

JUAN DE MENDOZA Y LEONOR DE SILVA:
AVUELTAS CON LA UBICACIÓN TAXONÓMICA DE
NO HAY COSA COMO CALLAR DE CALDERÓN

JUAN DE MENDOZA AND LEONOR DE SILVA:
STRUGGLING WITH THE GENERIC IDENTIFICATION
OF *NO HAY COSA COMO CALLAR* BY CALDERÓN

Marc Vitse
Université Toulouse-Jean Jaurès
5, allées Antonio Machado
31058 Toulouse Cedex
FRANCIA
marc.vitse@wanadoo.fr

Resumen. El problema de la ubicación genérica de *No hay cosa como callar* de Calderón es uno de los más discutidos por los comediantes. Frente a los que consideran esta obra como una tragedia (por ejemplo, Ignacio Arellano en dos artículos de 2013 y 2018), hay los que abogan por su estatuto de comedia, como el autor del presente artículo, que prolonga aquí su interpretación de 2015. A partir de un examen detallado de los itinerarios de los dos principales protagonistas, don Juan de Mendoza y Leonor de Silva, concluye que esta pieza se inscribe perfectamente en el conjunto muy homogéneo de las comedias de capa y espada calderonianas, con su específica forma de comicidad (tan diferente de la comicidad lopesca o tirsiana), con su promoción, en el nivel ideológico, del nuevo papel de la mujer en la división del trabajo honorífico y con su intensificación, en el nivel dramático, del papel del azar.

Palabras clave. Calderón de la Barca; *No hay cosa como callar*; clasificación genérica; comedia de capa y espada; promoción de la mujer; papel del azar.

Abstract. The question of generic identification of *No hay cosa como callar* of Calderón is one of the most discussed by the *comediantes*. Against the ones who are considering this play as a tragedy (for example, Ignacio Arellano in two papers from 2013 and 2018) are the other ones who argue in favor of it being a comedy, and that's the case of who is writing the present paper, and is extending that way his initial interpretation daring back to 2015. Beginning with a detailed analysis of the dramatic trajectories of the two protagonists, don Juan de Mendoza and Leonor de Silva, the investigator comes to the conclusion that this play integrates very well the characteristics of calderonian comedies of *capa y espada*, with their specific way of comicality (very different from Lope's

or Tirso's style), with their ideological promotion of the women's role in the division of honorific work, and their dramatic intensification of chance and good fortune's function.

Keywords. Calderón de la Barca Pedro; *No hay cosa como callar*; Generic identification; Cloak-and- and sword plays; Promotion of women; Function of chance.

Lo bueno, con los verdaderos amigos, es que nunca vacilan en decirle a uno sus cuatro (o más) verdades. Ahí están, en mi caso y por dar unos pocos ejemplos, las punzantes impugnaciones de José María Ruano de la Haza o de Joan Oleza contra mis elucubraciones sobre el valor estructural de la versificación dramática. Ahí, también, las insistentes matizaciones de Fausta Antonucci sobre lo mismo, o las afiladas observaciones de Felipe Pedraza o Luis Iglesias Feijoo sobre mis lecturas de *Marta la piedadosa* o *La vida es sueño*. Ahí, final y recientemente, la profusa batería de argumentos críticos lanzados por Ignacio Arellano contra mi interpretación de la pieza calderoniana titulada *No hay cosa como callar*. Juzgue el lector del tono y virulencia de los ataques del estudioso de Pamplona en una reseña de 2018:

Marc Vitse dedica [a *No hay cosa como callar*] sus reflexiones, cuya agudeza y elaborada argumentación constituyen una lujosa trampa para el lector, que ante su admirable despliegue estilístico puede quedar elevado sin percibir la radical desviación de algunos motivos clave para comprender la delimitación genérica y el sentido mismo de la obra. *Quandoque bonus dormitat Homerus*, según intentaré mostrar entablando diálogo —quizá icáreo— con Vitse y su «*No hay cosa como callar*, pieza límite»¹.

[Vitse] no justifica la supuesta impertinencia de mis propios argumentos².

