

SOBRE *TAMBIÉN HAY DUELO EN LAS DAMAS*
DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

ABOUT *TAMBIÉN HAY DUELO EN LAS DAMAS*
BY PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Marc Vitse

Université de Toulouse-Jean Jaurès

5, allées Antonio Machado

31058 Toulouse

FRANCIA

marc.vitse@wanadoo.fr

Resumen. Avance del «Estudio literario» de la comedia *También hay duelo en las damas* como parte de la Introducción de la edición crítica de la pieza preparada por Fernando Rodríguez-Gallego y Marc Vitse. Con cuatro apartados: Argumento y estructura, Metros y espacios, Trayectorias y Comicidad.

Palabras clave. Calderón de la Barca; *También hay duelo en las damas*; sinopsis argumental y métrica; interiores y exteriores (papel de la calle); promoción de la mujer en el trabajo honorífico; entremés empotrado (*Entremés de la sortija*).

Abstract. Preview of the «Literary Study» of the play *También hay duelo en las damas* as part of the Introduction of the critical edition of the piece prepared by Fernando Rodríguez-Gallego and Marc Vitse. It comprises four sections: Plot and structure, Meters and spaces, Trajectories and comicality.

Keywords. Calderón de la Barca; *También hay duelo en las damas*; plot synopsis and metrics; interiors and exteriors (street role); promotion of women in honorary work; embedded *entremés* (*Entremés de la sortija*).

Parecerá cosa increíble: todavía hoy, cuando ya se está acabando el primer cuarto del siglo XXI, más de la mitad de la veintena de comedias de capa y espada de Calderón sigue sin tener una edición científica completa, es decir, provista del necesario acompañamiento de un detallado estudio textual (con la historia del texto, el aparato de va-

riantes...), de un amplio estudio literario (con sus obligados apartados como son las sinopsis argumental y métrica, la definición genérica, la estructura y segmentación...), y, finalmente, de una profusa anotación que, más allá de la justificación de las elecciones ecdóticas, logre reducir, en palabras de Ignacio Arellano,

la lejanía entre los ámbitos históricos y culturales en que están inmersos el lector y el texto: será preciso aclarar numerosos aspectos que escapan a la percepción del receptor, obvios quizá en otra época, y que pueden ser fundamentales para el buen entendimiento de la obra literaria. Las alusiones a personas y cosas, sucesos y costumbres, el juego con frases hechas vivas en su tiempo, y, en fin, todo «el contexto lingüístico, social y sentimental que únicamente a través de una niebla de erudición logramos a veces percibir», reclaman una cuidadosa labor de interpretación de los sentidos literales y connotativos que permita el acceso a su complejidad, revelando las claves perdidas o difuminadas en la distancia¹.

Por ello, Fernando Rodríguez-Gallego y yo decidimos, para aportar nuestro granito de arena a una obra forzosamente colectiva, preparar la edición de una de las más desatendidas de las comedias domésticas de Calderón, la titulada *También hay duelo en las damas*². Y hoy, en el momento de finalizar el proyecto, podemos ofrecer, a modo de preestreno, la primicia de una parte (algo modificada) de nuestra Introducción, la dedicada al análisis literario de la obra calderoniana que editamos. Consta de cuatro apartados: *Argumento y estructura*, *Metros y espacios*, *Trayectorias* y *Comicidad*.

ARGUMENTO Y ESTRUCTURA

A) Macrosecuencia A: *Los amores contrariados de las hijas* (vv. 1-748, romance e-e, con dos sonetos englobados, vv. 555-582)

Madrid, por una serena noche de invierno, en casa de don Alonso. Violante, su hija, conversa con Isabel, su criada, para ocupar el

1 Arellano, 1985, p. 6; la cita entrecomillada en esta citación es de Asensio, 1965, p. 246.

2 Comedia casi olvidada, en efecto, a la que dediqué unas escasas páginas en mi «Estudio preliminar» de la edición de *La dama duende* preparada por Fausta Antonucci (Vitse, 1999, pp. XVIII-XXVIII).

tiempo que la separa de la anunciada visita de Félix, su amante, refugiado desde hace seis meses en un convento alejado del centro de la capital por haber muerto a otro caballero en el juego. Del contrastado comentario de las dos mujeres sobre el mensaje del galán recién entregado por Simón, su criado, se desprende la peculiar intensidad, en la dama, de un amor hecho de una profunda afición sin afectación expresiva y de una justificada inquietud sin temor excesivo. Todo, en aquel momento de espera, deja prever una paradisíaca entrevista amorosa cuando se oyen en la calle —primer aldabonazo de la Fortuna— voces y espadas y surge inesperadamente en el cuarto de Violante Juan, su primo, que lleva en brazos a la desmayada Leonor. Esta, que mora en la casa frontera a la de Violante, es hija de don Fernando y hermana de Félix.

Mientras Juan vuelve precipitadamente a la calle para socorrer a un amigo que dejó en situación peligrosa, Leonor se recobra lentamente e inicia el relato de sus desdichas. Objeto de la alocada pasión de un amigo de su hermano, Pedro de Mendoza, ella ama, por su parte, a Juan a quien, esta misma noche, dio una cita, violentamente interrumpida por la ruidosa irrupción del rival celoso, escándalo casero que provoca la intervención de don Fernando, la consecuente huida de los tres jóvenes y la entrega posterior del cuerpo inanimado de Leonor a su íntima amiga Violante.

Y es precisamente en aquel punto del relato de la alborotada dama cuando, desde la calle —segundo aldabonazo de la Fortuna— llaman a la reja. Es Félix, llegado por fin a la anunciada y tan deseada entrevista con su amada. Esta, sin ceder al pánico, tiene el temple de definir la que será, de una vez para siempre, su actitud en esta y otras situaciones parecidamente críticas. Se hará —declara a Leonor— «dueño del duelo de entrambos» (v. 415), o sea, del honor intrincadamente intrincado de los dos hijos de don Fernando. Si decide amparar y esconder a Leonor, es, en efecto, porque ella, Violante, también tiene «duelo / para que a mirar no llegue / —y más en trances de honor— / desairado a quien [la] quiere» (vv. 473-476).

Por su capacidad de echar los cimientos de una estrategia que la instituye como hermana mayor o señora de su amiga y, a un tiempo, como campeona del honor de su amante, Violante, que no por casualidad abre la comedia, aparece, desde el principio, como la primera protagonista de la pieza, como «aquel personaje-eje alrededor del cual giran las acciones de los demás, aquella *dramatis persona* cuya trayecto-

ria sirve, progresivamente, para ordenar y fijar los valores propios de la obra»³.

En el acto, pone en marcha su honrada táctica: ocultar a Leonor, silenciar su desventura y, a la vez, empezar con Félix un largo intercambio amoroso caracterizado —muy calderonianamente— por un espíritu de competencia —de duelo— entre los dos miembros de la pareja sobre formas y dicciones diferentes del amor: por una parte (Violante), la tranquila verdad de una inclinación desnuda de sospechas ni recelos; por otra (Félix), la intranquila afirmación de una pasión siempre vestida del azul, el color de los celos.

Así piensa Félix vencer a su amada («que en algo debo excederte», v. 508), cuando —inesperada confirmación de su concepción celosa y tercer aldabonazo de la Fortuna— se oyen de nuevo repetidos golpes en la reja, seguidos por unas explícitas llamadas de Juan. Catástrofe total para Violante, quien, de súbito, se encuentra sin argumentos valederos para satisfacer las legítimas sospechas de Félix y no logra impedir que se marche «para siempre» su desesperado amante. Pero catástrofe provisional, en realidad, no solo porque el joven, en el mismo acto de su despedida, deja entrever la fuerza de su sentimiento amoroso, sino también porque —y más que todo— Violante, confundida pero no vencida, reafirma, «atenta, fina y prudente» (v. 732), que logrará, algún día, desengañarlo.

B) Macrosecuencia B: *El honor amenazado de los hijos* (microsecuencia B1, vv. 749-1060, redondillas; microsecuencia B2, vv. 1061-1306, romance a-a)

B1. Unas horas más tarde («que ya el día / se ha declarado», vv. 753-754), Pedro de Mendoza, de nuevo en casa, conversa con Tristán, su criado, perplejo ante la sorprendente tristeza de su amo en el mismo día de la llegada de su amigo Félix, a quien acoge durante su escapada madrileña. Pedro le narra entonces con profusos detalles los diferentes episodios de la noche anterior: espera esperanzada en la calle de Leonor, surgimiento del primo de Violante introducido por un criado en el portal de la dama, su subida por la escalera, su entrada en un aposento secreto en el primer descansillo y, finalmente, su penetración en el mismo cuarto de Leonor. No pude aguantar más —confiesa el desdeñado y celoso galán—; rompí la puerta que acababa de cerrar la dama, me enfrenté con Juan que huyó llevándose a Leonor y logré yo

³ Vitse, 1999, p. XI.

mismo, ante la intervención de don Fernando, salirme fuera, con la clara conciencia de haber «ofendido la casa / de quien [Félix] se entra por la mía» (vv. 943-944).

Es precisamente el momento que escoge el dramaturgo para que Félix se presente en casa de su huésped y amigo. El hijo de don Fernando, desesperado, ya ha decidido marcharse de la Villa y Corte para encontrar en la ausencia el remedio a su desdicha amorosa. Pero viene a frustrar sus planes la repentina llegada de su padre, que ignora la para él impensable presencia de su hijo en la capital. Félix debe, pues, esconderse y asistirá, al paño, al extraño diálogo que entablan Pedro, azorado, y don Fernando, al parecer ecuaníme, mientras Tristán olfatea algún drama y se marcha a la búsqueda de alguna ayuda para estorbar una probable desgracia.

B2. El largo discurso preliminar, a la vez firme y moderado, de don Fernando, no pocos rasgos comunes ofrece con la famosa arenga de Pedro Crespo ante el capitán Álvaro de Ataide. Ambos ancianos, en efecto, conocedores de la amenaza que se cierne sobre el honor de su familia a causa de lo ocurrido a sus respectivas hijas, saben, con su experiencia, que «no hay venganza como / no haber menester venganza» (vv. 1139-1140). Después de la formulación de sus legítimas quejas propone una solución al ofensor: que Pedro consienta en casarse con Leonor «con todas cuantas ventajas / pueda dar de sí mi hacienda» (vv. 1188-1189) —dice el viejo padre—, con tal que vuelva a casa la desaparecida hija. Pero Félix, al oír estas palabras que consagran tanto la traición de su amigo como la probable deshonor de su hermana, irrumpe fuera de su escondite, oponiéndose a la vez a su amigo y a la tentativa de conciliación de su padre, que intenta proteger a Pedro. Este, por su parte, conserva un incomprensible silencio, porque se niega, hablando, a «infamar a una dama, / por más que ella [le] aborrezca» (vv. 1240-1241). El duelo físico entre los dos jóvenes parece ahora inevitable, cuando, traídos por Tristán, surgen unos alguaciles. Huye Félix saltando por la ventana; Pedro, aprovechándose de la confusión, logra escabullirse; y don Fernando se queda solo, escindido entre su hijo y su inasequible «yerno».

