

## CONFLICTOS FEMENINOS DE PODER: DAMAS RIVALES EN TRES COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA DE CALDERÓN

Victoriano Roncero  
Stony Brook University  
College of Arts and Sciences  
Department of Hispanic Language & Literature  
N3017 Stony Brook, NY, USA  
vroncero@cc.notes.sunysb.edu

En las primeras décadas del siglo XVI los humanistas dialogaron y debatieron sobre los papeles de la mujer en la sociedad europea. Existen innumerables comentarios al respecto que no hace al caso ahora aducir, siendo los más relevantes los de Erasmo (*El abad y la mujer ilustrada*, *El pequeño senado o la asamblea de las mujeres* o *El coloquio llamado matrimonio*), Juan Luis Vives (*Formación de la mujer cristiana*) o Fray Luis de León (*La perfecta casada*). En general se sostiene que la mujer debe tener acceso a la cultura, aunque su papel en la sociedad quede relegado al ámbito familiar, al matrimonio, destino en el que, como veremos, acaban casi todas las protagonistas de la comedia española del siglo XVII, estado en ningún caso «antagónico a la felicidad femenina»<sup>1</sup>. Por supuesto, que esta visión positiva del papel del mujer en la sociedad de los siglos XVI y XVII no es única; no existe una actitud uniforme ante la mujer ni en la literatura ni en la sociedad de esta época, pues si nos detenemos en géneros

<sup>1</sup> Mochón, 2012, p. 60.

como la picaresca observamos que los personajes de sexo femenino son vistos, en la mayor parte de los casos, como objetos de placer, tal y como deja claro Pablos en *El Buscón* (p. 239):

No sabía, pero como yo no quiero las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas y discretas es lo mismo que acostarse con Aristóteles o Séneca o con un libro, procúrolas de buenas partes para el arte de las ofensas; que, cuando sea boba, harto sabe si me sabe bien.

Pero en este trabajo quiero centrarme en la visión positiva de la mujer que pudieron ver los/as espectadores/as que acudían a las representaciones de los corrales de comedias en nuestra edad áurea. En el teatro español del siglo xvi aparecen mujeres fuertes, mujeres activas capaces de no solo hacer avanzar la acción sino, muy especialmente, capaces de enfrentarse, y superar, los peligros y las amenazas que dicha acción y sus antagonistas (tanto masculinos como femeninos) desatan contra ellas<sup>2</sup>. En obras como *El esposo fingido* de Francisco Agustín Tárrega se muestra a un personaje femenino (Teodosia) como activo y positivo para conseguir el final feliz de esta tragedia<sup>3</sup>. El teatro del siglo xvii mantiene la aparición de este tipo de mujeres de gran personalidad y firmeza que controlan la acción en un mundo dominado por los hombres, tal es el caso de *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina o las dos partes de *La hija del aire* de Calderón, por citar solo tres magníficos ejemplos de entre muchos que podríamos destacar.

Pero no me interesa ahora analizar la figura de esta mujer, que algunos o algunas especialistas de nuestro teatro áureo, han asimilado a la de la mujer varonil<sup>4</sup>. Pretendo centrar este estudio en la figura de las protagonistas femeninas en las comedias, en muchas de las cuales son las catalizadoras y las creadoras de la acción, las que manejan los hilos de los personajes masculinos que bailan y se mueven al son que imponen sus enamoradas, a las que en algunas obras se las denomina como «mujer tramoyera»<sup>5</sup>, rasgo por el que don Hipólito ama a doña Clara en *Mañanas de abril y mayo*:

<sup>2</sup> Sirera, 2011, p. 294.

<sup>3</sup> Ver el artículo de Sirera, 2011 para un interesante análisis del origen y representación de la mujer fuerte en textos teatrales del siglo xvi español.

<sup>4</sup> Ver McKendrick, 1974.

<sup>5</sup> Sobre este tema en la comedia tirsista ver Roncero, en prensa, a.

una mujer tramoyera,  
 pues el serlo solo es causa  
 de que a doña Clara ame.  
 (vv. 535-537)

En las comedias del siglo xvii español las mujeres no aparecen en ningún momento como personajes pasivos, cuyo destino queda en manos de los galanes, sino que son ellas las que toman las riendas creando enredos y «convirtiendo en chiste lo que en la convención trágica sería su destrucción»<sup>6</sup>. La libertad de la que gozan las damas en el género cómico no tiene paralelo en la realidad social de la época, pero el dramaturgo la incorpora dentro del concepto lúdico propio de la comedia áurea<sup>7</sup>, como forma de provocar la risa y la admiración en el espectador, pero también para obsequiar y adular al público femenino que acudía a la representación en los corrales de comedias, al fin y al cabo había que «darle gusto» a las «paganas», tal y como recomendaba el Fénix en su *Arte nuevo* (vv. 35-48).

