

RELACIONES PATERNO-FILIALES EN EL TEATRO DE CALDERÓN: ALGUNAS CALAS

PARENT-SON RELATIONSHIPS IN THE CALDERÓN THEATER: SOME CASES

Marcella Trambaioli

<https://orcid.org/0000-0002-9537-8182>

Università del Piemonte Orientale

Dipartimento di Studi Umanistici (DISUM)

Palazzo Tartara

Via Galileo Ferraris 109

13100 Vercelli

ITALIA

marcella.trambaioli@uniupo.it

Resumen. Considerando que Calderón recurre al personaje de la madre en obras que ponen en escena el «universo de la excepcionalidad», según ha apuntado certeramente Caamaño Rojo, en el presente trabajo se ofrecen unos ejemplos significativos acerca de la figura del padre, identificando algunas tipologías recurrentes, a saber: la del padre deshumanizado, la del buen padre, la del padre ausente como obstáculo o ayudante de los hijos —todas en el teatro serio— y la del padre de tragedia en la comedia de capa y espada.

Palabras claves. Padre; hijos; obstáculo; ayudante; teatro serio; comedia de capa y espada.

Abstract. Considering that Calderón uses mother's character in plays that represent the “univers of exceptionality”, according to Caamaño Rojo, in this paper some emblematic examples of father's types will be analyzed, trying to identify the most recurring ones: the dehumanized father, the good father, the missing father, functioning as an obstacle or an assistant of his daughters or sons —all of them in dramas— and the father of a tragedy in domestic plays.

Keywords. Father; daughters and sons; obstacle; assistant; drama; domestic play.

1. PREMISA

Bien sabido es que los tipos teatrales de la comedia nueva se caracterizan de forma distinta, incluso diametral, según el subgénero dramático en que se mueven. El caso más llamativo es, sin duda alguna, el de la dama que actúa de forma apasionada y, a menudo, revela su naturaleza tracista en la comedia cómica, mientras que, por el contrario, se muestra pasiva, prisionera y víctima sacrificial de unas normas misóginas y deshumanizadas en los dramas y tragedias.

También, cada dramaturgo experimenta e introduce modificaciones en los caracteres, o incluso los marginaliza según los subtipos teatrales, de acuerdo con las peculiaridades de su propio universo literario.

Considerando que Calderón recurre al personaje de la madre en obras que ponen en escena el «universo de la excepcionalidad», según ha apuntado certeramente Caamaño Rojo¹, en las páginas que siguen intentaré ofrecer unos ejemplos significativos acerca de la figura del padre, identificando algunas tipologías recurrentes, a saber: la del padre deshumanizado, la del buen padre, la del padre ausente, como obstáculo o ayudante de los hijos —las cuatro en el teatro serio— y la del padre de tragedia en la comedia de capa y espada².

2. ALGUNOS TIPOS PATERNOS EN LA COMEDIA SERIA

2.1. *El padre presente y deshumanizado*

Como es de esperar, en las tragedias y en las comedias serias los progenitores masculinos abundan, caracterizándose por encarnar un principio de la autoridad despiadado y cruel. Sin falta, el ejemplo más

¹ Caamaño Rojo, 2008, p. 141.

² Cabe subrayar que en 2023 han salido las actas del *XIX Coloquio Anglo-germano sobre Calderón: Vínculos de sangre, parentescos manipulados y derechos familiares en Calderón*. Más en general, Usunáriz y Bourrellier, 2008, ofrecen un estudio interdisciplinar de las relaciones entre padres e hijos según el Derecho canónico, la historia del Derecho, la Sociología, la Antropología y la Historia. Por otra parte, se cuenta con estudios sobre la figura paterna en otros dramaturgos aúriseculares; valga como ejemplo significativo el de Naïma Lamari, 2010, sobre Tirso.

conocido al respecto es el de *La vida es sueño*, en que se registra la presencia de dos padres perjudiciales: Basilio y Clotaldo. El primero convierte a su hijo en un monstruo de dos especies, es decir un príncipe sin educación y un hombre sin libertad, y no extraña que en los ríos de tinta que la pieza maestra de Calderón ha hecho verter los críticos, para analizar la relación paterno-filial entre el rey polaco y Segismundo, acudan a patrones míticos como el de «Zeus destronando a Cronos»³, o el de Edipo⁴, con la diferencia que el príncipe sabe quién es su padre. Queda el hecho de que el carácter del padre-rey en *La vida es sueño* es doblemente negativo e indigno de su carga simbólica⁵.

Por su parte Clotaldo —ayo de Segismundo a manera de contrapunto—, ha abandonado a la madre de Rosaura, tras dejarla embarazada, siendo, en este sentido, el paradigma de muchas figuras paternas violentas y livianas que habitan el universo teatral de don Pedro.

Otro ejemplo llamativo, en el que nos vamos a fijar a continuación de forma específica, es el de *El pintor de su deshonor* en que actúan dos padres, igualmente incapaces de mostrar verdadero afecto y comprensión hacia sus hijos respectivos: don Luis, progenitor de Porcia, y don Pedro, padre de don Álvaro. Este último de buenas a primeras parece sufrir por la presunta muerte del vástagos en el naufragio. Hablando a don Juan en la jornada de apertura, admite: «[...] desde el día / que a don Álvaro perdí, / estoy ya violento aquí» (p. 126).

Cuando el hijo regresa, halla a Serafina casada y quisiera poner tierra en medio, rogándole a su padre licencia para marcharse de nuevo, don Luis se la niega por miedo a su seguridad: «No es el riesgo a que te

³ Honig, 1976, p. 749.