C) Macrosecuencia C: *Primeros preliminares: hijas e hijos* (vv. 1307-2040, romance e-o, con 6 dísticos de dodecasílabos: vv. 1359-1360, 1373-1374, 1387-1388, 1401-1402, 1419-1420 y 1439-1440)

Empieza la jornada segunda en la inmediata posterioridad de la primera. Félix, en su huida, se refugia al azar en una casa que re-

sulta ser la de un antiguo amigo suyo, Juan —el mismo «raptor» de Leonor—, que ignora el lazo de parentesco entre los dos hermanos y desconoce las señas de su común morada. Juan sale fuera para reconocer la calle y cerciorarse de que Félix está ahora en plena seguridad. Entretanto, el fugitivo medita sobre los recientes sucesos, «todos infelices, todos / trágicos, todos adversos» (vv. 1357-1358), o sea, las traiciones, para él acumuladas, de Violante, de Pedro y de Leonor. En ese su «graduado pleito / de amor, honor y amistad» (vv. 1394-1395), Félix trata de calibrar su respectiva importancia, dejando entrever a través de ese dolorido examen la lucha que en él se da entre las desiguales instancias del amor (en su efectiva primacía) y del honor (en su reivindicada prioridad).

La vuelta de Juan, que entra maltratando a Simón, pone fin al monólogo introspectivo de Félix. Discuten los dos amigos y, finalmente, deciden, por ser la posada en la que se aloja Juan poco segura para Félix, marcharse juntos, aunque cada uno con un secreto destino (la casa de su padre para Félix, la casa de su prima para Juan). Bajan pues de consuno a la calle y, al poco tiempo, se separan para darse rápidamente cuenta de que van, en realidad, en una misma dirección: la calle de las casas fronterizas de don Fernando y de don Alonso. Félix se consume al ver a su rival penetrar en la casa de Violante, pero muy oportunamente sale a la calle su propio padre, que le obliga a acompañarlo, cediendo el hijo obediente —es rasgo característico de su personaje— a la fuerza que le hacen «las instancias de [su] honor / y las lágrimas de un viejo» (vv. 1741-1742).

Ya queda libre el espacio de la calle para que en él se inscriba el primer movimiento (vv. 1743-1858) de un largo entremés inserto protagonizado por la mancomunidad subalterna formada por Simón (que rabia por no entender nada de lo que está pasando con sus amos), Inés (y sus celos hacia Isabel) y la misma Isabel, que desde un balcón de la casa de don Alonso los observa, obsesionada por el posible regalo a Inés del diamante que recibió como albricias Simón en el incipit, cuando anunció la feliz llegada de su amartelado amo.

Nuestro intermedio, sin embargo, se ve interrumpido por Violante, que vemos luego en su cuarto con Leonor y Juan, a quien trata de persuadir de que no tiene motivos válidos para encelarse antes de casarse con el único objeto de su amor. Pero, «porque en lazo tan estrecho / no es bien entrar tropezando / para no salir cayendo» (vv. 1916-1918), nada quiere entender el altivo galán, que se marcha de-

jando desesperada a Leonor. Abatimiento que Violante, por su parte, está lejos de compartir. En la línea de sus primeras reacciones, reafirma para su amiga que «tenemos un cielo / tan piadoso que no envía / el daño sin el remedio» (vv. 1952-1954). Más aún: para Leonor, para Félix y para sí misma, se hará «dueño [del] suceso» (v. 1960), hasta que «en los archivos del tiempo, / *también hay duelo en las damas* / quede al mudo por proverbio» (vv. 2038-2040). Mientras tanto, informada de la vuelta de Félix a casa de don Fernando, se dirige precipitadamente hacia allí para abogar ante él por su propio caso.

D) Macrosecuencia D: *Primeras escaramuzas* (vv. 2041-2356, redondillas)

En el ínterin, se desarrolla el segundo movimiento (vv. 2041-2104) del entremés servil: al alimón se presentan Simón e Inés, deseosa esta de recuperar, en ausencia de sus amos, su hatillo abandonado en el cuarto de Leonor durante su precipitada fuga ante el furor de don Fernando en el escándalo de la noche anterior. Incontinenti cae sobre ellos la iracunda Isabel, y se arma una bronca pronto atajada por la llegada de Félix. Las dos criadas, reconciliadas por su común peligro, se esconden en un cuarto adyacente justo cuando aparece Violante, tapada. Se descubre, y se entabla entre los dos amantes un despiadado combate amoroso.

Félix, primero, se da por desentendido de que la visita de Violante le concierne para afirmar luego que no se justifica dicha visita, ya que queja de su parte no hay, aun cuando acabe reprochándole a la dama el haber dado licencia a Juan para hablarle de su amor. Parece pues que el galán, en esa primera fase de reclamación celosa, se va llevando la victoria, cuando, de repente, salen tapadas de su escondite Inés e Isabel para común estupefacción de los dos amantes.

Inopinada ocasión de desquite para Violante, que no la desaprovecha: invirtiendo una situación más que desfavorable, devuelve los reproches y, bien ayudada por Simón —tan contento de vengarse de todos los golpes recibidos en cuanto «gracioso de los mojicones»—, puede con pleno triunfo volver a casa, consagrando una ruptura en la que no puede creer realmente ningún espectador capaz de captar los verdaderos sentimientos que ocultan actitudes y palabras.

E) Macrosecuencia E: *Escaramuzas segundas* (microsecuencia E1, vv. 2357-2394, silva de pareados; microsecuencia E2, vv. 2395-2558, romance e-a)

Porque, apenas llegada Violante a casa y empezado el relato a Leonor de la escena anterior, irrumpe Félix, en el colmo de la excitación y de la desesperación. Apenas si tiene Violante tiempo para esconder a Leonor, a quien confía el manto de su reciente escapada, para deshacer la posible sospecha de su padre sobre una eventual salida ilícita de su hija. Félix, que ya rinde las armas ante su «dulce enemiga», le suplica le dé alguna satisfacción de sus dudas, a lo que accede Violante cuando, nuevo *coup de théâtre*, se anuncia la llegada de don Alonso. Félix intenta esconderse, precisamente en el cuarto en el que, cerrando la puerta con llave, acaba de ocultarse la propia Leonor, hecho que resuscita la suspicacia del celoso galán: a la fuerza quiere abrir la puerta, y Violante se lo impide físicamente, cuando entra don Alonso, pidiendo explicaciones. Acorralada sin culpa suya, Violante improvisa una genial mentira para permitir que Leonor, tapada con su manto, logre salir del apuro y beneficiarse, además, de la protección que el noble don Alonso otorga a quien se valió del sagrado de su casa. De nuevo vence Violante, esta vez sobre fondo de reconciliación amorosa, y no, como en su anterior confrontación con Félix, con trasfondo de ruptura definitiva: «quiero y no ofendo» confiesa la dama; «quiero aunque ofendas» reconoce el galán (vv. 2555-2556).

F) Macrosecuencia F: *Nuevos preliminares: hijas e hijos* (microsecuencia F1, vv. 2559-2850, romance e-a; F2, vv. 2851-3129, redondillas; F3, vv. 3130-3469, romance a-a)

F1. Pasan unos instantes. La jornada tercera se abre con un verdadero consejo de guerra. Leonor, apenas recuperada del enorme susto pasado, que supo conjurar gracias a la cautela de un manto, ha vuelto a casa de don Alonso para hablar con Violante. Quiere, para dar fin a tantos sobresaltos, retirarse al seguro sagrado de una celda conventual. Pero Violante se lo desaconseja, pues ha concebido nueva estrategia: que Leonor escriba a Juan invitándole a verla esta misma noche, con ocasión de la oportuna ausencia de don Alonso, salido fuera de Madrid; Violante, por su parte, tratará una vez más de convencer a Félix de su inocencia, yéndose para ello a casa de don Fernando.

Acepta Leonor la proposición, escribe la carta y la da a Isabel para que la lleve a Juan. La criada, pronto puesta «de patitas» (v. 2752) en la

calle, prefiere, antes que cumplir con su función de mensajera, buscar a Simón, todavía en posesión del diamante de sus albricias primeras. Y en el acto ve a Simoncillo en el umbral de la casa de Félix: ya puede empezar el tercer y último movimiento (vv. 2751-2845) del entremés inserto en la comedia, con el mismo trío de actores. Isabel no tarda en apoderarse del diamante y huye con la ayuda de Inés, entrada después, y que se las arregla para que Simón no la pueda perseguir.

F2. Los dos criados, sin embargo, tienen que separarse porque sobrevienen sus amos, don Fernando y Félix. Acaban ellos de encontrarse por casualidad y, reflexionando sobre lo ocurrido, tratan, sin éxito, de definir la nueva estrategia que les impone la para ellos incomprensible negación de Pedro a casarse con Leonor. Se marcha el padre, ya sin ánimos, y el hijo —en un segundo monólogo lírico— intenta un examen de la encarnizada lucha que en él se da entre las dos instancias del amor y del honor. Que a esta —la del honor— le dé finalmente la prioridad no impide que quede acosado por las insistentes pulsiones de su pasión amorosa. Vacilaciones, indecisiones y dubitaciones que viene a reforzar una carta que de pronto le trae un criado de Pedro, escondido este en una esquina de la misma calle. Es que Pedro, a causa de su obsesiva preocupación por reparar el daño que causó, quiere empezar a «sembrar el desengaño» (v. 3006) y declarar su inocencia en el «raptó» de Leonor, obra de otra persona cuya existencia ya sospechaba Félix, sin conocer, desde luego, su identidad.

F3. Y obra, como saben los oyentes, de Juan, quien —sutil pericia del dramaturgo— aparece justamente en la calle, camino de la cita que le dio Leonor, y se encuentra ahora —estamos ya en el anochecer— con Félix. Habitado por su cuita amorosa, no puede menos de contárselo todo a su amigo, pero la calculada —por el poeta, que no por el amante— ambigüedad de sus palabras hace que Félix solo pueda entender que la dama que corteja Juan no es sino la propia Violante. De modo que cuando Juan, acogido por Isabel, se prepara a entrar en la casa de don Alonso para hablar con Leonor, Félix, exasperado, se abalanza para impedirle el acceso al supuesto amante de Violante. Tiene, sin embargo, que parar porque, en el mismo instante, suena la voz de don Alonso, vuelto inesperadamente a Madrid después de la ruptura de su carroza. Tanto la ausencia de Violante (ya se marchó para ir a casa de Félix) como las palabras embarazosas de su criado despiertan la desconfianza del viejo padre, que sube la escalera de su casa, mientras Félix, más indeterminado que nunca, se ve cogido entre dos

«acciones tan contrarias» (v. 3267): o bien proteger a su dama puesta en riesgo por otro —Juan, por más señas—, o bien «amparar a quien [le] ofende, / si acaso el padre le halla / dentro» (vv. 3270–3272), es decir, de nuevo, el mismo Juan, que confió en él para guardarle las espaldas en una empresa amorosa. Los hechos responden por el perturbado galán. Juan, que supo apagar la luz traída por Isabel, logra salir a la calle, llevándose a Leonor tapada, «por dos veces destinada / a huir de [su] casa y la ajena» (vv. 3293–3294) y, porque «La primer obligación / en todo trance es la dama» (vv. 3334–3335), la entrega a Félix, persuadido este de que la dama a él confiada es Violante. Huye Félix, llevando a Leonor, protegidos ambos por Juan, que se enfrenta con don Alonso y sus dos criados.

Duelo demasiado desigual, si no interviniera Pedro, sempiternamente al acecho en la calle, y que escoge, él también, amparar a su enemigo hasta que todos queden a salvo de la persecución del anciano padre, el cual, sin poder alcanzarlos, decide lanzar una investigación doméstica entre las criadas de su hija.