Resulta sospechoso que el erudito que pretende redimir a don Juan utilice tales términos para describirlo a él y a su conducta que hacen muy complicada tal redención. [...] No creo que los argumentos de Vitse puedan exculparlo: me parece un excesivo retorcimiento valorar su negativa a casarse con quien él piensa que es una “mujercilla” como expresión de su respeto al código del honor³. [Y en nota 19]: Por lo demás, Vitse ha presentado antes el enamoramiento súbito de don Juan como ejemplo de «concordancia con el código de amor verdadero» al quedar fascinado por la «divina» hermosura de Leonor. ¿Según esto, el código de amor verdadero implica violar a la mujer amada?

¹ Arellano, 2018, p. 113,

² Arellano, 2018, p. 114.

³ Arellano, 2018, p. 115.

En lo que [a] Leonor se refiere, Vitse la define como «eficacísima heroína del honor [...]» y ofrece definir las estrategias de Leonor para alcanzar sus objetivos, oponiéndose «categóricamente» a mi definición de Leonor como víctima —no heroína triunfal—. No sé si hemos leído la misma obra. [...] Creo que Vitse se contradice [...]. Vitse, con sibilina e inaceptable sutileza, considera que es una felicidad no amorosa —pues tal cosa sería peliaguda de defender— sino «honrosa», una variedad de dicha poco satisfactoria sin duda para la víctima de la violación⁴. [Y en nota 20]: Que no pida reparación escandalosa y pública no puede sorprender [...] porque ninguna sorpresa puede causar en los oyentes conocedores de las convenciones, es decir, ninguna sorpresa puede causar a Vitse; ignoro por qué hace semejante afirmación.

Pues Vitse pondera las estrategias de Leonor, pero no precisa ninguna o las que precisa no son tales estrategias, sino meros casos de azar independientes de la supuesta admirable valentía, ingenio y capacidad de Leonor, que en la obra se limita a sufrir lo que viene sin que su acción modifique en nada esencial los acontecimientos⁵.

Ya he señalado en varias ocasiones que la presencia puntual de elementos cómicos no convierte a una tragedia en comedia ni siquiera en ese híbrido supuesto que suele llamarse «tragicomedia». La «auténtica comicidad» de no pocos momentos de la pieza (Vitse, 2015, p. 42) en este asunto es irrelevante⁶.

«Lujosa trampa», «radical desviación de algunos motivos clave», «*Quandoque [malus] dormitat [Vitsus]*», «Resulta sospechoso que el erudito», «excesivo retorcimiento», «¿Según esto, el código de amor verdadero implica violar a la mujer amada? [pensaría Vitse]», «No sé si hemos leído la misma obra», «Vitse, con sibilina e inaceptable sutileza», «ignoro por qué hace semejante afirmación», «[la interpretación de Vitse] en este asunto es irrelevante»: ¡Dios mío!, exclamé al leer estas palabras acompañadas de una multiplicidad de argumentos contundentes. ¡Dios mío! (reflexioné): ¿tal es ya el estado de mis caducas neuronas, que me obligue a abandonar definitivamente el escenario de mis queridos estudios áureos? ¡Dios mío! (pensé): ¿no sería icáreo atrevimiento tratar de responder irreverentemente al calderonista de Navarra? ¡Dios mío! (concluí): ¿es ya hora de adoptar el «no hay cosa

⁴ Arellano, 2018, pp. 116–117.

⁵ Arellano, 2018, p. 118.

⁶ Arellano, 2018, p. 120.

como callar» de Leonor, internándome en la desoladora tragedia de mi descrédito investigacional?

La decisiva importancia, sin embargo, de las implicaciones de parecida controversia —metodología de lectura, ordenación taxonómica del corpus dramático de Calderón, orientación ideológica de su universo teatral, etc.— me movió —último estertor de un investigador impenitente— a sacar fuerzas de flaqueza y a salir a la palestra. Y escogí hacerlo intentando, según acostumbrado uso mío, reconstruir paso a paso, y hasta verso a verso, el itinerario de los dos primeros protagonistas de la pieza, don Juan de Mendoza y doña Leonor de Silva, antes de sacar conclusiones, particulares y generales, sobre el incomparable quehacer dramático de don Pedro Calderón de la Barca.

