»: *La Regenta*, ed. Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 5ª ed., 1990, I, p. 317. En el capítulo XVI vuelve a aludir a Calderón como «el Príncipe de nuestros ingenios» (II, p. 82). Recuérdense también los momentos en que don Víctor proclama cuando va a ir a ver una representación de *La vida es sueño*: «¡El arte es una religión!» (capítulo X, I, p. 451), o la grotesca escena en que, sentado en la cama, con un gorro en la cabeza y una espada en la mano, se dedica a leer en alta voz en medio de la soledad de la noche una comedia (capítulo XXIII, II, pp. 351-353). Acerca de esa centuria, vid. Leonardo Romero Tobar: «Calderón y la literatura española del siglo XIX», *Letras de Deusto*, n.º 22, 1981, pp. 101-124.

Las cosas parecen haber cambiado en este siglo XX que camina hacia su fin. Pero, ¿es esto verdad? No, desde luego, por lo que toca a los miembros de la llamada «generación de 1898». Azorín, tan fino catador de la literatura del pasado, pasa como sobre ascuas por encima de la obra de Calderón⁵. Antonio Machado muestra un despego inequívoco por todo el periodo barroco, especialmente centrado en nuestro autor: «Si definiéramos a Lope y a Calderón, no por lo que tienen, sino por lo que tienen de sobra, diríamos que Lope es el poeta de las ramas verdes; Calderón, el de las virutas»⁶. Ciertamente que no desconoce su grandeza y vislumbra el poderoso fondo de gran literatura; pero, eso sí, lo descubre muy en el fondo⁷:

El pensamiento barroco
pinta virutas de fuego,
hincha y complica el decoro.

Sin embargo...
—Oh, sin embargo,
hay siempre un ascua de veras
en su incendio de teatro.

¿Qué tiene de extraño que, en sintonía perfecta con ese negativo modo de pensar, el verbo mordaz de Valle-Inclán hubiese acudido en su deliciosa farsa *La Marquesa Rosalinda* al nombre y el teatro de Calderón para explicar el inesperado cambio que el esposo de la protagonista, tan galante hasta entonces, ha experimentado al contacto con su tierra⁸?:

⁵ Véase al respecto el muy útil trabajo de Manuel M^a Pérez López: *Azorín y la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1974, pp. 118-120. Más detallado en este aspecto es Hugo Laitenberger: «Calderón, enjuiciado por Azorín», en Alberto Navarro González, ed.: *Estudios sobre Calderón*, Salamanca, Universidad, 1988, pp. 61-69.

⁶ Antonio Machado: *Prosas completas*, ed. Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989, p. 2046. Añade ahí que Calderón es «un final, un final magnífico, la catedral de estilo jesuita del barroco literario español». Véase sobre este punto Víctor García de la Concha: «Barroco: categoría, sistema e historia literaria», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, I, p. 62.

⁷ Antonio Machado: *Poesías completas*, ed. Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989, p. 644. Son las composiciones LXXXVIII y LXXXIX de los «Proverbios y cantares» de *Nuevas canciones*.

⁸ Ramón del Valle-Inclán: *La Marquesa Rosalinda*, Madrid, 1913, p. 141.

Pues así no podemos seguir. A mi marido
 Le entró un furor sangriento que nunca había tenido.
 ¡No sé qué mal de ojo le hicieron en España!
 ¡Es Castilla que aceda las uvas del champaña!
 ¡Son los Autos de Fe que hace la Inquisición!
 ¡Y las comedias de Don Pedro Calderón!

Que esto no era una ocurrencia ocasional de don Ramón lo muestra el hecho de que más de una década después, siga acudiendo a ese cliché en *Los cuernos de Don Friolera*, en la conversación entre don Manolito y don Estrafalarario, en la que se desprecia el «honor teatral y africano de Castilla» propio del «retórico teatro español»: «Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español, solamente se encuentra en la Biblia»⁹. Y cabe recordar aún que el personaje de la bruja instigadora de la tragedia y defensora del rancio concepto del honor se llama precisamente doña Tadea Calderón.

Muy poco se avanza hacia una mejor consideración de nuestro autor por parte de los miembros de la generación siguiente. Ni Ortega y Gasset, ni Pérez de Ayala, con *El curandero de su honra*, manifiestan mayor comprensión ni hacia él, ni respecto a todo el espíritu del Barroco.

El panorama parece que va a sufrir un cambio decisivo con la llamada generación del 27. El mismo hecho de que se tome como fecha bautismal el año del centenario de la muerte de Góngora es sumamente revelador. La poesía del cordobés será objeto de análisis y revaluación y una nueva manera de entender la literatura del XVII existirá a partir de entonces. Pero si sospecháramos que Calderón acompañó al andaluz en el favor de aquellos jóvenes poetas, muchos de ellos también profesores, nos equivocaríamos de medio a medio. Bien lo muestra uno de los impulsores más decididos de la conmemoración gongorina de 1927, el fino erudito Gerardo Diego, redescubridor de raros y olvidados. Ya en el año auroral de 1927 publicó su aportación a las ediciones de la obra de Góngora que encontraron acogida en la Editorial de la Revista de Occidente y que distaron de completarse¹⁰.

⁹ Ramón del Valle-Inclán: *Los cuernos de Don Friolera*, Madrid, Renacimiento, 1925, pp. 33 y 35. Aún se añade ahí: «La crueldad española, tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática».

¹⁰ El proyecto contemplaba seis volúmenes con la obra de Góngora (*Soledades*, por Dámaso Alonso; Romances, por Cossío; Sonetos, por Salinas; Octavas, por Guillén; Letrillas, por Alfonso Reyes; y Canciones, Décimas y Tercetos, por Artigas) y otros seis complementarios (la Antología hasta Rubén, de Diego; la de poetas contemporáneos, por Alberti; la de Prosas de contemporáneos, por Marichalar; Dibujos, por Moreno Villa; Música, por Halffter; y Relación del Centenario). De todo este plan, detallado por Gerardo Diego en el número 1 de su revista *Lola*, aparecido en el mismo 1927, sólo se publicaron, aparte del suyo propio, los dos primeros de obras de don Luis.

Diego recopiló la *Antología poética en honor de Góngora*, que hizo preceder de un prólogo bastante extenso. Pues bien, en él no sólo no hallamos la menor opinión favorable sobre Calderón, sino que ahí se le hace asumir el desagradecido —e injusto— papel de culpable del desprecio sufrido por Góngora en los siglos siguientes¹¹:

ya en más de una ocasión habremos notado junto a la sombra de Góngora, otra incipiente, la de Calderón. He aquí el enemigo. El que debe cargar con más de la mitad de las culpas que se le abonan en cuenta a Góngora. El peor gongorismo no es sino calderonismo. Calderón reduce a cuatro o seis moldes agotados genialmente por él, algunos de los hallazgos gongorinos; simetriza lo que en Góngora era equilibrado, pero libre. Da la fórmula para adquirir un culteranismo barato de bazar a precio único; y, en suma, convierte la sorpresa en tópico, la forma en molde y lo clásico vivo en académico muerto.

De no saber que esto fue escrito por un hombre de talento crítico indudable y ya bien avanzado nuestro siglo, se diría que no habíamos salido del XVIII: el grado de incomprensión, despegó y hasta inquina harían que un Nasarre no tuviera más que pedir. Ciertamente que añade que nuestro autor tiene talento e ingenio fértil, pero aun los elogios se tornan envenenados: «con una innegable sensibilidad de flores de trapo [...] Calderón era un escolástico. Dentro de todas sus efusiones líricas hay un esqueleto de premisas y conclusiones. Dotado de todas las cualidades brillantes del orador y el versificador —número, cadencia—, defiende con ellas su ausencia de verdadera poesía».

En realidad, lo que ocurría es que toda aquella generación tenía mucha mayor capacidad para juzgar la poesía que el teatro. Por ello no nos extrañará que el mayor estudioso de todos ellos, Dámaso Alonso, dedicara tan poco tiempo a acercarse a Calderón. El mismo Jorge Guillén, que «homenajea» a diestro y siniestro en su tercer libro mayor de poesía, dedica a Calderón apenas una glosa de veinte versos «Al margen de 'La vida es sueño'»¹². Fuera del interés indudable del epigramático Bergamín, el único que, perteneciendo por edad a esa generación, presta a don Pedro una atención decisiva es Angel Valbuena Prat. Pero con ello entramos en el terreno de los estudios literarios, al que ahora hay que prestar atención.

¹¹ Gerardo Diego: *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, p. 44.

¹² Jorge Guillén: *Aire nuestro*, Milano, 1968, p. 1142; pertenece al libro *Homenaje*.

Esta especie de resumen —a brochazos— de la recepción de Calderón¹³ tiene por fin mostrar, aunque sea a vista de pájaro, que hasta ayer, como quien dice, nuestro dramaturgo ha sido mal valorado, cuando no marginado o despreciado, por muy amplios sectores de la «inteligencia literaria» española. Que esto hubiera sucedido con un autor secundario no llamaría mucho la atención, pero que le haya pasado a quien es acaso el mayor dramaturgo que haya habido nunca en español no deja de constituir una alarmante muestra de que algo no funciona demasiado bien en los terrenos de nuestra cultura (y quizá no sólo en ellos). Y buenos avisos estaba dando a lo largo del tiempo un público que de manera casi constante acogía favorablemente sus obras en el escenario, que es el lugar donde el teatro juega sus bazas.

Al favor del público comenzó a acompañarle en las últimas décadas la benemérita labor de una pléyade de investigadores, muchos de ellos hispanistas extranjeros, que se consagraron al estudio de su obra, considerada a veces de altura no inferior a la de un Shakespeare o cualquier otro dramaturgo universal. Ahora bien, las conclusiones de esta labor colectiva no siempre han redundado en una más satisfactoria apreciación del mundo dramático de nuestro autor, y ello, por paradójico que pueda parecer, ha sido resultado del trabajo de quienes, sin duda, creían estar descubriendo valores que ayudarían a situarle a una luz más favorable.

En este sentido, un autor de obras tan dispares como es Calderón, que cultiva géneros muy diversos que van desde la tragedia al auto sacramental, ha sido abordado sobre todo por el flanco que puede parecer más profundo o filosóficamente más trascendente. Ante obras como *La vida es sueño* o *El médico de su honra* o ante dramas tan sólidos dramáticamente como *El alcalde de Zalamea* o *La hija del aire*, acaso sea comprensible que queden relegadas otras comedias que pueden parecer menos consistentes o más frívolas.

¹³ Por supuesto, la consideración poco favorable hacia Calderón podría extenderse a autores más recientes; recuérdese tan sólo el expeditivo modo con que Cela resume su experiencia de infatigable lector juvenil: «Lope, sí; Calderón, no», en Camilo José Cela: *La rosa*, Barcelona, Destino, 1959, p. 154. El tema de la recepción de Calderón merece, desde luego, mayor desarrollo; aparte de contribuciones concretas, como el fundamental Martin Franzbach: *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982, sirve como buen guía Franco Meregalli, «Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano», en Luciano García Lorenzo, ed.: *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*, Madrid, C.S.I.C., 1983, I, pp. 103-124; véase también el capítulo «La ricezione di Calderón» en su libro *Introduzione a Calderón de la Barca*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 163-170. Para nuestro siglo, vid. Bruce W. Wardropper: «The Standing of Calderón in the Twentieth Century», en Michael D. McGaha, ed.: *Approaches to the theater of Calderón*, Washington, D.C., University Press of America, 1982, pp. 1-16. También se acerca al tema James Valender: «Actualidad de Calderón», en José Amezcuza, ed.: *Calderón, apóstol y hereje*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1982, pp. 19-37, donde, al lado de sugerencias aprovechables, se hallan conclusiones no poco peregrinas, como la de creer que para que se produzca de nuevo el interés por el teatro de Calderón en el futuro «el mundo tendría que recuperar aquella visión absolutista que reinaba en la España de la Contrarreforma» (p. 35).

Ahora bien, ello no ocurrió sin un grave detrimento de la evaluación del autor. Porque Calderón no es sólo uno o el otro. Si despreciamos o relegamos parte del espectro luminoso y no atendemos a toda la gama, el resultado será por fuerza que la figura quede inevitablemente distorsionada en su colorido. A partir de ahí se difundirá la imagen de un hombre siempre meditabundo y reconcentrado, que es el prelude para convertirlo en el espantajo intolerante o insufrible, pero, eso sí, muy escolástico, que hemos evocado al principio.

Calderón no es sólo el autor de los dramas hace poco citados, sino también de obras consideradas muchas veces ligeras o intrascendentes y en cualquier caso menores. Aquí interviene, sin duda, el tradicional desprecio por el arte cómico, supuestamente más fácil o menos digno de consideración para la crítica seria. Los eruditos y estudiosos académicos, siempre prestos a abandonar los textos escénicos como pasto de los «teatros», muestran por lo general un terror pánico a cualquier posibilidad de aparecer flirteando con géneros frívolos y de ahí la tendencia a ignorarlos con desdeñoso desprecio¹⁴.

