

EL AGUA MANSAY LA REESCRITURA
EN LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA
DE CALDERÓN

Adriana Ontiveros

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

El Colegio de México A. C.

Camino al Ajusco No. 20

Col. Pedregal de Sta. Teresa

C.P. 10740

México, D.F.

alaontiveros@hotmail.com

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 6, 2013, pp. 199-209]

Unos de los cambios centrales que hace Calderón en *El agua mansa* al reescribir *Cada loco con su tema* de Hurtado de Mendoza es modificar los rasgos de las dos hermanas que aparecen en la comedia. En este trabajo se analiza cómo el construir de forma distinta a dichos personajes femeninos tiene varias implicaciones para la composición de la pieza, pues hace que las posturas de las damas se vuelvan el eje que estructura las acciones y que el conflicto dramático se centre en la transformación que sufren las hermanas a lo largo de la trama. *El agua mansa* pertenece a lo que Arellano¹ ha llamado la segunda fase

¹ Compartimos junto con Arellano y García Ruiz la idea de que *El agua mansa* es una comedia de capa y espada y de que más que hablar de comedia de figurón se debería de hablar de comedia con figurón (1989, pp. 3, 5, 42).

de la comedia de capa y espada². Por lo que en su refundición el dramaturgo busca adaptar la obra a las nuevas convenciones de la comedia urbana, es decir, se intenta dar una mayor estilización estructural. Comparar la obra de Hurtado de Mendoza con la de Calderón permite ver las modificaciones a la fórmula dramática de la comedia de capa y espada pues, en opinión de Germán Vega, «pocos fenómenos como éste nos permiten analizar los cambios de gustos»³.

El caso de *El agua mansa* es particularmente extraño y deja ver el complejo proceso de la reescritura⁴. Esta pieza de Calderón no sólo es la refundición de una comedia del ciclo anterior, sino que luego él mismo la reescribe y crea *Guárdate del agua mansa*. Como han estudiado Arellano y García Ruiz en su edición de la obra, *El agua mansa* es una comedia escrita entre 1642 y 1644⁵ y que no fue representada. Algunos años después, en 1649, Calderón la adapta para conmemorar las bodas del rey⁶, debido a ello incluye en *Guárdate del agua mansa* una extensa relación de este suceso histórico. Se eligió para este estudio *El agua mansa* por ser una pieza mejor lograda y que representa los rasgos de la comedia de capa y espada de Calderón. Las modificaciones que Calderón hace en *Guárdate del agua mansa* rompen con la unidad de la pieza, ya que las relaciones de las bodas se integran de manera un tanto forzada. La finalidad de este trabajo no es entrar en detalles sobre la relación entre estas dos comedias del propio Calderón (que ya estudiaron con detalle Arellano y García Ruiz), lo que sí interesa para el tema es ver la flexibilidad al refundir, pues no sólo Calderón utiliza obras anteriores, sino obras de su propio repertorio para adaptarlas. *El agua mansa* es un ejemplo de uno de los mecanismos de composición más importantes de la segunda genera-

² Ignacio Arellano ha identificado tres etapas en las comedias de capa y espada: en la primera se ve un modelo en formación, en la segunda se da una estilización de los mecanismos del enredo y en la tercera se hace una parodia al propio modelo (Arellano, 1999, pp. 105-106).

³ Vega García-Luengos, 1998, p. 11.

⁴ Varios críticos han tratado sobre el problema de la reescritura áurea: Vega García-Luengos, 1998; Sáez Raposo 2010; Sloman 1958; Aguilar Piñal 1990; di Pinto 2007. En número 72 de *Criticón* está dedicado al tema.

⁵ Ver ed. Arellano y García Ruiz, 1989, p. 60.

⁶ Ver ed. Arellano y García Ruiz, 1989, pp. 38-39.

En *El agua mansa* Calderón imita al modelo anterior, por lo que las posturas de las hermanas se oponen, pero la razón de este choque será de distinta índole. Las hermanas de la obra de Calderón tienen una actitud opuesta ante el amor: una es exageradamente recatada y la otra es frívola. Así, Calderón lleva al extremo el contraste que aparecía en la obra de Hurtado de Mendoza, pues sus damas no sólo tienen distintos gustos en el amor, sino que una lo rechaza por completo. Calderón pone énfasis desde el principio de la comedia en que las distintas posturas de las hermanas son fundamentales para el devenir de las acciones. Es por ello que hace una caracterización más detallada que Hurtado de Mendoza, con la que se pretende llevar al límite la condición de cada una de las damas.

