

Metodología y recepción : lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro

por Ignacio ARELLANO
(Universidad de Navarra)

En el panorama de los estudios sobre la comedia áurea abundan las interpretaciones serias, tragedizantes, en clave moral o de crítica social y política de las comedias cómicas. Ya en un artículo de 1971 C. Jones señaló lo paradójico que resultaba valorar a las comedias cómicas precisamente por lo que no eran (o no intentaban ser, digámoslo, por ahora, provisionalmente): «it seems strange that one should appreciate comedy primarily for what it is not, in other words, for its serious implications»¹. Estas lecturas trágicas me parecen responder a un defectuoso planteamiento que involucra cuestiones de clasificación genérica, convenciones estructurantes, horizonte de expectativas y coordenadas de emisión y recepción. Pero antes de examinar un poco más algunos de estos puntos, quisiera hacer un par de observaciones previas.

Aunque el campo de investigación podría ser muy amplio (falta todavía una satisfactoria taxonomía de los géneros dramáticos del Siglo de Oro, y sería necesario estudiar los horizontes de expectativas de cada uno de ellos), limitaré mis observaciones en lo que sigue a la comedia más propiamente cómica y que menos elementos de tragedia contiene a mi juicio, esto es, a la comedia de capa y espada². Otros subgéneros cómicos podrían presentar posibilidades más fundamentadas de lecturas parcialmente serias; no trato de sentar una valoración lúdica exclusivista, sino tan solo de plantear en este artículo, muy modestamente, el problema de algunas lecturas trágicas de la comedia de capa y espada. Tampoco quiero negar absolutamente las implicaciones serias que incluso en estas obras (hablando siempre en términos generales) podrían rastrearse: sin embargo, me parece útil recurrir en este punto a una distinción que aduce, por ejemplo, Erwin Panofsky, a propósito del estudio del arte, entre «documentos» y «monumentos»³: si consideramos a las obras dramáticas como «documentos» que reflejan a través de la transfiguración artística ciertos aspectos

¹ C. Jones, «Some ways of looking at Spanish Golden Age Comedy», *Homenaje a W. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, 329-39, cita en p. 330.

² He intentado definir algunas de sus características esenciales en «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, 27-49.

³ Ver *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983, 26-27.

de la vida del XVII o conflictos humanos más o menos atemporales, es evidente que parte de la visión del mundo que en ellas percibimos se sitúa en un universo serio y a veces trágico, de opresión, falta de libertad de las mujeres, engaños, apariencias enmascaradoras, codicia, mentira, y otra serie de problemas individuales y sociales de importancia. Pero la consideración trágica de estos aspectos está más allá de la comedia y queda al margen de su valor dramático como «monumento» primario. Utilizar las comedias como documentos, para juzgar lo trágico de su universo, casi siempre desde nuestros propios códigos de valores, puede ser iluminador, quizá, para el historiador o antropólogo, pero me parece marginar lo más propiamente dramático, olvidar la intención y construcción de estas piezas, negar injustificadamente la percepción que de ellas, creo, tuvieron sus espectadores. Mi propósito será, pues, examinar las comedias de capa y espada como monumentos, sobre el horizonte de expectativas que las convenciones genéricas, ya sabidas por el público coetáneo, determinaban en los corrales del Siglo de Oro.

En las lecturas serias encontramos calificaciones de índole global (a menudo sin argumentación) que atañen al género en su conjunto, e interpretaciones particulares de comedias concretas (*Marta la piadosa*, *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*) que subrayan lo serio de sus lecciones, lo trágico de sus situaciones o la amargura de sus soluciones. Sin ánimo de exhaustividad⁴, intentaré ilustrar, con algunos ejemplos, las principales vías del acercamiento «serio».

Uno de los más conspicuos paladines de este tipo de aproximación es B. Wardropper, que ha defendido esta perspectiva en trabajos ya clásicos y sumamente influyentes entre los estudiosos⁵. Algunas de sus afirmaciones son suficientemente reveladoras. Para Wardropper (recojo un poco al azar afirmaciones que reitera en sus análisis) «como en sus obras serias, las comedias de Calderón nos muestran al hombre en su lucha por descubrir algún sentido en la confusión laberíntica que constituye el mundo temporal de las apariencias, en el que debe vivir durante su paso por la tierra» («La comedia española», 198); «la comedia es el preludio de una tragedia en potencia», reino dominado por una sensación de desesperanza en la dicha ficticia de los amantes, pues «les rodean las omnipresentes espadas, constantes recordatorios de la muerte» (ídem., 227). En esta comedia de

⁴ No aduciré, pues, una bibliografía completa y orgánica, sino las referencias que creo suficientemente significativas para ilustrar una postura que me parece muy extendida. La índole de mi artículo me exige, no obstante, cierta monotonía y reiteración en las citas de estudiosos precedentes, ya que sobre lecturas críticas versa. Quiero señalar que mi discrepancia en este sentido con algunos estudios, admirables a menudo, no implica minusvaloración de los mismos en el camino hacia la mejor comprensión del teatro clásico español.

⁵ Recordaré, entre otros, «Calderón and his serious sense of life», *Hispanic Studies in Honor Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1966, 179-193; «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», *Actas del II Congreso de la AIH*, Nimega, Universidad, 1967, 689-94 (lo cito por la publicación en Durán y González Echevarría, *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, 715-22); «La comedia española del Siglo de Oro», en E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, 183-242; «El horror en los géneros dramáticos áureos», *Crítica*, 23, 1983, 223-35; «The Numen in the Genres of the Spanish Comedia», *Iberoromania*, 23, 1986, 156-66. Habría otros trabajos importantes de Wardropper que podrían citarse, pero estos me parecen suficientes para ilustrar su lectura seria del género de capa y espada, que es representativa de una tendencia abundante: el mismo Wardropper señala que «la mayoría de los críticos parecen inclinarse a entender las comedias como obras que exponen algún tipo de problema grave», «La comedia española», 199. He comentado algunos de estos aspectos en «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», cit., a donde remito para otras referencias bibliográficas.

capa y espada, lo que queda al espectador es lo serio y no lo ligero⁶. En otro estudio sobre el horror en los distintos géneros dramáticos considera que el horror «está presente lo mismo en las comedias de capa y espada que en las tragedias» y aduce el ejemplo de *La dama duende*, donde «uno de los hermanos de doña Ángela, don Luis, es un monstruo sangriento capaz de matar a un amigo y a una hermana por unas sospechas mal fundadas» («El horror», 230). De nuevo se recurre a la impresión causada en el público⁷: «la sonrisa final del espectador es a menudo una mueca torcida» (id., 230). Las tramas de las comedias de capa y espada reflejarían la confusión del mundo, en el que el hombre es víctima de su insuficiencia moral: a pesar de su desarrollo cómico, tienden hacia una solución trágica, y son, en fin, comedias de esencia trágica («El problema de la responsabilidad», 716) situadas en un universo «esencialmente idéntico al del drama de honor»: la comedia resulta embrión del drama de honor, y su única diferencia es la soltería de los protagonistas cómicos, que les permite solucionar los problemas con una boda, mientras que en los dramas los protagonistas casados se ven conducidos a un desenlace trágico por los imperativos del honor (cfr. «El problema de la responsabilidad», 720-21).

