

La construcción métrica en *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón de la Barca

The Construction of Poetic Meter in *A House with Two Doors Is Difficult to Guard* by Calderón de la Barca

Leonor Fernández Guillermo

Universidad Nacional Autónoma de México
MÉXICO
leonorfernandez@filos.unam.mx

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 719-734]

Recibido: 07-06-2022 / Aceptado: 03-10-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.44>

Resumen. Este artículo presenta un estudio sobre el uso de la polimetría en la composición de una de las mejores comedias de enredo escritas por Calderón de la Barca: *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Mediante la observación del tipo, de la cantidad y de la distribución de las formas métricas empleadas por el dramaturgo, se trata de determinar la manera como cada una de las dos parejas protagonistas conduce cada uno de los hilos, cómo estos se tienden, se entrelazan, se anudan en el tejido de la trama dramática.

Palabras clave. Teatro; Calderón de la Barca; polimetría; construcción; trama.

Abstract. This article presents an analysis of the use of polymetrics in the composition of one of the best comedies of entanglement written by Calderón de la Barca: *A House with Two Doors is Difficult to Guard*. By observing the type, the quantity and the distribution of the metric forms used by the playwright, the aim is to determine how each of the two pairs of protagonists extend, interweave and knot the threads in the fabric of the dramatic plot.

Keywords. Theater; Calderón de la Barca; Polymetrics; Construction; Plot.

El extraordinario genio cómico de Calderón de la Barca, a menudo considerado secundario en comparación con la vena trágica de este importante dramaturgo del Siglo de Oro, queda expuesto, como afirma Ignacio Arellano, en muchas de sus comedias de enredo, subgénero teatral en el que, «aunque hallemos casi siempre los mismos elementos, su disposición y su función cómica toman todas las formas posibles en busca de la sorpresa ingeniosa»¹.

Según afirma Pedraza Jiménez, fue en la década de 1620 cuando la comedia de enredo inició su camino, y lo hizo bajo la pluma de Lope de Vega, con piezas como *Amar sin saber a quién* (1625), que proporcionó el modelo básico que Calderón «con una intuición precoz y prodigiosa»² llevaría a redefinir y culminar, a enriquecer y estilizar.

Inscrita dentro de la comedia «de capa y espada», subgénero definido en el siglo XVII por sus elementos exteriores (personajes, lances, tapadas, galanteos), la comedia «de enredo» se caracteriza por el «encadenamiento de sucesos que van determinando los unos a los otros hasta desembocar en la situación final»³; para referirse al efecto que esa sucesión de hechos producía se empleaban términos como contexto, traza, maraña o nudo, con los cuales se expresaba el refinado artificio de la complicación propia de la trama de la que llegó a denominarse «comedia de enredo». La cual, sugiere Serralta, pudo haber comenzado cuando «el enredo pasó a ser no sólo el esqueleto, sino la carne y la sangre, no sólo una manera de coordinar los elementos creadores del placer teatral, sino la fuente principal de este último. No sólo el 'cómo', sino el 'qué' de muchas comedias auriseculares»⁴.

Una de estas comedias es *Casa con dos puertas mala es de guardar* (escrita en 1629⁵, o entre 1629 y 1632⁶), la cual, siguiendo las convenciones de la comedia urbana, pone en juego «un mundo convencional pero delicadísimo y de perfecta mecánica teatral»⁷, cuyo esquema «es claramente dual: dos parejas unidas por lazos de fraternidad y amistad, además del amor y un desarrollo cargado de paralelismos, contrastes, simetrías y correspondencias.»⁸ Es en ese mismo esquema donde, no obstante las confusiones producidas por el embrollo⁹, se puede apreciar la armonía compositiva de la obra, como lo han demostrado Luis Iglesias Feijoo e Isabel Hernando Morato en un interesante trabajo sobre los paralelismos y dualidades en esta comedia calderoniana¹⁰.

1. Arellano, 1995, p. 499.

2. Pedraza Jiménez, 2000, p. 195.

3. Serralta, 1988, pp. 125-126.

4. Serralta, 1988, pp. 125-126.

5. Hilborn, 1938, p. 15.

6. Escudero Baztán, 2021, p. 15.

7. Amorós, 2000, p. XVI.

8. González, 2006, p. 233.

9. Coenen, 2017, p. 75. Este autor revisa las técnicas empleadas por Calderón para armonizar las funciones externas e internas en sus comedias de enredo: 1) Definir el lugar de la acción. 2) Identificar a los personajes. 3) Caracterizar a los personajes. 4) Informar de los antecedentes. 5) Preparar el enredo. 6) Impedir el reconocimiento (oscuridad, noche, tapados...).

10. Iglesias Feijoo y Hernando Morato, 2013.

En el teatro del Siglo de Oro, uno de los recursos con que cuenta el dramaturgo para la composición de la comedia es la métrica; y si ésta, en un teatro escrito en verso sirve de vehículo a los contenidos y como apoyo en la estructuración dramática, cabe preguntarse cómo la utiliza Calderón para construir una pieza como *Casa con dos puertas mala es de guardar*, en la que «la densa red de relaciones personales entre los personajes es la que posibilita un desarrollo laberíntico del enredo»¹¹.