LA CARACTERIZACIÓN DE LAS HERMANAS

La configuración de los rasgos de las hermanas resulta indispensable para el enredo de *El agua mansa*. La caracterización tiene en sí misma una función cómica, pues las damas despliegan de forma casi caricaturesca sus posturas frente al amor. Un recurso que se utiliza en la pieza es que alguien más presenta a las damas antes de que el espectador sepa mayor cosa sobre ella. El personaje encargado de hacerlo es la dueña, quien hace una descripción de las hijas al padre recién llegado. Esto recuerda la manera en que se presenta al galán ridículo en varias comedias con figurón en que se hace una enumeración cómica de sus defectos⁹. Resulta indicativo de la forma en que Calderón distribuye la comicidad en la pieza que sean las damas y no el figurón, don Toribio, las que sean introducidas de esa manera. La dueña alaba las virtudes de la dama recatada y, después, hace un retrato burlesco en el que critica los defectos de doña Eugenia.

MARI-NUÑO	Su condición es terrible; no se vio igual desagrado en mujer; dirá, señor, una pesadumbre a un santo. Es muy soberbia y altiva,
-----------	---

⁹ Ontiveros, 2009, pp. 108-111.

tiene a los libros humanos
 inclinación, versos hace.
 (I, vv. 171-177)¹⁰

A pesar de que en la presentación se ensalzan las virtudes de la recatada doña Clara, ella también es ridiculizada a lo largo de la obra. En ambos casos lo que se critica es la manera en que se lleva al extremo una postura: de un lado la frivolidad y del otro los melindres (que son un tópico en la caracterización de este tipo de damas).

El segundo recurso que Calderón utiliza para caracterizar a las damas es describir su reacción ante un mismo suceso. Un ejemplo de esto se ve cuando llegan a vivir a Madrid y se dan cuenta de que el padre alquiló una casa en una zona aislada. La recatada aplaude la decisión del padre; por el contrario, a la dama bachillera le parece absurdo verse alejada del bullicio de las calles y se lamenta de la siguiente manera:

DOÑA EUGENIA Porque en Madrid ¿qué quietud
 hay como el ruido?
 (I, vv. 473-474)

Un ejemplo más de la manera en que se muestran los rasgos contrarios de las damas es cuando éstas dan su opinión sobre diversos aspectos de su nueva vida en la corte. La recatada doña Clara admira la riqueza y el buen gusto con que el padre decoró la casa.

DOÑA CLARA ¿No es
 de terciopelo ese estrado
 y sillas, y con su alfombra,
 de granadillo y damasco
 esas camas, los tapices
 de buena estofa [...]?
 (I, vv. 485-490)

En contraste, doña Eugenia desprecia todos los lujos y se lamenta amargamente de no tener coche, pues lo que le interesa es estar lo más posible fuera de casa. Los rasgos frívolos de doña Eugenia que-

¹⁰ Se utiliza la edición de Arellano y García Ruiz, 1989.

Como suele ocurrir cuando Calderón utiliza un título proveniente del Refranero, éste cumple diversas funciones. Según Canavaggio sirve para hacer una «configuración anticipada de uno o varios personajes de la ficción»¹³ y, además, se integra de distintas maneras en la trama. En *El agua mansa* se alude de manera directa al título en varias ocasiones. Las alusiones se concentran en los momentos de mayor tensión dramática. Tal es el caso de cuando termina la segunda jornada y hay en los últimos dos parlamentos de las damas seis menciones a los peligros del agua mansa o al final de la pieza cuando se resuelve el enredo y se concluye con una nueva referencia a ello. Una de las maneras en que se alude al título dentro de la pieza es la siguiente:

DOÑA EUGENIA Que no tiene riesgo advierte
 la ruidosa, porque el riesgo
 el agua mansa le tiene. (II, vv. 1896-1898)

En la obra de Hurtado de Mendoza el título, *Cada loco por su tema*, no centra los ojos del espectador en ningún personaje en particular. Por su parte, el de la refundición de Calderón anuncia que una de las modificaciones de la obra es centrar la acción en las hermanas, en particular en la recatada que representa el agua mansa.