Así las cosas. Pedro y Juan pueden por fin hablarse a las claras. Pedro desafía a Juan en duelo, pero este le pide un plazo para poder cerciorarse de la seguridad de la dama que dejó en las manos de su amigo Félix. Dicha dama —Leonor, como ya saben ellos, y no Violante, como sigue creyendo Félix— corre en efecto gran peligro una vez puesta en poder de su hermano. Para salvarla, ambos duelistas se hacen aliados, obedeciendo ambos a la ética aristocrática que quiere que «amparar al que ofende / es la más noble venganza» (vv. 3468–3469).

G) Macrosecuencia G: *Desenlaces: hijas, hijos y padres* (microsecuencia G1, vv. 3470–3501, redondillas; G2, vv. 3502–3915, romance e-o)

G1. Entretanto, en casa de Félix, Violante, que lo estaba esperando desde hacía dos horas, se dispone a volver a casa y pide a Simón que apague la luz para que nadie la reconozca al salir.

En el mismo instante, Félix, que rodeó varias calles para reflexionar con tiempo sobre la conducta a seguir, entra, en total oscuridad, con Leonor. Esta se aprovecha de su conocimiento del lugar y se escabulle hacia el aposento anexo al cuarto de su hermano —el mismo en que recibió a Juan en el principio—. Se quedan pues frente a frente Félix y Violante, que oye con gran sorpresa los acervos reproches que aquel dirige a la dama objeto de su reprensión. El *quid pro quo* es total, y total la confusión de cada parte, hasta que Simón trae por fin nueva

luz, que permite la recíproca identificación de los protagonistas en presencia. Solo que Félix continúa persuadido de que la dama que le entregó Juan era y sigue siendo Violante, en persona ante él, mientras que Violante no puede sino pensar que la dama traída por Félix es Laura, primera amante del galán, a quien —nueva victoria— deja hecho trizas, en aras de *su* verdad (que «no quiero / que desluzgan tus traiciones / mi verdad», vv. 3591–3593).

Una verdad parcial, no obstante. Porque Félix, en última y legítima defensa, le revela que Juan, sí, entró en casa de don Alonso, y que el padre de Violante, sí, está de vuelta imprevista de su viaje fuera de Madrid. Violante, de repente, se encuentra en una situación desventajosa: por una parte, a diferencia de su amante, no podrá valerse de lo que sabe —la verdad de los amores de Leonor— sin ofender el honor del hermano de su amiga; por otra parte, los naturales guardianes del honor familiar, su padre y su primo, la podrán legítimamente culpar —y castigar— por su ilícita ausencia fuera de casa. Un riesgo que ella, sin embargo, acepta correr dejando entrar a Juan que llega para tratar de salvar a la dama —Leonor— que entregó a Félix, sin saber que era su hermano. De ahí que se quede atónito al constatar que la dama aquella es en realidad Violante y se imagine, para salir del apuro, que se trata de alguna traza inventada por dicha dama para «reparar el riesgo» (v. 3677) de Leonor. Se pone *ipso facto* a decirle amores a la hija de don Alonso, y decide marcharse con ella. La reacción de Félix es tan violenta que la ocultada Leonor escoge salir de su escondite y afrontar a su hermano, poniéndose conjuntamente bajo la protección de su amante. Las cosas, por fin, se ven con mayor claridad y verdad. Ya todo «lo ha dicho el suceso» (v. 3821) y no Violante, que nunca rompió el secreto. Ya sabe Félix que Juan no ama a Violante sino a Leonor, aunque queda por aclarar la presencia de «otro hombre» en la noche del «rapto» inicial, lo que hace Pedro declarando que él nunca amó a Leonor y que su intervención en aquella noche no fue más que un desacertado intento de proteger a la hermana de su amigo, el ausente Félix, error, precisa él, «más de amigo que de cuerdo» (v. 3853).

Ya podría darse por acabado el primer desenlace (o desenlace filial), si no quedaran oponiéndose frente a frente Juan y Félix, con la clara aprobación de Violante, convencida de que, si ya se probó que «también hay duelo en las damas» (v. 3816), conviene recordar que también «hay duelo en los hombres» (v. 3814): del agravio de la intrusión primera de Juan en casa de Félix, este, a ojos de Violante y

porque «antes que todo es [su] amante» (v. 3826), tiene que quedar «u desagaviado u muerto» (v. 3829). El duelo va a empezar...

Ya es hora de que intervengan los padres, ya es tiempo del segundo desenlace (o desenlace paterno), con el clásico casamiento de las dos parejas de amantes y con el no menos clásico arrinconamiento de Pedro, hecho digno «galán suelto»⁴.

METROS Y ESPACIOS

	MÉTRICA/SECUENCIAS	ESPACIOS	VACÍOS ESCÉNICOS
I	A. vv. 1-748 romance e-e, con dos sonetos englobados, vv. 555-582	Sala en casa de don Alonso	748
	B1. vv. 749-1060 redondillas B2. vv. 1061-1306 romance a-a	Sala en casa de Pedro de Mendoza	1306
II	C. vv. 1307-2040 romance e-o, con 6 pa- reados de dodecasílabos ⁵	Sala en la posada de Juan, luego calle (1587-1858) y, por fin, sala en casa de don Alonso	1577, 1601 y 1858⁶ 2040
	D. vv. 2041-2356 redondillas	Sala en casa de don Fernando	2356
	E1. vv. 2357-2394 silva E2. vv. 2395-2558 romance e-a	Sala en casa de don Alonso	 2558

⁴ Sobre el *galán suelto*, ver Serralta, 1988.
⁵ Vv. 1359-1360, 1373-1374, 1387-1388, 1401-1402, 1419-1420 y 1439-1440.
⁶ Las cifras de C y F que aparecen en negrita en la cuarta columna de este cuadro corresponden a los vacíos escénicos que caracterizamos como pseudo-

III	F1. vv. 2559-2850 romance e-a	Sala en casa de don Alonso, luego calle (2751-3469)	[2750] y 3394
	F2. vv. 2851-3129 redondillas		
	F3. vv. 3130-3469 romance a-a		3469
	G1. vv. 3470-3501 redondillas	Sala en casa de don Fernando	
	G2. vv. 3502-3915 romance e-o		
			3915

Observemos el cuadro-síntesis de la estructura de *También hay duelo en las damas*. La comedia consta de siete macrosecuencias (de A a G), divididas cuatro de ellas en varias microsecuencias (dos para B, E y G; tres para F). Para la fijación de los límites de las macrosecuencias, nos valimos de la coincidencia de los consabidos criterios del cambio de lugar (criterio geográfico), del corte temporal en el curso de la acción (criterio cronológico), del cambio de versificación (criterio métrico) y del vacío escénico (criterio escénico). Como es fácil de comprobar, dicha coincidencia se da efectivamente después de los versos 748, 1306, 2040, 2356, 2558, 3469 y 3915. Pero las cosas son diferentes para la determinación de las microsecuencias, como podemos ver con el ejemplo de la macrosecuencia B, que repartimos, a partir de la sola ayuda de la variación métrica, en dos microsecuencias: B1 y B2. En B, en efecto, el paso desde las redondillas de B1 al romance a-a de B2 (v. 1061) corresponde, en un cuadro escénico permanente (sala en la casa de Pedro) y en un tiempo dramático continuo, a la entrada de don Fernando, giro esencial en la evolución de la acción. Y merecerían análogo comentario tanto el cambio, en E, desde la silva de E1 al romance e-a de E2 (v. 2395) como la mutación, en G, desde las redondillas de G1 al romance e-o de G2 (v. 3501): en estos tres casos, las primeras microsecuencias (B1, E1 y G1) aparecen claramente como escenas preparatorias o como preámbulos al estallido del conflicto

vacíos escénicos. Para el caso particular de 2750, que pusimos entre corchetes, remitimos a la larga nota de nuestra edición.

dramático que se desarrollará en sendas microsecuencias posteriores (B2, E2 y G2).

Algo distinto —y de mayor interés metodológico— pasa con la macrosecuencia F. Es esta, con sus 911 versos, la más larga de todas las de la obra. Tan larga, que tiene más versos que la primera jornada entera de *El alcalde de Zalamea* (894 versos), jornada con la que, desde el punto de vista de su segmentación, ofrece múltiples semejanzas. Ambos textos, en efecto, se caracterizan por su diseminación locativa: son ambas unidades dramáticas *in itinere* (con el paso de la entrada de Zalamea hasta el piso alto de la casa de Crespo por una parte y, por otra, con el paso de la casa de don Alonso hasta la de don Fernando a través del laberinto de varias calles innominadas). Y en ambas introdujo el dramaturgo varias mutaciones métricas como singular instrumento para la determinación de las subfases del desarrollo dramático⁷. O sea, para limitarnos al solo caso de *También hay duelo en las damas*, que son los cambios de versificación (vv. 2851 y 3130) los que ritman esa extensa fase preparatoria (F) del futuro desenlace (G) y permiten la fijación de sus tres microsecuencias: F1, Consejo de guerra femenino (Violante, Leonor, Isabel y el intermedio servil, vv. 2559-2850, romance e-a); F2, Vacilaciones masculinas (Fernando, Félix y Pedro, vv. 2851-3129, redondillas); y F3, Primeras maniobras y permutación de las hijas (vv. 3130-3469, romance a-a).

Una distribución, la nuestra, que entra en abierta y consciente contradicción con la propuesta por Juan Eugenio Hartzenbusch. El cual, basándose en los datos «superficiales» de la mera geografía de las localizaciones y desplazamientos de los personajes, repartió el texto de nuestra macrosecuencia F en tres cuadros autónomos: «*Sala en casa de don Alonso*» (vv. 2559-2750); «*Calle*», la que separa —o une— las dos casas de Violante y de Félix (vv. 2751-3394); y «*Otra calle*» (vv. 3395-3469)⁸. Concretamente, el famoso editor de las comedias de Calderón en la BAE se fundamentó para su segmentación en la existencia de dos vacíos escénicos que, para nosotros, no son más, dramáticamente hablando, que ejemplos de pseudovacíos escénicos, como lo eran los que

⁷ Sobre la segmentación de la primera jornada de *El alcalde de Zalamea*, ver Vitse, 2010, pp. 51-57.

⁸ Las tres acotaciones añadidas en la BAE se sitúan en pp. 139a (pertenece a la jornada segunda, pero el editor no la repite al principio de la tercera), 141c y 146b.

ya aparecían en nuestra macrosecuencia C (vv. 1577⁺, 1601⁺, 1858⁺). Mirémoslos todos en conjunto.

El primer ejemplo se sitúa después del v. 1577. Félix y Juan deciden abandonar la posada donde se aloja este. Bajan a la calle («Pues doblemos / la vuelta por esta esquina», vv. 1576-1577) y, escénicamente, dejan el tablado vacío. Tablado en el que no tardan en aparecer Tristán y Pedro, quienes, casi inmediatamente —o sea, después del microdiálogo de la miniescena madurativa⁹ de los versos 1578-1601— divisan *dentro* a Félix y a Juan, que han tomado la misma calle en la que se encuentran y se dirigen hacia ellos, por lo que Tristán y Pedro se retiran, dejando, de nuevo, vacío el tablado, al que, de nuevo, salen luego Félix y Juan (v. 1601⁺).