En este trabajo intento responder a esta pregunta: trato de examinar el uso de las diferentes formas métricas en una obra donde no existen los triángulos amorosos ni las disputas entre rivales; donde si bien el amor y los consecuentes celos son el motor de la acción, éste necesita, para su marcha, del ingenio de cada uno de los personajes que conforman las dos parejas protagonistas: Marcela y Lisardo, y Félix y Laura, ya sea para atraer el interés del galán, como hará Marcela, o para mantener viva su relación con Laura, como hará Félix.

Al comenzar la comedia, en la primera jornada, se presenta la historia del amor de Félix y Laura, existente desde tiempo atrás y que, de momento, pasa por una crisis que ha alejado a los amantes. Esta historia de sucesivos encuentros y desencuentros dibuja una línea que, a lo largo de la comedia, se irá entreverando con otra línea, la que a su vez dibujarán Marcela y Lisardo, quienes apenas han establecido contacto; así, durante tres jornadas presenciaremos el desarrollo de una trama conformada por dos líneas, o por dos hilos, correspondientes a cada una de las parejas. Mediante la observación de la distribución y del uso de las formas métricas, intentaré determinar cómo estos hilos se tienden y se entrelazan para tejer la trama dramática.

La acción se abre con el encuentro entre el joven forastero y la misteriosa «tapada», quien por primera vez le dejará ver su rostro; Lisardo, impresionado por la belleza de Marcela, no cejará en su empeño por volver a verla. Poco más adelante, en el verso 311, al mencionar don Félix el momento en que conoció a Laura, dentro del relato del caballero a su amigo Lisardo, se introduce en la trama la otra pareja de la comedia; nos enteramos, entonces, de que del mismo amor que une a Félix y Laura han surgido las dificultades que los separan: dudas, celos, desconfianza. Así, los dos hilos han comenzado a tejer el entramado: por un lado, la tensión entre Félix y Laura crece y decrece, según los amantes se separen o se reconcilien. Por otro lado, Marcela, cuidando de ocultar sus intenciones, para no desobedecer a su hermano Félix, aprovechará la relación amorosa de éste con la bella Laura, para acercarse a Lisardo, hospedado en su propia casa¹². El asunto ha quedado planteado: durante el transcurso de 3057 versos veremos cómo la acción se desarrolla, se complica y, finalmente, alcanza una solución; observaremos la manera en que las

11. Escudero Baztán, 2021, p. 33.

12. En su artículo «La trama secundaria de *Casa con dos puertas mala es de guardar*», Serafín González plantea (2008, p. 183) que la obra se compone de una trama principal y una secundaria, conducidas por cada una de las dos parejas. Yo no considero que existan una trama principal y una secundaria, sino que se trata de una sola trama compuesta por dos hilos. Y aun cuando el número de versos dedicados a exponer las relaciones de cada una de las parejas varíe, las intervenciones de sus integrantes son igualmente importantes para la construcción del enredo.

formas métricas componen el discurso mediante el cual cada pareja interviene en su desarrollo, complicación y solución.

Ya Marc Vitse señaló que «una segmentación a base de cambios métricos no busca otra cosa que la determinación de las sucesivas y jerarquizadas etapas del desarrollo dramático»¹³; y según Fausta Antonucci,

para considerar en su conjunto el sistema de las formas métricas de una comedia es necesario segmentar el texto y establecer una jerarquía de los cambios de metro y de estrofa [...]. La operación previa de segmentar una comedia es oportuna no tanto como fin en sí misma, sino porque nos obliga a reflexionar sobre la estructura del texto teatral, sobre sus nudos importantes¹⁴.

Además de observar cuántos de los 3057¹⁵ versos conforman cada hilo de la trama, relativos a la interacción de Marcela con Lisardo y a la interacción de Laura con Félix, veremos cuántos versos se dedican al entrecruzamiento de ambos hilos; esto es, a los momentos en que los personajes que integran cada pareja interactúan con los de la otra pareja, produciendo así las confluencias que, en mayor o menor medida, contribuyen en la elaboración del enredo. Asimismo, pondremos atención a las formas métricas que componen los diálogos y monólogos de los personajes, con el propósito de identificar los vínculos entre metro y contenido dramático, pues «El campo abierto por las potencialidades de las distintas formas [métricas] señala momentos claves de la acción, contrastes, diferencias, similitudes entre [los momentos] dramáticos dominados por los personajes»¹⁶.

Es bien sabido que la versificación en el teatro calderoniano se caracteriza por una notable simplificación frente al modelo dramático heredado de Lope de Vega. En Calderón, el romance es el metro mayoritario; las estrofas de versos octosílabos disminuyen, y las formas italianizantes se reducen considerablemente¹⁷. De los 3057 versos que componen *Casa con dos puertas*, 2045 (un 67%) están escritos en romance, metro básico que conduce la acción dramática; el resto (33%) se reparte en redondillas, quintillas, décimas y silva, formas minoritarias que, por tanto, cumplen funciones más «específicas»¹⁸.