La transformación de la recatada doña Clara se da en la segunda jornada. El dramaturgo hace que doña Clara pase de un extremo al otro, del rechazo por el amor a una pasión incontrolable. En la tercera parte de la comedia, doña Clara se vuelve protagonista y urdidora del enredo (cita a don Félix en la noche y, para que nadie la moleste, encierra al figurón en el balcón y a su hermana en un cuarto). La dama bachillera también sufre un cambio, deja atrás los galanteos y decide cuidar de su fama. Aunque este cambio no es tan drástico como el de la hermana, sirve para hacer énfasis en la nueva actitud de doña Clara.

La transformación de la recatada está acompañada de la de otro personaje, don Félix, un amante al uso. Éste es un personaje que aparece en múltiples comedias de capa y espada del segundo ciclo dra-

mansa, que siempre hay mayor peligro por su profundidad; lo que no se experimenta con la que va azotada entre guijas y piedras».

¹³ Canavaggio, 1983, p. 381.

mático¹⁴ y algunas de sus características son: la comodidad, el no enamorarse y el cortejar a cuanta dama tiene cerca. Don Félix se presenta a sí mismo como un galán que es incapaz de sufrir:

DON FÉLIX Me quiero a mí más que a ellas,
 y así tengo por mejor
 a la que me ha de engañar
 engañarla yo primero,
 y cuéstemme mi dinero
 el gusto, más no el pesar.
 (I, vv. 351-356)

En *El agua mansa* los que rechazan el amor son los que terminan presos en sus redes. La manera en que ocurren las transformaciones de estos personajes en enamorados recuerda a una magnífica pieza de Calderón: *No hay burlas con el amor*. En tal comedia se demuestra (como se anuncia en el título) que es imposible burlarse del amor sin sucumbir en el intento:

MOSCADEL En fin, el hombre más libre,
 de las burlas de amor sale
 herido, cojo y casado,
 que es el mayor de sus males.
 (III, vv. 2784-2787)¹⁵

En *No hay burlas con el amor* también hay dos damas que se construyen de manera opuesta: una es melindrosa y habla de forma incomprensiblemente culta y la otra es una dama enamorada. Tanto la melindrosa doña Beatriz de *No hay burlas*, como la recatada doña Clara de *El agua mansa* rechazan el amor, nunca se han enamorado, ni tienen intenciones de hacerlo. Arellano opina que en *No hay burlas con el amor* «el proceso mediante el cual estos personajes ceden al poder del amor es la línea fundamental de la obra y elemento esencial [de su] sentido cómico»¹⁶. Esto bien puede aplicarse a *El agua mansa*, pues la transformación de la recatada y del amante al uso en enamorados es central. Tal parece como si Calderón hubiera modificado *Cada loco*

¹⁴ Ver Ontiveros, 2009, pp. 77-103.

¹⁵ Se cita la edición de Arellano, 1981.

con su tema con elementos dramáticos muy cercanos a los de *No hay burlas con el amor*.

CAMBIOS EN LA TRAMA SECUNDARIA

Un recurso que los dramaturgos del ciclo calderoniano utilizan para lograr una mayor unidad estructural en sus comedias es reducir e incorporar mejor las tramas secundarias¹⁷. La importancia que se da en *El agua mansa* a los rasgos de las hermanas y a la transformación que sufren hace que la obra se reestructure con respecto a su modelo anterior. Muestra de ello es la manera en que Calderón modifica ciertos personajes de la fuente. En *Cada loco con su tema* aparece una tía a la que enamora un amigo de uno de los galanes. Hay varias escenas jocosas en las que el amigo se burla de la edad de la tía o en que la tía busca desesperadamente casarse. Calderón decide adaptar estos personajes y en lugar de la tía está la dueña Mari-Nuño que más que ser un personaje cómico autónomo su función es destacar los defectos del figurón por medio de escenas jocosas.

También el dramaturgo decide modificar a uno de los galanes, don Julián. En la obra de Hurtado de Mendoza este galán es un lindo necio que cumple con un papel cómico, mientras que en *El agua mansa* es un galán más. La tía y don Julián generan una serie de enredos que Calderón parece haber considerado que estaban de más en su reescritura. Así, concentró las acciones en el conflicto central de la pieza, es decir, en la transformación de la recatada y en sus consecuencias.

En *El agua mansa* se mantienen rasgos del figurón de *Cada loco con su tema*. El protagonista de la pieza de Hurtado de Mendoza es un «pre-figurón» con características cercanas a los que aparecen en las obras de mediados del siglo XVII¹⁸. El galán ridículo de esta pieza viene de fuera, no conoce los usos de la corte, es pobre, está orgulloso de su linaje y no sabe cómo enamorar a una dama. Sin embargo, al personaje le falta la fuerza cómica de don Toribio.