Uno de los modelos estructurales que aparece en las comedias de capa y espada es el de la dama que, además de a su padre u otro familiar y a su díscolo enamorado, ha de enfrentarse a otra u otras damas para llevar a buen puerto su proyecto de re/conquista de su amado. Las combinaciones son múltiples, pero en todas ellas vemos como al final de la representación la/s dama/s logran casi siempre su objetivo. Ya en la dramaturgia de Lope de Vega nos encontramos con estas estructuras; por ejemplo en *La discreta enamorada*, la protagonista Fenisa ha de luchar con Gerarda y con su propia madre, Belisa, para conseguir los amores de Lucindo, que en el principio de la obra está enamorado de Gerarda y al que en el tercer acto Fenisa envía un papel en que

dice que luego  
 me finja de amores ciego  
 de su madre.  
 (p. 945)

<sup>6</sup> Arellano, 1999, p. 61.

<sup>7</sup> Ver Arellano, 2012.

Fenisa termina casándose con Lucindo y su madre, Belisa, con el padre de este, Bernardo Lucindo, que había pretendido anteriormente a Fenisa, enfrentándose por ella con su propio hijo.

El modelo estructural conoce más variantes y una de las más interesantes y originales, sin duda, es la que presenta *La celosa de sí misma* del maestro Tirso de Molina. En esta divertida comedia, doña Magdalena, «personaje... de los mejores del sexo femenino acuñados por su pluma»<sup>8</sup>, no solo se tiene que enfrentar por el amor de don Melchor a doña Ángela, sino que tiene como contrincante a una misteriosa tapada (misteriosa para don Melchor), que es ella misma, como descubre el título de la comedia. La confusión de don Melchor que se enamora de esta misteriosa tapada, a la que únicamente ha visto una mano y con posterioridad los ojos, le lleva a pedir a su primo don Luis que se case con Magdalena para dejarle a él el camino libre para conseguir a la dama misteriosa. En la última escena, doña Magdalena confiesa la verdad al confundido don Melchor y se produce el desenlace feliz:

Y para última certeza,  
esta mano os desengañe,  
pues fue, idolatrando en ella,  
principio de vuestro amor.  
(vv. 3595-3598)

Dentro de esta variedad de modelos de oposición entre varias damas para lograr su objetivo final quiero acercarme al que conforma el antagonismo entre la dama bella y la discreta o, dicho de otra manera, el de la hermosura frente a la discreción. De nuevo debemos acudir a Lope de Vega para encontrar la primera obra genial en este grupo; me refiero a *La dama boba*, recreación delicada del mito de Pigmalión<sup>9</sup>. En esta comedia, el dramaturgo nos introduce a dos hermanas: por una parte, a Nise calificada como bella, discreta, sabia, gallarda; por otra a Finea, totalmente opuesta a su hermana:

Pues Nise bella es la palma;  
Finea, un roble, sin alma  
y discurso de razón.  
Nise es mujer tan discreta,

<sup>8</sup> Torres Nebrera, 2005, p. 48.

<sup>9</sup> Pedraza, 1990, p. 134.

sabia, gallarda, entendida,  
 cuanto Finea encogida,  
 boba, indigna y imperfeta.  
 (vv. 122-128)

La última y gran diferencia entre las dos hermanas, no citada en estos versos, es la dote de 40.000 ducados que un tío le dejó a la «bestia»<sup>10</sup> Finea y que atrae al galán Laurencio, que, al final conseguirá llevarla al altar:

Bien merezco esta vitoria,  
 pues le he dado entendimiento,  
 si ella me da la memoria  
 de cuarenta mil ducados.  
 (vv. 3166-3169)

Final feliz para Finea, pero también para Nise que termina casándose con Liseo, con el que comparte aficiones poéticas, al igual que sucede con los criados de ambas parejas con un doble matrimonio: Pedro con Clara y Turín con Celia.

Lope de Vega ha desarrollado, pues, la dicotomía hermosura/discreción, que no es plenamente antagónica ni describe a la perfección la oposición entre las dos damas, pues la discreta también posee cierto grado de belleza, propia de la dama protagonista de la comedia; basta recordar las palabras que le dedica Liseo, prometido en ese momento de Finea, a la «discreta» Nise:

La divina Nise os llaman;  
 sois discreta como hermosa,  
 y hermosa con mucho extremo.  
 (vv. 927-929)

Este modelo estructural de oposición entre las dos damas toma como punto de partida la comedia de Lope, que refleja los dos rasgos fundamentales que vamos a encontrar en los textos de dramaturgos posteriores: la relación familiar entre las dos mujeres y la dicotomía hermosura/

<sup>10</sup> Pedraza, 1990, p. 134, destaca la aparición del dinero en esta comedia: «Por una vez, dentro de nuestro teatro áureo las criaturas escénicas piensan y hablan sin tapujos del dinero, que se convierte en uno de los motores de la acción».