Con diversas matizaciones podemos encontrar una larga serie de críticos que se colocan en la misma o análoga línea interpretativa. Las citas serían numerosas: valgan algunos ejemplos. Para Mason⁸, «el mundo de la comedia de capa y espada no dista mucho de las tragedias de honor»; Forastieri Braschi⁹ observa que en el paso de los equívocos, los celos, los lances de honor, la comedia se aproxima peligrosamente a la tragedia y que al final los sucesos alegres conducen a serios desengaños. Igual cercanía y asimilación señala B. Mujica: «the same sense of fear and confusion that permeates Calderón's high drama also pervades the comedias de capa y espada [...] the solitude, the alienation, the overwhelming determinism of the honor code and the devastating effects of jealousy are factors in the cloak-and-sword comedies, just as they are in the honor plays»¹⁰. Neumeister capta análogos paralelismos: «ambos géneros, la tragedia tanto como la comedia [...], nos enseñan que el libre albedrío es una ilusión [...] aspiran al mismo fin: el desengaño»¹¹. Rey Hazas y Sevilla Arroyo, tras los pasos de Wardropper, afirman recientemente también que estas piezas «apenas pueden pasar por comedias en el sentido ordinario de la palabra, ya que plasman una concepción de la vida verdaderamente grave, poco humorística, en virtud de la

⁶ Esta afirmación en concreto la expone a propósito de *La dama duende* y «otras muchas» comedias de capa y espada en «La comedia española», 229.

⁷ Opino que estos espectadores tan melancólicos de Wardropper y otros estudiosos están cortados a imagen y semejanza del erudito moderno. En realidad no creo que esta tendencia crítica considere verdaderamente el efecto de la comedia en el público coetáneo; su recurrencia a estas tristes sonrisas me parece más bien una fórmula retórica. No me imagino, y por lo que sabemos sobre el público de los corrales es difícil imaginar, a un mosquetero con esta mueca trágica sedimentada tras el espectáculo de una horrorífica comedia de capa y espada. Pero sobre este aspecto de la recepción (ligada a las convenciones-expectativas de cada género) volveré luego.

⁸ «Los recursos cómicos de Calderón», *Hacia Calderón*, cit., p. 100.

⁹ «Secuencias de capa y espada: escondidos y tapadas en *Casa con dos puertas*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, 433-49; ver pp. 435, 441.

¹⁰ «Honor from the Comic Perspective: Calderón's comedias de capa y espada», *Bulletin of the comediantes*, 38, 1, 1986, 7-24, cita en pp. 7-8. Cfr. también de la misma autora *Calderón's Characters: An Existential Point of View*, Barcelona, Puvill, 1980, especialmente las pp. 93-133 dedicadas al estudio de *La dama duende*, donde se podrán acopiar otras afirmaciones semejantes.

¹¹ «La comedia de capa y espada: una cárcel artificial. *Peor está que estaba y Mejor está que estaba*, de Calderón», en J. Ruano (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a J. E. Varey*, Ottawa, Dovehouse editions, 1989, 327-38, cita en p. 335.

cual la intriga de amor y honor que desarrollan es tan tensa [...] que está a punto de acabar en auténtica tragedia»¹². Etc. Podrían añadirse muchos más testimonios, pero el elenco me parece suficiente para plantear este tipo de aproximación.

Semejante panorámica se completa con las numerosas valoraciones de comedias concretas de capa y espada¹³ que se interpretan en esta vía, análisis con los que a veces (no siempre) se justifican las dimensiones serias del género como conjunto.

Respecto a los juicios globales mencionados creo advertir cierta tendencia a dar por supuesta sin mayor demostración la esencial seriedad de la comedia de capa y espada. Paradójicamente, el uso de las «grandes palabras» (desengaño, profundidad filosófica, metafísica, etc.)¹⁴ me parece trivializar el sentido tanto de estos conceptos filosóficos si así se quieren llamar, como el de las mismas comedias. Decir que la esencia de *La dama duende* es una reflexión filosófica metafísica sobre la identidad y el autoconocimiento es decir muy poco sobre el tejido propiamente dramático de la obra, sobre su construcción poética teatral y su movimiento escénico, sobre sus peculiaridades como estructura de enredo y dinamismo de la acción. Son afirmaciones de tipo general que invierten, en mi modesta opinión, el proceso correcto del análisis. Suponen tomas de postura apriorísticas que van a definir las interpretaciones de las comedias particulares, examinadas desde este prisma adoptado previamente sin la suficiente demostración. En efecto, los estudios de comedias concretas que ejemplificaré enseguida discurren por este camino: se obligan así a juzgar de talante trágico toda una serie de aspectos cuyo valor está ligado a la estructura cómica global y que examinados dentro del sistema de convenciones cómico se revelarían plenamente cómicos.

Antes de entrar en la observación de algunas piezas, me atreveré a sugerir un par de motivos fundamentales que a mi ver explican la abundancia de la actitud crítica «seria» o «tragedizante». El primero obedece a razones de tipo sociológico-cultural, de tradición y prestigio académicos quizá. En esencia se reduce al mayor rango que siempre se ha concedido a los géneros trágicos y serios frente a los cómicos y burlescos¹⁵. Como recuerda Parr¹⁶ lo serio e intelectualmente respetable ha sido la tragedia: el intelectual siente necesidad de hallar seriedad en la comedia para justificar su estudio y hacerlo intelectualmente respetable. Es sintomática la frecuencia de juicios que niegan la «simpleza» o «banalidad» de estas comedias asegurando que son algo más que meramente cómicas,

¹² En su edición de *La dama duende. Casa con dos puertas mala es de guardar*, Barcelona, Planeta, 1989, XVI.

¹³ Me ocuparé enseguida de comentar algunas de las más reiteradas o significativas.

¹⁴ Para Mujica, por ejemplo, *La dama duende* es una comedia filosófica, escrita para ilustrar un punto de vista filosófico, «is essentially a philosophical drama» («Tragic elements in Calderón's *La dama duende*», *Kentucky Romance Quarterly*, 16, 1969, 303-26), o para Wardropper, «in the cloak-and-sword plays we have the reductio ad absurdum of the metaphysical problem of identity» («Calderón and his serious sense», 183); el problema de la identidad y el autoconocimiento es el que Cascardi, en un libro excesivamente metafórico que no comprendo bien, considera central en *La dama duende* (ver *The limits of illusion: a Critical Study of Calderón*, Cambridge University Press, 1984, p. 25 por ejemplo). Todo esto me parece excesivo según intentaré mostrar en las líneas que siguen.

¹⁵ Curiosamente Bances Candamo cuando quiere dignificar la comedia de su tiempo la asimila a la tragedia antigua: ver mi «Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Crítico*, 42, 1988, p. 178 y n. 23. En el mismo Siglo de Oro los actores que se especializaban en papeles cómicos y farsescos tenían una consideración social inferior a los que actuaban en papeles serios. Ver J. Canavaggio, «Sevilla y el teatro a fines del siglo XVI: apostillas a un documento poco conocido», en J. Ruano (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, 81-99. Esta actitud sigue muy vigente en ocasiones.

¹⁶ «Tragedia y comedia en el siglo XVII español; antiguos y modernos», en J. Ruano (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, p. 158.

que tienen una muy seria dimensión, sin la cual, al parecer, serían piezas sin valor. Honig, por ejemplo, insiste en que *La dama duende* es algo más que «a romantic comedy»¹⁷; Hesse y Mc Crary consideran a *Don Gil de las calzas verdes* algo más que una mera farsa¹⁸; ciertos personajes calderonianos «are not simply amusing» (Mujica, «Honor from the comic perspective», 14); *Casa con dos puertas* no puede reducirse a un «superficial pastime with no other purpose than to while away a couple of hours in agreeable, ingenious, but necessarily shallow manner»¹⁹; Wardropper, en fin, se resiste a ver en las comedias de capa y espada un género «entirely trivial» («Calderón and his serious sense», 180), por lo que les encuentra, claro, la seriedad exigible para justificar su estudio. Y así sucesivamente. Nótese la reiteración de ciertas expresiones como «simple entretenimiento», «mera farsa», «trivial», «shallow», «superficial», que los citados estudiosos estarían dispuestos a aplicar a un género que fuera «simplemente cómico». Es precisamente lo que hace Aubrun que, observando esta comicidad definitoria, considera al género de capa y espada algo insustancial de puro entretenimiento²⁰. No me interesa ahora realizar una defensa de la necesidad y valor de lo cómico y el entretenimiento, ni argumentar en pro de su dignidad literaria que para mí no necesita mayor demostración; mi objetivo se reduce aquí a intentar explicarme el porqué de esta tendencia crítica que solo inyectando (a mi juicio forzosamente en la mayoría de los casos) en las piezas de capa y espada un sentido serio puede tomarlas en consideración²¹.