⁴ Ver Antonucci, «Prólogo», en Calderón, *La vida es sueño*, pp. 31-33: «convence Ruiz Ramón cuando, discutiendo implícitamente ciertas afirmaciones de Molho, despoja la utilización calderoniana de la historia de Edipo de las implicaciones que Freud vio en el mito, y, acogiéndose a interpretaciones recientes de mitos análogos como el de Urano, Cronos y Zeus, aclara que el paradigma edípico le sirve a Calderón para perfilar un problema de lucha por el poder, en el que la figura materna es irrelevante».

⁵ Cfr. Honig, 1976, p. 763: «la decadencia de Basilio como portentosa figura autoritaria se manifiesta en sus largos parlamentos autojustificatorios y por su caprichosa conducta en presencia de su hijo»; Morón, «Introducción», en Calderón, *La vida es sueño*, pp. 23-24: «El reino se ha visto bañado en sangre, y él se ha visto a los pies de su hijo [...]. Lo que no se le reveló a Basilio es que ese efecto procedería de una causa y que esa causa iba a ser precisamente la falta de educación de Segismundo, la negligencia de Basilio en sus deberes de rey y de padre».

ofreces, / Álvaro, para dos veces» (p. 158). Cabe subrayar de paso con Edwards que dicha actitud del padre representa uno de los móviles de la acción trágica⁶.

Luego el galán desaparece realmente tras raptar a Serafina en ocasión del incendio que se produce durante los festejos del Carnaval al final del acto intermedio. Su mera ausencia provoca el enfado del progenitor, aun sin conocer las causas de la misma, y cuando en el último acto Porcia intenta mediar entre los dos, el padre así justifica las razones de su enojo:

¿Qué más que sin mi licencia,
sin saber cómo ni cuándo
ni dónde, faltar de casa,
y venir luego muy falso
en presumir que ha de hallar
la puerta abierta y los brazos? (p. 200).

No obstante, lo que realmente le acucia a don Luis es la ausencia del amigo don Juan, de la que el viejo ha sido informado por una carta en que se relata lo sucedido en ocasión del Carnaval. Dicho de otra manera, el noble sentimiento de la amistad para con don Luis vale más que la relación paterno-filial para con don Álvaro, lo que no deja de ser una paradoja, por muy ilustres ejemplos de relaciones amistosas que se celebren desde la antigüedad. El viejo lo asevera de forma contundente cuando, reflexionando aparte, exclama:

¿Qué hiciera yo, ¡cielo santo!,
por saber dónde don Juan
está, y dónde su contrario?
Que, vive Dios, que se viera
en mí el ejemplo más raro
de amistad que ha visto el mundo (p. 201).

De hecho, esta actitud de don Luis se revela cumplidamente al final, cuando, después del asesinato de Serafina y don Álvaro por mano

⁶ Edwards, 1978, p. 118: «if it is Don Luis who complicates the pattern, it is he in part who unravels it, for in denying Alvaro's request to be allowed to sail to Spain, to accompany Don Juan and Serafina on their journey, Don Luis effectively releases them».

de don Juan, asume la misma fría postura que el padre de la joven, diciendo: «[...] aunque a mi hijo me mate, / quien venga su honor, no ofende» (p. 231).

En la geométrica construcción de la pieza, don Pedro, padre de Serafina, resulta conformado según un paradigma análogo al de don Luis. De acuerdo con su papel social, él trata el casamiento de la hija con su primo, don Juan Roca, sin consultarla. La dama, protagonista de una tragedia, cree que su enamorado se ha muerto ahogado, se resigna al matrimonio combinado, decisión que se convierte en uno de los móviles principales del desenlace aciago.

El Carnaval, según el propio don Álvaro advierte, consiente cierta permisividad en los tratos sociales de las damas, a sabiendas de que la aparente transgresión de las normas se va pronto a acabar con la Cuaresma:

Notable fue
la introducción destos días,
pues aunque padre o marido
las acompañen, han sido,
Fabio, las galanterías
permitidas (p. 185).

Es así cómo, ocultando su identidad con una máscara, el desdichado galán puede acercarse a Serafina y consigue raptarla. Pero los dos enamorados no tienen ninguna opción de felicidad y su muerte es el único final que les queda reservado en la trama siniestra y claustrofóbica de la pieza. El obsesivo apego a la honra de don Pedro, al igual que el de don Luis, se muestra inquebrantable, y tras el asesinato de su hija, el viejo progenitor defiende la despiadada actuación de don Juan: «aunque mi sangre derrame, / mas que ofendido, obligado / me deja» (p. 231).

En definitiva, los dos padres de esta tragedia calderoniana se muestran inflexibles para con los hijos de ambos sexos, personificando una figura paterna totalmente deshumanizada en que la relación paterno-filial se supedita a normas sociales conflictivas con respecto a la ética cristiana y resulta incluso secundaria ante la amistad masculina. De todas formas, el dramaturgo, lejos de compartir con sus personajes el despiadado código del honor, obliga a su público a asistir a una alegoría dramática que no puede dejar de emocionarlo, pero que, al mismo

tiempo, lo obliga a reflexionar mediante unos complejos juegos de perspectiva pictórica y teatral⁷.

2.2. *El buen padre*

En el drama rural *El alcalde de Zalamea* Pedro Crespo se porta como un progenitor cariñoso y preocupado por la suerte y seguridad de sus hijos. Bien es verdad que el ricachón aldeano no es un noble y que, por lo mismo, no se halla prisionero del absurdo código de la honra de esa capa social, pero es igualmente cierto que de este mismo código está obsesionado el hijo que tampoco luce ninguna patente de hidalguía. Recordemos que después de la violación de su hermana, además de herir al capitán, el joven quisiera ensañarse en la propia Isabel con la furia ciega de los maridos o deudos de las tragedias:

ISABEL	¡Hermano!
	¿Qué intentas?
JUAN	Vengar así
	la ocasión, en que hoy has puesto
	mi vida y mi honor.
ISABEL	¡Advierte!...
JUAN	Tengo de darte la muerte,
	¡viven los cielos! (pp. 175-176, vv. 2444-2449).