Tenemos por lo tanto dos cortísimos instantes de vacíos escénicos que, a diferencia de los listados anteriormente como separadores de macrosecuencias, no llegan a romper la impresión de continuidad dramática. Son varias las razones que explican esta impresión de no ruptura. Es la primera la ausencia, entre estos vacíos intermitentes, de algún verdadero «lapso temporal», por retomar una formulación de José María Ruano de la Haza¹⁰. Es la segunda el uso por Calderón de un conocido procedimiento de *liaison des scènes*, por más señas la existencia de un enlace visual entre los elementos espaciales de las escenas consideradas. Dramáticamente, como vimos, Tristán y Pedro, desde su propia posición en la calle, ven llegar a Félix y Juan, que se sitúan en otro punto de la misma calle. Escénicamente, los primeros ven desde el proscenio (escenario visible) a los segundos que están en el vestuario (escenario no visible), espacios (el fuera y el dentro) que el dramaturgo quiso enlazar a través de la mirada de los protagonistas. Y es la tercera razón la permanencia de una misma forma métrica (el romance e-o que corre desde el verso 1307 hasta el verso 2040).

De otro recurso técnico de *liaison des scènes*, el del enlace auditivo, se servirá Calderón, en el mismo marco de la macrosecuencia C, al dar fin a la primera larga escena callejera de la obra, la que se extiende del v. 1578 al v. 1858 (281 versos en total). Ya un poco antes del final (v. 1852), Isabel oye el llamamiento de Violante, que la había mandado al balcón de la casa «por si viene mi señor [don Alonso], / mientras es-

⁹ Sobre las nociones de *tablado vacío* y de *escena madurativa*, ver el apartado «El laberíntico tablado vacío», en Vitse, 2010, pp. 51-57.

¹⁰ Ruano de la Haza, 2000, p. 132.

tán discurriendo / Leonor, Violante y don Juan / lo que han de hacer» (vv. 1801-1804). Obedece la criada la orden de su ama y abandona escénicamente la galería (lo alto del teatro), dejando así vacío el escenario: «*Quítase de la ventana, y salen por abajo don Juan, Violante y Leonor*» (v. 1858⁺). De nuevo nos encontramos con un caso de ruptura locativa (de un exterior hacia un interior), de ruptura locutora (cambio en la distribución de los personajes) y de ruptura temporal (los segundos necesarios para que Isabel pase del *fuera* del balcón al *dentro* de donde responde a su ama: «¡Ya voy, señora!», v. 1859). Pero de una ruptura de la continuidad temporal que solo concierne al tiempo cronológico medible, al tiempo matemático, pero no al tiempo dramático, el del desarrollo del proceso dramático, cuya continuidad percibe sin dificultad el espectador.

Escenita madurativa, enlace visual, enlace auditivo en el marco de una misma continuidad métrica: la neutralización de los seudoespacios vacíos de los versos 1577⁺, 1601⁺ y 1858⁺ es total en aras de la construcción de la continuidad dramática en esta primera y relativamente larga secuencia callejera inscrita en la macrosecuencia C, secuencia que nos conduce desde el hospedaje de Juan hasta la morada de don Alonso. Y algo análogo podremos decir al estudiar la segunda y muy larga secuencia callejera (vv. 2751-3469, 719 versos) de la macrosecuencia F de la tercera jornada. Son dos en ella, como vimos, los casos de vacíos escénicos, que se dan en los vv. 2750⁺ y 3394⁺. En el primer caso, Isabel, en casa de don Alonso, se ve encargada de llevar el papel de la cita dada por Leonor a Juan. Se prepara a salir, sale efectivamente y sin interrumpir su propio parlamento declara: «Sepamos, ya que en la calle / estoy de patitas puesta» (vv. 2751-2752). Lo cual, escénicamente, hizo que Vera Tassis introdujera la acotación siguiente: «*Entra por una puerta y sale por otra*»¹¹; y nos encontramos, por así

¹¹ Sobre la «gran fluidez y desenvoltura en la representación del espacio y de sus articulaciones», fluidez que «parece ser la pauta de otra dinámica espacial importante en la comedia de capa y espada: el paso de exteriores a interiores y viceversa», ver Antonucci, 2002, pp. 72-75, con su análisis de las vacilaciones de Ruano en introducir (o no) esta acotación en dos pasajes —análogos al que estudiamos en *También hay duelo en las damas*— de su edición de *Cada uno para sí* (vv. 2734⁺ y 2764-2798). Nosotros, finalmente, escogimos, obedeciendo al precepto de máxima fidelidad al texto base (A), no añadir la acotación de C en nuestra edición. Véase la nota a los vv. 2751-2752, donde se explica esta elección a partir de la noción de espacio itinerante tal como la expone Rubiera en el capítulo IV

decirlo, con una forma acelerada (sin escenita madurativa) de lo que hicieron Félix y Juan en C.

Pero en el segundo caso la trabazón de las escenas que separa el vacío escénico del verso 3394⁺ se hace gracias a un enlace audiovisual: don Alonso y sus criados se retiran al constatar que «Gente llega» (v. 3388), gente percibida pero no identificada por los personajes presentes en el tablado, pero que bien podrían ser Juan, Pedro, Celio y Tristán, que están dentro y se disponen a salir al escenario, lo que hacen en el v. 3395.

El lector atento se habrá dado cuenta, al leer estas páginas dedicadas al examen de los varios casos de seudotablados vacíos insuficientes para romper el *continuum* dramático, de que las dos secuencias consideradas son, una y otra, secuencias callejeras, las únicas que en *También hay duelo en las damas* se desarrollan en una o varias calles. Sin poder entrar aquí en un estudio de la exacta importancia del decisivo papel de los espacios callejeros en las comedias de capa y espada calderonianas —un estudio que queda enteramente por hacer—, nos limitaremos a un par de observaciones. La primera, para subrayar la notable extensión del conjunto de ambos episodios callejeros: casi 1000 versos, esto es la cuarta parte de los casi 4000 versos de que consta esta pieza, una de las más largas comedias de capa y espada de Calderón. Estos «exteriores» o espacios abiertos, si los oponemos a los «interiores» o espacios cerrados de las casas, son el dominio exclusivo de la actuación de los galanes y de los trapicheos de los subalternos (criadas y criados), es decir, de los personajes que, según las convenciones del género, podían circular libremente por ellos sin necesidad —a diferencia de las damas, las más de las veces tapadas por decoro en sus salidas— de esconder su identidad¹².

de su libro de 2005: se trataría, en esta hipótesis, de un caso lo que Rubiera llama un «espacio itinerante explícito» (p. 117), con las marcas de lugar en el que se encuentra el personaje —la casa de Violante de donde sale Isabel, v. 2747— y las marcas de lugar y momento en el que llega —la calle, v. 2751—. Dicho esto, lo esencial queda que, cualquiera que sea la solución adoptada —la incorporación o la no incorporación de la acotación de C—, sigue válida nuestra demostración de la impresión de no ruptura de la continuidad dramática, confirmada esta por la permanencia de la forma métrica (el romance e-a).

¹² En *También hay duelo en las damas*, la única aparición de una dama en la calle es la de Leonor, casi al final de la macrosecuencia F, cuando Juan la saca de la casa de don Alonso para ponerla en manos de Félix; en esta rápida escena (vv. 3278-3349), apenas si la amiga de Violante pronuncia unos cortísimos apartes.

Y la segunda observación, para subrayar que la presencia de la calle es mucho más decisiva de lo que dejaría pensar nuestra primera presentación basada en la idea de una mera separación entre exteriores e interiores. Lo que se impone al lector, en efecto, es la extrema porosidad que existe entre los dos mundos. Listemos, para entenderlo mejor, las principales situaciones ilustrativas del fenómeno:

1. Percepción auditiva, por la intranquila Violante, del ruido de unas «cuchilladas en la calle» (v. 229), o sea, de las «voces y espadas» (v. 238) del combate entre el padre de Leonor y su presunto «raptor», Juan. Barullo que cesa rápidamente, como deja entender Isabel al ir a cerrar la puerta que da a una calle ahora silenciosa (vv. 270-271).

2. Intrusión violenta («atropellándome» dice Isabel en su relato, v. 243) en el portal de la casa de don Alonso, cuya puerta no tuvo la criada tiempo para cerrar, de un hombre (Juan) con otro bulto en brazos (Leonor).

3. Invasión sucesiva del cuarto de Leonor, en casa de don Fernando, por Juan y Pedro. Organizada amorosamente por la dama para el primero (vv. 441-447), se ve perturbada celosamente por el segundo, que, «en la calle de Leonor» (v. 833), estaba al acecho. De modo que podemos seguir, en todos sus detalles, las vías de penetración desde un exterior público (la calle) hasta un interior íntimo (el cuarto): umbral (v. 852), portal o zaguán (v. 857), escalera (v. 860), aposento situado en el descansillo de primer tramo (vv. 443 y 864-865) y con puerta teóricamente condenada (v. 445), retrete del cuarto de la dama (v. 446)...

4. Intromisión acústica de la llamada de Félix a la reja del cuarto de Violante (v. 456⁺), clásica seña de los galanes que repetirá insistentemente Juan (vv. 582⁺ y 591⁺) y que ordinariamente conduce al ingreso del amante («abre la puerta a don Félix», v. 492) o, cuando menos, a un intercambio, desde un «fuera» (la calle) a un «dentro» (el cuarto), entre un galán y su dama.

5. Intercomunicación múltiple permitida, en *También hay duelo en las damas*, por las ventanas: ventana con reja del cuarto de Violante, que acaba por abrirla (vv. 637 y ss.); ventana sin reja y con balcón en el cuarto donde se escondió Leonor y por la que quiere echarse Félix (vv. 607-609); otra ventana con balcón por la que, de hecho, se lanza Félix para escapar de los alguaciles guiados alevosamente por Tristán (vv. 1288 y ss.); y otra más, también con balcón, desde donde puede observar Isabel el contubernio de Inés y Simón (vv. 1805 y ss.).

6. Conexión natural de los umbrales y portales caseros y de los espacios callejeros: umbral en que se presentan Tristán y los alguaciles («¡Cuchilladas / dentro de la casa hay! / ¡En tierra la puerta caiga!», vv. 1260-1262); umbral de la posada de Juan en la que se refugia Félix («¿Qué estruendo, / qué ruido es este en la calle, / y aun en casa?» dice Juan, vv. 1308-1310); portales explorados por Simón, en busca de su amo y atrapado por Juan cuando este sale a mirar la calle (vv. 1447-1449); umbral de la casa de don Fernando desde donde Simoncillo corteja a Isabel («En el umbral de su puerta / está», vv. 2760-2761); umbral de otra casa en cuyo portal se disimula Pedro y desde el cual Tristán trata de escudriñar la actuación de Juan y de Félix (vv. 3099-3102); umbral, por fin, de la puerta principal de la casa de don Fernando: en él está Juan (v. 3630), acompañado por Pedro que se queda a la puerta (vv. 3660⁺ y 3716), donde oye poco después el ruido de las espadas del duelo entre Juan y Félix (v. 3830) y donde, horrorizada, lo divisa Leonor al salir, por el cuarto de su padre (vv. 3793-3795), a la sala donde todos los hijos están ya antes de la irrupción, por la misma puerta que quedó abierta («Aquí entraré, pues abierto / está», vv. 3867-3868), de don Alonso persiguiendo a Isabel.