El origen de esta actitud, aparte del deseo de aparentar en todo momento una pose digna y sesuda, procede probablemente del hecho de que el mundo de lo alegre y festivo a menudo presenta un parentesco cercano con el bullicio, el desorden, el trastorno de lo establecido y la quiebra de la convención moral o social, por más que a menudo estos efectos sean transitorios. No hace falta ser un bajtiniano confeso para entender que lo que el orbe del carnaval encarna de forma prototípica late en el fondo de toda manifestación de lo cómico, con sus posibilidades de desbarajuste, desconcierto y alteración de lo establecido.

Pero otra manera de producir una aproximación no del todo correcta a tales manifestaciones de lo cómico consiste en buscar su neutralización por la vía de arrimarlas al campo de lo serio y trascendente. Y eso fue lo que ha ocurrido con don Pedro Calderón. No sugiero que se tratara de un proyecto colectivo consciente y así planeado, sino que más bien fue el resultado de aplicar con la mejor intención unas determinadas bases estéticas a un autor cuya grandeza literaria y teatral aparecía como evidente, pero al que era preciso rescatar incluso en sus obras en apariencia más superficiales.

Es altamente significativo al respecto que fueran estudiosos anglosajones en los años cincuenta y sesenta quienes recorrieran en buena parte ese camino. Herederos de una concepción de la literatura que, tras examinar los aspectos literarios,

¹⁴ Ya advertía esta falta de atención a las comedias Roy O. Jones: «*El perro del hortelano* y la visión de Lope», *Filología*, X, 1964, pp. 135-142, donde se hallarán muy juiciosas observaciones.

intentaba descubrir a toda costa las implicaciones morales de los asuntos planteados en las obras, acababan por hacer inevitablemente de la labor crítica una provincia de la filosofía, cuando no de la ética o de la religión.

No se tome este planteamiento como una diatriba contra estudiosos a los que no sólo debemos muy perspicaces indagaciones, sino de los que descendemos como inevitables y afortunados herederos. Nadie puede dejar de ser hijo de su tiempo y saberlo es el único modo de relativizar nuestras propias conclusiones, hacerlas menos dogmáticas y, al paso, procurar que la investigación avance un poco más lejos de donde la habíamos recibido. Por si falta hiciera, quede explícito mi respeto y mi gratitud a unos estudiosos que, por vía indirecta a través de mi maestro Enrique Moreno Báez, que con ellos convivió no menos de quince años, contribuyeron decisivamente a mi formación.

Pues bien, si nos aproximamos a un ensayo seminal en el terreno de la interpretación del teatro clásico español, el que su autor, Alexander Parker, quiso titular «*The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*», podremos advertir en él un nítido planteamiento, expuesto desde el inicio: el crítico va a «juzgar la acción por sí misma y ver qué es lo que tiene que ofrecernos en función de *los valores humanos*»¹⁵. A partir de tal supuesto, no extrañará que en sus conclusiones, que adquieren la formulación de principios constructivos válidos para el análisis de este teatro, se proponga que la unidad dramática no se halla en la acción, sino en el tema, «que se apoya significativamente sobre la experiencia, un tema que puede ser sacado de la acción particular y universalizado en forma de una apreciación importante sobre algún aspecto de la vida humana»¹⁶.

Aunque Parker insiste con eficacia y plena justificación en que este tipo de teatro no debe ser juzgado desde perspectivas realistas, sus conclusiones parecen tender a establecer lazos con la vida humana real, acaso desde una concepción humanista de carácter universalizador y un tanto estático, que presupone una idea invariable del hombre en cualquier época. Las obras que le sirven para fundamentar sus razonamientos poseen casi todas elementos trágicos (*El médico de su honra*, *El Burlador*, *El condenado*, *El caballero de Olmedo*...), pero también comparecen otras como *La verdad sospechosa* o *Marta la piadosa*, por lo que cabe suponer que el

¹⁵ A. A. Parker: *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, The Hispanic & Luso-Brazilian Councils, Diamante Series, 1957; cito por la versión española que aparece en Manuel Durán y Roberto González Echevarría: *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, I, pp. 329-357, pero tengo a la vista la edición inglesa por su reimpresión de 1967. La cita, en p. 4 (p. 331 de la trad.).

¹⁶ *Ibid.*, p. 5 (p. 333). Al poco se añade: «El tema de la obra es la verdad humana expresada metafóricamente a través de la ficción escénica» (pp. 6 y 334).

principio expuesto por el crítico inglés de que en este teatro rige la ley de la justicia poética se extiende asimismo al mundo de la comedia cómica, que por otra parte recibe ahí escasísima atención.

Pudiera pensarse que al referirse reiteradamente al «drama» clásico español, Parker quiere dejar de lado la comedia propiamente dicha, pero no sólo no es así, sino que veremos pruebas concluyentes de lo contrario que afectan específicamente a Calderón. Por tanto, también la comedia se ve comprendida por el cuarto de los principios defendido en ese trabajo: «la subordinación del tema a un propósito moral a través del principio de la justicia poética»¹⁷.

No era difícil esperar que, a partir de tales supuestos, la investigación sobre las comedias calderonianas se dirigiera a mostrar que aun las más regocijadas encierran un sentido trascendente, porque su autor, incluso cuando escribe esas obras, está dominado por un «sentido serio de la vida», para decirlo con las palabras del título de un trabajo de Bruce Wardropper, uno de los más destacados defensores de este planteamiento¹⁸. Así, veremos cómo al estudioso norteamericano no le dolían prendas al revelar ya en 1966 los fundamentos de su teoría: «La intensa seriedad de Calderón como escritor hace difícil de creer que pudiese haber escrito tan elevado número de meros entretenimientos»¹⁹.

Nada menos extraño que, en consecuencia, afirmase sin ambages: «En todas las obras de Calderón los seres humanos son presentados como criaturas incompletas en el razonamiento, juguetes del azar, víctimas del error y el engaño»²⁰. Y al poco insistía en que «Calderón [todo Calderón, pues] es el poeta de la responsabilidad

¹⁷ *Ibid.*, pp. 27 y 357. La seriedad de las comedias está ya apuntada por Eugenio Frutos Cortés: *Calderón de la Barca*, Barcelona, Labor, 1949, quien señala que las de capa y espada tienen «el conflicto entre los impulsos naturales y la rígida fórmula social que oprime la libertad de aquéllos, como tema de fondo» (pp. 89-90), notable antecedente de lecturas de *La dama duende* que luego veremos.

¹⁸ Véanse sus artículos «Calderón's comedy and his serious sense of life», en J. E. Keller-K.-L. Selig, eds.: *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1966, pp. 179-193; «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, pp. 689-694 (incluido por Durán y González Echevarría en *Calderón y la crítica*, cit., II, pp. 714-722, por donde lo cito); y «La comedia española del Siglo de Oro», apéndice en Elder Olson: *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242. Es curioso observar que en este último trabajo, pp. 188-189, Wardropper ya previene sobre el general desprecio académico por lo cómico.

¹⁹ «Calderón's comedy...», p. 180; las versiones son siempre más: «Calderón's intense seriousness as a writer makes it hard to believe that he could have written so many mere entertainments». Aunque admite que encierran un elemento de diversión, no deja dudas: el autor en ellas «expresses the same attitudes to the world as in his serious plays», p. 180; véase todo lo que ahí sigue.

²⁰ «Calderón's comedy...», p. 180; el énfasis es mío: «In all of Calderón's plays human beings are presented as creatures deficient in logic, as playthings of hazard, as victims of misunderstanding and deceit».

moral. Si en su obra hay una gran variedad de temas poéticos, todos estos temas quedan subordinados a una visión moral de la conducta humana y a un juicio moral de sus consecuencias»²¹.

Una comedia de capa y espada, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, tomada como ejemplo, es vista como obra que presenta «la confusión laberíntica que habitualmente descubre Calderón en el mundo humano temporal. Las puertas duplicadas simbolizan el engaño a que está sujeto el hombre y, por extensión, la apariencia falsa de la realidad». «La comedia se acerca a los límites de la tragedia», de forma que, como principio general, «las comedias de capa y espada, a pesar de su desarrollo cómico, tienden hacia una solución trágica, que se evita sólo al último momento, por la intervención del dramaturgo»²².

No queda aclarado por qué éste se habría empeñado en la creación de una obra tan decepcionante, al quebrar su desarrollo normal —trágico— con una imposición suya de última hora, lo que, al paso, lo calificaría de dramaturgo bastante mediocre²³, pero, con todo, estas son ideas que hicieron fortuna. El propio Wardropper sostenía personalmente en 1978 «la fundamental seriedad aun del arte cómico de Calderón» y concluía que «la mayoría de los críticos parecen inclinarse a entender las comedias como obras que exponen algún tipo de problema grave, por lo general de índole sociológica»²⁴. Cuando se enfrenta a una obra rabiosamente cómica, como *Antes que todo es mi dama*, admite que no se puede «tomar demasiado en serio la diversión», porque no es sino «un pasatiempo frívolo», pero incluso ahí desentierra «lo serio encubierto»: «En el fondo, la comedia de capa y espada constituye una crítica no sólo de la sociedad, sino también de la naturaleza huma-

²¹ «El problema de la responsabilidad...», en *Calderón y la crítica*, p. 716.

²² «El problema de la responsabilidad...», en *Calderón y la crítica*, p. 715 y 716. Conclusiones similares en «La comedia española del Siglo de Oro», p. 198. En la misma dirección se sitúa John E. Varey: «*Casa con dos puertas*: Towards a definition of Calderón's view of comedy», *Modern Language Review*, 67, 1972, pp. 83-94, traducido en su *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 189-202, por donde lo manejo. Ahí se mantiene también que la comedia propone ideales que seguir o malos ejemplos que evitar, pues en «las situaciones básicas, la visión de la vida, la actitud del dramaturgo frente a los problemas del ser humano, realmente no hay nada que diferencie el drama de la comedia» (p. 191), salvo una cuestión de «tono».

²³ La verdad es que la imagen de Calderón como dramaturgo que se obtiene de la lectura de los trabajos de Wardropper es altamente decepcionante; en su opinión, al emplear meros esquemas mecánicos, Calderón ahoga la vida al someterla a una plantilla racional y en el juego estafalario de simetrías y modelos, los personajes son traídos y llevados por él a su conveniencia y se mueven grotescamente aherrojados en las camisas de fuerza que les ha impuesto el autor. Advierto que estos términos no son más que una paráfrasis resumida de los empleados por el estudioso en «Calderón's comedy...», p. 181.

²⁴ Estas afirmaciones, en «La comedia española...», pp. 198 y 199.

na»²⁵. Del mismo modo, Parker, en obra posterior a la antes citada, proclama que en Calderón las «intrigas son más 'serias'; siempre inteligentes, pero no siempre graciosas, y generalmente sin ningún toque de frivolidad»²⁶.

Contra este modo de entender la comedia clásica española se reaccionó muy pronto, pero en trabajos aislados como el de C. A. Jones²⁷, a quien le parecía extraño que se juzgaran las comedias principalmente por lo que no son, esto es, por su seriedad temática. Cuando Parr intentó por su parte sugerir en 1974 que el método iniciado por Parker se inclinaba hacia la crítica moral, se encontró con un contundente varapalo²⁸. Por lo tanto, las reservas que se insinuaron ante esa línea de interpretación fueron menos atendidas que las reiteradas defensas de la posición contraria, difundidas en abundantes artículos de los propios maestros y de sus discípulos y seguidores²⁹.

Así, por ejemplo, Parker insistirá en que tanto las obras serias como las comedias de capa y espada presentan en sus argumentos tesis como la condena de las relaciones amorosas en secreto, que «abren la puerta a la discordia que trastorna las relaciones entre hombre y mujer, haciendo posible una tragedia que sólo puede

²⁵ Bruce W. Wardropper: «Lances y trances en 'Antes que todo es mi dama'», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 1, 1988, p. 156.

²⁶ Alexander A. Parker: *The Mind and Art of Calderón*, Cambridge, 1988; cito por la traducción *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 184.

²⁷ C. A. Jones: «Some Ways of Looking at Spanish Golden Age Comedy», en A. D. Kossoff-J. Amor y Vázquez, eds.: *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 329-339.

²⁸ James A. Parr: «An essay on critical method, applied to the *comedia*», *Hispania*, 57, 1974, pp. 434-444. Cierto es que su bienintencionada propuesta de que el hispanismo atendiera a los métodos de la crítica moderna incluía alguna ingenuidad, pero parece algo excesiva la despreciativa respuesta de Edward M. Wilson: «A defence of the 'British critics' of the 'comedia'», *Hispania*, 58, 1975, pp. 481-482, contestada por J. A. Parr: «A reply to E. M. Wilson», *ibid.*, pp. 483-484. Curiosamente, Wilson no alude para nada al enfoque moral de esa escuela y las obras que cita son todas didácticas, por lo que evita enfrentarse con la cuestión de si los principios de Parker funcionan en el teatro cómico. En un trabajo mucho más reciente, James Allan Parr: «Tragedia y comedia en el siglo XVII español: antiguos y modernos», en J. M. Ruano de la Haza, ed.: *El mundo del teatro en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 151-160, señala con prudencia (p. 158): «No niego que la lectura 'seria' de estas obras cómicas sea plausible y defendible. Sugiero, de todas maneras, que esta lectura se debe a una necesidad de equiparar la comedia con la tragedia, haciéndola intelectualmente respetable».