Sin embargo, el que interviene poniendo las cosas en su sitio es Pedro Crespo quien, aprovechando su papel de alcalde, prende a su hijo por haber herido a don Álvaro, poniéndolo así a salvo de posibles represalias de la soldadesca; a la vez, hace firmar a su hija una querella contra el noble arrogante. De esta manera, protege a ambos vástagos,

⁷ Cfr. Johnston, 1993, p. 386: «Calderón confronts us with an open ending and leaves us to sort out for ourselves the pieces of a moral puzzle»; p. 392: «Baroque art typically compels the viewer to take an active role in interpretation»; Wardropper, 1981, p. 394: «Calderón abhorred the code of honour as much as his fictional husbands did. The only way he could treat it dramatically was as a cause of tragedy. There is, then, in the honour plays no vindication of a murderer, and no poetic justice, but only tragedy».

ejerciendo una justicia que, por muy campechana que les parezca a los nobles, es la que más se acerca a la ética cristiana y comunitaria.

Bien mirado, el labrador rico calderoniano nunca escinde la dimensión emotiva y espiritual de los aspectos autoritarios inherentes a la relación paterno-filial, ni siquiera cuando asume el papel de alcalde, más bien todo lo contrario. Por lo mismo, cabe adherir a la propuesta de Güntert de considerar la obra un «drama de la paternidad», con una complejidad semántica que hace de ella otra lograda alegoría dramática⁸.

Al principio de la comedia, cuando sube la tensión entre el capitán y don Juan a raíz de la traza con que este entra en el desván donde está escondida Isabel, Pedro Crespo reivindica su papel de padre, y su hijo le reconoce a él solo el poder de castigarlo, afirmando de forma implícita la superioridad de las relaciones humanas a unas normas clasistas que justifican unos comportamientos éticamente inaceptables:

PEDRO CRESPO	<p style="text-align: center;">Detened, señor capitán; que yo puedo tratar a mi hijo como quisiere, y vos no.</p>
JUAN	<p style="text-align: center;">Y yo sufrirlo a mi padre, mas a otra persona no (p. 750, vv. 759-764).</p>

Más tarde, en el acto intermedio, cuando los soldados al servicio de don Álvaro cantan con descaro para galantear a lo lejos a Isabel, el viejo labrador emplea la única estrategia posible para evitar mayores desavenencias, considerando, además, que don Lope es su huésped: «(Encerrará por defuera / a mis hijos)» (p. 121, vv. 1276-1277).

⁸ Güntert, 2011, p. 83: «El papel central, reservado aquí a la paternidad, constituye, de hecho, el principal rasgo distintivo entre *El alcalde de Zalamea* y los otros dramas de honor, cuyos protagonistas son esposos obcecados por los celos y, por tanto, incapaces de discernir la verdad del caso que se empeñan en dilucidar»; y p. 85: «Este labrador acomodado se nos presenta a la vez como personaje verosímil, históricamente plausible, y como instancia moral que se orienta hacia un sistema metafísico de valores: es un villano honrado, cristiano viejo, como los Peribáñez y los Sanchos de Lope, pero, en tanto que padre y sembrador de trigo recuerda, en los momentos más significativos del drama, las bíblicas aptitudes de Dios Padre, que ama, crea y perdona del modo mismo que Crespo se ofrece a perdonar a su ofensor, el capitán, si este le proporciona la anhelada satisfacción».

Después de la violación, Isabel da cuenta a su padre de lo ocurrido y estaría lista para recibir la muerte por haber sido deshonrada, pero, como siempre, su padre muestra el lado humano y, de forma oblicua, divino (el del buen Padre misericordioso) de su carácter y papel, invitándola a alzarse del suelo; también se preocupa por las posibles represalias de los soldados a daños de su hijo. Según anota Valbuena Briones, «la reacción de Pedro Crespo al conocer su deshonra desvela la magnanimitad de su alma. No busca en los suyos venganza a su oprobio, según permitían las leyes bárbaras del honor. Siente la pena profunda por lo ocurrido. A ella opone ánimo varonil⁹. No obstante, es el simbolismo religioso latente en la pieza, según las sabias y sutiles sugerencias de Güntert, que permite interpretar más cumplidamente las actitudes del viejo protagonista.

2.3. *El padre ausente como obstáculo a la felicidad de los hijos*

En las fábulas teatrales de tema mitológico prevalecen las figuras maternas, todas vinculadas al tema de la violencia¹⁰, que casi siempre tienen que sustituirse al padre ausente, mostrándose, sin embargo, incapaces de encarnar el principio de la autoridad. En *Eco y Narciso* Liríope intenta proteger a su hijo forzándolo a vivir al igual que un salvaje. El padre del desdichado protagonista no llega a pisar el escenario y queda tan solo perfilado como varón engañoso y desleal en

⁹ Valbuena Briones, en Calderón, *El alcalde de Zalamea*, p. 159, nota a los vv. 2068-2083.