discreción. Calderón de la Barca va a continuar esta rivalidad en varias comedias y mantiene la oposición conceptual hermosura/discreción, incluso en obras que no son precisamente comedias de capa y espada. Un ejemplo del uso de la oposición en textos no cómicos, lo tenemos en la «tragicomedia» *A secreto agravio, secreta venganza*, en la cual don Juan describe a una señora de Goa de la siguiente manera:

Era hermosa, era discreta,  
que, aunque enemigas las dos  
en ella hicieron las paces.  
hermosura y discreción  
(vv. 126-129)

El personaje presenta estos dos rasgos como excluyentes: una mujer puede ser hermosa, pero no puede ser discreta, y lo contrario, puede ser discreta, pero no hermosa. Lo raro de la dama de Goa es que combina ambos rasgos. Aquí he de apuntar el título de una de las comedias de capa y espada que pretendo analizar: *¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?*, donde, de nuevo establece una dicotomía antagónica entre estos dos conceptos.

Pero entremos ya de lleno en el análisis de este concepto estructural de oposición en tres comedias de capa y espada, escritas en un período que va de 1635 a 1650, período de madurez creativa y de afianzamiento en el género de capa y espada, en el que Calderón ya había escrito algunas de sus grandes comedias como *La dama duende*. Las tres comedias elegidas son: *No hay burlas con el amor* (1635), *El agua mansa* (1644-1649)<sup>11</sup> y *¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?* (1650). En las tres se recogen los principales rasgos de este género lúdico, cuyos dos componentes fundamentales son: el amor y el ingenio<sup>12</sup>. Además, se dan también la inverosimilitud de las tramas, que un crítico ha califica-

<sup>11</sup> En el caso de *El agua mansa* nos encontramos con un problema de la existencia de dos versiones, pues en 1649, con motivo de la boda de Mariana de Austria, el propio Calderón revisó el texto y añadió las referencias a las celebraciones del feliz acontecimiento real. Esta versión lleva el título de *Guárdate del agua mansa*. Yo utilizo para mi estudio la primera versión, *El agua mansa*, de la que conservamos el autógrafo, siguiendo la opinión de Ignacio Arellano que la considera como la «redacción primera y genuina... coherente, completa y sin desajustes en la acción dramática» (2006, p. 168). Sobre este tema se puede ver el artículo de Blue, 1986, aunque no comparto sus conclusiones.

<sup>12</sup> Sobre este género y sus principales características ver Arellano, 1999, pp. 37-75.

do como: «artificiosa inverosimilitud teatral»<sup>13</sup>, o la ruptura del decoro. Esta última presenta un ejemplo interesante en *No hay burlas con el amor*, que nos introduce a un criado enamorado y suspirante (Moscatel) y a un amo libre de la servidumbre amorosa (don Alonso), anomalía que comenta el criado:

Que se ha trocado la suerte  
al paso, pues siempre dio  
el teatro enamorado  
al amo, libre el criado.  
No tengo la culpa yo  
desta mudanza, y así  
deja que hoy el mundo vea  
esta novedad y sea  
yo el galán, tú el libre  
(vv. 48-56)

El rasgo interesante de estas tres comedias de capa y espada calderonianas es que la oposición discreción/hermosura se da entre mujeres con lazos familiares, lo que potencia la rivalidad intensificando el clima de conflicto en un espacio familiar reducido: en *No hay burlas con el amor*, Beatriz y Leonor son hermanas; en *El agua mansa* Clara y Eugenia también son hermanas; en *¿Cuál es mayor perfección?*, Ángela y Beatriz son primas. En esta última obra, se da la novedad de la aparición de una tercera dama, Leonor, que ha estado enferma. Por tanto, al igual que en *La dama boba* de Lope las doncellas protagonistas de estos textos dramáticos tienen fuertes vínculos familiares que «exigían» la presencia del padre, personaje importante, como veremos después, para establecer el concepto preponderante en la dicotomía personificada en sus hijas o en su hija y su sobrina.

La oposición entre las dos damas protagonistas queda establecida desde el principio de la comedia, porque Calderón pretendía que el espectador desde las primeras escenas de la representación tuviera clara las diferencias en las personalidades de las dos mujeres, que luego verá explicitada en el resto de la obra. En el caso de *No hay burlas con el amor*, el dramaturgo se detiene mucho más en la descripción de los defectos de Beatriz:

<sup>13</sup> Arellano, 1999, p. 54.