²⁹ No todos anglosajones, por supuesto; véase por ejemplo Sebastian Neumeister: «La comedia de capa y espada, una cárcel artificial: *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba*, de Calderón», en J. M. Ruano, ed.: *El mundo del teatro en su Siglo de Oro*, cit., pp. 327-338, donde se afirma (p. 335) que «también la comedia es una prisión, un laberinto. Ambos géneros, la tragedia tanto como la comedia [...] nos enseñan que el libre albedrío es una ilusión. Porque ambos géneros [...] aspiran al mismo fin: al desengaño». Por su parte, Didier Souiller: *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992, con citas explícitas de Wardropper y Parker, sostiene la igualdad de todo el teatro calderoniano: «A y bien regarder, peu de choses séparent une *comedia* de cape et d'épée d'un drame de l'honneur et de la vengeance» (p. 120; *cf.* asimismo, p. 144).

evitarse volviéndose público lo clandestino»³⁰. Incluso aunque Wilson asuma que las comedias estaban «concebidas primordialmente como entretenimiento», al instante señala que eran algo más, pues enseñan a evitar errores: «Estas obras merecen casi el título de divertidas alegorías morales»³¹. Robert ter Horst reiterará en un estudio sobre la comedia de Calderón que ésta implica graves preocupaciones y, tras traer a colación a Molière (¡tan diferente en su teatro!) y a Pascal, señala que viene a ser lo mismo *El gran teatro del mundo* y *La dama duende*: «un balance paradójico entre lo festivo y lo funeral»³².

Wardropper, por su parte, abordará en 1983 el tema de la «función del horror en las obras cómicas del Siglo de Oro, bastante compleja»³³, y en 1986 llega probablemente al límite extremo de sus planteamientos, cuando propone un criterio que pueda servir como elemento discriminador entre tragedia y el resto de las obras. Esta guía será el grado de presencia de un «numen» o deseo divino en la obra o, dicho de otro modo, «el grado de conciencia que los personajes tienen de las fuerzas sobrenaturales en sus vidas»³⁴. Queda aquí expuesto con evidencia que lo que sorprende al crítico es que un autor tan poco bromista como Calderón conduzca al público a reírse, por lo que hay que buscar una justificación a esta aparente ano-

³⁰ Alexander A. Parker: «Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático-social de Calderón», en Hans Flasche, ed.: *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermánico*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 79-87; la cita en p. 79. Este y otros trabajos del autor están recogidos con algunas variaciones en su libro, ya citado, *La imaginación y el arte de Calderón*, por lo que no será necesario dar más ejemplos.

³¹ Edward M. Wilson-Duncan Moir: *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 171-173; la edición inglesa es de 1971. El capítulo sobre Calderón, al que pertenecen las citas, es de autoría exclusiva de Wilson, el cual desarrolla esta idea en el capítulo «The cloak and sword plays», inédito hasta su inclusión en su libro *Spanish and English literature of the 16th and 17th centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 90-104, donde sienta: «In other plays Calderón shows himself a Christian and there is evidence of consistency of theme and treatment in all his theatre. I find it hard to assume that he wrote some plays in which he demonstrates the workings of God's providence, and others in which chance was supreme» (p. 91). A partir de tan nítido planteamiento, la conclusión es que estas comedias demostrarían al espectador el dominio de la apariencia y la confusión reinantes en el mundo y la necesidad de prudencia y cautela. Por tanto: «The plays represent the working out of a moral code» (p. 96). Las obras son lecciones que transmiten ideas similares a las de Tomás de Kempis, traído a colación al respecto (p. 103). «I think that there can no doubt that one of Calderón's chief aims in his cloak and sword plays was to inculcate prudence» (p. 102).

³² Robert ter Horst: «The Origin and Meaning of Comedy in Calderón», en William C. McCrary-José A. Madrigal, eds.: *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, pp. 143-154: «paradoxical balance between the festive and the funereal» (p. 147).

³³ Bruce Wardropper: «El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro», *Criticón*, nº 23, 1983, pp. 223-235; la cita, en 228.

³⁴ Bruce W. Wardropper: «The Numen in the Genres of the Spanish Comedia», *Iberoromania*, 23, 1986, pp. 156-166; la traducción es mía: «A better potential criterion now seems to me to be the degree of the presence of a numen, or divine will, in plays. By this I mean the degree of the character's awareness of supernatural forces in their lives».

malía. O, dicho con sus propios términos: «¿Cómo puede este escritor fatalmente serio inducir al público a la risa en sus representaciones escénicas de hombres y mujeres alegres sin traicionar su sentido de propósito moral?»³⁵.

Toda obra calderoniana se convierte así en una pieza religiosa, bien porque lo sea de modo directo, bien, en el caso de la comedia de capa y espada, por la ausencia de ese plano en el mundo de los personajes, ausencia que los espectadores captarían adecuadamente. No es extraño que esta visión del autor no haya hecho más que intensificar los tintes de lúgubre severidad proyectados sobre una figura que, ya antes del desarrollo de estas teorías, aparecía seria y hasta tétrica. ¿Qué mucho, si en 1950 Sturgis Leavitt tituló un breve artículo «¿Tuvo Calderón sentido del humor?», para responder, por supuesto, que nada de nada, pues sus graciosos son «las más espantosas tentativas de humor en toda la historia del teatro español»³⁶?

Por este camino, la risa propia del universo cómico se ha congelado en mueca, la comedia se ha convertido en obra filosófica y en definitiva nos las habemos con lo que sería más justo llamar «comedias de tesis». Calderón surge así de entre las sombras del pasado como un dramaturgo trascendente en todo momento, siempre triste, siempre serio, incluso cuando se ríe... o nos hace reír, no sabemos muy bien cómo ni por qué.

Pues bien, esta imagen no parece corresponderse con la realidad; al menos, con toda la realidad. Y en años recientes se ha reaccionado contra tales planteamientos. Dos son las posturas más nítidas a este respecto, encarnadas por Marc Vitse e Ignacio Arellano. El primero, al desarrollar sus «Elementos para una teoría del teatro español del XVII» tenía que encararse por fuerza con esta cuestión. Expuestas sus ideas inicialmente de forma abreviada en el capítulo a su cargo de una *Historia del teatro*, alcanzan completo desarrollo en su tesis de 1988³⁷. Tomando apoyo en una

³⁵ *Ibid.*, p. 158: «How can this deadly serious writer provoke his audience to laugh at his scenic representations of funny men and women without betraying his sense of moral purpose?».

³⁶ Sturgis E. Leavitt: «Did Calderón have a Sense of Humor?», en U. T. Holmes, jr.-A. G. Engstrom-S. E. Leavitt, eds.: *Romance Studies Presented to William Morton Dey*, Chapel Hill, 1950, pp. 119-121; la traducción es mía: «the most ghastly attempts at humor in the whole history of the Spanish stage» (p. 119). Ciertamente que señala una excepción, interesante para nuestro propósito: *La dama duende*, que serviría para juzgar al autor como el mayor humorista de la época.

³⁷ *Vid.* Marc Vitse: «El teatro en el siglo XVII», en José María Díez Borque, ed., *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1984, especialmente pp. 526-528; *Elements pour une Théorie du Théâtre espagnol du XVIIè siècle*, Toulouse, France-Iberie Recherche, 1988. Un resumen más reciente en «La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia», en Jean Canavaggio, ed.: *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 273-289. Ya había habido alguna reacción contra la escuela anglosajona, como Isaac Rubio: «El teatro español del Siglo de Oro y los hispanistas de habla inglesa», *Segismundo*, XV, n.º 33-34, 1981, pp. 151-172, acaso poco eficaz por el carácter de riguroso varapalo que implicaba. Mucho más sutil es Vern G. Williamsen: «Las lecturas "nuevas" de algunas "comedias viejas" calderonianas», en L. García Lorenzo, ed.: *Calderón. Actas...*, cit., 1983, I, pp. 671-676.

teoría general de la actividad humana, que no es del caso considerar ahora, sostiene la necesidad de diferenciar entre género trágico y género cómico, dotados de perspectivas singulares, propias y autónomas, de forma que la comedia no puede ser concebida como una prolongación del terreno de lo trágico.

Ignacio Arellano, por su parte, al replantear en 1988 una inicial consideración genérica de la comedia de capa y espada, señala ya que se produce una seria distorsión al identificar comedia y tragedia, por infringir el horizonte de expectativas del público. No son los temas abordados, sino el tono con que lo hacen, lo que caracteriza los géneros y en la comedia se potencian los elementos cómicos. «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 entretener —suspender— eutrapélicamente al auditorio»³⁸.

Dos años después se encara directamente con las «lecturas trágicas de comedias cómicas», e insiste en la necesidad de distinguir entre los géneros, porque cada uno tiene sus convenciones, de forma que «la comedia cierra el paso a la tragedia»³⁹. No deben tomarse rasgos aislados para interpretarlos fuera del contexto de la obra en que aparecen, pues sólo cobran significado dentro del sistema de convenciones del que forman parte. Y termina proclamando una sencilla evidencia, de puro sentido común, que, sin embargo, a la luz de lo visto antes parece revolucionaria: «estoy convencido de que la comedia de capa y espada era, y sigue siendo, esencialmente, una comedia divertida».

Este cambio de rumbo no ha dejado de tener sus efectos, incluso en la crítica anglosajona. Melveena McKendrick, por ejemplo, aunque semeja resistirse a abandonar la interpretación de esa escuela («El peligro y la amenaza del desastre son, por supuesto, fundamentales para la comedia»; «Calderón parece realmente el menos frívolo de todos los dramaturgos del Siglo de Oro»; «No es difícil encontrar moralejas en las obras»; «los mismos títulos suelen ser una invitación a entender que las obras contiene alguna lección»), sin embargo rechaza con rotundidad la fórmula de Wilson (no son «alegorías») y afirma que las comedias forman parte de un universo distinto de los dramas serios: «un mundo donde se ponen en solfa sin inhibiciones los convencionalismos sociales con fines humorísticos». Esa es su «iden-

³⁸ Ignacio Arellano: «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 1, 1988, pp. 27-49; la cita, p. 47.

³⁹ Ignacio Arellano: «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, nº 50, 1990, pp. 7-21; la cita, p. 12. Un resumen de sus ideas puede verse en Ignacio Arellano: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 131-138. Secunda de pasada su postura Maria Grazia Profeti: *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994, p. 206.

tividad esencial» y, como apunta con agudeza, los personajes se encuentran ahí «protegidos de las consecuencias de sus acciones por su condición cómica»⁴⁰.

En el mismo sentido, Ruano ha señalado hace poco la necesidad de diferenciar entre comedias y dramas serios y atiende a la recepción como elemento fundamental para buscar el criterio definidor: «en el efecto que la representación de una pieza determinada tenga sobre un público determinado y en la manera en que este público percibe esa pieza»⁴¹, lo que podría completarse asumiendo, sin temor a caer en la falacia intencional, que el autor *pretendía* ya al escribir la obra conseguir en el espectador esos efectos.

Desde luego, este es el planteamiento que sostiene las presentes páginas. Para aceptar lo que a partir de aquí se va a proponer es preciso asumir que la literatura puede funcionar desligada de cualquier propósito moral directo, más allá de las concepciones mágicas que ven en ella presencias reales o sentidos trascendentes.

Tal base de partida, que un oyente ingenuo podría considerar excesivamente actual, es el que se va desarrollando poco a poco a partir del Renacimiento, origen del mundo moderno, y Calderón pudo hallar un defensor excepcional del mismo en su admirado Cervantes⁴². Para este, como es bien sabido, la literatura es un juego, una «mesa de trucos» —según dice en el prólogo de las *Ejemplares*—, que tiene como misión simplemente distraer al lector y no «predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento», por expresarlo con los términos del prólogo al primer *Quijote*⁴³.

Para comprobarlo en el caso de Calderón, vamos a tomar como piedra de toque una de las obras en que mejor se puede experimentar lo acertado o no de estos supuestos y que, por haber servido ya a Arellano como elemento de prueba, permite avanzar más allá de lo por él adelantado. Se trata de *La dama duende*, obra de

⁴⁰ Melveena McKendrick: *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1994, pp. 178-181; la edición original inglesa, *Theatre in Spain. 1490-1700*, es de 1989. No obstante, sigue pagando tributo a concepciones como la que hemos visto en Wardropper: Calderón manipula «desvergonzadamente» a los personajes y los mueve como títeres según sus propios deseos (p. 181).

⁴¹ J. M. Ruano de la Haza: «La comedia y lo cómico», en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, eds.: *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, p. 271. Ruano discute explícitamente las teorías de Wardropper y aquí es del mayor interés para nosotros por tomar como ejemplo *La dama duende*; todo lo que se expone en ese trabajo, pp. 269-285, me parece muy sugestivo, aunque no definiría la situación de don Manuel como «ridícula» (p. 274).

⁴² Con relación a *La dama duende*, ha resaltado el tono cervantino Robert ter Horst: *Calderón. The secular plays*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1982, pp. 73-74.