¹⁰ Cfr. Trambaioli, 2014, p. 490: «En este sentido, la figura materna participa de esa dimensión conflictiva que en el teatro calderoniano atañe a todas las relaciones humanas debido a que, según el dramaturgo, la naturaleza humana está dominada por la irracionalidad y la fuerza brutal»; al respecto véase O'Connor, 1983, vol. I, pp. 533-534: «El mundo en el que los personajes calderonianos se mueven está dominado por la sospecha y en [sic] engaño. [...] Calderón descubre en las relaciones masculino-femeninas un antagonismo fundamental que destruye insidiosamente el amor que esperamos del otro, lo que contribuye a la naturaleza problemática de todas las relaciones humanas, aún las más fundamentales y esenciales. El profesor Parker ha dibujado magistralmente lo que él llama el conflicto entre padre e hijo en el teatro de Calderón, pero es posible ensanchar esta visión conflictiva para incluir todas las relaciones humanas: entre hermanos, entre madre e hijo, entre padre e hija, etc.».

la relación que Liríope hace a Eco y Anteo, quien acaba de prenderla creyendo que se trata de un «monstruo irracional»:

Céfiro, un galán mancebo
(hijo del viento sutil,
por el nombre, que su padre
debió de llamarse así),
me vio en el prado una tarde,
y, enamorado de mí,
a entender me dio su amor.
[...]
a mí Céfiro llegó,
y abrazándose de mí,
bien como al muro la yedra,
bien como al olmo la vid,
dijo: «Lo que no han podido
rendimientos conseguir,
consíganlo las violencias» (p. 1913).

Tras lo cual, Liríope, arrebatada por un viento que bien alude simbólicamente a la embestida pasional del varón, no solo había quedado embarazada de Narciso, sino que también había padecido el abandono de Céfiro. Cuando posteriormente la ninfa Eco se prende del joven zagal, este, a manera de contrapunto, no podrá sino revelar su aciaga descendencia, haciendo que la desdichada ninfa se transforme en aire.

Verdad es que el desafortunado destino de Narciso ya está sellado en la fábula antigua que lo ve protagonista, pero la versión calderoniana hace concretamente hincapié en que todas las desgracias del personaje proceden sin más de la violencia y del abandono paterno. De hecho, la condición de aislamiento e ignorancia en que su madre lo ha obligado a vivir, que será causa del enamoramiento a deshora de su propia imagen y del consiguiente despecho hacia Eco, es tan solo un corolario de ese origen aciago¹¹. No es nada azaroso si cuando el ingenuo zagal se prenda de su reflejo en el agua de una fuente, él

¹¹ En este sentido, me parece inaceptable por ser unilateral la antigua lectura de Hesse, 1959, pp. 133-136, que ha gozado de buena acogida en los críticos posteriores. El estudioso norteamericano le achaca, en efecto, a la figura materna todas las responsabilidades del sino aciago del hijo.

revela que se portaría con su presunto objeto amoroso de forma muy parecida a lo que Céfiro había hecho con su madre:

[...] al ir (¡hay pena igual!)
a asirla, de amores loco,
su luz turbó celestial;
y yo solo el cristal toco
y no el alma del cristal (p. 1932).

Resulta evidente, pues, que la ausencia del padre como personaje nefasto queda compensada en varios niveles de la fábula teatral, tratándose de una falta densa de implicaciones negativas.

Una situación muy parecida es la que nos depara *El monstruo de los jardines*. Al igual que Liríope, Tetis, víctima de la violencia de Peleo, había dado a luz a Aquiles¹², guardándolo luego en una cueva de la isla que anteriormente estaba habitada pero que, por su venganza, se ha convertido en una tierra despoblada y misteriosa. Es Danteo quien relata a Lidoro los siniestros acontecimientos, sin saber todavía que el fruto de esa violencia es quien habita la cueva donde se oyen «quejas, ansias y lamentos»:

[...] aquí Peleo,
príncipe joven, llevado
de sus amantes afectos,
forzó el robo a sus deseos
la ocasión. Ella, ofendida
del injusto atrevimiento,
el tálamo destruyó,
inundando a nieve y fuego
los edificios, los troncos
y los vecinos... (p. 1989).

Calderón, como todo poeta, modifica a su antojo el mito que, de todas formas, contempla un sin fin de versiones¹³, para destacar de

¹² Parker, 1979, p. 95: «Aquiles en esta comedia es uno de los varios Segismundos en el teatro de Calderón, uno de los personajes criados desde la infancia en reclusión para impedir el cumplimiento de un hado adverso. Generalmente la persona recluida no sabe quién es su padre».

¹³ Ver Ruiz de Elvira, 1995, pp. 336 y ss.; en las *Metamorfosis* de Ovidio Peleo persigue a la ninfa; luego en la mayoría de las versiones Tetis y el mortal

nuevo una figura paterna siniestra, pero, a la vez, intensifica la naturaleza negativa de la madre, puesto que Tetis, para vengarse de la violación, se mancha del asesinato de Peleo¹⁴.

Sin embargo, al contrario de *Eco y Narciso*, la pieza no termina con la muerte del héroe, sino con su matrimonio con la amada Deidamia, princesa que a lo largo de la acción también padece las imposiciones de un padre que encarna tan solo el deshumanizado principio de la autoridad. En el I acto, la dama confiesa a sus compañeras Cintia y Sirene:

¿Ignoráis que el rey mi padre,
tirano de mis deseos,
casarme trata en Epiro,
sabiendo de mí que tengo
por natural condición
tan grande aborrecimiento
a los hombres, que no ha habido
quien me merezca un desprecio? (pp. 1990-1991).

De hecho, tal como Aquiles se halla prisionero de un hado nefasto, vinculado a su nacimiento violento, también Deidamia estaría condenada, por su condición social, a un matrimonio combinado e infeliz. En el último acto, el mozo le echa en cara: «Mañana / dicen que casarte quiere / tu padre» (p. 2010), porque, en efecto, el rey, sabiendo que el padre de Lidoro, el prometido de la princesa, pretende que el hijo vuelva a su reino con urgencia, desea adelantar las nupcias. Por su parte la dama, por ser quién es, sabe que no puede rebelarse a la voluntad paterna, aunque no intenta siquiera ocultar al rey su contrariedad: «Ya, señor, que hay en mí sabes / obediencia, y no elección» (p. 2017).