Es Doña Beatriz tan vana  
 de su persona, que creo  
 que jamás a ningún hombre  
 miró a la cara, teniendo  
 por cierto que allí no hay más  
 de verle ella y caerse muerto.  
 (vv. 215-220)

La descripción continúa resaltando su narcisismo intelectual («estudió latinidad / y hizo castellanos versos», vv. 223-224), característica que nos recuerda a la Nise lopista, aunque después don Juan la acusa de habla tan afectada que es difícil de entender, por lo que, en palabras de Regalado<sup>14</sup>, «encarna la sátira de la mujer culta y pedante»:

no habla palabra jamás  
 sin frases y sin rodeos,  
 tanto que ninguno puede  
 entenderla sin comentario.  
 (vv. 241-244)

Pero este gongorismo desaparecerá paulatinamente según avance su relación amorosa con el también regenerado don Alonso, en lo que se ha considerado «una inversión cómica total»<sup>15</sup>. La propia Beatriz es consciente de su pedantería y, enamorada, promete cambiar su estilo:

Mas desde aquí prometo  
 que calce mi conceto  
 a pesar de Saturno,  
 vil zueco en vez de trágico coturno.  
 (vv. 1559-1562)

Al vicio de la afectación lingüística, que aparecerá en varias ocasiones a lo largo de la obra, don Juan añade: la afectación en el vestir (v. 225); la coquetería (vv. 228-230); el ser melindrosa, momento que aprovecha para citar *Los melindres de Belisa* de Lope (vv. 231-234); su soberbia (v. 247); todo ello la hace «aborrecible» (v. 253) a todos aquellos que la tratan.

<sup>14</sup> 1995, I, p. 576.

<sup>15</sup> Arellano, 1983, p. 367.



Frente a esta descripción detallada de los rasgos principales de Beatriz, que he de adelantar excede en extensión y minuciosidad al del resto de las damas de las comedias aquí estudiadas, los elogios a Leonor son mínimos, y de nuevo, vienen puestos en boca de don Juan que está perdidamente enamorado de ella:

Ya sabéis que la disculpa  
de tan noble rendimiento  
fue la beldad soberana,  
fue el soberano sujeto  
de Doña Leonor Enríquez...  
este, pues, milagro hermoso,  
este, pues, prodigio bello  
es la dicha que conquisto,  
es la gloria que deseo.  
(vv. 137-148)

Doña Leonor, por tanto, personificaría las dos cualidades que parecen oponerse de la hermosura y de la discreción; la primera de ellas aparece, como hemos visto, explicitada por las apasionadas palabras de don Juan, mientras que la discreción la demuestra el personaje en la manera en que maneja la acción y sus sentimientos hasta las escenas finales en que consigue la mano de su enamorado don Juan.

La rivalidad entre las dos damas, sobre todo por parte de Beatriz que vigila constantemente a su hermana va a marcar el desarrollo de la obra, pues para que le deje el camino libre don Juan le pide a su amigo don Alonso que conquiste a Beatriz, momento a partir del cual «la línea fundamental de la trama y elemento esencial de su sentido cómico es el proceso de inversión amorosa de Alonso y Beatriz»<sup>16</sup>. El final feliz de las comedias de capa y espada se reproduce aquí con el matrimonio de las dos hermanas con sus enamorados, después de haber engañado de común acuerdo a su padre, don Pedro, y el de los criados Moscatel e Inés. Son interesantes las palabras finales de la comedia en la que don Alonso se presenta como el ejemplo para aquellos que se creen libres del amor, y que cierran el círculo que se había establecido con el título:

<sup>16</sup> Arellano, 1983, p. 368.

No se burle con él nadie,  
sino escarmentad en mí:  
todos del amor se guarden  
(vv. 2797-2799)

La siguiente pareja de hermanas rivales la componen Clara y Eugenia de *El agua mansa*, comedia que como ya hemos mencionado presenta dos versiones, aunque yo me centro en el presente estudio en la primera<sup>17</sup>. Como la obra anterior esta se encuadra en el género de las comedias de capa y espada y nos presenta la historia amorosa de estas dos hijas de un indiano, don Alonso, que las saca del convento en el que como seglares han estado viviendo desde la muerte de su madre. De nuevo, el dramaturgo tiene interés en que el espectador conozca desde el principio las características, virtudes y defectos, de Clara y Eugenia. Mari Nuño la mujer que las ha criado desde que se quedaron huérfanas las describe con todo detalle; primero a Clara:

Doña Clara, mi señora,  
mayor en cordura y años,  
es la misma paz del mundo;  
no se ha visto igual agrado  
hasta hoy en mujer. ¡Pues qué  
su modestia y su recato!  
Apenas cuatro palabras  
habla al día; no se ha hallado  
que haya dicho con enojo  
a criada ni a criado  
en su vida una razón.  
Es, en fin, ángel humano.  
(vv. 153-164)

El último verso resume a la perfección los dones que adornan a doña Clara. Es muy interesante la apreciación de que «apenas habla cuatro palabras / al día», porque introduce un rasgo que exaltaban los tratadistas de que la mujer no debía ser habladora<sup>18</sup> y, por tanto, este constituye un

<sup>17</sup> Para esta obra ver Whitbourn, 1989 y Arellano, 2006.