Recapitulemos: en *También hay duelo en las damas*, puertas (principales o no), umbrales, portales o zaguanes, ventanas (con balcón o no; con reja o sin ella) acaban convirtiendo en muro de estilo queso suizo (*une muraille de gruyère* podríamos decir a lo francés) la línea de separación entre casas y calle(s), entre interiores y exteriores. Si a ello añadimos el efecto de los diversos procedimientos de *liaison de scènes* que ya estudiamos (enlaces auditivos, visuales, espacios itinerantes), comprobamos que, entre interiores y exteriores, más bien que de una separación netamente marcada, debemos hablar de una constante ósmosis (con ejemplos de endósmosis y de exósmosis), y que no sería ilegítimo considerarlos todos, más allá de la ofuscadora superficie textual, como un espacio único, tan reveladoramente mentado por don Fernando en el momento de dirigir su súplica de padre ofendido a su intranquilo ofensor:

Demás de estar ya informado,
de criados y criadas,
de que vuestro galanteo
mi casa y mi calle agravia... (vv. 1165-1168).

«Mi casa y mi calle», como si fueran ambos los dos elementos indisolubles de un único teatro abierto, dramática y escénicamente, a las hazañas de amor y de honor de los primeros protagonistas de una comedia que, en vez de *También hay duelo en las damas*, bien podría titularse *Calle con dos casas, puente es del amar*.

TRAYECTORIAS

Puente de amor y de desamor y, por lo tanto, *puente de honor y de deshonor*. Para entender exactamente y, luego, tratar de interpretar sin excesivos anacronismos los comportamientos de los principales protagonistas de *También hay duelo en las damas*, hace falta reconstruir con la mayor fidelidad posible los códigos específicos que rigen sus conductas. Permítaseme, al respecto, citar otras líneas escritas por mí a modo de prolegómenos metodológicos al examen de otra comedia de capa y espada calderoniana, *No hay cosa como callar*, obra que no pocos rasgos comunes ofrece con *También hay duelo en las damas*:

adoptaré —o sea, haré míos sin tratar de enjuiciarlos positiva o negativamente— los valores que me parecen regir las conductas de los personajes nobles —los caballeros— de las comedias de capa y espada calderonianas. Se definen repetidamente dichos códigos en la obra considerada a través de la formulación de una serie de obligaciones o leyes que podemos esquematizar de la manera siguiente:

1. las obligaciones o leyes del duelo (igualdad numérica de los combatientes, modalidades del desafío...)
2. las obligaciones o leyes del honor:
 - a) las del «servicio» militar (ir a la guerra, mandar los hijos a la guerra)
 - b) las del caballero (deber de amparo y sagrado)
 - c) las del galán (celos de honor)
 - d) las de la dama (su «honor»)
3. las obligaciones o leyes de la familia (obediencia a los padres, protección y vigilancia de la mujer)
4. las obligaciones o leyes del amor (finezas y celos de amor)
5. las obligaciones o leyes de la amistad (finezas y fidelidad)
6. las obligaciones o leyes de la cortesía (don, agradecimiento y cumplimientos).

Todo lo cual contribuye a formar una apremiante red de constricciones a la hora de contestar los personajes a los multiplicados golpes de fortuna

que constituyen la esencia misma de las complejas y tensas estructuras dramáticas calderonianas¹³.

Ilustrémoslo y maticémoslo todo con precisas referencias sacadas de nuestra comedia.

1. *El duelo de los hombres*

AMPARO

Dar amparo, primera ley del decálogo aristocrático de los «caballeros particulares» de la comedia de capa y espada calderoniana.

Y, por empezar, *amparar al enemigo*, que es lo que hace don Fernando cuando Félix quiere, en contra de la voluntad de su padre, matar al indefenso Pedro. En efecto, si hermano y padre de Leonor sacan conjuntamente las espadas, no es para vengarse de Pedro, que prefiere encarar la muerte antes que afear a la dama que le aborrece, sino para oponerse el uno al otro, considerando el anciano que le incumbe proteger al ofensor mientras queda en suspenso la solución de conciliación (vv. 1251 y ss.).

Imperativo este —el de «amparar a quien me ofende» (v. 3270), incluso «contra mi sangre» (v. 3358)— que abre, en la obra, la lista de las obligaciones nobles y que se repetirá intensamente con las escenas finales: «la hidalguía / de que a mi enemigo valga», vv. 3406-3407; «amparándoos esta noche / para mataros mañana», vv. 3458-3459; «amparar al que ofende / es la más noble venganza», vv. 3468-3469; ver también los vv. 3664-3665 o 3831-3832. Su enunciación profusa impregna, por así decirlo, el conjunto de una comedia que también hubiera podido titularse *Amparar al enemigo*, título de una pieza de Antonio de Solís que con toda pertinencia Frédéric Serralta relacionó con *También hay duelo en las damas*¹⁴.

Amparar, luego, a todo personaje puesto en situación desfavorable o desigual. *Amparar*, pues, a los *perseguidos*, como al duelista (Félix) acosado por la justicia y acogido por Juan en su posada (vv. 1308 y ss.), o también como al duelista que se encuentra solo ante dos o más adversarios (Pedro, que se pone al lado de Juan contra Alonso y sus dos

¹³ Vitse, 2015, pp. 28-29.

¹⁴ Serralta, 1987.

criados, vv. 3364-3368); o, finalmente como las damas amenazadas por los ansiosos guardianes del honor, a las que se ofrece el «sagrado» de una casa (la falsa Laura protegida por Violante con plena aprobación de su padre, vv. 2481 y ss.).

Conviene insistir en este último ejemplo: «asegurar el riesgo» (v. 1868) físico corrido por una mujer, poniéndola a salvo y guardándola (vv. 3309 y 3336), representa solamente el primer nivel de la protección debida a una dama. Más allá, en *También hay duelo en las damas*, la preocupación central de los amantes de Leonor —Pedro, el ilegítimo; Juan, el legítimo— consistirá en mantener la integridad del honor de la dama, que sus amores pusieron en tela de juicio. Así, Pedro se negará rotundamente a «culpar a una dama, / obligándome a decir / por qué no puedo acetarla» (vv. 1294-1296); se esforzará por compeler a Juan a que se case con Leonor (vv. 1583-1587 y 3082-3086), e inventará, en el desenlace, una lenitiva mentira sobre su desconcertada —«más de amigo que de cuerdo» (v. 3853)— intervención inicial en casa de Félix.

ATENCIÓN

Las cosas, sin embargo, son más complicadas en el caso de Juan, defensor más ardiente aún de la opinión de Leonor. Verdad es que él está dispuesto a poner «mil veces la vida / por asegurar el riesgo / de Leonor» (vv. 1867-1869). Pero mayor verdad aún es que, si tiene el «atrevimiento» (v. 1865) de negarse al matrimonio con ella, es porque debe

asegurar primero
qué ocasión tuvo otro amante
para tanto atrevimiento
como romper una puerta
dentro de tu casa. Y esto
tú me lo has de agradecer,
si me quieres. ¿Fuera bueno
para deudo y para esposo
quien fuera menos atento? (vv. 1880-1888).

Más allá, en efecto, de la obligación inmediata de poner físicamente a salvo su dama, existe la de cumplir con la inexcusable exigencia de alcanzar la satisfacción de sus celos de honor, condición *sine qua non* para consentir el casamiento que es, nos dice Juan, «el medio / más digno y el que más / deseo, estimo, busco y precio» (vv. 1876-1878).

Es de notar, en la argumentación del primo de Violante, el empleo del adjetivo *atento* (v. 1888), que el amante de Leonor retomará un poco más lejos bajo la forma del sustantivo *atención*: «No es desprecio la atención» (v. 1899). Vocablos ambos de gran riqueza semántica en nuestra comedia y, de manera más general, en el teatro de Calderón. *Atento* se mostrará Félix al huir de la justicia, «porque mi pecho / nunca pudo de cobarde / y siempre podrá de atento» (vv. 1322-1324): *atento*, es decir respetuoso con una primera equivalencia establecida entre *atención* y *respeto* (v. 1338). *Atención* también será la de Pedro, que huye del duelo con Félix y no lo hace de «cobarde, / sino de atento» (vv. 3035-3036), esto es, por respeto al honor de los hijos de don Fernando; y el mismo rival de Juan se quedará esperando en la puerta de la casa de Félix, «atento / a su obligación» (vv. 3755-3756) de proteger y ayudar a su enemigo en la urgente tarea de «exfiltrar» a Leonor.

Tener atención significa pues cumplir con las diversas obligaciones del caballero, como el deber de obediencia de parte de un hijo hacia su padre (Félix con don Fernando, a quien se somete repetidamente porque le hacen fuerza «las instancias de [su] honor / y las lágrimas de un viejo», vv. 1741-1742); o como la observación de la ley del agradecimiento (Juan, cuando le da las gracias a Pedro por su «socorro» [v. 3396] en un duelo y le pide, echándose a sus plantas, que le diga quién es, «para que siempre obligada / [su] *atención* [le] reconozca» [vv. 3399-3400]); o, finalmente, como el cumplimiento de las normas sociales de la cortesía (las que aplican Juan y Félix, que no saben cómo despedirse el uno del otro, vv. 1602-1665, o aquellas de las que se olvida Violante en su violento choque con Félix, así comentado por don Alonso: «¿Tú, Violante, / tan loca y tan *desatenta*?», vv. 2463-2464)¹⁵.

2. El duelo de las mujeres

Este último caso —el de Violante que se enfrenta físicamente a Félix para impedirle el paso al cuarto donde se escondió Leonor— es, en nuestro estudio de los valores que informan la conducta de los protagonistas nobles de las comedias de capa y espada, el primer ejemplo que concierne a un personaje de mujer. No hay en ello nada que deba sorprender. Porque si el código que tratamos de reconstruir hasta

¹⁵ *desatento*: «grosero, descortés, falto de *atención*» (*Autoridades*).

ahora puede aparecer, a estas alturas, como un código esencialmente masculino, no deja, en su misma especificidad, de ofrecer la mejor clave de comprensión del tema central de la obra: el de la caracterización y promoción del duelo de las mujeres. Este último, en efecto, no se constituye como una puesta en tela de juicio, un cuestionamiento o una impugnación del modelo masculino sino como su adopción-adaptación y como, en el caso de Violante, su superación por parte de una mujer¹⁶. Nada hay en él, como veremos, que se pueda identificar como algún agresivo feminismo de oposición, o alguna reivindicación feminista de liberación. Muy al contrario, de lo que se trata es de una plena integración, dentro del marco de la solidaridad intrafamiliar e interfamiliar, de la hija, de la prima y de la dama en la fundamental tarea de la conservación de la honra. De esta nueva «división del trabajo honorífico», ya trazamos las líneas esenciales en nuestro ya citado «Estudio preliminar» de la edición de *La dama duende*. Aquí solo quisiéramos insistir sobre unos detalles de las trayectorias entrelazadas de la pareja central de *También hay duelo en las damas*, la a la vez tan acorde y tan discordante formada por Violante y Félix.