Con todo, la espectacular aparición en el cierre de Tetis, que interviene a manera de *deus-ex-machina* para sacar al hijo de la situación

Peleo se casan y tienen muchos niños; con todo, el progenitor aciago es la madre, quien, para otorgar la inmortalidad a los vástagos acaba matándolos. El único que se salva de sus peligrosos rituales, aun con el talón indefenso, es precisamente Aquiles.

¹⁴ Ver Cruickshank, 1993, p. 66: «Killing him deprived Aquiles of a father and eliminated the chance that parenthood might have made Peleo more responsible: Aquile's existence and the manner of it are determined by the violent lust of his father and the violent vengeance of his mother».

enmarañada en que se encuentra por culpa del ingenioso Ulises que ha descubierto su identidad, obliga al monarca a aceptar el matrimonio de Deidamia con Aquiles.

En definitiva, en *El monstruo de los jardines* un padre ausente y uno que participa concretamente en la acción ofrecen al público dos variaciones, ambas negativas, de la figura paterna incapaz de asumir su rol de forma humanizada en un contexto dramático, el de las fábulas antiguas, poblado por seres excepcionales cuyo destino está siempre sellado por vaticinios y nacimientos infaustos.

2.3. *El padre ausente como ayudante*

Amado y aborrecido es una pieza *sui generis* en que se mueven unos caballeros y unas princesas según unos mecanismos dramáticos que, en alguna medida, trasladan al universo palatino las situaciones de una comedia de capa y espada. En dicha comedia, en un momento dado, asoma la figura de un padre ausente que, al contrario que en las piezas que acabamos de analizar, actúa a favor de la hija.

Bien es cierto que el móvil de toda la acción es la rivalidad divina entre Venus y Diana, cuya competición tiene como objetivo hacer triunfar o bien el amor o bien el desdén, pero las diosas solo aparecen fugazmente en un par de ocasiones, dejando que el espacio dramático lo ocupen los personajes que se mueven como si fueran unos muñecos manipulados con sus hilos respectivos. El pivote de la trama es Irene, princesa de Gnido, que se halla prisionera en la isla de Chipre. El rey de estas tierras consagradas a la diosa de la belleza pretende utilizarla a manera de rehén para que el monarca enemigo no ataque su reino. Con todo, la presencia de la infanta se convierte en un estorbo porque sus dos privados, Dante y Aurelio, se prendan de su belleza, y la hermana del rey, Aminta, está enamorada en balde del primero. El monarca de Chipre intenta arreglar la enmarañada situación prometiendo a uno de los dos nobles la mano de Irene, decisión que provoca la caída en desgracia temporal de Dante, forzado a exiliarse, sin que la infanta de Gnido acceda al casamiento. Al fin y al cabo, su enemigo no es ni su padre ni un deudo que pueda disponer de su persona. Él mismo lo reconoce en el acto intermedio, dialogando con uno de sus pretendientes: «Yo, Aurelio, no he de forzar / las leyes de un albedrío, / porque ese empeño no es mío» (p. 1703).

Una tormenta hace llegar a las costas de Chipre un náufrago, Lidorio, que, tan solo en el último acto, revela su identidad; se trata de un primo de Irene, que había sido enviado por el rey de Gnido para rescatarla. Lo descubre el fingido marinero relatando a la infanta la procedencia de un navío que acaba de atracar a la isla enemiga:

Sabe, Irene, sabe prima,
que ese bajel que ha llegado,
es tu padre el que le envía:
por cabro de él viene Libio
con aquella intención misma
que traje yo; que sabiendo
mi pérdida, solicita
el Rey, que me juzga muerto,
que otro en mi lugar te asista (p. 1713).

Aun ausente, el progenitor de la protagonista actúa como un ayudante, pese a que el destino de su hija, al igual que el de los demás caracteres, está en mano de los caprichos de Venus, por lo que sus tentativas de auxilio no consiguen ningún resultado y, al final, Irene, reacia al amor y defensora del aborrecimiento, por contrapunto se verá para siempre obligada a quedarse en Chipre, por más señas casada con Aurelio. Queda el hecho de que en esta alegoría teatral, cuyo objetivo, conforme al gusto del público cortesano¹⁵, es celebrar el triunfo del amor, se desdibuja una figura paterna preocupada por el bienestar de su hija que, por lo visto, no es muy frecuente en el teatro calderoniano.

3. EL PADRE DE TRAGEDIA EN LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

Los ejemplos espiados hasta aquí pertenecen todos a la vertiente seria del teatro calderoniano. Si volvemos ahora la mirada hacia la comedia cómica, tenemos que preguntarnos cómo se caracterizan los padres en un contexto teatral tan distinto por tonos y situaciones dra-

¹⁵ La pieza se compuso para el regocijo de la corte y, si bien desconocemos la fecha del estreno, con seguridad se puso en escena el 18 de enero de 1676 para celebrar el cumpleaños de María Antonia, hija de Margarita. Ver Cotarelo y Mori, 2001, p. 325.

máticas. Ciento es que si en la producción lopesca de ambiente urbano abundan madres risibles, quienes pretenden competir con las hijas en el ámbito amoroso¹⁶, y padres enclenques, que se dejan engatusar por las mozas, en las comedias de capa y espada de don Pedro los progenitores a veces faltan por completo. Es lo que ocurre en *La dama duende* donde la joven viuda, doña Ángela, aun estando encerrada en casa por voluntad de sus hermanos, especialmente don Juan, consigue atraer la atención de don Manuel con el cual acabará casándose tras un logrado vendaval dramático.