⁴³ Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber, Madrid, Cátedra, 3ª ed., 1981, I, p. 52; *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. A. Murillo, Madrid, Castalia, 3ª ed., 1982, I, p. 57.

1629 ya incluida en la *Primera parte* de Comedias del autor (1636). Además, se engloba dentro del grupo de «comedias de enredo» que constituye el núcleo de las Jornadas de este año, sobre el que conviene realizar una precisión antes de proseguir.

El concepto de ‘comedia de enredo’ suele emplearse como sinónimo de ‘comedia de capa y espada’, como afirma Serralta y realizaba ya Menéndez Pelayo⁴⁴. Pero dado que todo el teatro clásico español gira siempre en torno al enredo, cabría hablar de comedias que son «de *puro* enredo» para distinguir aquellas que se basan en un uso mecánico del mismo, que fundamenta la construcción consciente de la intriga en un juego combinatorio. Si aceptamos el planteamiento de Bances Candamo sobre las comedias de capa y espada, el cual tiene, entre otras, la ventaja de suponer una visión contemporánea, pero *a posteriori*, realizada cuando ya se ha desarrollado lo más importante del teatro del XVII, asumiremos que son «aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como don Juan u 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 [...] El argumento de estas, por la mayor parte, se reduce al galanteo de una mujer noble, con una cortesana competencia de otro amante, con varios duelos entre los dos, o más, por los términos decentes de la cortesanía, que para en casarse con ella el uno»⁴⁵.

Pues bien, siendo esto así, hay que concluir que la mayor parte de las comedias de capa y espada son, en efecto, comedias de enredo, y que lo contrario es asimismo cierto. No faltan enredos en otro tipo de comedias, pero para nuestro interés actual, podemos asumir que ambos términos pueden funcionar aquí como sinónimos y que acaso debamos evitar sin más, por generalizador en exceso, el concepto de ‘comedia de enredo’.

Dirijamos ya la atención hacia *La dama duende*. Es difícil pensar en una obra clásica más chispeante, graciosa, alegre y dinámica en su humor, sin caer en la risa obtenida con recursos fáciles o en la utilización de lo grotesco. Es una auténtica comedia, y no una farsa o una obra de burlas, pero si atendemos a lo que la crítica ha dicho de ella, pensaríamos estar ante una obra diferente de la firmada por don Pedro Calderón. No es del caso repetir lo que Arellano ha resumido con eficacia,

⁴⁴ Frédéric Serralta: «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, nº 42, 1988, pp. 125-135; *cf.* Marcelino Menéndez Pelayo: *Calderón y su teatro*, 1881, en sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, CSIC, 1941, III, p. 270. En estas mismas Jornadas de Almagro, Maria Grazia Profeti identificaba el año pasado ambos términos: «la comedia ligera o de enredo (o de capa y espada)»; *vid.* su «El último Lope», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds.: *La década de oro de la comedia española. 1630-1640*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1997, p. 11.

⁴⁵ Francisco Bances Candamo: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970, p. 33; actualizo siempre las grafías.

pero recordemos tan sólo que esta comedia ha sido tomada como ejemplo prototípico de que el autor desarrolla los mismos temas e idénticas preocupaciones filosóficas que en las obras serias⁴⁶. Como luego veremos, ha sido situada en el mismo terreno que los dramas de honor (Honig), y no falta quien la defina como una tragedia en germen (ter Horst) o quien encuentre en ella una indagación en el problema de la identidad humana (Cascardi).

Si estos juicios parecieran sorprendentes, no lo será menos advertir que también se han visto en la comedia huellas del tema del incesto entre hermanos (Honig), o se entiende que su meollo es presentar un paréntesis crucial en la vida de don Manuel, entre su pasado militar en Italia y el futuro gobierno con que le recompensa el rey (ter Horst), como si los personajes tuvieran vida propia antes o después de la obra; o, en fin, se descubre que el «dramatismo, aunque larvado e implícito, preside el desarrollo de la acción y se cierne amenazante y trágico sobre su carácter cómico» (Rey Hazas y Sevilla⁴⁷).

¿Es esta la misma *Dama duende* que se ofrece a mis ojos? He de confesar que no la reconozco. Para apreciar la comedia como una obra maestra del teatro no hace falta alguna rastrear sentidos simbólicos ocultos, ni trascendencias filosóficas o morales. Calderón no es el pensador eternamente serio, incapaz de escribir simplemente por y para divertirse⁴⁸, y sus personajes no son seres reales, preocupados constantemente por la salvación del alma o la acción de la gracia de Dios en la vida⁴⁹.

⁴⁶ Así lo defendía Barbara Kaminar Mujica: «Tragic elements in Calderón's *La dama duende*», *Kentucky Romance Quarterly*, XVI, 1969, pp. 303-328 (la mayor parte de este artículo ha sido incluida, con ampliaciones, en el libro de la autora citado luego). A la zaga de otro artículo de Parker, centrado exclusivamente en las tragedias del autor («Towards a definition of Calderonian tragedy», *BHS*, 39, 1962, pp. 222-237, recogido en parte en su *La imaginación y el arte de Calderón*, pp. 245-264), Mujica cree ver en nuestra obra el planteamiento de temas como la libertad, la denuncia de los falsos valores sociales, el enfrentamiento entre apariencia y realidad y la crítica del poder de la Razón. De ahí obtiene una lógica conclusión: *La dama duende* «is essentially a philosophical drama» (p. 328).

⁴⁷ Pedro Calderón de la Barca: *La dama duende. Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed. Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1989, p. xxii de la Introducción. Las citas de la obra se harán por esta edición. Sólo después de celebrado el coloquio de Almagro he podido conocer, gracias a su amabilidad, la también excelente edición de Antonio Serrano, Alicante, Aguacilar, 1992, muy poco difundida, con cuyo planteamiento de considerar la obra como esencialmente cómica me agrada coincidir. Asimismo, conocí últimamente el trabajo de Antonio Orejudo Utrilla: «La eutrapelia en las comedias de capa y espada de Calderón», en José Berbel y otros, eds.: *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Diputación, 1996, pp. 97-105, en el que se comprueba que va cediendo terreno la lectura sería de las comedias, aunque no estoy seguro de que sea feliz la equiparación que se hace con el mundo circense.

⁴⁸ B. W. Wardropper escribe en «Calderón's comedy...», cit. p. 180: «Calderón's intense seriousness as a writer makes it hard to believe that he could have written so many mere entertainments».

⁴⁹ Parece latir una clara falta de comprensión de lo que fue la España real del siglo XVII en algunas teorías que acaso imaginan que el honor del teatro se aplicaba a rajatabla en la vida cotidiana o que el «pueblo teólogo» vivía dedicado a la práctica eterna de ejercicios piadosos, sin otra distracción que la asistencia a los autos de fe.

Por el contrario, esta comedia es un ejercicio perfecto de diversión dramática, en el que Calderón muestra el dominio que poseía de la construcción. En una famosa escena de *Luces de bohemia*, Valle-Inclán habló por boca de su personaje Max Estrella de la «matemática perfecta» que regía su estética⁵⁰. Es el mismo principio al que aludía en otra obra de la misma época⁵¹:

En arte hay dos caminos: Uno es arquitectura
Y alusión, logaritmos de la literatura;
El otro, realidades como el mundo las muestra.

Las palabras de este autor que, como vimos, tan poco apreciaba a Calderón sirven para definir su estilo: construcción perfecta, armonía casi pitagórica, equilibrio, poesía... *La dama duende* es uno de los mejores ejemplos de su «matemática perfecta» y en ella puede verse como la estructura responde a un plan impecablemente delineado y desarrollado. La acción no ha comenzado cuando lo hace la obra y todo sucede ante los ojos del espectador. La distribución de escenas, o cuadros, si se prefiere una denominación que no levante equívocos con las habituales desde el siglo pasado, sigue un ritmo modélico, como se deduce de lo expuesto por Vitse en un artículo no muy consultado hasta ahora⁵². La atención no sólo a los cambios de lugar, sino también a las variaciones estróficas y al tiempo dramático revela esta segmentación: tres cuadros en la primera jornada, cuatro en la segunda y cuatro de nuevo en la tercera, con lo que se logra un equilibrio bastante notable.

Para entender luego lo que sobre la obra se ha escrito, recordemos brevemente las líneas de la acción. Esta está aún detenida al comenzar la obra. Don Manuel y su criado Cosme acaban de llegar a Madrid y ya en medio del verso 100 se produce el encuentro —casi un encontronazo— entre el galán y la dama, tapada, que le pide auxilio. El carácter activo de ésta es al momento subrayado por el gracioso: «¿Es dama o es torbellino?» (v. 113). Se anuncia así el vértigo de la trama que va a desarrollarse, la cual, paradójicamente, girará en torno a un espacio mínimo, una habi-

⁵⁰ Ramón del Valle-Inclán: *Luces de bohemia*, Madrid, Renacimiento, 1924, p. 226.

⁵¹ Ramón del Valle-Inclán: *Farsa de la Enamorada del Rey*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1920, p. 71.

⁵² Marc Vitse: «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y Estudios Filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32; reproducido en *Rilce*, 12, 2, 1996, pp. 337-356, por donde lo cito. Se acaba de traducir al inglés como «On the Space of *La dama duende*: Don Manuel's Room», en Manuel Delgado Morales, ed.: *The Calderonian Stage. Body and Soul*, Lewisburg, Bucknell University Press-London, Associated University Presses, 1997, pp. 185-207. No sigo en todos los puntos su desarrollo, pues, aunque debe atenderse la versificación, también es muy importante la segmentación por los momentos en que la escena queda vacía.

tación y una alacena, de la que se habla ya en este cuadro (v. 359), que transcurre en una calle de la capital.

La exposición queda planteada con una nitidez cristalina: dos hermanos (don Juan y don Luis), un amigo (don Manuel), una hermana, Angela, viuda reciente ocultada y otra dama amiga suya y prometida del hermano mayor, doña Beatriz. Se habla ya de la «industria» (v. 122) que va a emplear el galán para proteger a la dama, «industria» (v. 126) que en principio desplegará, sin embargo, el criado gracioso. Tras una riña a espada entre don Manuel y don Luis, la entrada de don Juan y la identificación del recién llegado como el huésped que esperan determina el fin de la disputa. La referencia a la «industria» ha introducido un elemento fundamental, la maña, ingenio o traza que será exhibida como elemento principal de la comedia.

El cuadro segundo, que sucede en una sala de la casa de don Juan, confirma lo que cualquier espectador atento, de entonces o de ahora, ya se ha sospechado: que la tapada era la hermana en cuestión, la cual había salido a distraerse con las fiestas de Palacio por el nacimiento del Príncipe Baltasar y pidió ayuda al primer caballero que encontró, para evitar que la siguiera don Luis y descubriera cómo había quebrado la 'clausura'. El atrevimiento de la dama pudiera parecer excesivo, pero se apunta, por si hubiera duda, que todo queda en un honesto intento de diversión, «sin que toque en liviandad» (v. 394). No nos las habemos con una de esas viudas alegres («viuditas de azahar», v. 411) que tanto se decía que abundaban, por más que se trate de un tópico. Queda claro, pues, que la aventura sirve para caracterizar a la dama de emprendedora, como al momento, con burlona ironía, declarará ella misma cuando su hermano don Luis, que también vive en la casa, le cuente —prolongando la exposición, que termina aquí— cómo siguió a la tapada: «¡Miren la mala mujer / en qué ocasión te había puesto! / ¡Que hay mujeres tramoyeras!» (vv. 515-517).

Sí las hay, por cierto, y estamos ante una de las mayores. Doña Angela, que tal es su nombre, se caracteriza, en efecto, por su capacidad para urdir con maña e ingenio un enredo, que será la obra misma; recordemos que «tramoya», según el Diccionario de Autoridades, «metafóricamente vale enredo hecho con ardid y maña o apariencia de bondad»⁵³. La dama está llena de vida, pero la obligación de guardar el luto —además de que su estancia en Madrid debe quedar incógnita mientras

⁵³ Modernizo la ortografía en la cita. *Cfr.* en el mismo Calderón: «Ella es extraña/ novela, si no es tramoya/ de algunas mujeres»; y al poco: «¡Vive Dios que aquí hay tramoya/ y que tengo de apurarla!» (*Fuego de Dios en el querer bien*, en *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, vol. II, Comedias, Madrid, Aguilar, 2ª ed., 1960, pp. 1272 y 1273).

no arregle las deudas que dejó su difunto marido, administrador del Rey (vv. 330-338)—, le induce a buscar alguna honesta diversión. Tan pronto como la criada Isabel le recuerde la existencia de la alacena que separa las habitaciones (v. 578), el plan echa a andar.

Así, en el cuadro tercero, tras presenciar la instalación de don Manuel en el cuarto que le han habilitado (lugar ahora de la acción) y oír las gracias del criado, veremos ya a la dama en el espacio privado del galán. La «travesura» (v. 798) es más que notable, y arriesgada, pero a todo se impone el ansia de jugar («Una burla le he de hacer», v. 869, dice la criada, completo complemento de su señora, como es obligado). Pero en el fondo comienza a alentar también otra cosa, que el espectador no puede dejar de echar en falta: el interés por el galán, evidente en el efecto que ejerce sobre doña Angela el descubrimiento del retrato de una dama entre el equipaje de don Manuel. La fuerza del amor comienza a obrar sus poderes: de momento, ella le escribe ya un pliego.