¹⁶ Arellano, 1981, p. 66.

¹⁷ Sloman, 1958, pp. 9-10.

¹⁸ Ed. Arellano y García Ruiz, 1989, p. 45.

El mayor cambio que hace Calderón con respecto al figurón se puede apreciar al momento del desenlace de la pieza. El galán ridículo de Hurtado de Mendoza se casa al final con una de las hermanas, el de Calderón decide regresar soltero a la a la región de la Montaña. Así, Calderón sigue la convención de la comedia de figurón en el que se excluye al personaje ridículo en el desenlace¹⁹. Como ha estudiado Lanot, los figurones «se encuentran relegados a un mundo ignorante, anticuado o loco, siguiendo con sus ilusiones y fabulaciones; el equilibrio y el orden de la sociedad o de un estamento por unos momentos en peligro se restablece y conforta»²⁰.

Compartimos la opinión de Arellano y García Ruiz sobre que el figurón de *El agua mansa* participa en escenas de tipo secundario y de que es tan sólo uno más de los elementos cómicos de la pieza²¹. La intención de Calderón parece ser desde el inicio centrar la atención en las condiciones extremas de las hermanas y en la transformación que sufren, de modo que el figurón no tiene un papel relevante en el conflicto central. El dramaturgo elimina a los personajes que considera innecesarios y agrega a algunos que le sirven para la construcción de la trama. Tal es el caso de don Félix, el amante al uso, que tiene la función de destacar la condición de la dama recatada a través de su propia aversión hacia el amor. Además, la transformación de la dama está íntimamente ligada a la del amate al uso, de modo que este nuevo personaje participa como pieza fundamental del conflicto dramático.

La comparación con la obra de Hurtado de Mendoza deja ver cómo Calderón cambia las coordenadas dramáticas de *Cada loco con su tema* y centra la atención en las condiciones de las hermanas, de modo que lleva al extremo los rasgos que en las damas de *Cada loco con su tema* no tenían importancia para el devenir de las acciones. Así, *El agua mansa* se estructura a partir de paralelismos opuestos representados por las hermanas. El desplazamiento en el peso de las acciones de los personajes parece estar encaminado a lograr una mayor comicidad y una mayor tensión dramática.

¹⁹ Hay algunas excepciones en que el figurón es quien no quiere casarse y al final termina casado. Ver Ontiveros, 2009, pp. 154-156.

²⁰ Lanot, 1980, p. 141.

²¹ Ed. Arellano y García Ruiz, 1989, pp. 5, 27.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, F., «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990, pp. 34-41.
- ARELLANO, I., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *No hay burlas con el amor*, ed. I. Arellano, Pamplona, Eunsa, 1981.
- *El agua mansa y Guárdate del agua mansa*, ed. I. Arellano y V. García Ruiz, Kassel, Reichenberger, 1989.
- CAMPBELL, Y., «Aspectos ideológicos en *Guárdate del agua mansa*», en *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su muestra en escena a través de los siglos*, ed. M. Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002, pp. 43-48.
- CANAVAGGIO, J. «Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 381-391.
- FARRÉ VIDAL, J., «Hasta el fin nadie es dichoso de Agustín Moreto y su reescritura a partir de los enemigos hermanos de Guillén de Castro», *Revista de Literatura*, 60, 2008, pp. 405-438.
- GITLITZ, D., «Introduction», en P. Calderón de la Barca, *Beware of still waters*, Texas, Trinity University Press, 1984.
- HURTADO DE MENDOZA, A., «Cada loco con su tema», en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, ed. R. Mesonero Romanos, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1881, vol. 2.
- LANOT, J. R., «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 131-148.
- ONTIVEROS, A., *Caracterización y funciones de galanes cómicos en obras de dramaturgos calderonianos*, tesis de doctorado, México, UNAM, 2009.
- PINTO, E., «Las hechuras del figurón: *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento*, de Solís y *Un loco hace ciento*, de María Rosa Gálvez», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 221-248.
- SÁEZ RAPOSO, F., «El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon», en *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. N. Fernández Rodríguez, Barcelona, Prolope / Universidad Autónoma de Barcelona / TC/12, 2010, pp. 195-225.
- SLOMAN, A., *The dramatic craftsmanship of Calderón*, Oxford, Dolphin Oxford, 1958.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72, 1998, pp. 11-34.