Hay incluso casos excepcionales en que tampoco actúan hermanos pesados y obsesionados por la honra familiar, como el de *Mañanas de abril y mayo*, pieza en que se mueven entre juegos, engaños y galanteos tan solo damas y galanes madrileños en unas secuencias dramáticas que ejemplifican el concepto literario de «amor al uso»¹⁷.

Así y todo, tenemos al alcance piezas con un final feliz en que destaca una figura paterna que se caracteriza por ademanes y discursos de padre de tragedia. Un ejemplo significativo es el de *Antes que todo es mi dama*, comedia cuya trama estriba en una serie vertiginosa de equivocaciones en que la presencia, ausencia y acciones de los progenitores juega un rol relevante.

En el acto de apertura, don Félix, primer galán, se halla en Madrid, después de haber herido a un hombre en Granada. Su padre, don Diego de Toledo, además de empeñarse en curar a su víctima, preten-

¹⁶ Cfr. Trambaioli, 2012, p. 89: «en la comedia cómica la progenitora resulta especialmente funcional como contrapunto burlesco de la joven dama enamorada. Es decir, en el ‘programa irrealista de la comedia’, tal como lo define magistralmente Oleza, se produce una inversión de papeles con la cual la representante de la autoridad familiar queda superada, o más bien engatusada, por la joven hija sin experiencia mundana. En este sentido, la figura materna ocupa un lugar destacado en la gama de determinaciones risibles de la mujer, junto con la tía, la dueña, la alcahueta, la mondonga. Sin llegar siempre a desempeñar un papel figuronesco, sus excesos y sus coqueterías a deshora sirven, pues, como vehículo de la risa teatral».

¹⁷ Arellano y Serralta, «Introducción», en Calderón, *Mañanas de abril y mayo*, p. 12, analizando un *corpus* de comedias de capa y espada de la década de los treinta, apuntan: «Los galanes son ahora, en las obras influidas por la nueva tendencia, unos ‘caballeros comodones, poco inclinados al amor [...] y más al devaneo y a la burla’. [...] Las damas, a pesar de las limitaciones impuestas por un decoro diferente del que rige a los galanes, se permiten ciertas libertades con el riguroso recato mostrado por tantas antecesoras».

dería que él volviera a Flandes como soldado. Sin embargo, el joven se enamora de Laura, hija de un viejo caballero que vive en la casa de enfrente con respecto a la posada donde se ha afincado. Sin que él lo sepa, el barba, don Íñigo, es un amigo entrañable de su padre, quien le ha enviado una carta para que lo asista en la Villa y Corte. Pero, claro está, si todo fuera tan sencillo, la comedia no podría desarrollarse, por lo que se produce pronto el primer embrollo. Laura, con vistas a llevar la banda de su enamorado, se la da a su amiga Clara para que esta se la entregue sin que su padre sospeche nada. No obstante, Lisardo, el segundo galán, viendo a Clara con la banda cree que su enamorada lo traiciona con don Félix, y dicha sospecha crea las condiciones para un enfrentamiento entre los dos caballeros¹⁸. La confusión pronto se resuelve a partir del hecho de que Lisardo sabe que su dama no vive con un padre, a diferencia de Laura.

La primera jornada se cierra con la llegada a deshora tanto del progenitor de Laura como del hermano de Clara justo cuando los cuatro amantes se hallan en la sala del palacio de don Íñigo. Es a partir de aquí que este personaje va a adquirir un protagonismo negativo en el enredo, actuando como obstáculo para la felicidad de su hija¹⁹.

En todo caso, al día siguiente, el barba tropieza con Lisardo el cual se finge don Félix para proteger a su amigo, pero cuando don Íñigo le entrega la carta del padre de aquel tratándolo con el cariño debido al vástago de su gran amigo, ya es tarde para revelar la verdad. El trueque de identidades entre los dos galanes será, pues, el móvil de todas las demás equivocaciones que se van a producir de aquí en adelante. Adviértase que don Íñigo se va a portar cada vez más como un padre sospechoso y hasta dispuesto a lavar con sangre todo posible atentado

¹⁸ Cfr. Profeti, 1988, p. 57: «No solo un buen número de comedias de capa y espada se organiza alrededor de una prenda de vestir (como el I acto de *Antes que todo es mi dama* alrededor del *quid-pro-quo* de la banda). Sino que la adulteración de la realidad, propia del *esconderse* y del *taparse*, funciona como eje propulsor de un sinfín de comedias de capa y espada, hasta despertar la auto ironía de Calderón». En la comedia en cuestión diríase que la banda representa simbólicamente la unión amorosa de Laura y don Félix y, de cara al padre de la dama, funciona como una suerte de desafío para que, al final, triunfe la pasión amorosa, según sugiere Profeti.

¹⁹ Hace falta aclarar aquí que analizo este personaje como tipo teatral en relación con el horizonte de expectativas del público y las convenciones genéricas, sin por esto poner en tela de juicio el subgénero cómico al que pertenece la comedia, de acuerdo con lo ilustrado por Arellano, 1999.

a su honor, y que son muy raros los fragmentos en que él resulta caracterizado como padre de comedia. Uno de estos es cuando, viendo a Lisardo, que él considera don Félix, no puede dejar de pensar: «¡Qué brío! ¡Qué gentileza! / De su padre es un retrato» (p. 217, vv. 1557-1558), lo que no armoniza en absoluto con el hondo conocimiento que él debería tener de su amigo, resultando, en alguna medida, risible de cara al público.