De Violante se notará la discreta modestia tanto de su manera de expresar su sentimiento amoroso «sin más retóricos frases» (v. 89) como de sus modos de vestir («El aliño no afectado», v. 523). Para ella, la fineza de amor puede venir «en el traje que quisiere, / que, mejor o peor vestida, / no es esencia, es accidente» (vv. 128-130); parecidamente afirma ella, refiriéndose a su atuendo: «Esté desnuda / la verdad

¹⁶ No creo que haya que leer este proceso, que cierta crítica «norteamericana» llamaría un proceso de masculinización, como algo negativo. Es lo que hace Josefina Iturralde en su lectura de *No hay cosa como callar*, al analizar el caso de su heroína, Leonor, hermana dramática de nuestra Violante, con la que comparte tantos rasgos (y en particular la estrategia del silencio). Escribe Iturralde: «[...] más que luchar por sí misma, [Leonor] aboga y se compromete por el concepto del Honor. Y tan desubicada y en contra de su naturaleza femenina es esta actitud que llega a tomar el papel masculino del honor [...]. Por asumir un papel que no le pertenece y tratar de remediar su daño por sí misma, por “colaborar en servicio del dios esencialmente masculino del honor” [Vitse, 1979, p. 158] doña Leonor no compete con el hombre, ni en contra de él, sino de sí misma y de su condición femenina» (1983, p. 38). Palabras que Iturralde pudiera aplicar, *mutatis mutandis*, a la Violante de *También hay duelo en las damas*, y que constituyen, a nuestros ojos, un contrasentido mayor en la interpretación de esta y otras comedias de Calderón (sin hablar de la infeliz desviación de las palabras citadas de Vitse, 1979).

de la que quiere, / que esa es la gala del alma» (vv. 525-527). Mientras que Félix, apenas puesto en presencia de su amada, recordará con cierta vanagloria sus propios méritos (afrontar los «riesgos, / peligros e inconvenientes» [vv. 123-124] de su atrevida vuelta a la capital) y continuará reivindicando la «superioridad» de su discurso («que en algo debo excederte», v. 508).

El contraste entre los dos amantes, todavía apenas marcado, no tardará en exacerbarse, pese a la respuesta de Violante, que confiesa: «En decir bien podrá ser / que la ventaja me lleves, / no en sentir» (vv. 513-515). Porque Félix, siguiendo con su voluntad de vencer la sencilla verdad de la gala del confiado sentir del amor de Violante, quiere vestir esta verdad del azul de los celos, ya que, según él, no hay amor sin temor (vv. 542-550).

Tranquila confianza de la primera, inquieta desconfianza del segundo: más allá de la oposición entre *decir* y *sentir*, el antagonismo entre Violante y Félix, en este preciso momento de la primera escena de amores de la obra, parece profundo y da lugar a un debate que toma la forma de una oposición entre dos magníficos sonetos, en la línea, como mostró pertinentemente Fausta Antonucci, de los *partimens* de los trovadores medievales y de los certámenes poéticos que solían proponerse en las academias¹⁷. A su artículo remitimos, pues, para un análisis detallado de estos sonetos en díptico, aun cuando estemos lejos de compartir sus conclusiones en lo que a su funcionalidad dramática se refiere. Escribe en efecto la estudiosa italiana:

No creo que haya que rescatar estos sonetos defendiendo una función teatral que no tienen pues son momentos de absoluto remanso en la acción; la función que tienen es, más bien, poética y retórica, y es por ello que se presentan englobados [...]. Pero es precisamente esta función poética y retórica que cobra interés si la consideramos conjuntamente con el carácter académico de tales composiciones¹⁸.

En contra de esta categórica aseveración de la vacuidad dramática de los sonetos encontrados de *También hay duelo en las damas*, conviene reafirmar la plenitud de esa funcionalidad teatral, observable, por lo menos, en dos aspectos: la construcción de la personalidad dramática

¹⁷ Antonucci, 2017.

¹⁸ Antonucci, 2017, pp. 103-104.

de sendos contrincantes, por una parte, y, por otra, la preparación del segundo gran *coup de théâtre* de la comedia. Si, con su rechazo rotundo de los celos («no dejen [los influjos de los cielos] que nada fuera celos», v. 568), confirma Violante su visión del amor como una apacible armonía («porque tiene / cosas de música amor», vv. 18-19), sin sospechas, recelos, traiciones, agravios ni temores, Félix, en cambio, lo concibe como un inestable foco de desvelos, temores, sobresaltos y recelos. Por un lado, la humilde serenidad de quien solo pretende amar y enseñar a amar; por otro lado, la pretenciosa fragilidad que deja adivinar quien se jacta de ser el evidente centro de todo amor («desde luego soy [su] punto y esfera», v. 571) y se reivindica como despótico maestro amenazando siempre con el azote de los celos.

Dos idiosincrasias, en definitiva, muy antagónicas, y que explicarán las notables diferencias de sus respectivos comportamientos. Violante, sobre los sólidos cimientos de las certezas de su inquebrantable fe amorosa, se mostrará capaz las más de las veces de reacciones tajantes y de decisiones inmediatas. Y los muy cortos monólogos que le atribuirá el dramaturgo serán en su mayoría monólogos que podríamos calificar de resolutivos, es decir, de análisis predecisional (por ejemplo, los de vv. 401-415 o 2466-2477) o de elección ya de una solución (por ejemplo, el de vv. 626-636). Mientras que el atormentado Félix tendrá derecho a dos largos monólogos líricos (vv. 1354-1440 y 2934-2996), con todo su séquito de procedimientos retóricos: invocación a unas instancias abstractas, como Amor, Honor, Dolor...; lamentos reiterativos; pausas retóricas marcadas por cambios de metro (los seis dísticos dodecasilábicos del primer monólogo) o por el uso de un estribillo (en el segundo)¹⁹.

Monólogos dubitativos los suyos, no desembocan nunca en una resolución firme y dibujan la figura de Félix como un verdadero príncipe de la irresolución. Frente a él, y corroborando lo que prefiguraban los sonetos en díptico que estudiamos, se yergue la serena entereza de

¹⁹ Sería útil reexaminar los monólogos de *También hay duelo en las damas* —y de la comedia calderoniana en general— a partir de las categorías e instrumentos metodológicos ofrecidos por Clotilde Thouret (2010) en su imprescindible tesis sobre *Le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*. Interrogarse, por ejemplo, sobre la problemática de los monólogos pronunciados en un lugar público, como es el caso del segundo monólogo largo de Félix, recitado en la calle. Ver sobre «L'in vraisemblance du lieu public», Thouret, 2010, pp. 199 y ss.

Para que el mundo conozca
que, adelantando el proverbio,
si antes que todo soy yo,
antes soy yo que yo mesmo (p. 21b).

Para llegar a estas alturas y alcanzar la consagración paremiológica a la que aspira (vv. 2037-2040), Violante tuvo que triunfar repetidamente sobre la recurrente malevolencia de la Fortuna, vencer las renovadas dificultades nacidas de los acasos artificioamente diseminados por el dramaturgo para confrontar a sus personajes con situaciones cada vez más desorientadoras. Bastará recordar, por dar un solo ejemplo, la llamada de Juan a la reja de Violante, tan bien situada en la inmediata sucesión del soneto sobre los celos de Félix, que no puede sino exclamar: «Y es verdad, pues al concepto / que han respondido parece / los golpes de esa ventana» (vv. 583-585). Perturbador *coup de théâtre* para la dama, la cual, no obstante, adoptará, en esta y posteriores ocasiones, una firme pero polifacética estrategia: *desengañar*, pese a las evidencias contrarias; *callar*, aun cuando su silencio la condena, a ojos de los demás, a la pérdida de su opinión; *inventar trazas*, arte en que tiene fama de ser maestra si creemos lo que nos dice Juan: «ella ingeniosa [dará] traza / de enmendarle» (vv. 3465-3466); y, finalmente, con base en su fe inquebrantable en la positividad del tiempo, *no renunciar nunca*, a diferencia de su vasalla Leonor, cuyas (relativas) flaquezas participan, por sutil contraste, en la construcción de la imagen heroica de su amiga.

No vale la pena insistir. El logro de Violante es haber sabido realizar la fundamental tarea propia de los «caballeros particulares» que constituyen el elenco específico de las comedias de capa y espada: la jerarquización de sus obligaciones, tan perceptible en el frecuente uso de la fórmula *antes que todo es...* (u otras formulaciones equivalentes). Podrá parecer su comportamiento (especialmente la seminal afirmación de su yo transpersonal) fruto de cierta soberbia —ella misma habla de «desvanecimiento» (v. 2032) para designar lo que en otros momentos se llamó «la altivez de don Juan» (v. 1967)—, pero no es más que el necesario signo para su promocional ingreso en la solidaria Orden caballeresca del Honor, cuando su excelencia sustituye, antes

de permitir su final cumplimiento, a la ineludible «enmienda / del valor»²⁰.

COMICIDAD

Es cosa trivial observar que, en las comedias de capa y espada calderonianas, prevalecen dos tipos de comicidad: la que nace de la actuación de los criados o comicidad servil; la que genera la actuación de los amos o comicidad heril. Aquella —la servil— se manifiesta en *También hay duelo en las damas* bajo dos aspectos muy diferenciados según concierna a la variable relación entre amos y criados o bien a las relaciones que entre sí tienen los tres miembros del terno subalterno que forman Isabel, de la casa de don Alonso, y Simón e Inés, de la casa de don Fernando.

1. *Entre criados*

A estos tres personajes, Calderón les otorga en exclusiva una larga serie de momentos dramáticos y espacios escénicos que llegan a formar una minicomedia exenta, una como singular *comedieta* con su prólogo y sus tres jornadas: *El entremés de la sortija*.

Prólogo (vv. 190–213). Todo empieza con el regalo que, a modo de albricias, entrega Violante a Simón en cuanto mensajero anunciador de la próxima llegada de Félix («Toma esa sortija y vete», v. 178). Palabras estas que no se le escapan a Isabel. La criada se aprovecha inmediatamente de la salida del lacayo, a quien acompaña hasta la puerta, para hacer una primera tentativa de apropiación de la joya, pretextando que Simón, así, no la podrá dar a Inés, su rival en materia de amores («porque a Inés no se la lleves / [...] que sé que la quieres / más que a mí», vv. 200–203). Todo ahora está ya en su sitio para que se desarrollen los variados lances del *Entremés de la sortija*, en torno a una alhaja que va a convertirse en objeto cómico de las apetencias y competencias —crematísticas y amorosas— de los tres personajes subalternos.

Acto I (vv. 1743–1858). Abandonado sin más por sus amos (don Fernando y Félix, muy preocupados por el «arrojo de Leonor / y el recato de don Pedro», vv. 1729–1730), Simón se encuentra solo en la calle y manifiesta su incompreensión de la situación en un corto monólogo

²⁰ Vv. 1589–1590; «si es que mi valor no basta» (v. 3463) decía Juan a Pedro ante su común fracaso en proteger a Leonor.

jocoso (el clásico soliloquio cómico de los graciosos calderonianos). Sobreviene Inés, tapada, la cual, de buenas a primeras, lo agrede verbalmente, antes de descubrir su identidad al confesar sus celos de Isabel. Poco a poco informa al criado de lo que pasó en casa en la noche anterior: desaparición de Leonor raptada por un caballero, huida de la propia Inés temerosa de la cólera del anciano padre, y su vuelta a casa para tratar de sacar su hatillo abandonado en la precipitación de su fuga. Lo importante, aquí, más que las ingeniosas escapatorias del picarón para no ayudar a Inés en su azarosa empresa, es la presencia oculta de Isabel. Desde el balcón de la casa de Violante, esta, en efecto, puede oír más de la mitad del diálogo entre su Simoncillo y una «desconocida» tapada. Entonces, repitiendo el *leitmotiv* de «¡Sortija, y otra!» (vv. 1813, 1821-1822 y 1851), deja reventar su cólera y exclama:

mas yo tomaré venganza
de ambos tan a sangre y fuego
que digan todos al verla:
«¡parece que somos griegos!» (vv. 1855-1858).

Intenso desenlace cómico de la primera fase de un entremés que ya deja entrever su verdadero título: *También hay duelo en las criadas*, con la toma de poder dramático de una Isabel que ciertos rasgos comunes va a mostrar, estructuralmente hablando, con Violante.