La primera jornada termina con el descubrimiento por el gracioso de todo el bagaje desordenado y el inicio del tema del duende que ha debido de desbaratarlo (vv. 917, 926), unido al inexplicable hallazgo de la carta dirigida a don Manuel. Pero Calderón no juega con naipes marcados. Cierto que el público sabe de la alacena y los personajes masculinos, no; ellos mantendrán la duda sobre el lugar por donde entra y sale la dama duende, pero el resto de la obra no gira sobre esta intriga, pues el galán entrevé ya aquí la solución, aunque no haya dado aún con ella: «...ingenio y arte / hay para entrar y salir, / para cerrar, para abrir, / y que el cuarto tiene parte / por dónde» (vv. 1071-1075). El racionalismo se impone, y no serán «duendes ni familiares» los que expliquen aquello que pueden haber sido causado por los hombres... o las mujeres⁵⁴.

La segunda jornada enlaza y complica el planteamiento. En el primer cuadro —sala en la mansión—, tras dar cuenta de que el galán ha contestado humorísticamente a la misiva con otra en estilo quijotesco, se adelanta por boca de doña Beatriz lo que va a ocurrir: «¿Cómo este hombre, / viendo que hay quien lleva y trae / papeles, no te ha espiado / y te ha cogido en el lance?» (vv. 1233-1236). Como es evidente, Calderón quiere que el público oiga lo que va a ocurrir antes de que suceda. El riesgo de que las mujeres sean descubiertas era obvio desde el principio, pues doña Angela sigue urdiendo su plan: «sabrás la más notable /

⁵⁴ Barbara Louise Mujica: *Calderón's Characters: An Existential Point of View*, Barcelona, Puvill, 1980, pp. 125-133, destaca que Calderón se sitúa entre la minoría que se burlaba de las creencias supersticiosas en duendes, como un precursor del Padre Feijoo. También Antonio Regalado: *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, I, pp. 821-827.

traza» (vv. 1294-1295). Pues bien, ahora, en el centro de la obra, serán sorprendidas primero la criada, luego la propia protagonista.

La criada, supuestamente en medio de total oscuridad, pasa al cuarto del protagonista por la alacena en el cuadro segundo cuando cree que no hay nadie, pero la aparición del gracioso provoca la sorpresa. ¿Tensión trágica? Ni por asomo; como las obras se representaban en el corral a la plena y clara luz del día, se desarrolla una graciosa pantomima en la que la criada se mueve tras el gracioso sin que él se dé cuenta, en un paso que nada tendría que envidiar a cualquier escena de los magos del *burlesque* en el cine mudo americano. Para complicar aún más la situación, aparecerá también don Manuel, pero la criada, asida por éste, deja en sus manos un atavío de ropa y huye por la alacena.

Después de un cuadro de transición —desarrollado en una sala de la mansión— que anuncia a doña Angela la marcha de don Manuel, lo que la lleva a demorar la siguiente etapa de su plan, en la escena cuarta⁵⁵ será la propia protagonista la sorprendida; ella quiere robar de noche el retrato de la supuesta rival cuando el galán regresa inopinadamente de su interrumpido viaje a El Escorial, porque el criado ha olvidado los papeles. Por primera vez don Manuel ve a la dama, cuya belleza le impresiona. Ella, descubierta, habla también por primera vez de «el querer» (v. 2154) y de «este amor» (vv. 2163 y 2187). Parece no haber salida, pero consigue escapar igualmente.

La última jornada⁵⁶ ofrece, como es lógico, el desenlace. La tensión ha ido creciendo y llega al punto culminante cuando el enredo se complica. Doña Angela, vestida de gran dama y con criadas, ha decidido recibir de incógnito en su cuarto a don Manuel, tras haberle movido por media ciudad para desorientarle, de forma que vuelve a la misma casa sin él saberlo: continúa, pues, su papel de tramoyera, como recuerda el galán en un monólogo: «No está mala / la tramoya» (vv. 2245-2246). Pero ahora se sucederán las interrupciones y el autor teje y desteje la madeja sin que nunca se pierdan los hilos y sin que exista el mínimo salto temporal: todo fluye sin pausas. Irrumpe primero don Juan, y la criada Isabel se lleva a don Ma-

⁵⁵ Podría hablarse aquí de dos cuadros, cuarto y quinto —que comenzaría en el v. 1985— por el diferente espacio en que transcurren, pero aparte de su contigüidad (calle frente al cuarto de don Manuel e interior del mismo), Vitse llama la atención sobre la continuidad métrica —redondillas—, por lo que parece preferible considerarlo cuadro único. Sin embargo, en dos de los cuadros de la jornada tercera no hay ruptura métrica.

⁵⁶ De la última jornada, además de la versión publicada en la *Primera Parte* del autor, hay otra editada en dos volúmenes de Diferentes el mismo 1636; véase Ascensión Pacheco-Berthelot: «La tercera jornada de *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca», *Criticón*, n.º 21, 1983, pp. 49-91. También la editan en sus ediciones Rey Hazas-Sevilla y Serrano. Aunque es tomada, con cautelas, como primera versión de Calderón, luego corregida por él, presenta elementos que permiten dudarle; véase la nota siguiente.

nuel para pasarlo a través de la alacena a su cuarto (cuadro segundo). A este entra Cosme, quien desengaña a su señor diciéndole que se encuentra en su propio aposento; don Manuel se resiste a creerlo, motivo por el que sale a comprobarlo. En ese momento reaparece Isabel y se lleva a Cosme, tomándolo por su señor, quien al regresar no lo encuentra y sale de nuevo a buscarlo.

El cuadro tercero parece que va a continuar el primero y nos devuelve al aposento de doña Angela, al que Isabel conduce por error al gracioso. Es entonces don Luis el que se anuncia: «Para cada susto tengo / un hermano» (vv. 2673-2674)⁵⁷, con lo que la criada de nuevo se tiene que llevar precipitadamente a Cosme, pero el ruido que hacen alerta a don Luis, que se va tras ellos. Y al momento —cuadro cuarto— vemos entrar en el aposento de don Manuel a este por un lado y a Isabel y Cosme por el otro, seguidos de inmediato por don Luis. Se han sucedido vertiginosos cambios del lugar de la acción, propiciados por el escenario esquemático de los corrales, que aquí, lejos de ser un impedimento, se convierte en el requisito para mutaciones tan fulgurantes⁵⁸. Domina la confusión: «¿Quién vio confusión más fuerte?» (v. 2736).

El arriesgado plan urdido desde el principio toca a su fin: «Descubrióse la tramoya» (v. 2805). Don Luis se enfrenta espada en mano a don Manuel por creerle implicado en un embuste, pero la espada se le desgarnece y ha de ir por otra. Sale también don Manuel a abrir al criado encerrado en la alcoba y en ese instante entra don Juan con doña Angela, a la que ha encontrado en la calle cuando ella iba a

⁵⁷ Sin ser éste lugar para comparar las dos versiones de esta jornada, baste señalar que la estructura es notablemente más torpe en la «primera» versión, pues se pierde la unidad espacial alternante entre los cuartos de doña Angela y don Manuel para introducir una escena en la calle y se reducen a una las interrupciones de la fiesta nocturna de la dama. Esas modificaciones pudieran deberse al propio Calderón, pero otros elementos inducen a dudarlo. El que se potencie especialmente el papel del gracioso, que contra la lógica se pide que acompañe a su señor en la aventura nocturna, pudiera hacer sospechar si no estamos, al menos en parte, ante una versión adaptada por una compañía para lucimiento de un actor. Si como se ha apuntado, Cosme fue representado por Cosme Pérez, es decir, Juan Rana, se entendería la inclusión del grosero e inadecuado chiste de «arráncate, nabo», que parece bien poco calderoniano. Véase al respecto Frédéric Serralta: «Juan Rana homosexual», *Criticón*, n° 50, 1990, pp. 81-92; en p. 89, otro chiste similar sobre nabos, propio más de entremeses o mojigangas que de comedia.

⁵⁸ Sobre el uso que la obra propone del espacio escénico del corral y el juego de la escena interior con el espacio tras las cortinas, véase J. M. Ruano de la Haza: «The Staging of Calderón's *La vida es sueño* and *La dama duende*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV, 1987, pp. 51-63, mínimamente corregido en J. M. Ruano de la Haza-John J. Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 401-403. Supone una hipótesis mucho más aceptable que la de Alva V. Ebersole: «Complicaciones que presentan varias comedias de Tirso y Calderón para su representación», en Manuel V. Diago-Teresa Ferrer, eds.: *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universidad, 1991, pp. 332-333, quien sitúa la alacena en medio del tablado para ver a la actriz a ambos lados de la misma y apunta que acaso también estaría allí la cama.

buscar al padre de doña Beatriz y a la que encierra en el cuarto que cree vacío. Se produce ahora el reconocimiento claro del amor, latente desde un principio y origen secreto de toda la tramoya, que ha venido a resultar en cierto modo obligada, pues, como observan bien Rey Hazas y Sevilla, de haber revelado ella antes su verdadera personalidad, don Manuel se hubiera abstenido de cortejarla para no agraviar a su hermano que le aloja:

Mi intento fue el quererte,
mi fin amarte, mi temor perderte,
mi miedo asegurarte,
mi vida obedecerte, mi alma amarte,
mi deseo servirte,
y mi llanto, en efeto, persuadirte
que mi daño repares,
que me valgas, me ayudes y me am pares (vv.2997-3004).

¿Qué falta? Tan sólo el colofón. El autor no quiere extenderse y soluciona las dificultades de la manera más sencilla; cuando vuelve don Luis y cree haber sido engañado por las relaciones de don Manuel con doña Angela, responderá a la petición de paso franco que a su hermana sólo podrá llevarla de casa su marido. A lo cual se conforma *ipso facto* el galán y todo termina en el rito colectivo de esponsales, pues don Juan aprovecha para unirse a doña Beatriz, quedando don Luis como galán suelto.

Hemos llegado al final y el público puede irse divertido. Y ahora oigamos a Robert ter Horst: «el enfoque original de la obra es trágico» y el espectador queda «cruelmente turbado»⁵⁹; Bruce Wardropper, a la zaga de este estudioso, cita sus opiniones y concluye: «En esta comedia de capa y espada —y en otras muchas— lo que queda en el público es lo serio, y no lo ligero»⁶⁰. ¿Hemos visto todos la misma obra? ¿Hemos oído las mismas palabras, los mismos versos? Parker, por su lado, observa agudamente las simetrías estructurales. Pero, además, cree descubrir en el desenlace un ejemplo de justicia poética y en la comedia toda una crítica del concepto social del honor y aun «del propio concepto tiránico de la autoridad que gobernaba la mayoría de las sociedades nacionales de la época»⁶¹.

⁵⁹ Robert Ter Horst: «From comedy to tragedy: Calderón and the new tragedy», *Modern Language Notes*, 92, 1977, p. 194 («the original focus of the play is on tragedy»); y «The ruling temper of Calderón's *La dama duende*», *Bulletin of the Comediantes*, 27, 1975, p. 72 («cruelly shaken»).

⁶⁰ B. W. Wardropper: «La comedia española del Siglo de Oro», p. 229.

⁶¹ A. A. Parker: *La imaginación y el arte de Calderón*, p. 191.

Llegamos así a un punto que encara una cuestión central en la manera de entender el teatro en general del Siglo de Oro en general y la comedia de capa y espada en particular. Hay, pues, que detenerse con una cierta exhaustividad en lo que la crítica ha dicho a propósito de nuestra comedia, que es, como se ha sugerido, muy buena piedra de toque para ello.

Aunque con matices diversos, todas las líneas de interpretación que tienden a rastrear temas serios y trascendentes en la obra coinciden en compartir el supuesto de que hay en ella una crítica de las creencias, convenciones y usos de la sociedad del tiempo. Esto lo mantenía ya Valbuena Briones en los años cincuenta, al sostener de pasada que estas comedias calderonianas «tienen un valor ejemplar, es decir, son sucesos más o menos verosímiles que tienen su *moraleja*»⁶², aspecto potenciado años más tarde por él, acaso por influencia de la escuela anglosajona y de lo afirmado por Honig⁶³: «Las comedias de capa y espada dejan de ser un mero entretenimiento [...] para transformarse en algo más significante» y Calderón pasa a ser «un censor de costumbres»⁶⁴; de ahí no hay ya dificultad en hablar de su «propósito moralizador» y su «intención reformadora» y en ver en la comedia «una aguda crítica social», para hacer de ella una obra satírica.

Puede variar el que se considera tema central, que para uno será la defensa del derecho de la mujer al amor (Honig), para otra la «desconformidad [*sic*] de una mujer con su destino» (Kuehne⁶⁵), a veces la «búsqueda de la libertad» (Mujica)

⁶² Calderón de la Barca: *Comedias de capa y espada. II. La dama duende y No hay cosa como callar*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1954; cito por la edición de 1962, p. xxix (la cursiva es mía). En p. xxxi insiste en que «tenía un sentido moral indudable». Sin embargo, no profundiza en esa dimensión, pues le interesa más destacar la comedia como retrato de las costumbres, reflejo de la realidad o espejo de la vida.