Más adelante, Laura, ignorando el nuevo embrollo que se ha creado, invita a don Félix a declararse con su padre para que puedan asegurar su honor así como cumplir su deseo. Con todo, no solo el galán no puede hacerlo de forma tan sencilla, sino que de repente llega don Antonio, hermano de Clara, quien pretende declararle una vez más su amor baldío. En trance semejante don Félix, muy a pesar suyo, se ve forzado a esconderse, si bien declara: «[...] quien no sea / tu padre, Laura, a mí no ha de obligarme / hoy a esconderme dél ni retirarme» (p. 230, vv. 1885-1887).

Situaciones semejantes se producen a lo largo de todo el enredo, y otra de las pocas ocasiones en que don Íñigo se porta como un padre de comedia la encontramos aún en el acto intermedio cuando, cerrando todas las puertas de la casa, sin saber que don Félix está allí escondido, dice a su hija: «Un grande cuidado tengo / que comunicar contigo / para pedirte un consejo» (p. 241, vv. 2140-2142). Por supuesto, Laura se sorprende de que su padre la pueda considerar una digna interlocutora, según destaca de forma indirecta: «¿Consejo a mí, tu prudencia...?» (p. 241, v. 2143).

En el último acto, el barba va en búsqueda del que cree don Félix y habla con el verdadero enamorado de su hija, rogándole que convenza a su amigo a volver a su casa, aun sin revelar en seguida las verdaderas razones de su petición. Con todo, el viejo, sintiendo que su pecho «es volcán / que arde cubierto de nieve» porque se trata de «cosas / de honor» (p. 261, vv. 2601-2602 y 2610-2611), acaba revelando a don Félix lo que le acucia en tanto que padre de una moza:

Cuando o imagine o piense
dilatar solo un instante
el casarse, como llegue
yo a saber que lo dilata,
aunque después él lo intente,
no querré yo; porque antes

que yo con Laura le ruegue,
sabré restaurar mi honor
dándola a Laura la muerte,
y entre su sangre bañada,
obligarle a que remedie
su difunto honor, haciendo,
cuando la mano la entregue,
tálamo el sepulcro, que
cadáveres los albergue (p. 263, vv. 2646-2660).

Para el que esté familiarizado con el repertorio lopesco resulta sorprendente este vocabulario y este tono siniestros en boca de un padre de comedia; nada más lejos del Octavio de *La dama boba*, por ejemplo, pero incluso del don Pedro de *El caballero de Olmedo*, caracterizado como un afable e ingenuo padre de una obra cómica, aun moviéndose en un contexto destinado a ser trágico. Diríase que la capacidad y voluntad calderonianas de alejarse del modelo del Fénix le llevan a imbricar rasgos genéricos distintos de forma diametral a la experimentada por su antecesor, por lo menos en el texto que estamos analizando. Por lo mismo, la descripción que de él hace Bentley resulta parcial y no da cuenta del carácter híbrido del personaje: «Don Íñigo es el inepto guardián protector de la virginidad de su hija, y un viejo valentón espadachín. Así como otros padres de capa y espada, es una figura cómica y ridícula»²⁰. Según lo que vamos destacando, el carácter de don Íñigo dista de ser tan unilateral.

Antes del cierre, los dos galanes intentan encontrar una salida al que parece un callejón cerrado, aunque el propio don Félix parece asumir el punto de vista del código del honor del viejo padre. Sea como fuere, Lisardo, mediante un papel, le da una cita a don Íñigo en la lonja de San Sebastián para explicarle toda la cadena de malentendidos y equivocaciones que se han ido produciendo. El viejo acude a la cita, pero le pide a don Antonio que le acompañe, y es este último quien empieza a insinuarle que el presunto don Félix es otra persona que él bien conoce a su pesar. El diálogo que se mantiene entre Lisardo y el barba resulta desde el principio dificultoso, mostrándose don Íñigo violento en la actitud y los ademanes, siempre listo a sacar la espada. También, el progenitor de Laura no deja de subrayar su rígida

²⁰ Bentley, «Introducción», en Calderón, *Antes que todo es mi dama*, p. 83.

adhesión al código del honor: «[...] Nada / por mi honor quiero dejar / de hacer, deci[d]» (pp. 285-286, vv. 3232-3234).

Cuando, por fin, Lisardo confiesa que ama a Clara, la actitud violenta y amenazadora del padre de la moza alcanza su cumbre, al punto que Laura se ve forzada a asomarse a la ventana para pedir socorro a su enamorado:

Félix, pues es mi ventura
ver que en la calle te hallas
sabe que mi padre agora,
porque sacarme intentaba
de mi casa y repliqué,
sacó para mí la daga.
Huyendo, en el breve espacio
que con él Beatriz se abraza,
me cerré en este aposento,
y él, lleno de furia y rabia,
está rompiendo la puerta.

Deste peligro me saca (p. 295, vv. 3471-3482).

Resulta evidente que en esta secuencia dramática el progenitor ha asumido totalmente el papel de personaje trágico al punto de hacerle dudar al público que se trata realmente de una comedia de capa y espada. Y cuando los gritos acongojados de Laura anuncian «La puerta / rompe mi padre. ¿Qué aguardas?» le llevan a don Félix a tomar la decisión más oportuna que coincide con el título de la pieza: «todos me perdonen / que antes que todo es mi dama» (p. 296, respectivamente vv. 3493-3494 y 3517-3518).