El segundo motivo que provoca tales interpretaciones obedece a una postura metodológica desviada, que básicamente consiste en ignorar las diferencias genericas, analizando distintas obras como si todas formaran un conjunto indiscriminado y continuo. Así se estudian comedias como si fueran tragedias y tragedias como si fueran comedias. Se habla de sucesos trágicos como si los sucesos fueran en sí mismos trágicos o cómicos independientemente de la trama en la que se insertan, se cree que la comedia es el embrión de la tragedia, o que la tragedia es la continuación de

¹⁷ «Flickers of incest on the face of Honor: Calderón's *Phantom Lady*», *Tulane Drama Review*, 6, 1962, 69-105, cita en p. 84.

¹⁸ «La balanza subjetiva-objetiva en el teatro de Tirso: ensayo sobre contenido y forma barrocos», *Hispanófila*, 3, 1958, 1-11; cfr. p. 4.

¹⁹ Varey, «Casa con dos puertas: Towards a definition of Calderón's view of comedy», *Modern Language Review*, 67, 1972, 83-94, cita en p. 87.

²⁰ Ver *Bulletin Hispanique*, 49, 1947, 230-31.

²¹ Es muy significativa, en este sentido, la vacilación de dos excelentes conocedores de la literatura áurea, como son Sevilla Arroyo y Rey Hazas, al juzgar, por ejemplo, en su citada edición, a *La dama duende*, de la que perciben sin duda su esencial calidad cómica, pero a la que se resisten a considerar «un mero entretenimiento»: hablan así, en formulaciones antitéticas que quieren mantener un equilibrio difícil, de la calidad básica de pura ficción gratuita aunada a un dramatismo larvado e implícito, que corre por el filo de una navaja trágica, o ven un patetismo implícito que late tras las burlas... Recordaré aquí la sagaz observación que Marc Vitse apoya en teorías de Mauron sobre la radical discontinuidad entre las perspectivas «onírica» y «lúdica» —términos de Mauron—, discontinuidad que subraya la autonomía de los géneros trágico y cómico y dificulta mucho explicar cómo una obra pertenece a ambos. Volveré sobre *La dama duende* más adelante, pero permítaseme señalar que una de las razones (sintomáticas) que cimentan la interpretación de los editores mencionados es la asunción apriorística y excluyente de lo que se puede llamar (entiéndase *cum grano salis*) «perspectiva erudita e intelectual»: comienzan su estudio afirmando, por ejemplo, que la comedia de capa y espada era un género «ya muy desprestigiado a causa de su excesiva estereotipación» (IX), a la vez que admiten que se trataba de una comedia «de éxito seguro» (IX): ¿dónde está, pues, el desprestigio? En las opiniones eruditas: aducen para mostrar el desprestigio de la comedia de capa y espada el testimonio de Suárez de Figueroa, que era, dicho sea de paso, enemigo del teatro y estaba muy poco dispuesto a concederle beligerancia artística a este tipo de obras. Semejante alineación con la perspectiva más «intelectual» es una constante en la tendencia interpretativa que estoy comentando, y me parece ser bastante reductora.

la comedia (Wardropper), cuando la comedia cierra el paso a la tragedia; se estudian ciertas obras comparando en un mismo plano tragedias y comedias (*El caballero de Olmedo* con *Marta la piadosa*, etc.). Como quiera que cada uno de estos géneros obedece a convenciones distintas, tienen estructuras distintas y su horizonte de expectativas es distinto (y por tanto distinta es la actitud y valoración del receptor), la visión indiscriminada no puede sino conducir a numerosas confusiones.

He aducido en otros lugares a este propósito de las distinciones genéricas y actitudes receptoras, un texto espléndido del Pinciano, que me parece iluminador, y una no menos inteligente glosa de Marc Vitse que resulta obligado citar de nuevo²². Dice el Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, tras preguntar uno de sus dialogantes si en la comedia los «temores, llantos y muertes son para mover a compasión o para hacer reír»²³:

la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos, y aquellos pasan de los representantes en los oyentes, y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo

lo que acota Vitse precisando que «no en la materia de las acciones representadas reside el principio clasificador, sino en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público». También Mártir Rizo²⁴ había escrito «no es maravilla que la peripecia y agnición en la tragedia hagan nacer o resultar el terror y la misericordia, y en la comedia hagan que proceda la risa, porque la peripecia y agnición son semejantes al camaleón, que puesto sobre paños de diferentes colores muda también de color». Se trata, en última instancia, de la perspectiva escogida (por el emisor y el receptor), relacionada estrechamente con la estructura global del sistema de convenciones (principalísimo para definir el horizonte de expectativas) que rige uno u otro género²⁵. En la tragedia, como recuerda Vitse apoyándose en Charles Mauron, el espectador compadece, siente la angustia; en la comedia hay una especie de anestesia afectiva, un distanciamiento. Los temores y peligros, por convención, no implican en la comedia de capa y espada riesgo trágico: no parecen, por tanto, ser aptos para

²² Cito por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972, 100; lo aduce Vitse en la p. 16 de sus «Notas sobre la tragedia áurea», *Crítica*, 23, 1983, 15-33 en cuya p. 18 se hallará la cita que de él reproduzco arriba. Cfr. también su importante *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Université de Toulouse-Le Mirail, France-Ibérie Recherche, 1988, p. 308, donde vuelve a subrayar la impropiedad del criterio de la materia de las acciones representadas para justificar una demarcación entre el género trágico y cómico (es decir, que la calidad trágica o cómica no radican en la materia de lo representado; no hay materias absolutamente delimitadoras —hablo siempre en términos generales; sí es cierto que ciertos temas son más propensos a uno u otro tratamiento, pero no de modo absoluto— como sugieren quienes califican por ejemplo al tema del honor como esencialmente trágico y capaz de dar esta dimensión a cualquier obra en la que aparece).

²³ Esta pregunta que se lee en la *Filosofía antigua poética* parece impensable para los estudiosos que defienden el sentido serio de la comedia: como ya se ha visto en algunos testimonios citados y se verá a mayor abundancia más adelante en otros, consideran los temores, llantos y muertes como elementos trágicos *per se*. Cosa que el Pinciano sabía muy bien que, dramáticamente hablando, no es cierta.

²⁴ Cfr. *Preceptiva*, 234. Vitse aduce igualmente este texto de Rizo en sus *Eléments*, 316, donde igualmente se hallarán agudas observaciones respecto a la importancia del riesgo trágico que trato unas líneas más adelante.