<sup>18</sup> Recordemos que Juan Luis Vives (1947, p. 1042) compara lo que debe hacer la doncella con el comportamiento de la Virgen María: «Visita a Isabel y abre su boca para

rasgo de su discreción. Destaca también la ausencia de cualquier referencia a su aspecto físico, aunque como ya he dicho se le presupone la belleza. El recato de Clara se explicita también en las palabras en las que lamenta reemplazar el convento por las calles de Madrid.

La misma Mari Nuño describe a Eugenia:

Doña Eugenia, mi señora,  
aunque en virtud ha igualado  
sus buenas partes, en todo  
lo demás es al contrario.  
Su condición es terrible;  
no se vio igual desagrado  
en mujer; dirá, señor,  
una pesadumbre a un santo.  
Es más soberbia y altiva,  
tiene a los libros humanos  
inclinación, versos hace,  
y, la verdad te hablo,  
de recibir un soneto  
y dar otro no hace caso.

(vv. 163-176)

Si analizamos las características que Mari Nuño atribuye a Eugenia podemos apreciar que muchas de ellas concuerdan con las que adornaban al personaje de Beatriz de *No hay burlas con el amor*, aunque en esta ocasión el personaje no hace uso de un lenguaje gongorino, ridiculizado por el dramaturgo<sup>19</sup>. El personaje de Eugenia quiere salir por las calles de Madrid (vv. 473-485), de nuevo en contra de lo que recomendaba Vives<sup>20</sup>, ciudad «llena de lodo el invierno, / llena de polvo el verano», donde hay gente y coches y caballos.

magnificar a Dios. Pare su Hijo, que es Dios; es celebrada de los ángeles; adorada de los pastores, calla, escuchando y confiriendo en su corazón todo lo que decían los otros. Es adorada de los Magos, que de tan lueñe habían ido, y ¿qué lees haber ella dicho? Otra, por ventura, les preguntara de aquella tierra, de sus riquezas, de su astrología, de la estrella. Ella, como conviene hacer a la doncella, se queda siempre tan callando».

<sup>19</sup> Ver Arellano, 2012, p. 16.

<sup>20</sup> Vives, 1947, p. 1026: «Rara debe ser la salida de la doncella en público, puesto que poco es lo que tiene que hacer fuera de casa y corra peligro su honestidad, riqueza de muy subido precio».

Así la mayor queja que la dama «soberbia y altiva» emite sobre su situación es la falta de coche:

Coche y cochera  
que ella de invierno y verano  
es la mejor galería,  
y él el más hermoso trasto  
¿Qué Indias hay donde no hay coche?  
(vv. 505-509)

El coche era un símbolo de estatus, cuya abundancia fue censurada por los satíricos de la época, no solo por las molestias que ocasionaba en las calles madrileñas, sino por los problemas económicos y morales que planteaba, tal y como recuerda Francisco Santos en *El no importa de España*, que lo denomina «ladrón, encubridor de infamias» (p. 74). Para solucionar estos problemas en 1611 se emitió una orden para que fueran registrados y necesitaran una licencia real. Para Eugenia el coche significaba su pertenencia a la clase acomodada, pues su padre era un indiano rico, pero además lo quiere por lo que tiene que ver con los posibles galanteos que le permitían las cortinas corridas, tal y como denuncian muchos moralistas de la época<sup>21</sup>. Todo esto muestra a las claras las ansias de libertad, de recorrer las calles madrileñas, lo que se ve claro cuando exclama:

¡quién la parroquia tuviera  
diez leguas, para tener  
más que andar y más que ver!  
(vv. 1269-1271)

Afirmación de libertad con la que responde al deseo de doña Clara de encerramiento, que la lleva a suspirar por tener el capellán en casa «para no ir fuera, / y más a concurso tanto!» (vv. 1263-1264).

Calderón introduce un elemento cómico masculino que ahondará en la conflictiva relación entre las dos hermanas; se trata de don Toribio

<sup>21</sup> Baste citar los versos de la *Sátira a los coches* de Quevedo (BI 779): «Acúsome en alta voz / (dijo) que ha un año que sirvo / de usurpar a las terceras / sus derechos y su oficio. // Que he sido caballo griego, / en cuyo vientre se han visto / diversos hombres armados / contra Helenas que han rendido. // Que cien fembras y varones / he llevado y he traído, / de día por los jarales / de noche por los caminos».