⁶³ Edwin Honig: «Flickers of Incest on the Face of Honor: Calderón's *Phantom Lady*», *Tulane Drama Review*, 6, 1962, pp. 69-105; traspasado a su libro *Calderón and the Seizures of Honor*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972, pp. 110-157, por donde lo cito. Para el caso, importa poco que Honig se oponga a la escuela de Parker, en la que ve una tendencia a leer las obras como si fueran «autos» o prédicas desde la escena (vid. sus pp. 187-188), y defienda por su parte un enfoque psicomítico y de búsqueda de arquetipos. Debe advertirse que, por razones de obligada brevedad, las tesis de este y otros estudiosos han sido reducidas a una síntesis tan severa que he corrido el riesgo de caricaturizarlas. Deben ser consultadas *in extenso* con todos sus matices, pero creo que en lo esencial no han sido tergiversadas; además, en ellas hay a veces no pocos aspectos agudos y perspicaces.

⁶⁴ Ángel Valbuena-Briones: «La técnica dramática y el efecto cómico en 'La dama duende', de Calderón», *Arbor*, XC, n° 349, 1975, pp. 15-26; la cita del texto, en p. 15 y las que siguen, en pp. 16 y 20. Este artículo pasa prácticamente idéntico al prólogo de su edición de *La dama duende*, Madrid, Cátedra, 1976, y a su libro *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 147-165.

⁶⁵ Honig, cit., p. 130: «it deals chiefly with the assertion of a woman's right to love»; Alyce de Kuehne: «Los planos de la realidad aparente y la realidad auténtica en *La dama duende* de Calderón», *Pacific Coast Philology*, 2, 1967, p. 41 (ahí se afirma, p. 44, que el enredo «disimula un fondo serio de crítica»).

dentro de una «sociedad fosilizada» (Stroud⁶⁶), en ocasiones la demostración de que «instinto y razón unidos dan sentido a la vida (Wiltrout⁶⁷). Por su cuenta, cada estudioso puede añadir interpretaciones personales, como la simbólico-mítica de Honig, con elementos psicoanalíticos, que se han cebado con el personaje de don Luis.

Si éste ya era de por sí un papel no demasiado lucido y su paso por la escena se nos aparece bastante poco agradecido, como 'galán suelto' que al cabo resulta⁶⁸, peor lo ha dejado la hermenéutica que se le ha caído encima. Honig lo considera desde sádico y libertino hasta fuerza libidinosa frustrada de carácter incestuoso en su preocupación por el honor de su hermana, y Mujica lo ve como algo patológico y desarrolla lo que Honig sólo insinuaba, al definir su espada como inevitable símbolo freudiano⁶⁹.

Para ter Horst, la obra tiene un fin educativo, pues «demuestra la necesidad de un firme control racional sobre los impulsos y actos humanos», y la autoridad de don Manuel sobre los demás personajes le lleva a desarrollar «los deberes de gobierno del pequeño estado que es la familia de don Juan», también calificado de «pequeño reino»⁷⁰. Asimismo, parece sostener una enseñanza de Armas, quien propone como centro (¿tesis?) de la obra el descubrimiento de la «naturaleza ilu-

⁶⁶ Mujica: *Calderón's Characters...*, p. 93: «The central theme of the comedy is the quest for freedom and self-realization». En su artículo «Tragic elements...», p. 304, ya escribía que es «as much a tragedy as a comedy» y que su cadena de causas y efectos «is at every moment on the verge of becoming an authentic tragedy». Matthew D. Stroud: «Social-Comic Anagnorisis in *La dama duende*», *Bulletin of the Comediantes*, 29, 1977, pp. 96-102, rechaza la cercanía a la tragedia, pero comparte el enfoque crítico de una sociedad «which does not appreciate her [Angela] as a clever individual intellect [...], but only as a sex object or a docile silent wife» (p. 100); la referencia a «fossil», en p. 102. También D. Souiller: *Calderón et le grand théâtre du monde*, cit., p. 121, habla a propósito de esta obra de «la libération féminine contre l'oppression sociale et familiale»; cfr. p. 145.

⁶⁷ Ann E. Wiltrout: «Murder Victim, Redeemer, Ethereal Sprite: Women in Four Plays by Calderón de la Barca», en Alva V. Ebersole, ed.: *Perspectivas de la Comedia, II*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1979, p. 106: el final marca el triunfo del orden sobre el caos, «proving that instinct and intellect together form a complete human existence»; aquí se establece un paralelo estrecho entre nuestra obra y *La vida es sueño*, pues ambas encerrarían idéntico sentido (pp. 118-119).

⁶⁸ Véase sobre este recurso Frédéric Serralta: «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 1, 1988, pp. 83-93.

⁶⁹ Honig, p. 114: «a thwarted libidinous force»; «is tinged by sadism» (p. 120); «a libertine» (p. 134); «his incestuous complicity» (p. 121). Mujica: «Tragic elements...», p. 318: «is a pathological type»; «Surely the sword is an obvious Freudian symbol» (p. 312, n.). Ya Valbuena Briones había apuntado en los años cincuenta la existencia del tema del incesto en Calderón, y remitía a Rank y Freud; *vid.* su edición de Clásicos Castellanos, cit., pp. xix-xx.

⁷⁰ R. ter Horst: «The ruling temper...», p. 68 («this play demonstrates the need for firm rational control over human impulse and action»), y «From comedy...», p. 191 («comes to perform governmental duties in the small state of Don Juan's family», «his small kingdom»).

soria del mundo temporal», a la par que del caso de la protagonista se deduce que la «sociedad, por medio de la tiranía de la *opinión*, ha aprisionado a la viuda», Angela, quien se rebela contra esa opresión, asumiendo el rol de segunda Eva, que casi perece por su afán de saber, de manera que se obtiene una clara conclusión final: «Todo lo que un ser humano puede hacer es controlar su propio yo, sus pasiones»⁷¹. Y Maraniss reúne en pocas páginas de un libro que semeja escrito para devaluar a Calderón, casi todos los temas expuestos: la trama no es divertida, encierra seriedad moral, resulta una «demostración» y «sirve para mostrar» una tesis de crítica social, pues esta comedia no se diferencia mucho de los dramas de honor⁷².

Tan armónico concierto no ha carecido de voces discrepantes, como la de Hildner, que proponía, con cierta pobreza de argumentos, volver a considerar la obra como algo cómico, dominado por el humor⁷³. Tiempo perdido, pues la catarata de trabajos que han seguido menudeando hasta hoy se inclinan de forma casi absoluta por la lectura seria. Así, aun cuando se insista en que encierra humor, como hacen Varey o Holmberg, el primero no puede evitar la consideración de que, «debajo de la situación cómica, hay una capa de intención seria»⁷⁴, y el segundo, al centrarse en el honor, por fuerza destaca la rebeldía de la protagonista, «una de las más auténticas rebeliones por parte de una mujer en las comedias calderonianas»⁷⁵.

Blue, por su parte, también observa el desarrollo del tema apariencia frente a realidad⁷⁶, y Neuschäfer, aunque apunta que en la obra triunfa «la licence comique»,

⁷¹ Frederick A. de Armas: *The Invisible Mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 1976, pp. 123-159. Se mencionan, aprobándolas con matices, las tesis de Honig y Mujica. Cfr.: «the illusory nature of the temporal world» (p. 128); «Society, through the tyranny of *opinión*, has imprisoned the widow» (p. 139); «a symbol of rebellion against social oppression» (p. 145); «All that a human being can do is to take control of his own self, of his passions» (p. 155); y, sobre la segunda Eva, en general pp. 146-159.

⁷² James E. Maraniss: *On Calderón*, Columbia-London, University of Missouri Press, 1978, pp. 57-62. La causa de visión tan negativa quizá esté en p. 13: Calderón defiende ciertos principios «in a manner that can justly be called reactionary».

⁷³ David J. Hildner: «Sobre la interpretación tragedizante de *La dama duende*», en *Perspectivas de la Comedia, II*, cit., pp. 121-125; con buen criterio, apunta de pasada, p. 125, al público como elemento clave para entender el tono de la comedia.

⁷⁴ John E. Varey: «*La dama duende*, de Calderón: símbolos y escenografía», en L. García Lorenzo, ed., *Calderón. Actas...*, cit., 1983, pero recogido en su libro *Cosmovisión y escenografía*, cit. pp. 319-335, por donde cito; la frase, en p. 334. Varey destaca la confusión y la visión del mundo como laberinto y los compara con *La vida es sueño*, obra del mismo autor y que por ello comparte la misma cosmovisión, «y así no nos debe extrañar que en el fondo se basan en ideas similares» (p. 327).

⁷⁵ Arthur Holmberg: «Variaciones sobre el tema del honor en *La dama duende* de Calderón», en L. García Lorenzo, ed.: *Calderón. Actas...*, cit., 1983, II, p. 919.

⁷⁶ William R. Blue: *The Development of Imagery in Calderón's Comedias*, York, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, 1983, pp. 36-50; *vid.* p. 47. Pese a afirmar en su estudio del lenguaje su proximidad a las tesis de Honig (p. 197), sienta claramente que «tone and structure is overtly comic» (p. 36).

no deja de situarla en el marco de la destrucción del paradigma moral clásico y la lucha entre razón y pasiones, por lo que subraya que «la comédie reste malgré tout étroitement apparentée au drame»⁷⁷. En parecida dirección se mueve Carmen Bobes, al descubrir en el tema de la libertad femenina «una especie de crítica de la moral casuística»; a su juicio, existe un mensaje de fondo en la denuncia de la injusticia que se comete con la mujer, lo que es asimismo «la tragedia de toda una sociedad»: «la necesidad de cambiar esas normas sociales». Pero no deja de insistir en que la primera lectura encierra «un sentido lúdico»⁷⁸.

Mucho más radicales son, naturalmente, quienes prescinden del componente del humor o lo relegan a un lugar secundario. Así, Cascardi ve la obra como una muestra más del tema constante en Calderón —el juego entre ilusión y realidad—, y su núcleo sería el desarrollo de la identidad personal de Angela, su descubrimiento del yo por la interacción de los otros y su final conquista de la unidad de su ser⁷⁹. Reichenberger, sin mayores desarrollos, considera un «prejuicio absurdo» creer que comedias como la nuestra «son únicamente piezas de enredo, y sólo aportan una acción turbulenta, enredos complicados, pependencias y amoríos. ¡Grave error!»⁸⁰.

Rey Hazas y Sevilla se muestran muy apegados a las corrientes críticas vigentes en el momento de realizar su edición y de ahí que secunden por un lado a Wardropper (estas comedias, dicen, «plasman una concepción de la vida verdaderamente grave, poco humorística, en virtud de la cual la intriga [...] está a punto de acabar en auténtica tragedia»), por otro a Wilson («son comedias morales», más aún, «moralizadoras») y en parte también a Mujica («la pieza desarrolla, antes que cualquier otro, el tema de la libertad de la mujer»), además de suscribir las teorías

⁷⁷ Hans-Jörg Neuschäfer: «Revendications des sens et limites de la morale. Le paradigme anthropologique de la doctrine des passions et sa crise dans le drame classique espagnol et français», en Frauke Gewecke, ed., *Estudios de literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, Frankfurt/Main, Klaus Dieter Vervuert, 1984, pp. 105-121; sobre nuestra obra, 110-115; las citas, en pp. 111 y 113.

⁷⁸ María del Carmen Bobes Naves: «Cómo está construida 'La dama duende', de Calderón», *Tropelías*, nº 1, 1990; las citas, en pp. 72, 73 y 80; la autora cita expresamente a Wardropper.

⁷⁹ Anthony J. Cascardi: *The limits of illusion: a critical study of Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 24-36; *cf.*: «What distinguishes the play is the fixing of identity through process and change, the definition of 'self' in terms of 'other'; «The play concerns not so much her affirmation of identity over image as her discovery of self through the demands of interaction with others» (p. 25). Sobre el aplacamiento de las pasiones, su reconciliación con el cuerpo y la unión de espíritu y sensibilidad, vid. p. 27.

⁸⁰ Kurt Reichenberger: «Reacciones adecuadas a injusticias sufridas. Observaciones al tema de la 'patria potestas' en las comedias de capa y espada de Calderón», en A. Navarro González, ed.: *Estudios sobre Calderón*, cit., pp. 127-131; recogido en Kurt Reichenberger-Juventino Caminero: *Calderón dramaturgo*, Kassel, Universidad de Deusto-Edition Reichenberger, 1991; la cita, en pp. 33-34. Según parece deducirse del somero tratamiento dado a la obra, ésta propone un caso de «conducta irresponsable» y «negligencia patente» y «culpable» de los hermanos de la dama duende, pues ellos tenían como «la misión de mayor prioridad [...] la de procurarle otro marido».

que hallan una tesis casi comprometida («crítica del excesivo autoritarismo familiar», «censura contra la sociedad», para concluir por su parte que obras como esta «apenas pueden pasar por comedias en el sentido ordinario de la palabra»)⁸¹.