²⁵ Vitse señala esta calidad diferencial de la perspectiva (*Eléments*, 317). M. Newels indica, en torno a este asunto, que «los efectos cómicos o trágicos de la obra dramática dependían enteramente de la estructura de la acción [...] en la tragedia, al complicarse las situaciones aumentan el terror y la compasión, mientras que en la comedia la creciente tensión del enredo intensifica el ímpetu cómico», *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974, 79-80.

provocar en el receptor que conoce la convención (salvo en los eruditos modernos) ninguna helada sonrisa de angustia. El peligro «n'est plus mis en rapport avec la matière apparente des actions représentées, mais avec leurs implications effectives, c'est-à-dire, d'une part, avec la gravité du risque tragique [...] et, d'autre part, avec l'intensité de la participation affective du spectateur qui [...] partage imaginaiement l'angoisse du personnage et ressent alors terreur et commisération» (Vitse, *Eléments*, 320). Perspectiva global, riesgo trágico, discontinuidad tragedia/comedia, asunción de actitud receptora de acuerdo con las convenciones del género que marcan el horizonte de expectativas: si se tienen en cuenta estos aspectos resulta difícil concordar con ciertas aproximaciones, tales la que Wardropper hace, por citar un ejemplo, a *El médico de su honra*, en donde arranca de un error básico, esto es, examinar la tragedia como si fuera una comedia de capa y espada, examen del que saca, entre otras conclusiones circulares la de la identidad de ambos géneros²⁶. Pero la actitud del espectador y el valor que éste concede a ciertos episodios (como el de la daga) es radicalmente distinta en *El médico*, donde se sabe que existe un riesgo trágico, que en una obra de capa y espada donde se sabe que no existe. Ya el mero título *El médico de su honra* orienta decisivamente la actitud del público.

La adopción de perspectiva trastocada se produce de la misma manera al analizar comedias como si fueran tragedias. Es lo que hace Honig al estudiar *La dama duende* «in line with the other honor plays» («Flickers of incest», 69), Cascardi, que puede ver la misma comedia «as an honor play, as one variation on tragedy or as a cloak-and-dagger play» (*The limits of illusion*, 25), o Mujica («we may consider *La dama duende* in a sense as much a tragedy as a comedy», «Tragic elements», 303-4), y no anda muy lejos de lo mismo R. ter Horst al afirmar que «one form of Calderonian comedy is what we find in *La dama duende*, a miscarriage of tragedy»²⁷. A partir de aquí se interpretará cada episodio cómico sobre el esquema de las convenciones trágicas que le es ajeno. Es clásica la comparación que hizo Parker²⁸ de *Marta la piadosa* y *El Caballero de Olmedo* en su busca de explicaciones sobre el desigual desenlace, que le resultaba llamativo, en los dos casos de votos falsos (Inés y Marta): creyó descubrir en la tercería de Fabia el motivo de esta diferencia, pero Asensio adujo con mucha razón los motivos de tercería reiterados en la comedia de Tirso. Sin embargo, puestos en la vía seria, Asensio vino a revelar unas diferentes actitudes teológicas de Lope y Tirso sobre la cuestión de los votos²⁹ que explicaban a su modo de ver los finales luctuoso y «feliz» respectivamente. Si se hubiera analizado *El caballero de Olmedo* dentro del sistema de convenciones trágico y *Marta la piadosa* dentro del sistema de convenciones cómico ninguna de estas dudosas explicaciones sería necesaria: *Marta la piadosa* no puede terminar trágicamente porque

²⁶ Cfr. «El problema de la responsabilidad», 720-21. He discutido esta interpretación de Wardropper en «Convenciones y rasgos genéricos», 43-44, donde aduzco la presencia de riesgo trágico en *El médico* (y no en las comedias de capa y espada) y la irrelevancia estructural de los fragmentos típicos de capa y espada que menciona Wardropper y que solo ocupan, en el mejor de los casos unos 70 versos. Ejemplifico también otras escenas de daga y amenaza que solo producen en las comedias de capa y espada la burla del amenazado y la risa del espectador.

²⁷ «From Comedy to Tragedy: Calderón and the new Tragedy», *Modern Language Notes*, 92-1, 1977, 181-201, cita en p. 194-95.

²⁸ Ver «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», que manejo en la antología *Calderón y la crítica*, cit.; R. ter Horst compara *La dama duende* con *A secreto agravio*, «From Comedy», 196-97; Varey interpreta episodios de *Casa con dos puertas* poniéndolos en paralelo con otros de *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra* («Casa con dos puertas», 89, 92-93), etc.

²⁹ J. Asensio, «¿Hay tercería en *Marta la piadosa*?», *RABM*, 78, 1975, 599-604. Lope, menos teólogo, según Asensio, tomaría más en serio el asunto de los votos; Tirso comprendería mejor que son votos que no comprometen con la divinidad, y por tanto no exigen un castigo.

es una comedia, valga la al parecer no tan evidente perogrullada. Otro ejemplo: solo olvidando lo que Mártir Rizo o el Pinciano ponen tan claramente de manifiesto se puede escribir sobre *La dama duende*, como hace Mujica («Tragic elements», 327) que el dilema de doña Ángela es trágico, que las obsesiones de don Juan y don Luis son trágicas, que la momentánea atracción hacia el paganismo de don Manuel (?) tiene tonos trágicos, o que la cuestión entera de realidad frente a apariencia es trágica. Sucede, sin embargo, que no se está juzgando a una tragedia: Mujica proyecta motivos y sucesos sobre unas expectativas trágicas inexistentes. Esta proyección desviada ocurre en todos los casos en que se ve la «potencial» tragicidad de los momentos peligrosos que parecen abocar a inminentes desenlaces violentos³⁰. Semejantes desenlaces hipotéticos, que tan decisivamente determinan las interpretaciones serias, son imposibles. Están prohibidos por el sistema convencional cómico y todo espectador sabe que no se producirán: las situaciones supradichas carecen de riesgo trágico y sirven para la construcción mecánica del enredo cuya tensión (tensión lúdica: clarísimo lo explica Rizo) potencian. Igual desviación es la que afirma absolutamente la seriedad de aspectos como los duelos, el honor o los celos. Quizá se perciba esto mejor recurriendo a la observación de alguna comedia en concreto.

Un caso paradigmático es el de *Marta la piadosa*, muy frecuentemente considerada comedia de tono serio y amargo a causa, sobre todo, de tres elementos: la muerte del hermano de doña Marta a manos de don Felipe (el pretendiente amoroso de la dama), la tercería del gracioso Pastrana y la hipocresía de Marta. Numerosos críticos³¹ han puesto de relieve las dimensiones serias o trágicas de estos motivos, a los que juzgan de modo absoluto, sin tener en cuenta el contexto. He dedicado un artículo específico a discutir esta interpretación; se me permitirá, pues, abreviar aquí mis razonamientos y eludir más amplias argumentaciones demostrativas que se hallarán en él. En mi opinión, la muerte de don Antonio en desafío a manos de don Felipe es un recurso técnico para

³⁰ La nómina de ejemplos sería también muy larga: para Mujica, *Casa con dos puertas* «would be a tragedy, not a comedy, if any of the threats or duels resulted in a death», «Honor from the comic», 11; sigue a Parker, quien observa en esta comedia un climax que apunta a un desenlace trágico, «Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo de Calderón», en *Hacia Calderón*, II coloquio angloamericano, Berlín-N. York, Walter de Gruyter, 1973, 79-87, ver p. 79; ter Horst cree que el efecto en el espectador de *La dama duende* «is to make him gasp with horror at the thought of what might have been», «From Comedy», 196; a la vista de Parr salta «la cantidad de comedias que habrían podido terminar de otra manera o que anuncian con un desenlace problemático la posibilidad de una tragedia por haber», «Tragedia y comedia», 151; Rey Hazas y Sevilla Arroyo parafrasean a Wardropper aceptando que estas comedias de capa y espada están a punto de acabar en auténticas tragedias y que solo en el último momento se transforman en comedias con un giro inesperado (ed. cit. de *La dama duende*, XVI). Las opiniones de Wardropper se han comentado ya repetidamente: ver, no obstante, para su ponderación de los finales potencialmente trágicos «Calderón and his serious», 182 («only the grace of God and the intention of the dramatist prevent a blood bath»), o «El problema de la responsabilidad» donde se califica de casi milagro el desenlace feliz de *Casa con dos puertas*, etc. Pero en ninguna comedia hay posibilidad de que se produzca una muerte trágica de un protagonista: las muertes de rivales amorosos, desafíos de galanes, etc., tienen por función (técnica, no temática) provocar la acción al obligar a los protagonistas a lanzarse a azarosas y aventureras fugas. Y éstas son otra clase de muertes. Ver *infra* sobre *Marta la piadosa*.