Acto II (vv. 2041-2104). Isabel, en efecto, es quien prefigura la decisión de su ama de irse a casa de Félix para tratar de solucionar el problema que con él tuvo (vv. 2001 y ss.). Inventando la falsa necesidad de recobrar alguna deuda (vv. 1925 y ss.), se dirige hacia la casa de don Fernando, donde acaban de llegar, en busca del hatillo, Inés y Simón. A los pocos minutos llega Isabel a su vez y, quedándose al paño, sorprende la insultante conversación de los dos cómplices, hasta que, transformada en figura de «la Ira / del auto del Corpus» (vv. 2083-2084), se lanza contra ellos para matarlos. Es el preciso momento que escoge Félix para llamar a Simón, obligando entonces a las dos criadas, con sendas motivaciones propias, a ocultarse en una cuadra, y pasar del estatuto de enemigas celosas al de aliadas circunstanciales:

ISABEL Suspendamos el reñir
para mejor ocasión,
y, hasta que de aquí salgamos,
de una banda nos hagamos (vv. 2100-2103).

En esa «banda», quien manda es, claramente, Isabel: ella es quien propone una alianza fortuita, pronto aceptada por Inés; ella, quien concibe, organiza y pone por obra la engañosa estratagema que permite a las dos criadas salir del apuro en que se encuentran; ella, por fin, quien se gloria de la «brava / resolución» (vv. 2362-2363) que solo ella supo tomar. De modo que no sería exagerado decir que, con relación a Inés, Isabel desempeña el mismo papel que Violante con relación a Leonor: el de hermana mayor consejera, el de señora de su vasalla dramática. Añadamos, de paso, que esa como promoción dramática, que ese novedoso protagonismo se contagiará, en cierto modo, al propio Simón. Lleno de admiración por la «extraña resolución» (v. 2225) de Isabel y por el «lindo aliño» (v. 2234) que logró ella fomentar, el criado contribuirá decisivamente, para mayor aleccionamiento de Félix, a la victoria de Violante sobre su amante desestabilizado: identificará sin vacilar a Laura —antigua amante del galán— en la persona tapada que acaba de acusarlo de traición, es decir, la propia Isabel (vv. 2259 y ss.).

Acto III (vv. 2721-2845). Sobre este último lance, tendremos ocasión de volver más adelante. De momento, seguiremos insistiendo sobre el certero protagonismo de Isabel en el desenlace de nuestra *comedieta* entremesil. La criada de Violante, titular a su vez de un micro-monólogo jocoso (vv. 2721-2742), no abandonó su deseo de venganza contra Simón, culpable del doble pecado de *no dar* (el diamante) y de *dar* (celos). Para ello se encamina de nuevo hacia la casa del lacayo, a quien no tarda en divisar «en el umbral de su puerta» (v. 2760). Se las ingenia entonces para quitarle el diamante y, para escapar y ponerse a salvo, logra manipular a Inés y valerse de ella para huir sin que la persiga el criado. El cual, abofeteado y desahuciado luego por Inés, no puede más que constatar su total y definitiva derrota:

SIMÓN	¡Buena hacienda he hecho! Por esto no puede quien de galante se precia tener dos damas no más, porque, a una vez que se encuentran, queda un hombre celibato (vv. 2840-2845).
-------	--

Conclusiones. Al acabarse la microcomedia interina de *También hay duelo en las criadas* conviene destacar los paralelismos que se dan entre la comedia mayor de las damas y la comedia menor de las criadas.

Al lado de las simetrías que ya señalamos entre Isabel y Violante, es notable cierta semejanza entre los destinos dramáticos de Simoncillo y de Félix. Al castigo definitivo del criado condenado al celibato sin diamante corresponde en efecto la provisional pero severa lección que por dos veces recibe el galán en las dos admirables escenas que finalizan la jornada segunda. En ellas, el que se autopresentó en su soneto como «punto y esfera» y «centro» (vv. 571 y 572) del amor y afirmó rotundamente «que aprende mal una lición de amores / quien no teme el azote de unos celos» (vv. 581-582), ve repetidamente desestimadas sus reclamaciones celosas y hasta conoce la humillación de tener que desistir de su pretensión de héroe de los celos y del honor:

DON FÉLIX A darme satisfacciones
 fuiste; solo entendí dellas
 que las tienes: no las guardes;
 si las guardas, no las pierdas.
 Duélete de mí, Violante,
 y de lástima siquiera
 dime algo, aunque sea mentira,
 que cualquier cosa que sea,
 antes que tú me la digas,
 doy palabra de creerla (vv. 2413-2422).

Sin embargo, más aún que estas vicisitudes inversivas tan frecuentes en las comedias de capa y espada calderonianas —y que son gran parte de su encanto y de su poder cómico— interesa subrayar el alto grado de integración del *Entremés de la sortija* en el desarrollo argumental y la estructura de la comedia en que se inserta. Lejos de ser —como a veces resultan ser otros entremeses embebidos o empotrados en otras comedias— unas piezas *rapportées* o unos trozos adicionales, constituye, como los dos sonetos de la jornada primera, un elemento funcional esencial en la construcción de una comedia cuya singularidad y originalidad contribuye a definir en el conjunto de la producción calderoniana²¹.

²¹ Sobre la problemática peculiar de los entremeses embebidos, empotrados o insertos en comedias, ver los artículos de Fernández Mosquera (2013) y Serrealta (2013).

2. *Entre criados y amos*

Porque menos originales, por hartó frecuentes en las demás comedias domésticas del dramaturgo madrileño, son las escenas en las que, ya fuera del marco específico del entremés subalterno, se enfrentan los criados y los amos de *También hay duelo en las damas*. Aquellos —en particular Isabel y Tristán— pueden desempeñar hacia estos el mero papel de criados confidentes o consejeros, en un ambiente más o menos sereno. Pero el caso de Simoncillo, gracioso mayor de la comedia, es muy diferente. Fuera de la primera parte de la macrosecuencia A, donde se expresa a sus anchas el humor verbal de sus ingeniosidades, Simón se encuentra las más de las veces en abierto conflicto con su amo y con los amigos de este, lo cual lo designa como objeto privilegiado de los mojicones que tan fácilmente reparten los miembros del elenco heril. Sin que la cosa llegue jamás a los extremos de violencia sufridos por algunos graciosos de tragedias o de comedias palatinas calderonianas²², Simón, más allá de los golpes generosamente distribuidos por sus «amantes» domésticas, es maltratado, verbal y físicamente, tanto por Juan como por Félix. En los versos 1441-1446, Juan sale «*maltratando a Simón*», que se atrevió a entrar en el portal de la posada; lo trata de «¡Pícaro, desvergonzado!» y lo amenaza: «¡Vive el cielo, que a mis manos / habéis de morir!». Lo que provoca en el criado «descalabrado» reacciones impertinentes de fuerte comicidad. Pocos versos después es Félix quien, sin quererlo, pega duro a Simón:

DON FÉLIX ¡Calla, calla, que me has muerto!

Al hacer extremos con las manos, da un golpe en la cara a Simón.

SIMÓN ¡No me hubieras muerto tú
 más a mí!

DON JUAN ¿Qué ha sido eso?

DON FÉLIX No es nada.

SIMÓN No es sino mucho.

DON FÉLIX Aquí son mis sentimientos.

SIMÓN Aquí son mis mojicones
 duplicados (vv. 1530-1536).

22 Ver Hernando Morata, 2019.

Buen ejemplo este del uso, tan frecuente en Calderón, del «cliché escénico [...] que se puede denominar del “golpe fortuito”: el caba-llero [...] se deja llevar de la emoción, accionando sin percatarse de la cercanía de un criado, que recibe un golpe»²³, con las consecuentes exclamaciones de la víctima²⁴.

Y análogas manifestaciones violentas —palabras y cachetes— se irán repitiendo cada vez que el criado ose contrariar u oponerse a su amo. Como, por añadir un solo ejemplo, en el momento en que Félix echa fuera a Simón cuando este le da la razón a Violante en una de sus altercaciones con su amante:

VIOLANTE Simón, ¿qué tanto ha que aquí
estoy?

SIMÓN Una hora a lo menos.

DON FÉLIX ¡Calla, infame, no de parte
te pongas de sus enredos!
¡Ah, domésticos tiranos,
criados y damas!

SIMÓN ¡El cielo
me falte!,...

DON FÉLIX ¡Vete de aquí,
que, si a ella sufrirla puedo,
a ti no te sufriré!

VIOLANTE ¡Que quieras quitarme el seso!

SIMÓN ... que la verdad...

DON FÉLIX ¡Nada digas!

SIMÓN ... es...

²³ Arellano, 2000, p. 501, con los ejemplos adicionales de *El alcalde de Zalamea*, *Auristela* y *Lisidante*, *Lances de amor y fortuna*, *El hijo del sol*, *Faetón*, *El mágico prodigioso* y —con la elaboración más completa del molde fijo— *Amado y aborrecido*.

²⁴ Arellano (2000, p. 497) las analiza como elementos paralingüísticos có- micos y escribe: «Más propiamente paralingüísticos son los aspectos entonacio- nales. El más frecuente (esquema cliché muy estereotipado) es la exclamación que muestra el dolor del gracioso al ser apaleado, su miedo o sorpresa ante un hecho que no puede explicarse».

DON FÉLIX

¡Salte allá!

Echa a empellones don Félix a Simón.

SIMÓN

¡Ay, que me ha muerto! (vv. 3574-3585).

Ahora bien, si estas escenas ilustrativas de la peculiar violencia ejercida por los amos contra los que en aquel entonces se llamaban los «familiares» llegan a ser la parte esencial de la comicidad escénica de nuestra comedia, esto no significa que dicha comicidad se limite a las figuras plebeyas del donaire: lo risible escénico, en efecto, no deja de estar muy presente también en el mundo de los personajes nobles.

3. *Entre caballeros y damas*

Bastaría citar, para cerciorarse de ello, el alcance cómico del vestuario tan presente en el juego de los embozos y mantos, tanto en el mundo de los criados como en el de los señores. Por una parte se da, en el mundillo subalterno de *También hay duelo en las damas* (vv. 2762-2840) la tópica escena de «criados que hablan mal de una criada a la que cortejan delante de una tapada que no conocen y resulta ser la misma criada de la que hablan mal»²⁵: Isabel, decidida a vengarse de Simón, sale «disimulando» (es decir, tapada) de casa y divisa a su congénere en el umbral de la puerta de la casa de don Fernando; Simón, que no la reconoce, empieza a cortejarla, contándole, para lucirse, los defectos de... Isabel, que pronto se destapa, logra apoderarse del diamante y se las arregla para que Inés, recién llegada, la ayude a fugarse con su botín, con el obligado vapuleo que recibe el infiel «amante». Mientras que, por otra parte, contemplamos en la misma pieza (vv. 2125 y ss.), otra escena en la que Violante, yéndose a casa de su amante, intenta, por vez primera, satisfacer los recelos de Félix. Recorriendo el mismo camino que su criada recorrerá después, la dama se presenta —como Isabel se presentará más tarde— con un embozo y, a los pocos minutos, se descubre para entablar con el galán un diálogo de extrema tensión. Y llega el momento en que Félix, que esa misma mañana se enteró de la existencia de una posible relación amorosa entre su amada y su amigo Juan, apremia a Violante para que se justifique de una vez para siempre. Ella, entonces, empieza confesando

25 Arellano (2000, p. 520) remite a un lance parecido en *A secreto agravio, secreta venganza*, vv. 1182 y ss.

que sus «obligaciones [la] ponen en ocasión» de..., cuando, de repente, sale desde el paño desde donde observaba los intercambios de los dos amantes la pareja formada por Inés e Isabel, «*tapadas*». Se invierte, por así decirlo, la difícil situación en que se encontraba Violante, ahora puesta en posición dominante, y pasando Félix del papel de acusador al de indefenso acusado de traición —con Laura, su examante— de la fe jurada a la hija de don Alonso. Etc.