Una deuda pareja con las lecturas precedentes revela Juan Carlos de Miguel, que procede a ordenar con claridad los motivos de la acción de la obra, aunque lo enuncie como un propósito esotérico, pues declara su intención de iluminar «el hipotexto de la cultura barroca española desde el mencionado hipertexto calderoniano»⁸². De otros críticos provienen su consideración de elementos trágicos y una cierta, aunque comedida, tendencia a hallar elementos simbólicos de origen erótico. Por su lado, Margaret Greer, sin ignorar el aspecto cómico, elabora una sutil lectura un tanto alegórica acerca de las relaciones de poder como reflejo y crítica de las que se daban en la realidad social del momento, para concluir que el auténtico duende de la obra es el «fantasma del control»⁸³.

En paralelo se sitúan aquellos análisis que parecen tomar la obra como pretexto para desarrollar una aplicación práctica de teorías concretas, o que la observan bajo el enfoque de una de ellas. Así ocurre con la lectura jungiana de Susan Fischer, que ve la comedia como «una representación de la naturaleza andrógina de los sexos; es decir, la manera en que la parte femenina de un hombre y la parte masculina de una mujer son los socios invisibles»⁸⁴, o con el puzzle desarrollado en un par de artícu-

⁸¹ Introducción a la ed. cit., pp. xvi, xvii, xxx y xxxii-xxxiii; cierto que también señalan que tales obras pretenden «antes que otra cosa, entretener, divertir al espectador, a pesar de su sentido grave de la vida», p. xvii, y recuerdan asimismo la cita de Ruiz Ramón que transcribimos luego, pero su idea se inclina hacia el otro costado: «patetismo implícito», «se dirige a la comedia por el camino de la tragedia», «deambula, en efecto, por el filo de una navaja trágica», todo ello en p. xxiii. Se habla incluso de «la tesis de *La dama duende*» (p. xxxvi), resumida así: «es una defensa de la libertad de la mujer y un ataque contra las ataduras que la oprimen» (p. xxxiii).

⁸² Juan Carlos de Miguel: «*La dama duende*: un laberinto de pasiones», en M. V. Diago-T. Ferrer, eds.: *Comedias y comediantes*, cit., p. 231; por fortuna, el artículo está claramente escrito y no reincide en el uso de palabras inútiles. Para lo que se señala luego en el texto, cfr.: «como un héroe trágico» (pp. 232 y 246); sobre los desplazamientos simbólicos: «la manipulación y posesión de los objetos y prendas íntimas de don Manuel («ropa blanca») no es más que una transferencia simbólica de una fantasía erótica en la que los objetos poseídos sustituyen al sujeto poseedor» (p. 238), con todo lo que sigue acerca de la cama y la almohada.

⁸³ Margaret Rich Greer: «The (Self)Representation of Control in *La dama duende*», en Charles Ganelin-Howard Mancing, eds.: *The Golden Age Comedia. Text, Theory, and Performance*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1994, pp. 87-106. Cfr.: «*La dama duende* is a very funny play» (p. 87); «The real 'ghost' of the play is the phantasm of control» (p. 103); «My purpose, rather, is to illuminate the power relations between the characters based on a legal and economic subtext» (p. 100). En el artículo hay agudas observaciones sobre las razones de actuación de los personajes.

⁸⁴ Susan L. Fischer: «The Invisible Partner: A Jungian Approach to Calderón's *La dama duende*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VII, 1983, pp. 231-247; la cita, en el resumen que se da del artículo en p. 231. Su tesis es mostrar cómo don Manuel va descubriendo poco a poco su *anima* o imagen de la mujer que hay en el inconsciente del hombre: la demostración hace «casar» todo con excesiva perfección. Y es que Calderón «understood with a remarkable fullness of vision the complex nature of the human personality» (p. 233).

los por Schizzano Mandel, que suma, en una jerga acaso prescindible, los planteamientos lacanianos a los de Todorov o Kristeva, para sentar que «Calderón nos recuerda insistentemente aquí, como en sus otras obras, que la vida no puede ser considerada como una ilusión, pero que el mundo tiene sus responsabilidades y que éstas al final van a controlar la vida de los individuos»⁸⁵.

De similar *parti pris* se originan las lecturas feministas, como la de Catherine Larson, que añade asimismo un enfoque semiótico-lingüístico; partiendo de estudios que demuestran que los escritores varones siempre actúan dentro de los límites de un sistema patriarcal y deseosa de evitar «lecturas falocéntricas», sugiere que la configuración de la compleja protagonista femenina, ángel y demonio a la vez, socava y reafirma simultáneamente las normas tradicionales de la sociedad de su tiempo⁸⁶. Por su parte, María Crocetti, desde la misma facción crítica, atiende al espacio escénico y, con sugerencias de Bachelard, descubre que éste posee características similares a la función y la forma del cuerpo femenino; así, se carga de significado el uso de términos como 'entrar', 'salir', 'puerta' y 'llave', lo mismo que las referencias al acceso al ámbito interno de la dama, con la frágil alacena como frontera del «hymeneal space». La comedia desvela entonces una fuerte carga de protesta sobre la situación femenina y su protagonista expresa «su deseo de liberación y autodefinition en un universo/casa/prisión»⁸⁷.

Como vimos, hay quien sitúa como centro de la obra la carrera ascendente de don Manuel (ter Horst), de manera que lo que se nos presenta en escena es un

⁸⁵ Adrienne Schizzano Mandel: «El fantasma en *La dama duende*: una estructuración dinámica de contenidos», en L. García Lorenzo, ed.: *Calderón. Actas...*, cit., I, 1983, pp. 639-648 (la cita del texto, en p. 646); y «*La dama* juega al *duende*: Pre-texto, geno-texto y feno-texto», *Bulletin of the Comediantes*, 37, 1985, pp. 41-54. Aunque en este segundo trabajo, p. 43, explícitamente alude a «la dimensión lúdica de la comedia», su explicación se centra en diversiones lingüísticas sobre el deseo, la mixtificación, la metonimia y «el juego del disfraz, del 'cache-cache', del 'puzzle', y del 'role-playing'» («El fantasma...», p. 640). Para desentrañar el *génotexte*, se acude al anagrama y se descubre que *dama es amad* al revés, por lo que lo que el título significa es *amad/lal duende*. Y cosas así...

⁸⁶ Catherine Larson: «*La dama duende* and the Shifting Characterization of Calderón's Diabolical Angel», en Anita K. Stoll-Dawn L. Smith, eds.: *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press-London-Toronto, Associated University Presses, 1991, pp. 33-50, incluido también con mínimos retoques en el libro de la autora *Language and the Comedia. Theory and Practice*, Lewisburg, Bucknell University Press-London-Toronto, Associated University Presses, 1991, pp. 94-108 y 160-162; cito por la primera referencia. La alusión al sistema compositivo de los escritores varones procede de Elaine Showalter; la denominación de «phallogocentric reading» se le adjudica a ter Horst, ambas en p. 34.

⁸⁷ María Martino Crocetti: «*La dama duende*: Spatial and Hymeneal Dialectics», en A. K. Stoll-D. L. Smith, eds., *The Perception of Women...*, cit., pp. 51-66; *cf.*: «the protagonist expresses her desire for liberation and self-definition in a universe/house/prison», p. 51. La estudiosa insiste tanto en el papel crítico de Angela, que llega a preguntarse «whether Calderón really was aware of the subversive text he assigned to the protagonist» (pp. 61-62).

mínimo interludio cómico, pero de ribetes trágicos, entre dos fases de su prometedora trayectoria, con lo que lo importante en *La dama duende* sería lo que a don Manuel le pase *después*, cuando consiga su cargo: ¡extraña forma de valorar una obra! Por camino paralelo, pero con toques feministas, Mujica se pregunta cómo no nos hemos dado cuenta de que el desenlace deja el problema de la libertad de Angela sin resolver, pues ¡cómo «la alegre y rebelde Angela va a ser feliz una vez casada»!⁸⁸. Por esa vía, dando a los personajes la entidad de seres reales con existencia fuera del teatro y desoyendo el aviso que ya en 1933 formuló L. C. Knights a propósito de *Macbeth*, podemos llegar a caer en la tentación de interrogarnos acerca de ‘cuántos hijos llegó a tener *Lady Angela*’...

Confieso mi incapacidad de compartir la mayor parte de conclusiones tan sutiles como las hasta aquí expuestas. Para mí, lo que esta comedia nos brinda es, ante todo, un excelente ejercicio de construcción teatral, no puesto al servicio de sí mismo, como un ejemplo mecánico de carpintería escénica, sino como una divertida muestra del triunfo del ingenio de una mujer. No se está negando la posibilidad de buscar sentidos alegóricos o simbólicos en la obra teatral, o en cualquier otra, ni la de realizar detenidos análisis del lenguaje utilizado para descubrir el significado del universo metafórico implicado. Pero ello sólo será posible después de haber dilucidado el sentido literal⁸⁹. Y este no se ciñe aquí al terreno de la tragedia, sino al de la comedia, tan legítimo como el otro y no por ello intrascendente. Lo que se nos ha presentado es la victoria del amor como fuerza universal, capaz de mover el ingenio y desarrollar enredos varios. Claro que luego nosotros podemos desvelar apuntes críticos, más o menos ocultos, sobre la condición de la mujer y su libertad, pero en la obra son sólo datos que hacen posible la intriga⁹⁰.

⁸⁸ Mujica: «Tragic elements...», p. 316. En un trabajo posterior, «Honor from the Comic Perspective: Calderón's *Comedias de Capa y Espada*», *Bulletin of the Comediantes*, 38, 1986, p. 8, Mujica insiste en que el matrimonio final es mera convención: «Angela winds up marrying a man whom she hardly knows and whose usefulness seems to be limited to his ability to get her out of the home».

⁸⁹ Ya pedía una «lectura literal» que resaltase lo cómico Enrique Rull: «Calderón: razón y desengaño en el género comedia», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, pp. 563-576. No debe confundirse el género de cada obra, pues «el autor de la época sabe conscientemente cuándo está haciendo comedia y cuándo no». Sin embargo, luego pide otra lectura «profunda (indirecta o metafórica)», que revele las tensiones que «revisten intrínseca gravedad, al borde del drama», aunque sólo la aplica a obras determinadas.

⁹⁰ No cabe negar las implicaciones críticas e incluso se acaba de proponer que el género de capa y espada puede ser el lugar idóneo para localizar la contestación y aun la negociación con las ideologías del tiempo; véase David Román: «Calderón's Open Secret: Power, Policy, and Play in *El secreto a voces* and the Court of Phillip IV», en José A. Madrigal, ed.: *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1997, p. 70. No parece una propuesta muy convincente.

Y además nunca cabe olvidar que Calderón es ante todo y sobre todo un dramaturgo. Escribe obras teatrales, no ensayos ni tratados, por lo que resulta imposible verle tomar la pluma para hacer crítica social o ideológica o a «la busca de la comprensión y la solución de los problemas», tal como lo presenta Parker⁹¹. A él, como a todo creador, le interesa dominar el vértigo de la intriga, la complicación de una trama, el movimiento escénico de unos personajes de ficción. Al analizar sus producciones no basta con considerarlas como textos para ser leídos en la soledad del gabinete y desentrañar ahí ignotos sentidos, sino que hay que verlas y oír las sobre el tablado o al menos levantarlas en el escenario imaginario de la mente, para contemplar su juego teatral, su verdadero funcionamiento escénico, en el que la palabra es sólo un elemento más dentro de la polifonía semiótica que se despliega ante el espectador. Lo cual es lo que ya se esperaba en la época, como descubre Lope de Vega al dirigirse a los lectores de las comedias de su Parte XII (1619), aunque con términos menos modernos, desde luego: «Bien sé que leyéndolas te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma, para que te den más gusto las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento»⁹².

La dama duende nos demuestra así el triunfo del teatro y revela que la comedia vale por sí misma, sin añadidos metafísicos ni moralejas ejemplarizantes. Como ha dicho Francisco Ruiz Ramón, la «vigencia teatral de estas comedias no reside [...] ni en la significación de los conflictos, ni en la psicología de los personajes, ni en el interés de su temática, ni en ningún otro elemento del contenido, sino en su pura forma teatral, en lo que en ellas es juego teatral químicamente puro, es decir, teatro puro»⁹³.

Y curiosamente, con ello se recoge un hilo que estaba tendido desde el mismo siglo XVII. Esta no es, en efecto, la conclusión gratuita y casi posmoderna de quienes hemos contemplado desde el siglo pasado diversas apariciones del mal llamado «arte por el arte». Bances Candamo, nada sospechoso de tales frivolidades, ya alababa en Calderón el magisterio en la construcción de la obra: él fue «quien dio

⁹¹ A. A. Parker: *La imaginación y el arte de Calderón*, cit., p. 175. No es extraño que el estudioso inglés temiera que en su libro el Calderón dramaturgo desapareciera aplastado por el Calderón pensador y moralista, como expresa al final, p. 435.