Cuadradillos, sobrino montañés de don Alonso y, por tanto, primo de las dos damas:

Don Toribio Cuadradillos,  
hijo mayor y heredero  
de mi hermano, mayorazgo  
del solar de mis abuelos.  
(vv. 621-624)

Este personaje, «grotesca interpretación del honor»<sup>22</sup>, es presentado como un típico figurón del teatro áureo<sup>23</sup> y provoca cierta tensión entre doña Clara y doña Eugenia, pues ninguna de ellas acepta el matrimonio; es más las dos lo desprecian, incluso Eugenia lo animaliza grotescamente: «Él no es galán, pero es puerco» (v. 778). El padre está determinado a que se lleve a término esta unión matrimonial, que proporcionaría a la familia un estatus de nobleza, mientras que a don Toribio le supondría una gran infusión de dinero con lo que se aliviaría su mala situación económica; don Alonso confiesa: «Pobre es, yo rico» (v. 195); se trata, por tanto, de uno de los muchos matrimonios hipogámicos que se contrajeron a lo largo del siglo XVII en España<sup>24</sup>. La respuesta negativa de las dos hermanas muestra la fuerza de sus opiniones:

CLARA	Primero pierdo la vida.
EUGENIA	La vida, no; mas primero me quedaré sin casar que es más encarecimiento. (vv. 813-816)

Los enredos amorosos propios de las comedias de capa y espada en *El agua mansa* siguen las confusiones propias del género; así vemos que don Pedro y don Juan se enamoran de Eugenia, y piden ayuda a don Félix para que los ayude, lo que crea un conflicto de conciencias en este personaje: «si a un amigo soy leal / seré a otro amigo traidor» (vv. 1215-1216). En un principio don Félix se presenta como el típico galán libre de las garras del amor:

<sup>22</sup> Regalado, 1995, II, p. 453.

<sup>23</sup> Para esta figura del teatro español clásico ver los estudios recogidos en Luciano García Lorenzo, 2007.

<sup>24</sup> Roncero, en prensa, b; y sobre los datos históricos, Soria, 2007.

¿Desvelo a mí? ¡Bueno fuera!  
 que alabarse vive el cielo,  
 de que me costó desvelo  
 ninguna mujer pudiera.  
 (vv. 269-272)

Sin embargo, como ocurre en otros casos, el irredento amoroso, acaba cayendo en los brazos de la dama, en este caso se trata de doña Clara, otro personaje que en un principio comparte su despego a la relación amorosa. La relación se resuelve con la boda, cuando la dama confiesa su amor a don Félix y le pide que actúe en su favor

Y pues que sois caballero,  
 no en el riesgo me dejéis  
 cuando a otros sacáis del riesgo.  
 (vv. 2865-2867)

La situación de doña Eugenia es mucho más complicada de resolver, por la actitud de esta dama hacia el galanteo de varios de sus amantes, don Juan y don Pedro. Solicita la ayuda de Clara:

Yo no tengo  
 elección ni arbitrio en nada;  
 en tu mano está mi vida:  
 de tantos riesgos me saca.  
 (vv. 2492-2495)

El final de la complicada situación amorosa de esta dama soberbia y altiva, parece reflejar un cierto castigo moral por parte del dramaturgo, porque al final pretende casarse con don Toribio, a quien le ruega:

Pues, yo, señor, a tus plantas  
 humildemente te ruego  
 me des estado a tu gusto,  
 que yo con mi primo quiero  
 irme a la Montaña.  
 (vv. 2890-2894)

El primo rechaza tal ofrecimiento, «porque allá llevar no quiero / ni filis ni guardainfantes» (vv. 2899-2900). Pero la comedia tiene que tener

un final feliz, y aunque Eugenia se ha comportado como una mujer liviana, también será recompensada con el matrimonio con don Juan de Mendoza, uno de sus galanes, matrimonio que ya había sido concertado por la madre difunta.

*¿Cual es mayor perfección, hermosura o discreción?*, escrita a comienzos del año 1650 es la última que comentaré. Regalado (1995, I, p. 588) afirma que «es una obra algo sombría en la que rige el espíritu meditativo y el desengaño», para Ter Horst<sup>25</sup> la relación entre los hermanos Leonor y Félix tiene algo de autobiografismo. No voy a entrar a discutir estas hipótesis que no me parecen muy acertadas.

Ya en el título deslinda Calderón la temática predominante en esta comedia de capa y espada: la oposición entre estos dos conceptos personificados en Ángela y Beatriz, que en este caso no son hermanas, sino primas. Frente a las otras comedias analizadas, el dramaturgo madrileño introduce tres variantes interesantes: el ya mencionado parentesco; la diferencia económica entre las dos (Ángela es rica; Beatriz es pobre), y la aparición de Leonor, dama enferma, personaje nada habitual en las comedias de capa y espada.