³¹ M. Penna, D. Moir, J. Asensio, A. Paterson, M. Parajón, R. ter Horst, H. Sullivan, P. Halkhoree, J. W. Albrecht, etc. Ahorro aquí las referencias bibliográficas y los detalles de la discusión de sus interpretaciones que doy en mi artículo «Tragicidad y comicidad en la comedia de capa y espada: *Marta la Piadosa*, de Tirso de Molina», de próxima aparición en *Bulletin Hispanique*. Valoración esencialmente lúdica, con la que coincido, es la de M. Vitse en su «Introducción a *Marta la piadosa*», *Crítico*, 18, 1982, 61-95. Algunos otros puntos relativos a esta discusión crítica en torno a la comedia los trato en el prólogo a mi edición de *Marta la piadosa*. *Don Gil de las calzas verdes*, Barcelona, PPU, 1988.

obligar al ocultamiento y al disfraz y mantener la intriga durante el nudo de la comedia: el mismo motivo se repite hasta la saciedad en muchas comedias del género (*También hay duelo en las damas*, *El escondido y la tapada*, de Calderón; *El caballero*, *El parecido en la corte*, *Los engaños de un engaño*, de Moreto; *No hay amigo para amigo*, de Rojas; *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso; etc.). En ninguno de estos casos se puede hablar de muertes trágicas: son funciones fijas que deben ser analizadas sobre la estructura convencional del enredo que sin ellas no sería posible. La tercera de Pastrana en *Marta la piadosa* no es, de nuevo, sino un motivo cómico, sumamente tópico. Apenas hay criado o criada en la comedia que no se compare con Celestina o haga chistes sobre su calidad de alcahuete; no se olvide que un papel básico de los criados en estas comedias es servir de ayudantes en las empresas amorosas del señor o señora, asunto central de las tramas de capa y espada. Es inevitable que se produzcan estos chistes, que en nada particularizan la acción de *Marta*, sino que responden casi siempre a objetivos de humor verbal en numerosas comedias. En mi artículo citado he recogido una docena de casos similares a este de Pastrana, en comedias de Moreto, Rojas, Tirso, etc. La hipocresía de Marta, en fin, no es tal rasgo negativo de su carácter³² (es significativo que no aparezca el motivo de la hipocresía hasta el segundo acto: si perteneciera al carácter de Marta habría aparecido en el primer acto). Únicamente se le ocurre a Marta fingir haber hecho un voto de castidad cuando se ve sorprendida por los planes de un padre avaro que la quiere casar con el viejo Urbina: la hipocresía no está ligada al carácter del personaje, sino a la construcción del enredo. La invención de Marta es una traza como otras muchas que sirven de recursos dilatorios para evitar un matrimonio no querido, y debe ser considerada un ardid ingenioso, y no un vicio moral seriamente condenado por un Tirso probablemente menos acerbo que algunos críticos modernos³³:

Pero si se necesita seriedad y trascendencia acaba encontrándose. La comedia de Calderón *Guárdate del agua mansa* incluye tres pasajes en que se relatan los acontecimientos de las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria en 1649. Blue y Whitbourn³⁴ sobre todo han señalado intenciones serias en la conexión de estos pasajes históricos y cortesanos con la trama fundamental de capa y espada en la que se integran. No me interesa ahora extenderme en cuáles son exactamente las implicaciones serias que cada uno de ellos ve³⁵: ambos las basan en una supuesta estrecha correspondencia entre los dos sectores de la comedia que habrían sido cuidadosamente dispuestos por Calderón según una estructura especular en la que la trama amorosa de galanes y damas debería ser analizada sobre el fondo de las bodas regias, las cuales proyectarían en el sentido de la obra una

³² Blanca de los Ríos sobre todo se empeñó en ver en esta una comedia de carácter, cima máxima del arte dramático según se venía ponderando en el siglo pasado. Tras ella otros críticos han seguido insistiendo en ver a *Marta la piadosa* como una «comedia de carácter». No tengo espacio para discutir este aspecto; remito a mi artículo «Tragicidad y comicidad». Parecida suerte ha corrido otra comedia, (no de capa y espada), de Tirso, *El melancólico*, a la que se ha conferido una trascendencia caracterológica de la que a mi juicio carece. Cfr. mi artículo «El sabio y melancólico Rogerio. Interpretación de un personaje de Tirso», *Criticón*, 25, 1984, 5-18.

³³ Ver, por ejemplo, las severísimas calificaciones que contra la pobre doña Marta escribe J. W. Albrecht en «The Satiric Irony of *Marta la piadosa*», *Bulletin of the Comediantes*, 39, 1, 1987, 37-45.

³⁴ W. R. Blue, «Art and History in Calderón's *Guárdate del agua mansa*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, 3, 1986, 15-35; Ch. J. Whitbourn, «Unity in Dichotomy: The Fundamental Dualism of Calderón's *Guárdate del agua mansa*», *Bulletin of the Comediantes*, 41, 1, 1989, 75-87.

³⁵ He examinado estas interpretaciones de Blue y Whitbourn (que, por cierto, se oponen entre sí, aunque coinciden en señalar la trascendencia de la dualidad de los elementos de capa y espada y las relaciones epitalámicas) en «En busca de estructuras, integraciones y seriedades. Una apostilla a *Guárdate del agua mansa*», en prensa.

dimensión política y moral de importancia. Ahora bien, esta supuesta integración resulta difícil de admitir si se tiene en cuenta que la redacción inicial de la comedia no es la de *Guárdate del agua mansa*, sino la conservada en el manuscrito autógrafo de la Biblioteca del teatro de Barcelona, escrita probablemente hacia 1642-44, titulada *El agua mansa*, donde no hay rastro de estas relaciones cortesanas, que fueron añadidas después para aprovechar la comedia en circunstancias históricas distintas³⁶. Dicho de otro modo: cuando Calderón escribió la comedia no pensó en unas bodas que solo tendrían lugar años más tarde.