1. EL ITINERARIO DE DON JUAN: MENTIRAS DEL AMOR Y DERROTA DEL GALÁN

En mi reciente ponencia de 2015, trataba yo de mostrar cómo don Juan de Mendoza acataba tanto las obligaciones y leyes del duelista como las obligaciones y leyes del soldado, del hijo o del amigo, o sea, cómo este protagonista era fiel observante de los preceptos del honor aceptados y aplicados por él en cuanto miembro de la mesoaristocracia distintiva de la comedia de capa y espada calderoniana. Hoy, en cambio, quisiera centrarme en la otra dimensión —a todas luces menos gloriosa— del personaje, es decir, en su comportamiento en el campo específico del amor, que constituye, antes de su salida para la guerra, la principal ocupación de nuestro «ocioso cortesano» (I, v. 171). Una ocupación, podemos adelantar ya, que se caracterizará por una continua serie de fracasos, que lo conducirán a una derrota definitiva.

1.1. *Primer fracaso: la derrota del amant volage*

Si hay un rasgo que la crítica concuerda unánimemente en atribuirle al don Juan de *No hay cosa como callar*, es su voluntad de ser un amante al uso, un amante a lo moderno, en clara oposición con el amante tradicional, el amante a lo antiguo encarnado por don Luis, galán hiperrespetuoso del código caballeresco del amor. Ahora bien: pese a esta insistente definición de don Juan como *amant volage*, Calderón decide abrir su pieza con la presentación de un don Juan del todo nuevo. Para mayor

sorpresas de su criado Barzoque, cuyas ironías permiten al espectador medir la profundidad de la transformación de su amo, nos encontramos con un don Juan inaudito, un don Juan derrotado por Venus, un don Juan que ya perdió su libertad afectiva, que ya no es «tan señor de [sus] potencias» (I, v. 82), ni «de [su] albedrío tan dueño» (I, v. 83):

Yo te confieso que he sido
tan señor de mis potencias,
de mi albedrío tan dueño,
que no hay mujer que me deba
cuidado de cuatro días;
porque burlándome dellas,
la que a mí me dura más,
es la que menos me cuesta.
Pero no hay regla, Barzoque,
tan general, que no tenga
excepción; y esta mujer
que digo, temo que sea
desta regla la excepción (I, vv. 81-93).

Clásica víctima de la venganza de los dioses del Amor que, en la Comedia Nueva, castigan implacablemente a cuantos intentan escapar de su poder (damas esquivas, galanes al uso...), don Juan ya ha pasado de la inestable inmadurez del joven rebelde al amor a la implicada madurez amorosa del amador perfecto. Ya conoce la metafórica muerte de amor (I, vv. 151-166) causada por el flechazo de Cupido, quien se vale de la colaboración —involuntaria— de una desconocida «deidad lisonjera» (I, v. 30), por más señas Leonor de Silva, cuya descripción por el galán se corresponde exactamente con las dadas por tantos enamorados «a lo antiguo» del teatro calderoniano.

1.2. Segundo fracaso: la degradación del caballero

Es pues un don Juan inscrito en una configuración amorosa muy particular, y exacerbada por un doble fracaso en descubrir la identidad de la amada, el que, avisado por su padre, tiene que abandonar el ocio de la corte para responder a sus obligaciones militares. Así es como, en el tercer y último cuadro de la primera jornada —una jornada tantas veces infravalorada por la crítica pese su importancia como prehistoria

explicativa de la violación de su postrera escena—, así es como, pues, volvemos a ver al futuro soldado en el momento de despedirse de don Pedro de Mendoza, su padre. Nada más revelador de su estado anímico que el último aparte que pronuncia antes de su salida:

DON JUAN (*Aparte.*) ¿Qué mucho,
si antes de partir voy muerto?
Ausencia, pues te llamaron
remedio de amor y celos,
pues me ves morir de amor,
dame, ausencia, tu remedio (I, vv. 809-814).