13. Vitse, 2007, p. 199.

14. Antonucci, 2009, p. 13.

15. Todas las citas a versos de la obra se toman de la edición de Escudero Baztán, 2001. Resumen del esquema métrico de *Casa con dos puertas mala es de guardar*:

Romance	2045 versos	66.9%
Redondillas	524	17.2%
Décimas	260	8.5%
Silva	118	3.9%
Quintillas	118	3.5%
Total	3057	100%

16. Güell, 2004, pp. 977-992; pp. 987-988.

17. Marín, 2000, p. 356.

18. «Desde el punto de vista de la versificación, salta a la vista la diferencia entre las obras calderonianas "serias", de corte trágico, y las cómicas de capa y espada: mientras que en las primeras el dramaturgo

La primera jornada se compone de 1016 versos, de los cuales casi el 20% son las décimas¹⁹ dedicadas al encuentro de Marcela y Lisardo, así como a los comentarios sobre el interés del caballero en la tapada que se ha estado ocultando de él. Diego Marín señala que en Calderón, los diálogos en décimas «son algo menos frecuentes, pero tienen mayor diversidad funcional que en Lope, sirviendo para toda clase de diálogos (conflictivos y armoniosos), incluso burlescos y de comentarios sobre la acción, algo que Lope no había hecho nunca. Su tono conversacional es igual al de los otros diálogos en versos de arte menor»²⁰. Hay que notar que con el principio de acto (y de comedia) en décimas, Calderón sigue de cerca a Lope al utilizar esta estrofa en una escena «estática»: comienza justamente cuando Marcela y Silvia, que venían corriendo para huir de Lisardo, se detienen («Pues párate...», v. 2) y entablan un diálogo que pone fin a la persecución. Con el acuerdo de reencontrarse próximamente, se despiden. La secuencia²¹ en décimas se prolonga en la escena siguiente, donde Lisardo habla con Calabazas, su criado, sobre la imagen que se ha formado de la desconocida. La misteriosa identidad de la tapada y el interés que ha despertado en el caballero crean expectativas sobre la pareja, sin embargo es poco lo que sucederá con ellos en el resto del primer acto.

La secuencia en romance que sigue a las décimas es muy extensa (vv. 201-724), pero la participación de Lisardo para relatar la historia de la misteriosa joven a la que ha estado siguiendo no es tan larga como la reservada para que Félix narre los antecedentes de su relación con Laura. Por otra parte, Marcela apenas se dejará ver para hablar de su plan: éste es valerse de su amistad con Laura para poder ver a Lisardo (vv. 705-724). Mientras la comunicación entre Marcela y Lisardo es breve, casi 29% de los versos del primer acto presentan la situación de Félix y Laura. La última parte de la secuencia en romance (vv. 817-1016) se dedica casi por completo a los diálogos entre esta pareja: discuten en un ambiente agitado hasta que las súplicas del caballero y los rechazos de ella desembocan en la segunda —y última— secuencia en décimas (vv. 917-976). Estas cuatro décimas constituyen un paréntesis en medio de la disputa en romance: Félix se serena y toma aliento para exponer la calidad del amor que profesa a Laura: su anterior relación con Nise no fue más que un «ensayo de amor», con el que realmente aprendió a amar. El dramaturgo crea así un momento poético, tranquilo, en medio de la discusión entre

todavía incluye formas estróficas como la octava y el soneto, y esporádicamente, el terceto [...], en las segundas, las formas estróficas italianizantes casi desaparecen» (Fernández Guillermo, 2010, p. 484).

19. En la sinopsis métrica incluida en la edición de Escudero Baztán a *Casa con dos puertas mala es de guardar* (2021, p. 39) se indica erróneamente que los versos 1-200 y 917-976 son quintillas. La única secuencia en quintillas de la comedia es la que abre la tercera jornada.

20. Marín, 2000, p. 356. Aunque se han publicado artículos sobre el uso específico de algunas formas métricas en el teatro de Calderón, como la octava y el soneto, falta aún el estudio pormenorizado de la décima calderoniana.

21. Con el término *secuencia* (o *pasaje*) me refiero a cada uno de los pasajes escritos en una determinada forma métrica; cada secuencia puede estar compuesta de una o varias escenas, las cuales quedan definidas por la entrada y/o salida de personajes. Una escena puede abarcar más de una secuencia (por ejemplo, si en medio de un diálogo en redondillas se intercala una relación de hechos en romance).

los enamorados²², siguiendo así la tradición de la décima dramática, propia para diálogos relativos a los conflictos amorosos²³.

FÉLIX Negarte que yo he querido,
 Laura, a Nise, fuera error;
 mas pensar tú que este amor
 es como el que te he tenido,
 mayor error, Laura, ha sido;
 pues si a Nise un tiempo amé,
 no fue amor, ensayo fue
 de amar tu luz singular,
 que para saber amar
 a Laura, en Nise estudié (vv. 917-926).

[...]

FÉLIX Pregunto yo: ¿ofenderá
 una estrella que se va,
 a todo un sol que amanece?
 Yo así, que ciego vivía
 de amor, cuando no te amaba,
 como ciego imaginaba
 cómo aquel amor sería (vv. 954-960).

Al retomar el romance (v. 977), y con él la acalorada discusión, el anuncio de la llegada de Fabio (v. 1004), padre de Laura, interrumpe el enfrentamiento verbal, hecho que obliga a Félix a salir rápidamente por la puerta trasera; este recurso, que resultará fundamental para el enredo dramático, se presenta aquí por primera vez para solucionar la dificultad que enfrenta el galán de Laura.