Otra comedia que ha recibido insistentes valoraciones tragedizantes es *La dama duende*, como se habrá percibido en diversos testimonios que vengo citando. Las interpretaciones de esta comedia cubren un espectro sumamente variado y sorprendente. Espigando, un poco al azar³⁷, entre los comentaristas podrá obtenerse una idea aproximada de la complejidad³⁸ sugerida para situaciones, temas y personajes. Cascardi, por ejemplo, ve en el problema de la maduración de la propia identidad de doña Ángela el núcleo de *La dama*: doña Ángela es, como Proteo, inestable, volátil y multiforme (*The limits*, 25); mientras otros personajes se afirman en el «Soy quien soy»³⁹ doña Ángela se plantea «¿Quién soy yo?» y elude enfrentarse a la «crucial formula of affirmative self-definition» (*The limits*, 35), hasta el final, en el que se ve obligada a encararse con su propia identidad. Este encaramiento final lo deduce Cascardi de los versos «ya resisto, ya definiendo/ en vano decir quién soy»⁴⁰ que pronuncia doña Ángela contando como, al ser sorprendida por su hermano, y sin poder escapar esta vez, se ve obligada a descubrir su personalidad: descubrirla, claro, no a sí misma en un proceso de autoconocimiento, sino a los demás a quienes la ocultaba en el proceso de la intriga. En suma, estas frases tienen que ver con el enredo y no con la indagación espiritual del ser proteico de Ángela. Abusivas interpretaciones textuales dan pie a otras trascendencias: Honig, que analiza *La dama* como tragedia, advierte, entre otras presencias de rituales de fertilidad y renovación, el tema trágico del incesto, que también Mujica⁴¹ observa. Su dato más importante son los versos de doña Ángela en los que se queja de su poca libertad porque está casada con dos hermanos: «encerrada / sin libertad he vivido, / porque enviudé de un marido / con dos hermanos casada» (ed. cit. vv. 389-92); pero estos versos poco tienen que ver con incestos: «casada con dos hermanos» es una metáfora para indicar que está aún más limitada en su libertad que cuando tenía marido. En otra vertiente R. ter Horst no deja de subrayar en *La dama duende* la fuerza negativa de la obsesión del honor, la presencia próxima de la muerte, y en general el conflicto amor/honor que encuentra básico en las tragedias de honor («From Comedy», 197); tema central sería el del

³⁶ Ver el prólogo a la edición de las dos versiones de I. Arellano y V. García Ruiz, Kassel, Reichenberger, 1989 y «En busca de estructuras», cit., donde se aducen los detalles pertinentes a esta historia textual y su cronología.

³⁷ Se podrán añadir otras referencias interesantes en este sentido consultando los trabajos de Hildner, «Sobre la interpretación tragedizante de *La dama duende*», *Perspectivas de la comedia, II*, Valencia, Albatros, Hispanófila, 1979, 121-25; F. A. de Armas, *The invisible Mistress*, Virginia, Charlottesville, 1976; A. Schizzano, «La dama juega al duende: pre texto, geno texto y feno texto», *Bulletin of the comediantes*, 37, 1, 1985, 41-54 (este no sé si es interesante o no, porque no lo entiendo).

³⁸ Puede dar la impresión de que pretendo negar las complejidades y seriedades de las obras dramáticas áureas. Insisto en que mis observaciones no persiguen la exhaustividad ni quieren negar ninguna complejidad ni trascendencia: simplemente me parece que en unos casos existen unos objetivos teatrales, y en otros, objetivos distintos. Serios o lúdicos, dependerá de las comedias en cuestión, y de su género. Con las que estoy comentando creo que hay tendencia a exagerar las implicaciones serias.

³⁹ Cascardi da un alcance que no tiene, creo, a esta fórmula tópica.

⁴⁰ Ver *La dama duende*, ed. cit. Rey Hazas y Sevilla Arroyo, vv. 2940-45.

⁴¹ Honig, «Flickers», ver entre otras las pp. 69, 77, 84-86, 105; Mujica, «Tragic elements», 319.

gobierno y la prudencia, representados en don Manuel⁴², sometido al embate de fuerzas calamitosas y caóticas, en un mundo trágico de amenazas que a duras penas puede eludir, dejando al espectador «cruelly shaken» («The Ruling», 72). Otra vez se defiende la continuidad genérica: «one major form of calderonian tragedy has its genesis in the unwillingness of lovers in light comedy to change their ways when they find themselves transported to the terra incognita of marriage and honor» («From Comedy», 199). Ya he discutido la tragicidad de estos aspectos (honor, amenazas de muertes, etc.) más arriba y no hace al caso repetirlo. El lector curioso podrá, en fin, complementar esta panorámica somera de las interpretaciones serias de *La dama duende* con el artículo ya mentado de Mujica «Tragic elements in Calderón's *La dama duende*», y el prólogo de los modernos editores Rey Hazas y Sevilla Arroyo, donde se recogen algunas interpretaciones vistas y se propone algún argumento nuevo en esta línea. Mujica va examinando la situación de doña Angela («in essence, tragic», 305), la frustración de don Luis y don Juan («both potentially tragic characters», 317), el conflicto entre paganismo y cristianismo (encarnado en la contraposición de Cosme y don Manuel), que para Mujica «is also explicitly teated in *La dama duende*» (p. 324 del art. cit. «Tragic elements»)... Debo insistir por mi parte en que estas situaciones trágicas, las opresiones y peligros provocados por el sentimiento del honor, hay que juzgarlos dentro del esquema correspondiente, que en la comedia carecen de verdadero riesgo y no pueden ser elevados a un rango de meditación existencial y filosófica; y en cuanto a la lucha entre la fe cristiana y el paganismo que permite a Mujica situar a *La dama duende* en paralelo con *El mágico prodigioso*, por ejemplo, me pregunto: ¿verdaderamente puede pensarse que el público aurisecular —o el que la ve o la lee hoy— recibe esta comedia como ilustración de semejante lucha? Y yendo a otro punto que Mujica (y varios críticos más) reinterpretan en clave amarga y ambigua⁴³: el matrimonio que acaba la comedia, que siempre ha sido un final feliz convencional, ¿acaso no sería, efectivamente, interpretado en este sentido por todo el público de los corrales? ¿Es que no es, y perdónese me la simpleza, un final feliz? Para mí, todos los espectadores del XVII conferían a estos finales tópicos, que por cierto siguen siendo vigentes en los géneros teatrales o cinematográficos más populares de hoy, un sentido de «happy end» sin mayores problematismos. Otro argumento aportado por Rey y Sevilla, y que no he visto en otros críticos, apela al «esquema de personajes dramáticos, más propio de una tragedia o de una tragicomedia, puesto que hay tres galanes y dos damas y no existe la posibilidad de contentar a todos» y sobre todo al hecho de ser don Luis, a la vez «rival y hermano de la dama primera y del galán segundo, con lo que la potenciación de un conflicto serio latente se acentúa hasta el límite máximo, al unir a una situación ya tensa en sí misma los lazos de sangre de los contendientes» (ed. cit., XXII). Ambos

⁴² Cfr. «From Comedy», 189; o del mismo «The Ruling Temper of Calderón's *La dama duende*», *Bulletin of the Comediantes*, 27, 1975, 68-72, espec. p. 68.

⁴³ Ver Evans, «Sexo y cultura en *El pretendiente al revés*, de Tirso de Molina», en J. Ruano (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a J. E. Varey*, cit., 267-74; Mujica, «Honor from the comic», 8, «Tragic elements», 315-16; etc. Se supone que las bodas de galanes y damas abren la puerta a la tragedia e introducen a los personajes en un mundo de futuras frustraciones y violencias, exégesis que se apoya en las mismas ideas que Wardropper mantiene sobre la continuidad de ambos géneros (la tragedia como secuela de la comedia). Pero las comedias acaban en su final...feliz. Creo que si se compara el matrimonio de las comedias con un verdadero «final feliz» falso, matrimonio que deja la puerta abierta al terror, como es el de *El médico de su honra*, se verá más clara la diferencia. Para este matrimonio del *Médico* cfr. Neuschaffer, «El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón», en *Hacia Calderón*, II Coloquio anglogermano, cit., 89-108, espec. 99.

aspectos, que consideran los editores citados una originalidad de Calderón, no tienen que ver en *La dama duende* con potenciaciones trágicas y son rasgos no calderonianos, sino genéricos: el quinto personaje, que Serralta llama «galán suelto» (el galán que al final queda sin pareja) es bien conocido, sobre todo después del trabajo del mismo Serralta⁴⁴, donde demuestra que esta figura se rastrea ya en 1610-1620, y que aparece en comedias de todos los dramaturgos, con una serie de funciones entre las que destaca la ampliación de las posibilidades combinatorias del enredo. Galán a veces ridículo con ribetes de figurón, a cuya génesis contribuye, es un mecanismo de la intriga y no un ingrediente trágico. La concentración de relaciones de parentesco es por su lado, como he señalado en otro lugar⁴⁵, otra técnica necesaria para la densificación económica del enredo, y a imperativos del enredo obedece en multitud de comedias de capa y espada.