En las últimas réplicas, que mantienen hasta el final un ritmo convulso, don Íñigo todavía insiste en su tema: «[...] De mi casa / no ha de llevar a mi hija / quien su esposo no se llama» (p. 297, vv. 3532-3534), sin caer en el trueque de identidad entre los dos galanes: «Si yo en mi casa le hallé...» (v. 3547), pero esta es su última intervención porque don Félix deja zanjada la cuestión imponiendo su autoridad de marido: «Como yo me satisfaga / siendo su esposo ¿qué importa? / Aquesta es mi mano, Laura» (p. 298, vv. 3558-3550).

Llama la atención que a este padre tan obsesivamente presente a lo largo de la acción el dramaturgo niegue la palabra en el final feliz, pero esta decisión bien se puede interpretar a la luz de lo que hemos estado apuntando, es decir que su carácter no corresponde propia-

mente al de un padre de comedia y que, por lo mismo, su papel no armoniza con el cierre positivo.

CONCLUSIÓN

Aun sin tener la pretensión de agotar todos los matices de la figura paterna en el teatro de Calderón, podemos afirmar que, por lo general, en calidad de actante el padre se suele caracterizar como obstáculo a la felicidad de los hijos, tanto varones como mujeres, bien en el drama serio, bien en la comedia de enredo. En las piezas con desenlace aciago se trata de personajes violentos, fríos e inadecuados a su papel de progenitores, aunque, a veces, no llegan ni siquiera a pisar el tablado a pesar de que las secuelas de sus acciones resultan centrales en la trama. Asimismo los escasos padres que funcionan como ayudantes de sus hijos no aparecen directamente en la acción dramática, tal como ocurre con el rey de Gnído en *Amado y aborrecido* y el don Félix de *Antes que todo es mi dama*.

En cambio, la caracterización de don Íñigo nos muestra claramente cómo Calderón va modificando a su antojo el subgénero de capa y espada insertando un carácter, unas situaciones y un lenguaje típicos de la tragedia, creando una forma de hibridismo teatral muy original y, de hecho, antitético con respecto al de *El caballero de Olmedo* de Lope, en que la tragedia resulta sutilmente imbricada con códices dramáticos de la comedia doméstica.

El caso de Pedro Crespo, es decir el padre piadoso y bondadoso, representa una excepción que, siguiendo las sabias sugerencias de Güntert, hace falta leer simbólicamente en clave religiosa. Queda el hecho de que el papel de hijo resulta ser el más trabajoso y arduo de representar en el gran teatro del mundo calderoniano.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Vínculos de sangre, parentescos manipulados y derechos familiares en Calderón. XIX Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. Hanno Ehrlicher, Christian Grünnagel, Wolfram Aichinger y Simon Kroll, Kassel, Edition Reichenberger, 2023.
- ARELLANO, Ignacio, «Metodología y recepción. Lecturas trágicas de comedias cómicas», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 13-36.
- CAAMAÑO ROJO, María José, «Teatro y sociedad: sobre la madre en la comedia calderoniana», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón*. Heidelberg, 24-28 de julio de 2005, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 129-144.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amado y aborrecido*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991, pp. 1681-1722.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, 1990.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Antes que todo es mi dama*, ed. Bernard P. E. Bentley, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Eco y Narciso*, en *Obras completas, Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991, pp. 1903-1940.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra. El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El monstruo de los jardines*, en *Obras completas, Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991, pp. 1983-2022.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 1985.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Mañanas de abril y mayo*; Antonio de Solís y Rivadeneyra, *El amor al uso*, ed. Ignacio Arellano y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1995.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. facsímil Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- CRUICKSHANK, Don W., «*El monstruo de los jardines* and the Segismundization of Clarín», en *The Prince in the Tower. Perceptions of «La vida es sueño»*, ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg / London / Toronto, Bucknell University Press / Associated University Presses, 1993, pp. 65-75.

- EDWARDS, Gwynne, «*El pintor de su deshonra. The Painter of his Dishonour*», en *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff, University of Wales Press, 1978, pp. 111-133.
- GÜNTERT, Georges, «Entre dos discursos: pasiones y valores en *El alcalde de Zalamea*», en *La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 79-104.
- HESSE, Everett W., «The “Terrible Mother” Image in Calderón’s *Eco y Narciso*», *Romance Notes*, I.1, 1959, pp. 133-136.
- HONIG, Edwin, «El príncipe magnánimo y el precio de la conciencia moral en *La vida es sueño*», en *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 747-768.
- JOHNSTON, Robert M., «Reverse Perspective and the Spectator’s Experience in Calderón’s *El pintor de su deshonra*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 27.3, 1993, pp. 385-403.
- LAMARI, Naïma, *El padre en la dramática de Tirso de Molina*, Madrid, Revista *Estudios*, 2010 (núms. 244-245).
- O’CONNOR, Thomas Austin, «El “optimismo” de *Ni Amor se libra de amor*», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. I, pp. 533-540.
- PARKER, Alexander A., «*El monstruo de los jardines* y el concepto calderoniano del destino», en *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermano (Wolfenbüttel, 1975)*, ed. Hans Flasche, Karl-Hermann Körner y Hans Mattauch, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1979, pp. 92-101.
- PROFETI, Maria Grazia, «Comedia al cuadrado: espejo deformante y triunfo del deseo», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 51-60.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La madre en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega», en *La madre en el teatro clásico español*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2012, pp. 57-91.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La violencia y la figura materna en el teatro de Calderón», en *La violencia en el teatro de Calderón*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, pp. 489-509.
- USUNÁRIZ, Jesús M., y Rocío GARCÍA BOURRELLIER, *Padres e hijos en España y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVIII*, Madrid, Visor Libros, 2008.
- WARDROPPER, Bruce W., «The Wife-Murder Plays in Retrospect», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV.3, 1981, pp. 385-395.