En este primer acto, desde el punto de vista de la métrica, el problema amoroso de Laura y Félix predomina sobre el asunto de Marcela; lo hemos visto en la amplia escena de la disputa entre la pareja (romance-décimas-romance), y antes, con la secuencia en silva (vv. 725-816), dedicada enteramente a introducir en escena a la amada de Félix: Fabio cuestiona la tristeza de su hija y da pie para que la dama externe sus reflexiones acerca de los celos y la libertad perdida al enamorarse de Félix:

LAURA ¿Qué haré yo, que rendida,
 a pesar de mi vida
 vivo? ¿Qué es esto, cielos?
 Más bien se deja ver que éstos son celos (vv. 749-752).

Aquí, la silva da lugar a una exposición detallada del contradictorio estado anímico de la amiga de Marcela. Si bien es un metro minoritario, con Calderón desempeña un papel clave en la composición teatral: en sus comedias de capa y es-

22. Esta secuencia en décimas constituye lo que Marc Vitse llama «forma englobada», cuyo propósito es modificar el tono o el carácter de una situación dramática (1998, p. 50).

23. «Las décimas son buenas para quejas», apunta Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 307. Ver García Santo-Tomás, 2006, p. 148.

pada, el dramaturgo suele utilizarla en estrategias discursivas bien identificadas, una de las cuales es, precisamente, el monólogo (o soliloquio) reflexivo con que el personaje externa su pasión amorosa y sentimientos negativos como confusión, extravío, perturbación, tristeza, rencor, odio, celos, remordimiento, desesperación²⁴.

En la primera jornada observamos que poco más de la mitad de los versos (51 %) se emplean en implicar los dos hilos de la trama, y esto sucede con los 312 versos en romance del diálogo entre Félix y Lisardo, que incluyen sus correspondientes relatos, y con las breves apariciones de Marcela para escuchar ocultamente la conversación de los caballeros y declarar su intención de obtener la complicidad de Laura para llevar a cabo su plan:

MARCELA	Por esta puerta, que al cuarto de mi hermano, Silvia, sale, desde el mío, a verle vengo; porque aunque él esté ignorante de que he salido hoy de casa, con esto he de asegurarle.
SILVIA	Detente; que está con él el tal huésped, y ya sabes, que no quiere mi señor, que llegue a verte ni hablarte (vv. 513-522). [...]
MARCELA	Pues hoy he de declararme con ella [con Laura], y hoy has de ver, Silvia, el más extraño lance de amor; porque yo fingida... pero no quiero contarle; que no tendrá después gusto el paso, contado antes (vv. 718-724).

Asimismo, las dos líneas se entrecruzan en los 212 versos (del 513 al 724), igualmente en romance, de la llegada de Celia (criada de Laura), que interrumpe la conversación en que Lisardo contaba a Félix de las seis veces que había visto a la misteriosa tapada. Esta interrupción «salva» a Marcela de ser descubierta y le permite seguir trazando sus «lances de amor».

En la segunda jornada, a juzgar por el porcentaje de versos dedicados a reunir a Marcela con Lisardo (30.6)²⁵, y a Félix con Laura (29.8), observamos que los hilos de la trama se van desarrollando de manera bastante equilibrada. En lo que respecta a las escenas de entrecruzamiento, aunque abarcan un 39.6% del total de versos de la jornada, porcentaje menor al de la primera jornada, se efectúan en mayor número: frente a dos escenas de intersección en la primera jornada, en la

24. Fernández Guillermo, 2010, p. 487.

25. En este porcentaje se incluyen los diálogos en que Lisardo y su criado Calabazas hablan a solas, pues son momentos en que se tratan asuntos que inquietan y preocupan al caballero.

segunda se realizan cuatro²⁶: Marcela aprovecha su amistad con Laura para reunirse con Lisardo; éste y Félix empiezan a coincidir en el mismo lugar; Fabio aparece inesperadamente, echando a perder planes y encuentros. Veamos cómo sucede.

La secuencia en romance que abre el segundo acto (vv. 1017-1240) coloca al frente a Marcela con el parlamento que expone el obstáculo que representa su hermano en su relación con Lisardo; y, muy importante, explica a Laura lo que ha «trazado» para introducir a este caballero en la casa de su amiga para poder verlo ahí:

MARCELA	[...] y así, antes que el discurso a enlazarse, Laura, vuelva, me importa hablar con Lisardo, para cuyo efeto queda Silvia ya con un papel, en que le digo que venga a verme a esta casa, donde yo he de estar... (vv. 1167-1174).
---------	---

En tanto que con el plan expuesto a Laura, en romance, Marcela sigue tejiendo la maraña, las redondillas (vv. 1241-1416) del diálogo entre Lisardo y Marcela apenas sirven a la joven para aportar nueva información al caballero, sin llegar a aclarar nada; Celia y Laura los interrumpen, advirtiendo de la llegada de Fabio, cuya entrada en la casa inquieta a todos. Lisardo tiene que esconderse, y Marcela, justificar su presencia ahí (vv. 1321-1394). Con la segunda puerta abierta, el galán escondido y las damas improvisando explicaciones, el enredo crece cada vez más.