Terminaré mis ejemplos con otro caso relevante entre las comedias calderonianas, *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Dejaré ahora a un lado la reiteración de ciertos argumentos (engaños, peligros de muertes, confusión, rivalidades...), que serían paralelos a los examinados en relación a *La dama duende* y otras comedias citadas⁴⁶, y me limitaré a un solo punto que revela con claridad, pienso yo, la debilidad metodológica de analizar la comedia sobre el modelo de la tragedia. Wardropper se ocupa bastante de *Casa con dos puertas* en su «Calderón and his serious sense of life»; entre otros rasgos que halla idénticos en esta comedia y las tragedias subraya la presencia del caballo: «the horse, a symbol of unbridled passion, has its place in the comedy as well as in the the tragedy of our author» (art. cit. p. 191). Este caballo de *Casa con dos puertas* sale en un pasaje del manuscrito 16.553 de la Biblioteca Nacional de Madrid⁴⁷, y se incluye en una descripción que hace don Félix de la jornada de caza del rey, a quien se describe montado en un vigoroso corcel:

tomó un caballo luego,
el cuerpo monte si los ojos fuego,
[...]
un mapa componía,
pues a partes manchado en él se vía
fuego, agua, tierra y viento
a un tiempo en el aliento,
con hermosura suma,
en el cuerpo, en los ojos y en la espuma.

Wardropper, que iguala este caballo con el hipogrifo violento de Rosaura en *La vida es sueño*, no se percató de que ambas escenas no son asimilables. El caballo desbocado es símbolo efectivamente de la pasión y la caída reflejo de la ceguera pasional que afecta a muchos personajes de los dramas serios, pero el caballo *dominado* (y más por el rey, Felipe IV aquí) sería símbolo en todo caso de la

⁴⁴ «El tipo del galán suelto: del enredo al figurón», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, 83-93.

⁴⁵ Cfr. «Convenciones y rasgos genéricos», 37.

⁴⁶ Cfr. Parker, «Los amores y noviazgos clandestinos», 79; Mujica, «Honor from the comic», 11, 20-22; Varey, «*Casa con dos puertas*: towards», 83, 87, 91. La interpretación del adorno de plumas del sombrero de Marcela (*Casa*, ed. Rey Hazas, Sevilla Arroyo, vv. 375 y ss.) que Varey pone en conexión con el airón de don Enrique (*El médico de su honra*, cfr. ed. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1981, v. 55), para de ese paralelo concluir que en *Casa* es signo de vanidad (cfr. p. 89 de su artículo), me parece forzar las cosas en la misma línea que el ejemplo que comento arriba de Wardropper.

⁴⁷ Ver la ed. cit. de Rey Hazas y Sevilla Arroyo, p. 199 donde se reproduce el pasaje en cuestión en la nota a los vv. 2178-79 de su texto.

razón que enfrena al deseo⁴⁸. Pero creo que tampoco se trata de eso, sino de un pasaje de exornación cortesana y elogio del rey, que podría remitir, quizá, a los emblemas que expresan la prudencia y el autodomínio, virtudes propias de la realeza, y que de todas formas no tiene incidencia directa en el resto de la comedia.

Me parecen lecturas apoyadas en perspectivas incorrectas, provocadas por la postura apriorística de interpretación global seria. Más o menos pueden asimilarse a este tipo de hermeneusis las de diversas fórmulas o motivos dramáticos que se aíslan de la estructura genérica y se juzgan desgajándolos de su sistema de convenciones, en el que viven y del que reciben su sentido. Terminaré estas páginas con un somero repaso a los que me parecen más significativos o reiterados.

a) Los celos

Dejando aparte las muertes y desafíos, ya comentados, pudiera empezarse por los celos, aducidos constantemente en las lecturas tragedizantes y estudiados con más detenimiento por Parker («Los amores y noviazgos clandestinos», cit.). A pesar de los esfuerzos de Parker por conferirles una trascendencia moral y trágica, en la comedia de capa y espada⁴⁹ desempeñan un papel de mecanismo técnico en la construcción del enredo. Pellicer de Tovar⁵⁰ lo recuerda meridianamente. Sin celos y sin clandestinidad no se podría construir una comedia de enredo: discutir sobre cómo sería una comedia de capa y espada sin estos elementos es ocioso. En las comedias serias los celos tienen sin duda funciones de otra índole.

b) Casados / Solteros

Wardropper, y otros numerosos críticos después, han señalado como distinción necesaria y suficiente entre ambos géneros el hecho de estar solteros los protagonistas de capa y espada y casados los de las tragedias: de esta manera se puede concebir la tragedia como secuela de la comedia, puesto que estas terminan en boda. Esto implica además la ambigüedad del epílogo matrimonial que daría paso al mundo enajenante del riguroso y opresivo honor. Desde mi punto de vista, sin embargo, la distinción solteros/casados es una más entre otros muchos rasgos distintivos que separan ambos sistemas de convenciones. La insuficiencia de este rasgo para distinguir uno y otro tipo de comedias se comprueba si se recuerda la existencia de los entremeses de maridos burlados, por ejemplo, donde los protagonistas están casados también antes del comienzo de la acción, y donde ninguna situación de deshonor sospechada ni sabida aboca a la tragedia sino a la farsa. Llevando al absurdo el razonamiento de Wardropper podría decirse que los entremeses de casados tienen vocación de tragedia. Lo que verdaderamente sucede es que en el entremés, como en la comedia de capa y espada (aquí en medida mucho menor, por supuesto), el tratamiento del honor se diferencia del que recibe el tema en los dramas serios.

⁴⁸ Dante, por ejemplo, en *Il convivio* usa el jinete a caballo como emblema de la templanza. Cfr. Valbuena Briones, «El emblema simbólico de la caída del caballo»; lo manejo en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, 88-105.

⁴⁹ «Tenemos el derecho de considerar los noviazgos clandestinos como elemento censurable en el mundo social que Calderón nos presenta, sea en dramas serios o en comedias de capa y espada» («Los amores y noviazgos clandestinos», 87).

⁵⁰ En su *Idea de la comedia de Castilla*, precepto 6^º (*Preceptiva*, 268): «El precepto sexto toca a los celos, pues no hay comedia donde para la trama no sea forzoso tratar de entremeterlos».

c) El honor

En la comedia cómica el honor no debe ser considerado, absolutamente, como elemento serio provocador de situaciones trágicas. Esta actitud, igualmente repetida en las lecturas serias (Rey Hazas y Sevilla, ed. cit. XXIV; Mujica, «Honor from the comic», 22; etc.), olvida de nuevo que los temas o motivos, el honor entre ellos, reciben un tratamiento diverso y son recibidos por el público de diversa manera según el margo genérico: en la comedia de capa y espada el honor se halla muy a menudo sometido al prisma cómico, como ha puesto de relieve Chauchadis y he intentado demostrar en otro lugar al que remito⁵¹.

d) Clandestinidad y ocultamiento

En los dramas serios el ocultamiento y la clandestinidad constituye habitualmente un defecto trágico de imprudencia que va elevando los riesgos y las sospechas hasta un desenlace luctuoso. En las de capa y espada es fundamentalmente recurso técnico. En este sentido el manejo de la oscuridad, interpretada invariablemente por los críticos serios como símbolo de la confusión y ceguera espiritual de los personajes, debe ser discriminado para las comedias cómicas, donde es excusa y ocasión para los enredos y equívocos, identidades fingidas, etc. La calidad trágica de lo clandestino va asociada inseparablemente al riesgo trágico efectivo, que la convención cómica veda.

e) Reducción espacial

Algo semejante podría decirse de la reducción espacial⁵²: imagen de la cárcel y del laberinto cerrado de la tragedia en *El mayor monstruo del mundo*, v. gr., donde la acción se ciñe progresivamente a espacios más reducidos y cerrados, con frecuente aparición de motivos de cárcel, cerrojos, etc., pero medio de elevar la tensión lúdica del enredo en la comedia, donde se asocia a la unidad de tiempo. Se trata, en suma, de provocar la admiración del espectador mediante la concentración de casos y cosas en poco tiempo y espacio: en este sentido es significativa la observancia de las unidades de tiempo y lugar en una gran mayoría de las comedias de capa y espada, observancia que no responde, naturalmente a ninguna preocupación de normativas clasicistas, sino a la consecución de una «inverosimilitud» sorprendente⁵³.