Detengámonos un instante sobre este doble uso por Calderón del «truco» de la ocultación (y de la consiguiente desocultación) de la identidad como recurso generador, gracias al embozo, de la comicidad. Lo que salta a la vista es la enorme diferencia entre los dos efectos cómicos producidos por un mismo procedimiento. En el primer caso —el del acto III y desenlace de la *comedieta* entremesil—, el descabro del chocarrero payaso provoca la carcajada del espectador, como suele ocurrir en los numerosos pasos en que Simón se ve frustrado en su irreprimible aspiración —es otro rasgo definitorio de su idiosincrasia dramática— a ser el confidente y ayudante de su amo en sus problemas de amor y de honor²⁶. Pero en el segundo caso, la (son)risa que nace de la imprevisible irrupción de dos tapadas —una señora, más tarde identificada por Simón como Laura, y su criada— no se debe solo al espectáculo de la sorpresa total que comparten tanto Félix como Violante, sino también al sentimiento de alivio que experimenta el espectador al ver alejada la amenaza de la posible revelación por la dama, bajo la presión ejercida por el galán, del secreto que protege el honor de sus dos familias.

Tenemos aquí un ejemplo —entre otros muchos repartidos a lo largo del argumento— del mecanismo básico de lo que a veces se denomina la «comicidad situacional» de una comedia: el de la inversión de las situaciones en que peligra el deseable final feliz (la unión de los enamorados) que esperan los primeros protagonistas y, con ellos, el público. Esta puesta en peligro, continuamente renovada por el dramaturgo para tener alerta al público, puede tomar las formas más variadas. A menudo son su causa las llegadas repentinas e imprevistas de tal o cual personaje, como, al final de la jornada segunda, la vuelta a

²⁶ Ver los vv. 1743-1765, 2104-2126, 2868-2875 y 2903-2933. Calabazas, por citar un solo ejemplo suplementario de esta frecuente faceta constitutiva del gracioso calderoniano, conoce la misma frustración y hasta decidirá dejar a su amo (*Casa con dos puertas, mala es de guardar*, vv. 2428-2448).

casa de don Alonso. En dicha casa se encuentra el desesperado Félix suplicando a Violante que le dé, por fin, las «satisfacciones» (v. 2413) prometidas. Pero apenas comienza la dama, cuando se anuncia la entrada inminente del personaje paterno. Félix debe esconderse, trata de refugiarse en una cuadra lateral, precisamente la ocupada poco antes por Leonor, también obligada a ocultarse, y que cerró la puerta con llave. El receloso galán quiere forzar el paso, se lo impide Violante, sale el padre al tablado y, de súbito, se halla su hija en una situación de máximo riesgo, porque tiene que salvar a Leonor y al mismo tiempo explicarlo todo a su padre y a Félix, lo que no puede hacer sin denunciar a su amiga. El callejón parece sin salida y la alarma alcanza su más alto grado. Pero es hacer caso omiso del ingenio de la «dama tramoyera». Con una mayúscula, y descarada, mentira, Violante deshace el nudo gordiano dramático creado por el dramaturgo para mayor suspensión y goce cómico del público: se vale de la existencia del inexistente personaje de Laura²⁷ para liberar a Leonor de su prisión («¿Cuándo saldré de aquesta prisión, cielos?», v. 2393), hundiendo a Félix en un mar de confusiones y coronando su hazaña inventora con la implicación de su padre en la caballeresca protección otorgada a la amiga de su hija.

La risa del público en este momento de distensión de la fuerte tensión precedente se origina, en un primer nivel y más allá del espectáculo de la inaudita audacia de Violante, en la ridiculización del desconcertado galán, ridiculización de la que será de nuevo víctima en la escena que analizamos antes, la de la inopinada aparición de las dos «criadas tramoyeras», Isabel e Inés, con un análogo recurso a la fantasmagórica Laura. Pero hay más: en un segundo nivel —inconsciente, podríamos decir— el divertido contentamiento del espectador nace de que comparte plenamente el triunfo de Violante, que sabe así conjurar la angustia provocada por el apuro en el que, sin culpa suya, se ve hundida desde el (casi) principio de la obra. No por casualidad, en efecto, es Violante quien abre la comedia, dándonos a contemplar el inmaculado paraíso de su armónico amor y suscitando, por el

²⁷ Merece un estudio pormenorizado la utilización por Calderón del personaje de Laura, que no aparece nunca en escena, pero que mencionan Simón (v. 2261) y Leonor (v. 2374), y está muy presente en boca de Violante (vv. 111, 540, 2530, 2690, 3474 y 3586).

mismo caso, la inmediata y positiva identificación del público con el personaje central y polarizador de toda la obra.

A partir de allí, la multiplicación incesante de los obstáculos y su renovado vencimiento por la heroína irán construyendo, a través de la apretada evolución del enredo, la dimensión cómica de la obra, generadora de «esa *euforia* que nace cuando se logra vivir como propia la *fantasía de triunfo* de los enamorados»²⁸. O, para decirlo con términos míos de 1983, cuando sale disipada, en el específico universo cómico de Calderón, esa angustia que,

más arcaica que la culpabilidad del parricidio, es la angustia preedipiana de la separación de la «madre», ese miedo pánico a una exclusión fuera de la *civitas honoris*, fuera de aquella *alma mater* que posibilitaba a la vez la respiración y la transmisión de la honra, o sea, para el héroe aristocrático, de la vida. Para curación de las «injurias» causadas por esta característica congoja de pérdida, la terapéutica teatral, en la edad del primer Calderón, elabora la escenificación cómica de varias fantasías de triunfo: la de la recuperación del objeto extraviado, con la asunción de la hija buena, en las comedias [cómicas] serias; la de la conjuración grotesca de las amenazas representadas por los hijos malos, en las comedias «antiheroicas»; y la utopía burlesca del teatro menor. Fantasías complementarias todas, en cuanto ilustrativas de una idéntica ilusión de victoria sobre la muerte,

²⁸ Llanos López, 2002, p. 1054. Sobre la noción de *euforia*, heredada de las teorías de Charles Mauron (*Psychocritique du genre comique*, 1964), pertinentemente reformuladas para su aplicación a la comedia cómica del Siglo de Oro, ver Llanos López, 2005. La misma investigadora dio un avance de su libro en su intervención en el Congreso *Calderón 2000* de Pamplona: «La comicidad en Calderón: de la risa a la euforia». Allí escribe: «En este sentido, el primer recurso cómico [...] es el de la elección del material, que [...] procede de la invención del autor pero de acuerdo con un deseo inconsciente de los espectadores y por tanto con una base real, pues el punto de partida de la comedia no es otro que el de presentar la inversión de una situación real deseada por los espectadores —la victoria de las dos parejas de enamorados sobre los que representan el obstáculo a sus deseos—. Este motivo hará que se produzca la identificación inmediata del público con los personajes que desafíen el orden real de las cosas, por lo que durante todo el desarrollo de la trama, que supone el camino hacia la unión de los enamorados y en definitiva la expresión más clara de la inminencia del bien, el espectador sentirá el efecto de la comedia, esa *euforia* que nace cuando se logra vivir como propia la *fantasía de triunfo* de los enamorados pero con la seguridad y tranquilidad de que todo es, en el fondo, una ilusión» (Llanos López, 2002, p. 1054).

con la consecuente creación de un mundo en que «no siempre lo peor es cierto»²⁹.

Fantasía de la recuperación del objeto extraviado: Violante, como la Leonor de *No hay cosa como callar*, logra finalmente recuperar el honor amenazado del conjunto de las familias nobles de la pieza. Al obtener que el suceso —y no ella— hable y revele la «verdad» de sus amores y de su honor, vence definitivamente la múltiple malignidad de Fortuna, la prolija malevolencia del azar. De un azar sabiamente organizado por el Burlador Mayor de sus propios personajes, aquel excelso dramaturgo que mereció, ya en su siglo, los superlativos elogios de Bances Candamo que celebraba «lo airoso de sus personajes, lo compuesto de sus argumentos, lo ingenioso de su contextura y fábrica y la pureza de su estilo», y destacaba cómo supo siempre renovar «los pocos lances que puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular» y estrecharlos «de modo que tuviese viveza y gracia, suspensión en enlazarlos y travesura gustosa en deshacerlos»³⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- ANTONUCCI, Fausta, «Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón», en *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, ed. Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, Eudeba, 2017, pp. 95-106.
- ARELLANO, Ignacio, «En torno a la anotación filológica de textos áureos y un ejemplo quevediano: el romance “Hagamos cuenta con pago”», *Criticón*, 31, 1985, pp. 5-43.
- ARELLANO, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, pp. 489-542 (antes en *Bulletin Hispanique*, 86, 1986, pp. 47-92).
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.

²⁹ Vitse, 1983, p. 576.

³⁰ Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, pp. 343 y 347.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Primero soy yo*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1850 (BAE, 14), pp. 1-22.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Entremeses empotrados en comedias: un ejemplo en *La señora y la criada* de Calderón», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 29.3, 2013, pp. 654-668, <https://doi.org/10.15581/008.29.2869>.
- HERNANDO MORATA, Isabel, «Las reacciones burlescas de los graciosos calderonianos ante los castigos», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.2, 2019, pp. 45-58, <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.02.05>.
- ITURRALDE, Josefina, «La mujer, el honor, el silencio en *No hay cosa como callar* de Calderón», *Anuario de Letras Modernas* (México, Universidad Nacional Autónoma de México), 1, 1983, pp. 35-42.
- LLANOS LÓPEZ, Rosana, «La comicidad en Calderón: de la risa a la euforia», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 1047-1063.
- LLANOS LÓPEZ, Rosana, *Teoría psicocrítica de la comedia: la comedia española en el Siglo de Oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 2005.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUBIERA, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco / Libros, 2005.
- SERRALTA, Frédéric, «También hay duelo en las damas: Calderón y Solís», *Crítica*, 38, 1987, pp. 101-111.
- SERRALTA, Frédéric, «El tipo del “galán suelto”: del enredo al figurón», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 83-93.
- SERRALTA, Frédéric, «En torno a unos entremeses insertos en tres comedias de Lope (*El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *La villana de Getafe* y *El tirano castigado*)», en *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, coord. Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci, Pamplona, Eunsa, 2013, pp. 229-240.
- THOURET, Clotilde, *Seul en scène. Le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, Paris, Droz, 2010.
- VITSE, Marc, «Apuntes para una síntesis contradictoria», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del GESTE (Toulouse, 16-17 nov. 1978)*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1979, pp. 153-159.
- VITSE, Marc, «El teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España. I: Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, pp. 475-611 y 688-696.

- VITSE, Marc, «Estudio preliminar: Manuel y Violante», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedia famosa de La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999 (Biblioteca Clásica, 69), pp. vii-xxviii.
- VITSE, Marc, «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 19-75.
- VITSE, Marc, «*No hay cosa como callar*, pieza límite», en *Calderón frente a los géneros dramáticos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Ediciones Clásicas, 2015, pp. 27-42.