La segunda jornada había comenzado con el planteamiento de la situación de Marcela y Lisardo, mediante un diálogo más o menos amplio que tensa este hilo de la trama; sin embargo, la pareja no vuelve a reunirse sino hasta bien entrada la tercera secuencia en romance de este acto dos, en un breve encuentro (vv. 1859-1895), donde Marcela intenta descubrirse y aclarar todo a su galán, intento que Félix estorba. A pesar del breve e infructuoso encuentro de Marcela y Lisardo, observamos que toda la tercera secuencia en romance (vv. 1681-1898) se centra en esta pareja, pues previamente al diálogo referido, el caballero pronuncia un amplio monólogo (vv. 1681-1744), seguido de un diálogo con Calabazas (vv. 1745-1757), en el que refiere al criado su cita con Marcela y el encierro en casa de Laura; sin agregar nada nuevo, este pasaje ofrece la propia perspectiva del personaje²⁷.

26. Pero hay que tomar en cuenta que en la primera jornada son los relatos de Félix y Lisardo, dentro de su diálogo (sobre todo el de Félix), los que aumentan el número de versos considerados dentro de las «intersecciones».

27. Dentro del 30.6% de versos de la pareja Marcela-Lisardo, se contabilizan los 67 versos en romance del cuento de Calabazas (vv. 1758-1824), en que el criado refiere los inconvenientes de acudir al sastre para mandar a hacer un traje. Este cuento, que puede considerarse como un paréntesis humorístico, se inserta en la secuencia en romance que va del verso 1681 al 1898. Si se considera que estos versos no exponen las participaciones de ninguna de las dos parejas, ni presentan una intersección de ambas, sino que representa más bien como un «tiempo fuera», el porcentaje de versos dedicados a Marcela-Lisardo se reduciría. Sin embargo, he decidido contarlos dentro de este último porcentaje porque comunican la decisión de Lisardo: aunque dice desear irse de Ocaña para no sufrir más, no lo hace.

La silva se emplea nuevamente (vv. 1655-1679), esta vez en una secuencia de apenas 25 versos (posteriores a la segunda secuencia en romance), que cumple la función de destacar el estado anímico del joven forastero, quien, contrariado, anuncia su partida de Ocaña. La silva constituye un breve prólogo al relato de los recientes acontecimientos:

CALABAZAS	Señor, ¿qué es lo que tienes? ¿De dónde o cómo a tales horas vienes?
LISARDO	Ni sé de dónde vengo, Calabazas, ni sé lo que me tengo (vv. 1655-1658). [...]
LISARDO	No me mates, ni empieces a decirme disparates, sino pon las maletas, porque luego me tengo de ir... (vv. 1665-1668)
LISARDO	[...] que es la felicidad de quien bien ama; y yo, infeliz, a quien han sucedido tantas cosas.
CALABAZAS	¿Qué han sido?
LISARDO	Oye, porque me dejes, con condición que luego no aconsejes (vv. 1677-1681).

En tanto, vemos que la acción centrada en Laura y Félix adquiere mayor intensidad, pues aunque ellos tratan de arreglar su relación, sus dificultades aumentan por culpa de las intromisiones de Marcela. El segundo pasaje en romance de esta segunda jornada (vv. 1417-1654) muestra, en su mayor parte, el esfuerzo de la pareja por superar las diferencias; pero Marcela se inmiscuye cada vez más en las vidas de su amiga y de su hermano, complicando así su relación.

A 235 versos de que finalice la segunda jornada, la acción dramática seguirá concentrada en Félix-Laura: las dos últimas secuencias del acto dos, tanto las rondallas (vv. 1899-1984) como el romance (vv. 2007-2133), transmiten la pena del caballero porque los celos lo atormentan y porque Laura, que había ido a darle explicaciones, termina exigiéndoselas a él ante la sorpresiva y fugaz aparición de una mujer encubierta. Los malentendidos crecen, y la segunda jornada termina de manera similar a la primera, destacando el dinamismo que los problemas de Laura y Félix imprimen a la acción. Las respectivas secuencias en romance que dan fin a la primera y segunda jornadas de *Casa con dos puertas* constituyen un ejemplo del uso de la métrica como elemento estructurador de la comedia; en este caso se trata de un mecanismo al que he llamado «paralelismo correlativo de correspondencia»: ambas jornadas terminan en el mismo metro y de manera similar, con un diálogo entre los mismos personajes y con una discusión que versa sobre el mismo tema²⁸.

28. Fernández Guillermo, 2021, pp. 102-108.

En esta jornada, las intersecciones de las dos líneas o hilos de la trama, no obstante representar, como he dicho, un 39.6% de los versos, es decir, 11.4% menos que en la primera jornada, se destacan más. Esto se debe, en primer lugar, a que hay mayor comunicación entre las figuras masculinas —Lisardo y Félix— y entre las femeninas —Laura y Marcela—, y a que el contenido de sus respectivos diálogos es dramáticamente más significativo: tanto las redondillas como el romance se reparten más equitativamente entre las conversaciones de las dos damas, por un lado, y entre las de los dos caballeros, por otro (redondillas: vv. 1899-2006; romance: vv. 1017-1045). Los demás entrecruzamientos se producen por las rápidas interacciones entre los personajes —apariciones momentáneas, salidas precipitadas, llegadas inesperadas—, con una duración apenas suficiente para producir la confusión, las dudas y el desconcierto que complican el enredo cada vez más.