En suma: todos estos puntos que vengo comentando (desde el análisis aislado del sistema convencional propio de elementos como los celos, desafíos, unidad de lugar, galán suelto, clandestinidad, tema del honor, etc., hasta la invención de horizontes de expectativas anacrónicos, basados sobre todo en la consideración efectiva de un riesgo trágico inexistente), proceden fundamentalmente de la visión de la comedia áurea como un todo continuo e indiscriminado. A mi juicio es esta una postura metodológica difícil de sostener y fuente de desviaciones interpretativas de importancia. Me parece mejor leer las comedias cómicas como tales y las tragedias como tragedias, teniendo en cuenta los marcos genéricos, el sistema de convenciones en que los elementos mencionados y otros que no he podido analizar aquí se insertan. La valoración de los mismos depende en gran parte de las estructuras genéricas que determinan el horizonte de

⁵¹ C. Chauchadis, «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Crítica*, 39, 1987, 77-113; ver mi epígrafe «El honor en la comedia de capa y espada» en «Convenciones y rasgos genéricos», 45-47.

⁵² Espacio reducido que significa para Honig («Flickers», 70) un claro símbolo de claustrofobia, encarcelamiento; o un elemento intensificador del dramatismo ['tragicidad'] latente (Rey Hazas, Sevilla, XXII)...

⁵³ Cfr. mi «Convenciones y rasgos genéricos», 30-36 para estas unidades en la comedia de capa y espada.

expectativas y por tanto el modo de recepción. Y si se me permite una última observación en este sentido, estoy convencido de que la comedia de capa y espada era, y sigue siendo, esencialmente, una comedia divertida⁵⁴.

ARELLANO, Ignacio. *Metodología y recepción : lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro*. En *Criticón* (Toulouse), 50, 1990, pp. 7-21.

Resumen. Discute las interpretaciones serias o trágicas de las comedias de capa y espada intentando mostrar que si se estudian estas obras desde las perspectivas de sus convenciones y los horizontes de expectativas, carecen de implicaciones trágicas: elementos como desafíos, muertes, celos, tema del honor, etc. no son elementos trágicos, si se observan las características genéricas de la comedia de capa y espada, sino plenamente cómicos.

Résumé. Cet article examine et réfute les interprétations sérieuses ou tragiques des comédies de cape et d'épée, et s'efforce de démontrer que si ces œuvres sont étudiées sous l'angle des conventions qui les régissent et des attentes du public, elles n'offrent aucune implication tragique. Si l'on tient compte des caractéristiques génériques de la comédie de cape et d'épée, des éléments comme les duels, les morts violentes, la jalousie, l'honneur, etc., ne sont pas tragiques, mais au contraire pleinement comiques.

Summary. This article surveys the serious or tragic interpretations of the cloak and sword «comedias», and defend the comic essence of this dramatic genre. Elements as the jealousy, duels, homicides, the presence of the theme of honour, etc. are comic elements if we judge this pieces within the system of conventions which is in use in the Golden Age «comedia».

Palabras clave. Géneros dramáticos áureos. Tragedia. Comedia.

⁵⁴ Nota final: una versión resumida de este trabajo se leyó en el II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Salamanca, julio 1990. Publico aquí la versión primera con sus correspondientes notas y datos bibliográficos que en la exposición salmantina fueron, con otros pasajes y ejemplos, suprimidos.

INDICE



FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID

Presentación

Eros y literatura o Eros y Psique a la letra, por Michèle Ramond.

Por los senderos de Venus. Cuentos y recuentos del erotismo literario español, por Victor Infantes.

«Cogiendo rosas y lirios». *¿Erotismo codificado?*, por Michelle Débax.

El erotismo en el Tirant lo Blanc, por Catherine Soriano.

Dos sueños para una dama: amor y erotismo en Castillejo, por María Dolores Beccaría.

Equívoco, alusión y denotación en la poesía burlesca de D. Diego Hurtado de Mendoza, por José I. Díez.

La «sátira a las damas de Sevilla», de Espinel: *del poema erótico al poema en clave*, por Gaspar Garrote.

Erotismo trágico en el siglo XVI, por María Soledad Arredondo.

El placer de mirar: la moda en las novelas cortesanas, por Isabel Colón.

«Los amores de Perico y Juana»: *notas a un poema erótico del siglo XVIII*, por Emilio Palacios.

De Insolación a Dulce Sueño: notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán, por Mariña Mayoral.

Hedonismo y decadentismo en La Quimera, de Pardo Bazán, por Benito Varela Jácome.

José Fernández y el Marqués de Bradomín: el amor, un objeto de recreación literaria, por Rocio Oviedo.

Imágenes místico-sacrales en el erotismo de D'Annunzio y Valle Inclán, por Elisa Martínez Garrido.

Evolución estética y erotismo en la obra de Valle Inclán, por Angela Ena.

Hispanismos del francés en la expresión literaria erótica, por Luis López Jiménez.

Erotismo en la poesía de José Asunción Silva, por Pablo Carrascosa.

Juegos Prohibidos, por Milagros Ezquerro.

Lacerar, vulnerar, abrir puertas: el discurso erótico en la ficción hispanoamericana, por Enriqueta Morrillas y Victoria Cohen.

La primera noche, por Elena Catena.

Un discreto Eros de los cincuenta: La vida nueva de Pedrito de Andía y Monólogo de una mujer fría. (Ficción del diario íntimo), por Jean Alsina.

El juego erótico del macho en las novelas de J. Izca-ray, por Josefa Báez.

L'oisseau solitaire de Juan Goytisolo, por Annie Perrin.

Eros frente a Psique. De la instauración narrativa a la perversión interpretativa.

1. *Semántica del léxico erótico*, por Covadonga López Alonso.

2. *El entorno espacial, los objetos y el tiempo del Eros*, por Carlos Sainz de la Maza.

3. *Narratividad y erotismo*, por José Paulino.

4. *Eros literario de parejas desiguales*, por Ana Vián.

5. *Texto, erotismo y códigos culturales*, por Abraham Martín-Maestro.

El tema amoroso en la lírica de Juan Panero: una lectura personal de la erótica petrarquista, por Elisa Domínguez de Paz.

La erotización del espacio en los Poemas de amor de Blas de Otero, por Sabina de la Cruz.

El erotismo en Cernuda, Alberti y Biedma, por Milagros Polo.

El tiempo, el deseo y la pasión. Mandorla, de José A. Valente, *los poemas del amor del cuerpo*, por Eva Valcárcel.

Un eros literario: el eros fálico en la poesía española actual, por José Romera Castillo.