La primera dama descrita en el principio del primer acto, tal y como es habitual en la comedia calderoniana, es Beatriz, de la que Leonor canta las excelencias a su hermano don Félix:

porque en mi vida  
vi mujer más entendida  
que lo es Beatriz. Testigo  
—sobre una amable hermosura—  
sea, con aplauso justo,  
en las burlas, el buen gusto;  
en las versa, la cordura;  
en lo que cuenta, el donaire;  
en lo que dice, el cariño;  
en lo que viste, el aliño;  
y en todo, en fin, el buen aire.  
(p. 660)

La primera cualidad que destaca Leonor de su amiga tiene que ver con su personalidad: es una «mujer entendida»; es decir, es una mujer discreta. Este rasgo será después reforzado con el resto de las virtudes

<sup>25</sup> 1982, pp. 143-144.

de que está cubierta su amiga Beatriz: buen gusto, cordura, donaire, etc. Como vemos son todas las cualidades que debía poseer una mujer de su clase, una persona que sabe sin duda cuál es su puesto en la corte madrileña del siglo XVII. Leonor no la considera como de gran hermosura, aunque por supuesto dista mucho de considerarla fea, pero no es este el detalle que más destaca en Beatriz; diríamos que es una mujer de una belleza media, por la que no sobresale entre el resto de las damas madrileñas. De hecho, debemos recordar que don Félix, hermano de Leonor y del que está enamorado Beatriz, ama a Ángela. El adjetivo que utiliza Leonor incide en esta idea: «amable».

Frente a este retrato positivo de Beatriz, Leonor esboza un dibujo bastante negativo de su prima Ángela:

Mil veces voy  
a ver dónde tiene el alma  
—creyendo que es escultura—  
y solamente la encuentro  
una fantasma que dentro  
anda de aquella hermosura.  
Si habla, es todo con enfado;  
si responde, con frialdad;  
si mira, con vanidad;  
si escucha, con desagrado;  
con todos presuntuosa;  
tanto que, estraños sus modos,  
parece que tienen todos  
la culpa de que sea hermosa.

(p. 661)

La descripción de esta dama incide en el tema de la hermosura, como la única característica admirable en ella. Pero el tono que utiliza Leonor en las referencias a la belleza de Ángela es totalmente negativo: es el retrato de un cuerpo sin alma; no existe nada virtuoso que resaltar en la imagen hermosa de esta fantasma, de esta escultura; es decir, se nos presenta como un bello exterior, pero con un interior vacío. Incluso se contempla la idea de la hermosura como algo negativo, como un vicio del que tienen la culpa todos aquellos que la conocen y la miran. Los demás rasgos la presentan como una mujer desagradable, siempre enfadada, fría, vanidosa y presuntuosa. Nada más alejado de las características



que debía poseer una virtuosa dama en la corte madrileña, y que sí se hallaban presentes en su prima.

La trama de la comedia presenta desde el inicio la contienda entre estas dos mujeres o, más bien, las personalidades de estas dos damas. Su pelea gira en torno a don Félix, el galán al que ambas pretenden, y que en un principio se inclina por Ángela, a la que adjetiva como «divina» (p. 708), mientras que de Beatriz exalta su discreción como algo menos deseable. Beatriz, pues, debe enfrentar su ingenio frente a la belleza de su prima y también, y esto es muy significativo en la comedia áurea, frente a su situación económica: Beatriz es pobre y Ángela es rica. Beatriz se queja amargamente:

desfavorecida  
 el cielo quiso que nazca  
 de méritos y caudales  
 que todo, Leonor, me falta  
 (p. 699)

Las dos características que buscaban los hombres en las damas de la época, al menos en la comedia de capa y espada, la belleza y el dinero le pertenecen a su prima. Frente a esto lo único que puede oponer la pobre es su discreción, su ingenio, el arma que le permitirá ganar los favores del pretendido galán, aunque contará con la inestimable ayuda de Leonor, que, su vez, logrará los amores de don Luis. En esta obra la gran derrotada es la bella Ángela que ha perdido a sus dos galanes a manos de mujeres de menor hermosura, pero con mayor discreción, y debe conformarse con el matrimonio con el pobre don Antonio, al que don Alonso, padre de la dama, anima, recordándole que: «¿Qué mal estaros puede, / si sois pobre y ella rica» (p. 767).

La moraleja de la obra y la resolución del conflicto entre la mujer hermosa y la discreta la leemos en las palabras que al final de la obra pronuncia el afortunado don Félix:

que, entre ingenio y hermosura,  
 el que pueda elegir debe,  
 sí para dama la hermosa,  
 para mujer la prudente.  
 (p. 767)

No es esta la única voz masculina en la comedia que manifiesta su opinión sobre esta dicotomía, sino que el propio don Alonso, padre de Ángela y tío de Beatriz, concuerda con ella cuando manifiesta su deseo sobre un posible cambio de personalidades entre ambas damas:

¡Oh, quién pudiera trocar  
tan opuestas, tan contrarias  
inclinaciones, y que  
fuese la Ángela inclinada  
al aprender y Beatriz  
al parece!  
(p. 689)

¿Representa esta la opinión del dramaturgo? En este, como en tantos otros casos, en lo que refiere a las ideas de Calderón quiero hacer mía la afirmación de Felipe Pedraza<sup>26</sup>:

Su carácter, sus ideas y actitudes hemos de deducirlos de los datos externos y de sus textos dramáticos. Cuanto se diga, por tanto, son conjeturas, hipótesis más o menos plausibles y con harta frecuencia contradictorias.