Durante la tercera jornada, el porcentaje de versos dedicados exclusivamente al desarrollo de la relación Laura-Félix disminuye considerablemente a casi un 5%, en tanto que los versos dedicados a los encuentros entre Marcela-Lisardo abarcan casi 20% de los 924 versos del acto final de la comedia. En tanto, los versos de entrecruzamiento aumentan notoriamente hasta superar el 75% de los versos, divididos en diez escenas. Ya próximo el desenlace, la interacción entre los miembros de ambas parejas confluye con las intervenciones de Fabio, Calabazas, Silvia y Celia, primero para enredar más las cosas, y después para comenzar a desenmarañarlas; la acción se hace cada vez más ágil y fluida.

Las escenas en las cuales se destacan las participaciones de Laura y de Félix, por separado, son aquellas donde, en sendos monólogos insertos en sus respectivas secuencias en romance, manifiestan su turbado y penoso estado anímico: Laura (vv. 2267-2363) se refiere a la mujer que vio en la casa de Félix y relata su paseo por el mar de Ontígola, para distraer sus tristezas. En este parlamento (que es parte del diálogo con Marcela, antes iniciado en quintillas) se inserta la poética descripción de la reina y su cortejo:

LAURA	[...] al mar de Ontígola hoy salí con unas amigas, donde, aunque debió alegrarme su hermosa apacible vista, no pudo; que para mí ya se murió la alegría (vv. 2276-2281).
-------	---

Asimismo, Laura expone la «industria» para la cual desea el auxilio de Marcela, con el fin de saber si Félix esconde a Nise en su cuarto (vv. 2344-2363). Las amigas acuerdan, además, intercambiar casas y criadas, lo cual complicará el enredo. Félix, por su parte (vv. 2742-2773), pone de manifiesto sus dudas y confusión al ver a su amigo Lisardo entrar en la casa de Laura.

FÉLIX	¿Qué es lo que pasa por mí? ¿Quién vio confusiones tantas? ¿En casa de Laura —¡cielos—!
-------	---

viene buscando la dama
que hoy de mi cuarto salió,
cuando entró en mi cuarto Laura? (vv. 2742-2747).

Por otro lado, aunque las participaciones individuales de Marcela y de Lisardo dan la apariencia de ser poco sustanciales, cumplen el propósito de recapitular: ambas consisten en sendos diálogos sobre los más recientes sucesos: Marcela (quintillas, vv. 2134-2173) narra cómo estorbó la explicación que Laura daba a Félix; Lisardo (redondillas, vv. 2416-2516) justifica su actitud distraída y su desánimo.

Las únicas quintillas de la comedia (una sola secuencia en toda la obra), que abren la tercera jornada, se distribuyen en tres partes: la primera, para el diálogo de Marcela con Silvia (vv. 2134-2173), en que la hermana de don Félix deja sentir su inquietud al eludir su responsabilidad en el lío que ha armado:

SILVIA	Grande atrevimiento fue.
MARCELA	Como perdida me vi, cuando ya a Laura escuché, que iba a descubrir allí cuanto en su casa pasé, estorbar la relación quise con tal loca acción; que ya preciso un pesar, algo se ha de aventurar (vv. 2134-2142).

La segunda, para el diálogo entre los hermanos Marcela y Félix (vv. 2174-2228), sobre el desconcierto de él al ver salir una mujer de su alcoba (que era Marcela) y la petición a su hermana para que vaya a casa de Laura:

FÉLIX	Que tú, hermana, has de fingir que un gran disgusto, un enfado conmigo has tenido, y que en tanto que esto se pasa, te quieres ir a su casa (vv. 2007-2011).
-------	--

La tercera parte de la secuencia en quintillas constituye la introducción al diálogo entre las dos damas (vv. 2229-2241): antes de que Marcela salga hacia la casa de Laura, ésta, muy preocupada, llega a la de Marcela para «valerse de ella» (vv. 2239-2241).

El pasaje en redondillas de la última jornada (vv. 2416-2655) consta también de tres partes; en ellas Lisardo ocupa el lugar más importante: en diálogo con su criado Calabazas (vv. 2416-2544) expresa su confusión a causa del incomprensible comportamiento de la tapada («enredadora, embustera, bachillera, habladora», la llama Calabazas), y por el conflicto en que lo colocan la amistad que le dispensa don Félix y su propio honor de caballero; de esto hablan cuando recibe de Silvia el recado para otra cita con su señora (Marcela). En eso, la inesperada aparición

de Félix lo sorprende; en este punto, las redondillas dan paso a una escena de entrecruzamiento con el diálogo entre los dos caballeros (vv. 2545-2591). Lisardo decide contar a su amigo lo que le ha pasado en Ocaña:

LISARDO	Pues yo quiero mi cuidado fiaros ya sin temor; que si hasta aquí he suspendido la relación que empecé, respeto que os tuve fue (vv. 2554-2558). [...]
FÉLIX	Vamos, que mucha merced me haréis en divertir el dolor, de que mi pecho está lleno; porque de amor el veneno cure triaca de amor (vv. 2566-2571).