⁹² En Lope de Vega: *Comedias escogidas*, ed. J. E. Hartzenbusch, IV, BAE, vol. 52, p. XXII.

⁹³ Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967, p. 342. Añade, pp. 342-343: «no son ni las ideas, ni los sentimientos del galán y de la dama [...] lo que le mantiene [al espectador] clavado en su butaca, suspenso el interés, pronta la sonrisa o la risa y apercebido el aplauso, sino la perfección del juego puramente teatral [...] Sólo lo que en la comedia es realidad dramática, sustancia teatral, representación escénica, plenitud lúdica mueve nuestro ánimo».

decoro a las tablas y puso norma a la comedia de España, así en lo airoso de sus personajes como en lo compuesto de sus argumentos, en lo ingenioso de su textura y fábrica y en la pureza de su estilo»⁹⁴.

En opinión de Bances, a fuerza de reiterar idénticas situaciones, las comedias de capa y espada «han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros, y sólo don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos y travesura gustosa en deshacerlos». Curiosamente, estas últimas palabras eran recogidas ya por un estudioso de nuestro siglo, profundo conocedor de su teatro y dotado de una rara sensibilidad, Ángel Valbuena Prat, quien en su *Historia de la literatura* ponderaba la «extraordinaria destreza técnica» y el «juego matemático» de las «obras exclusivamente cómicas»⁹⁵. Y en su librito de 1941 sentaba sin rodeos que las obras serias no eran más características del autor que comedias de capa y espada como *La dama duende*, que «son tan exclusivamente obras calderonianas como la más acusada comedia filosófica o drama de celos y venganza»⁹⁶.

Llegamos así a la conclusión de que a veces, para avanzar hay que retroceder un poco. Si se nos permite ir un paso más hacia atrás, y aun a riesgo de que se tome como un ejemplo de lo que Wardropper ha llamado «la plenitud de su incompetencia como crítico de Calderón»⁹⁷, cabe recordar que ya Menéndez Pelayo, en sus conferencias de 1881, tras destacar la facilidad constructiva del dramaturgo, mostraba su aprecio por estas comedias de capa y espada, hasta concluir que eran lo mejor de su teatro, «las que con más deleite se leen, las que con más gusto vemos en las tablas; las más amenas, graciosas e inspiradas; las más fáciles en su estilo [...] las obras más perfectas del autor»⁹⁸.

Hoy no iríamos tan lejos en esta última afirmación, desde luego, pero parece claro que esas comedias no pueden seguir siendo consideradas como obras menores, recuperables sólo a base de descubrir en ellas temas serios, símbolos esotéricos o graves denuncias sociales. Para no dejar finalmente la impresión de que todo el

⁹⁴ F. Bances Candamo: *Theatro de los theatros*, cit., p. 28. La cita que figura a continuación en el texto, en p. 33.

⁹⁵ Ángel Valbuena Prat: *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1937, II, p. 391 y 399.

⁹⁶ Ángel Valbuena Prat: *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941.

⁹⁷ Bruce Wardropper: «Menéndez Pelayo on Calderón», *Criticism*, VII, 1965, pp. 363-372: «reveals the full extent of his incompetence as a critic of Calderón» (p. 368).

⁹⁸ Marcelino Menéndez Pelayo: *Estudios y discursos...*, ed. cit., III, p. 277. Estas no eran ocurrencias personales, pues algo muy similar había opinado el alemán Hermann Ulrici, para situar a nuestro dramaturgo a la par de Shakespeare; véase la cita que transcribe C. A. Jones en «Some Ways of Looking...», cit., p. 333.

mundo anglosajón camina por esa vía, cabe aún recordar cómo Kenneth Muir negaba hace años que Calderón tuviese como finalidad corregir las costumbres de su época, pues la «cualidad suprema en sus comedias es explotar una situación dramática para extraerle el máximo de entretenimiento»⁹⁹.

En lugar de trascendentalizar la comedia, cabe volver, pues, a una consideración lúdica del teatro, que no ignora la existencia del conflicto serio, pero que puede ponerlo ocasionalmente entre paréntesis para jugar un poco con la diversión inteligente y el humor. Porque estas obras descubren asimismo que don Pedro Calderón es un autor dotado de un magnífico sentido del humor, irónico cuando debe, gracioso donde le parece oportuno. Más hubiéramos aprovechado de hacer caso a trabajos centrados en estos aspectos y en la capacidad del autor para burlarse de sí mismo y de su técnica teatral, o en sus agudos planteamientos metateatrales, estudiados, por ejemplo, por Daniel Devoto en un artículo que parece escasamente frecuentado¹⁰⁰. Pero también en esto había abierto el camino Valbuena, que ya dedicaba diez páginas en 1941 a señalar las ironías y autoparodias existentes en el teatro calderoniano¹⁰¹.

Y algo debiera indicar a este respecto el constante apego del público, a través de los siglos y los diferentes países, por obras como *La dama duende*. No por acaso ésta fue la primera de las de Calderón traducida o adaptada a otra lengua hacia

⁹⁹ Kenneth Muir: «The Comedies of Calderón», en Elmer M. Blistein, ed.: *The Drama of the Renaissance: Essays for Leicester Bradner*, Providence, R.I., Brown University Press, 1970, pp. 123-133; *cfr.*: «The supreme quality displayed in his comedies is his power to exploit a dramatic situation so as to extract from it the maximum of entertainment» (p. 125). También destaca la técnica constructiva de *La dama duende* Duncan Moir: «Las comedias regulares de Calderón: ¿unos amoríos con el sistema neoclásico?», en Hans Flasche, ed., *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermano*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, p. 69.

¹⁰⁰ Daniel Devoto: «Teatro y antiteatro en las comedias de Calderón», en *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1979, pp. 313-344. Han insistido en el humor del dramaturgo otros estudiosos, como Amelia Tejada: *Untersuchungen zum Humor in den Comedias Calderóns*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1974; T. R. A. Mason: «Los recursos cómicos de Calderón», en Hans Flasche, ed.: *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 99-109; Claire Pailler: «El gracioso y los 'guñños' de Calderón: Apuntes sobre 'autoburla' e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, C.N.R.S., 1980, pp. 33-48; Alberto Navarro González: «Comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón», *Iberoromania*, n° 14, 1981, pp. 116-132, también en su *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Reichenberger-Universidad de Salamanca, 1984, pp. 89-108; Ignacio Arellano: «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, 1986, pp. 47-92.

¹⁰¹ Valbuena: *Calderón*, pp. 153-162; también, más brevemente, en la *Historia de la literatura...*, pp. 542-543. Ya había apuntado algo de esto el Conde de Schack en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, 1887, vol. IV, pp. 461-462. Además de algunos trabajos señalados en la nota anterior, puede verse acerca de las bromas y alusiones metateatrales John T. Cull: «'Ese paso está ya hecho': Calderón's observations on *corral* performances», *Forum for Modern Language Studies*, XXIX, 1993, pp. 271-286.

1642 (*L'Esprit follet*, de le Métel d'Ouille)¹⁰², de donde pasó en dos traducciones diferentes al holandés en el mismo siglo. Entre 1684 y 1809 la «Comédie Française» la representó 344 veces¹⁰³, mientras en España seguía siendo recordada en el siglo XVIII, como testimonia el Padre Feijoo¹⁰⁴. Y en alemán fue vertida en nuestro siglo nada menos que por Hofmannsthal y llevada a la escena por Reinhardt en 1920, aunque existen otras versiones y nuevas puestas en escena¹⁰⁵. Es bien significativa esta constante muestra de aprecio y gusto por una obra que no cuenta entre los dramas filosóficos o declaradamente 'serios' de nuestro autor.

Quienes se acercan a nuestra comedia enfocándola desde el ángulo escénico ven rápidamente su carácter lúdico, como era el caso no hace mucho del poeta Luis Antonio de Villena, puesto en el trance de realizar una adaptación de la misma para la Compañía de Teatro Clásico: «Hay, por supuesto, crítica social, hay una toma de postura progresista respecto a temas muy del momento, pero primariamente la obra es un juego, un mágico divertimento con una trama de amor triple, tan bien hecho (el juego, el divertimento) que el espectador creará llegada al límite muchas veces la situación dramática»¹⁰⁶.

«*La dama duende* es festividad y risa», añadía¹⁰⁷. Y es así porque la comedia crea un universo propio en el que los problemas desaparecen o se aminoran, al convertirse en meros datos o referencias para conseguir que la trama avance o el enredo llegue a extremos imposibles, para ser luego desenredados por la «matemática perfecta» del autor. De ahí que el mismo Villena advirtiese que la obra «refleja un vivir —sobre lo problemático— feliz. Un mundo donde han de reinar gozo y amor»¹⁰⁸. Es el mundo de la comedia, que sólo existe en escena mientras dura la representación (también de él se podría decir que «el mundo está bien / hecho»), diferente del real, por supuesto, al que no niega, pero del que prescinde. En él todo acaba bien y autor, actores y público lo saben y cuentan con ello de principio a fin.

Esas son las leyes del género y ese es el sentido literal de comedias como *La*

¹⁰² Henry W. Sullivan: *Calderón in the German lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 56. Vid. M. Franzbach: *op. cit.*, pp. 70-72; y Henry W. Sullivan, *Calderón in the German lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 56.

¹⁰³ M. Franzbach: p. 79; en p. 9 aporta el dato de que nuestra comedia es hasta 1800 la más reeditada del autor en el extranjero, después de *La vida es sueño*.

¹⁰⁴ Feijoo: «Duendes y espíritus familiares», en *Teatro crítico universal*, ed. A. Millares Carlo, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, II, p. 16.

¹⁰⁵ H. W. Sullivan: pp. 347-348 y 383-387.

¹⁰⁶ Luis Antonio de Villena: «*La dama duende*, enredo y vitalidad», en Calderón de la Barca: *La dama duende*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Ministerio de Cultura, 1990, p. 5.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 8.

dama duende. Si aparecen espadas desenvainadas y se producen duelos, no alarman a nadie. Incluso si se da cuenta de la existencia de heridos o muertos en desahíos, como ocurre en alguna ocasión, esos cadáveres tienen tan poca entidad como los que aparecen en las actuales películas de acción, en las que las exigencias de género, en este caso cinematográfico, obligan a incluirlos por docenas o aun por centenares¹⁰⁹. No hay cuidado: su sangre no nos salpicará, porque lo impiden las férreas leyes de género. Y ellas son, en cambio, las que dan amplio campo al despliegue del ingenio del autor. Y si alguien sospechare que esta es una conclusión demasiado acostada hacia lo postmoderno, cabría recordar que Elder Olson ya daba como una ley de la comedia de todos los tiempos la presencia de muertes o violaciones¹¹⁰. Pero, además, ahí está lo que al propósito sentaba Alonso López Pinciano en 1596, en palabras traídas ya a colación por Vitse y Arellano:

Y la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores y representantes solos y aquellos pasan de los representantes en los oyentes; y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo¹¹¹.

No plantear así las cosas y seguir insistiendo en los mensajes comprometidos de las obras de capa y espada puede tergiversar no poco el mundo de las comedias, sin duda. Pero, hay que repetir lo evidente, Calderón no es sólo el cómico, sino también el autor de dramas muy trascendentes. No uno o el otro, sino uno y el otro. Y por ello es casi seguro que no hacer caso del aspecto humorístico al estudiarlo imposibilita además entender los elementos cómicos de sus obras serias, pues ambos forman una superior síntesis dialéctica, que aquellos espíritus en apariencia tan dogmáticos sabían conseguir y que tantas veces parece haberse perdido en la críti-

¹⁰⁹ Es bien conocido que en algunas muestras un tanto extremas de ese cine —no en las más elaboradas de un Schwarzenegger— llega a ser motivo del guión el batir el número de «enemigos» que el héroe había eliminado en un filme anterior. Por si acaso hiciera falta, quede constancia de que con esto no estoy sugiriendo que la comedia de capa y espada sea similar al cine de acción y aventuras del Hollywood actual: de lo que se trata es de la existencia de géneros y de sus convenciones y límites.

¹¹⁰ Elder Olson: *Teoría de la comedia*, cit., p. 80.

¹¹¹ Alonso López Pinciano: *Philosophia Antiqua Poetica*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1953, III, p. 24; modernizo la grafía. Podría discutirse si la limitación de la catarsis al universo trágico excluye cualquier efecto moral en la comedia, pero lo que apunta acerca del tono cómico dominante no puede ser anulado como una rémora de la ortodoxia clasicista del autor, superada acaso por la modernidad de la tragicomedia. En el XVII hay tragedia, comedia/tragedia y comedia/comedia, como apunta Maria Grazia Profeti: «Comedia al cuadrado: espejo deformante y triunfo del deseo», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 1, 1988, p. 51, y aquí nos hemos ocupado de las últimas.

ca posterior. Algunos de sus portavoces parecen merecer a deshora el castigo que ya el recién recordado Pinciano preveía para quienes se tomaban a la tremenda los pasos supuestamente serios de la comedia: «Para reír son todos esos, no para llorar; y si vos dellos no os reís, merecéis que se ríen de vos»¹¹².

¹¹² *Ibid.*, pp. 22-23.