En las comedias de capa y espada analizadas, no solo en las de Calderón, sino también en las de Lope de Vega, hemos visto una variedad de personajes femeninos con características bastante similares: la dama hermosa sin alma, la discreta pobre, la culterana y afectada, la recatada, la callejera. Al final de las tres obras triunfan las discretas, las que son algo más que simples esculturas, tal y como corresponde al género, pues son las que saben utilizar el ingenio para poder conseguir al final al hombre del que están enamoradas. Y estos hombres que, al principio, suelen caer en las redes de las mujeres hermosas acaban por reconocer dónde se halla la auténtica belleza, en una práctica muy distinta a la de la novela picaresca, tal y como he señalado al principio. Pero Calderón parece recelar también de las mujeres sabias, y buena prueba de ello es la ridiculización a la que somete a la Beatriz de *No hay burlas con el amor*, comedia en la que el padre de la dama afirma:

Sepa una mujer hilar,  
coser y echar un remiendo,

<sup>26</sup> Ver Pedraza, 2000, p. 55.

que no ha menester saber  
gramática ni hacer versos.  
(vv. 401-404)

Por tanto, a la pregunta que se formula el propio dramaturgo sobre qué es mejor en la mujer si la belleza o la discreción, está claro que opta por la mujer discreta, con ingenio, que sabe dónde está su sitio y que acaba consiguiendo casarse con el hombre al que ama. La belleza es importante —ninguna de las damas de las tres comedias analizadas es fea—, pero en estos casos se trata de una belleza «amable» que simplemente se considera como un rasgo más, pero no el primero ni el más destacado de las damas preferidas por el galán.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «El sentido cómico de *No hay burlas con el amor*», en Calderón, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. I, pp. 365-380.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO, Ignacio, «En busca de estructuras, integraciones y seriedades en *Guárdate del agua mansa*», en *El escenario cómico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 157-169.
- ARELLANO, Ignacio, «La dama en las comedias del Siglo de Oro. Modelos y variaciones», en «*Por seso e por maestría*». Homenaje a la profesora Carmen Saralegui, ed. Concepción Martínez Pasamar y Cristina Tabernero Salas, Pamplona, Eunsa, 2012, pp. 13-27.
- BLUE, William, «Art and History in Calderón's *Guárdate del agua mansa*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XX, 3, 1986, pp. 15-35.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?*, en *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José M. Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 651-767.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, ed. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, Kassel, Reichenberger, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Mañanas de abril y mayo*, Antonio de Solís y Rivadeneyra, *Amor al uso*, ed. Ignacio Arellano y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *No hay burlas con el amor*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Eunsa, 1981.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Coloquios*, trad. Pedro R. Santidrián, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- MOCHÓN CASTRO, Montserrat, *El intelecto femenino en las tablas áureas: contexto y escenificación*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega*, Barcelona, Teide, 1990.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza editorial, 2000.
- QUEVEDO, Francisco de, *Historia de la vida del Buscón*, ed. Victoriano Roncero López, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- REGALADO, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «Feminismo burlador en tres comedias de Tirso», en prensa a.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «Función del dinero en la estructura social en las comedias de Lope de Vega», en prensa b.
- SANTOS, Francisco, *El no importa de España y La verdad en el potro*, ed. Julio Rodríguez Puértolas, London, Tamesis, 1973.
- SIRERA, Josep Lluís, «La mujer fuerte en el teatro español del XVI: entre la admiración y la condena», en *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, ed. Irene Romera Pintor y Josep Lluís Sirera, Valencia, Universidad de Valencia, 2011, pp. 293-304.
- SORIA MESA, Enrique, *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*, Madrid, Marcial Pons, 2007.
- TER HORST, Robert, *Calderón. The Secular Plays*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1982.
- TIRSO DE MOLINA, *La celosa de sí misma*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 2005.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Introducción», en Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 7-35.
- VEGA, Lope de, *La dama boba. La moza de cántaro*, ed. Rosa Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1989.
- VEGA, Lope de, *La discreta enamorada, Comedias. XV*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, pp. 877-976.
- VIVES, Juan Luis, *Formación de la mujer Cristiana (Institutio foeminae christianae)*, en *Obras completas. Tomo primero*, ed. Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 985-1175.
- WHITBOURN, Christine J., «Unity in Dichotomy: The Fundamental Dualism of Calderón's *Guárdate del agua mansa*», *Bulletin of the Comediantes*, 41, 1, 1989, pp. 75-87.