Una vez que se han ido los caballeros, esta estrofa se enfoca en Fabio y en el accidente que lo obliga a regresar a Ocaña. Esta sección de las redondillas (vv. 2592-2655) marca el comienzo de las complicaciones finales, previas al desenlace de la comedia.

Si tomamos en conjunto las secuencias métricas que componen el acto tres —quintillas, romance, redondillas, romance— observaremos que en las tres primeras las intersecciones se producen en escenas no muy extensas, pero sí determinantes para atar los últimos nudos del enredo.

Las quintillas iniciales que, como se dijo, conforman la única secuencia en esta estrofa, exponen el plan ideado por Félix para que su hermana Marcela se vaya a casa de Laura (vv. 2174-2228), plan que le da materia a Marcela para inventar su siguiente jugada: citar de nuevo a Lisardo. En los 172 versos del romance siguiente (vv. 2244-2415) se intercala el diálogo Laura-Marcela en que acuerdan intercambiar casas (vv. 2364-2415). Por su parte, dentro de las últimas redondillas (vv. 2416-2655), Lisardo y Félix van juntos a la casa donde el primero ha sido citado; mientras tanto, Lisardo confía a su amigo el secreto relativo a la enigmática dama.

Finalmente, se puede ver que en el romance de cierre (vv. 2656-3057), los dos hilos de la trama se implican casi por completo, y digo *casi* porque en medio de la ajetreada interacción en que todos los personajes participan brevemente, llevando los dos hilos que atraviesan de principio a fin toda la secuencia final, durante 42 versos muy cercanos al desenlace (vv. 2922-2963), la acción se centra en un breve diálogo entre Laura y Félix, quienes aún discuten y tratan de aclarar su situación: el enredo se resuelve con el acuerdo de realizar las dos bodas.

En la siguiente tabla se muestra el porcentaje de versos (cifras redondeadas) por jornada, que concentran el desarrollo de cada una de las líneas de la trama, así como el de las intersecciones que se producen al interactuar los miembros de las parejas con los otros personajes de la comedia:

Jornada	Línea 1 Félix-Laura	Línea 2 Marcela-Lisardo	Intersecciones
I	29%	20%	51%
II	30%	30%	40%
III	5%	20%	75%

Como puede observarse, la diferencia en el porcentaje de versos que componen cada una de las líneas dedicadas a exponer el desarrollo de las relaciones entre Marcela y Lisardo, y entre Félix y Laura, es de sólo un 6%; el mayor porcentaje de versos se concentra en las intersecciones, de las cuales parece depender, mayormente, el armado del enredo dramático.

Desde el punto de vista de la versificación, se aprecia que los dos hilos que conforman la trama de *Casa con dos puertas* están elaborados básicamente de versos romanceados, como es normal en el teatro calderoniano, donde las tiradas de octosílabos asonantados constituyen el metro mayoritario: en esta comedia el romance lleva la «voz cantante», con 67% de los 3057 versos que conducen una acción rápida, en escenas plenas de movimiento.

Marcela y Lisardo desarrollan tres diálogos en romance a lo largo de las jornadas segunda y tercera, mientras que Laura y Félix desarrollan seis repartidos en toda la obra. Son once las escenas que forman parte de secuencias de intersección —o entrecruzamiento— en metro romance, es decir, aquellas en las cuales los miembros de ambas parejas interactúan, sea solamente entre ellos o junto con otros personajes. En estas secuencias destacan los relatos informativos, incluyendo, algunos de ellos, los datos autobiográficos que se intercalan en el diálogo que Lisardo y Félix sostienen en el primer acto, así como el de Laura, que se incluye en su diálogo con Marcela, en el tercero. Estructuralmente, el romance concluye cada una de las jornadas, tendencia iniciada por Lope de Vega para componer los finales provisionales o definitivos de la comedia²⁹. Como se indicó en su momento, este metro cumple una especial función estructural al establecer un paralelismo de correspondencia entre las secciones finales en romance de las jornadas primera y segunda.

Las redondillas, aunque siguen muy de lejos al romance, con sólo 524 versos (17% del total), juegan un importante papel en la comedia. Presentan el nuevo encuentro entre Marcela y Lisardo del acto dos, y sirven de vehículo al diálogo en que Calabazas reprocha a su amo su falta de confianza, conversación que se prolonga hacia el primero de los tres diálogos de intersección, cuando los dos caballeros se dirigen a casa de Laura. Otro de estos diálogos es el de Marcela, Laura y Fabio; y el último, donde Fabio sufre un accidente que lo obliga a volver intempestivamente a Ocaña. Hay que notar que las redondillas componen las dos escenas (actos dos y tres) relacionadas con las inesperadas apariciones de Fabio en su casa, las cua-

29. Marín, 2000, p. 354.

les contribuyen a aumentar la tensión dramática: en una, el padre de Laura se da cuenta de que han dejado abierta la segunda puerta, por donde él entra (momento en que Lisardo tiene que esconderse); la otra, anuncia el regreso de la figura de autoridad, necesaria para deshacer el enredo y reestablecer el orden: «Los comentaristas suelen asociar [las redondillas] en Calderón, con diálogos animados e incluso emocionantes»³⁰. Sin duda, se trata de momentos clave en el armado del enredo.

La décima, estrofa cuya frecuencia dramática generalmente la sitúa en el tercer lugar en las preferencias de Calderón³¹, cumple en *Casa con dos puertas* la función estructural de abrir la acción de la comedia. Por el contenido al que las décimas sirven de vehículo, cumplen dos encargos muy precisos, cada uno de los cuales corresponde a una pareja (y a un hilo de la trama): fijar el encuentro en el que la tapada y el forastero hablan por primera vez, y confirmar la fuerza del amor de Félix por Laura (acto primero). En ambos casos, la décima se emplea en diálogos de contenido afectivo con que los personajes expresan sus impresiones y sentimientos personales.

La apertura de la tercera jornada la llevan a cabo los 110 versos agrupados en 22 quintillas que empiezan a encaminar la trama hacia su desenlace por medio de tres escenas que, aun cuando el final se aproxima (o por eso mismo), mantienen la tensión dramática. De estas quintillas, solamente las primeras ocho tejen el hilo de Marcela; en los siguientes 61 versos concurren Marcela y Félix; y en los últimos 181, Marcela con Laura. Pero en toda la secuencia, esta estrofa octosílaba revela conflictos íntimos y planes de acción inminente.

Tal como hace con la décima, Calderón compone una secuencia en silva para uno de los miembros de cada una de las parejas: la primera para Laura; la segunda para Lisardo. Ambos, en su turno, expresan en silva la contrariedad, el sufrimiento y la tristeza, sentimientos que en la comedia calderoniana suelen comunicarse mediante parlamentos compuestos en esta forma italianizante.

Por tanto, las escenas que reúnen a cada pareja, jalando sus respectivos hilos de la trama, se desarrollan básicamente en romance, redondillas y quintillas, con los eventuales «momentos íntimos» en silva y décima, en que sus miembros se expresan por separado. Las escenas de confluencia o intersección, que son dieciséis en total, se efectúan en romance, redondillas y quintillas.

Como en todo el teatro áureo, el estudio de la práctica polimétrica ayuda a conocer un aspecto importante de la construcción de la obra. En el caso de *Casa con dos puertas*, además de mostrar el uso de los metros en relación con el contenido e intención de los diversos diálogos y monólogos, revela su manera de emplearlos y el peso que les otorga en el armado del enredo, de acuerdo con su distribución en las secuencias donde se relacionan los miembros de las dos parejas, y según se apliquen en la interacción de las relaciones de éstos con los demás personajes.

30. Marín, 2000, p. 355.

31. Marín, 2000, p. 355.

Desde luego, hay otros tantos aspectos que quedan pendientes de examinar para obtener información más completa de la composición de esta comedia desde el punto de vista de la polimetría, como ahondar en el análisis de la función estructural de los metros y en el significado de la continuidad o de los cambios de tipo de verso que se producen de escena a escena. Sin embargo, espero que esta breve aportación contribuya a apreciar mejor la compleja elaboración de un trabajo artístico en que el dramaturgo conjuga, de manera genial, verso y dramaturgia.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Andrés, «Prólogos», en Pedro Calderón de la Barca, *Obras selectas*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. XV-XXII.
- Antonucci, Fausta, «"Acomode los versos con prudencia": la polimetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara*, 9, 2009, Addenda, pp. 1-25, http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/Addenda/antonucci_3.pdf.
- Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid, Cátedra, 2021.
- Coenen, Eric, «Funciones externas de las comedias de enredo calderonianas», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 71-90, <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/55403>.
- Escudero Baztán, Juan Manuel, «Introducción», en *Casa con dos puertas mala es de guardar*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid, Cátedra, 2021, pp. 11-38.
- Fernández Guillermo, Leonor, «La silva en la comedia de capa y espada de Calderón», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde, México, Colmex / UAM, 2010, pp. 483-494.
- Fernández Guillermo, Leonor, *Lope de Vega. El arte de la versificación teatral*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones del Lirio, 2021.
- González, Aurelio, «De la palabra a la escena en tres comedias de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 229-248.
- González, Serafín, «La trama secundaria de *Casa con dos puertas mala es de guardar*», *Anuario Calderoniano*, 1 (monográfico *La interpretación de Calderón en la imprenta y en la escena*), ed. Ignacio Arellano y Aurelio González, 2008, pp. 183-199, <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/34259>.

- Güell, Mónica, «Usos dramáticos de la versificación en *La hija del aire* de Calderón», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. II, pp. 977-992.
- Hilborn, Harry Warren, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1938.
- Iglesias Feijoo, Luis, e Isabel Hernando Morato, «Dualidad y paralelismos en *Casa con dos puertas mala es de guardar*», *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 111-131, <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/34306>.
- Marín, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», en *Estudios sobre Calderón (I)*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, pp. 351-360.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *Calderón, vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000.
- Serralta, Frédéric, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-136.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- Vitse, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo xvii: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena. Estructuras teatrales de la comedia*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-61.
- Vitse, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo xvii: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 169-205.