Y nada más explícito de este intenso y permanente estado amoroso que su confesión a Barzoque cuando, en su impensada vuelta a Madrid, ambos se dirigen de la puerta del cuarto de don Juan que da a la calle hacia la «sala» (I, v. 1063) donde se encuentra dormida Leonor:

¡Oh! ¡Qué feliz fuera yo,
si como a Madrid me vuelvo
a buscar unos papeles,
volviera alegre y contento
a buscar una hermosura
que dentro del alma tengo! (I, vv. 1055-1060).

Así las cosas: en todo lo que precede a la escena de la violación, nada hay que permita entender por qué y cómo esta se produce, entender cómo un auténtico caballero de Santiago, hasta ahora presentado como auténticamente enamorado de una dama de calidad, se convierte, después de un monólogo que no poco tiene que ver con el monólogo de Segismundo ante Rosaura, en despiadado violador de una mujer sin defensa. El suceso, para mí nada natural ni evidente, queda, a mis ojos, más que misterioso y pide que, escudriñando a fondo el texto calderoniano, nos esforcemos por desenredar motivaciones y modalidades.

Para ello nos valdremos no solo del centenar de versos que constituyen la escena del estupro propiamente dicho (vv. 1066-1160), sino también del relato aparentemente despreocupado y desaprensivo que de la misma escena hace el propio Juan a su amigo don Luis en la primera parte del cuadro central de la segunda jornada (II, vv. 486-678).

¿Quién es, de hecho, la persona que descubre don Juan en la sala de su cuarto, a los pocos segundos de revelarle Barzoque la presencia de una mujer dormida en una silla? Podríamos creer, como el criado, que se trata de «la misma» persona que adora su amo (I, v. 1071), pero sería equivocarnos. Porque la Leonor del templo no es la Leonor del cuarto. Don Juan, antes de llegar a contemplarla en la intimidad de su cuarto, tenía los ojos, la mente y el alma llenos de la fugaz imagen de una mujer hermosísima, de una mujer de elevada condición con escudero y silla, de una mujer verdadera dama («una mujer como aquella / a pie no fuera muy lejos», I, vv. 214-215) parecida a tantas damas solares (hermosura y honor) del universo de las comedias de capa y espada calderonianas. Pero la que descubre ahora es figura totalmente diferente: es, entregada en el abandono del sueño, una mujer «medio vestida» (I, v. 888⁺) o, más precisamente, «desnuda» (I, v. 968), es decir, con su sola vestimenta o ropa interior; es, además, una mujer que, por su inconcebible y virtualmente escabrosa presencia en la casa de un hombre ajeno a su familia, puede ser tomada por una de aquellas «mujercillas que no / saben más que aventurar / los hombres» (*La dama duende*, vv. 524-526), por una «mujer de poca estimación y porte» (definición de la palabra *mujercilla* en *Autoridades*), licenciada o circunstancialmente albergada por su padre.

En cualquier caso, la distancia es enorme entre la Leonor primera del templo y la Leonor segunda del cuarto. La primera inspiraba deseo y respeto, la segunda inspira solamente deseo. La que era dama teórica y prácticamente inviolable en el peculiar universo de las comedias de capa y espada calderonianas aparece ahora, en el particular contexto creado intencionalmente por Calderón, como una mujercilla potencialmente violable.

Con esto, por supuesto, no quiero decir que deba o merezca ser violada, como podría pensar algún crítico «o bien malicioso o necio» (I, v. 998); ni intento justificar lo injustificable. Solo trato de explicarlo, de entender por qué y cómo pudo producirse tal desaguisado. Se me objetará, con razón, que mi explicación o hipotética interpretación es pura invención mía, que nada en la escena terminal de la primera jornada permite fundamentarla. Pero, si bien es verdad que Calderón, más allá del extraordinario monólogo de don Juan fascinado y dubitativo ante el cuerpo aletargado de Leonor —un monólogo tan subestimado por la crítica—, si es verdad, pues, que Calderón, para conferir su mayor intensidad dramática a la escena del estupro, elige callar cualquier formulación explícita de las razones del comportamiento de su personaje,

mayor verdad aún es que irá diseminando a lo largo de su texto una serie de indicios asaz reveladores.

Ya la misma Leonor, antes de aceptar la generosa oferta de protección de don Pedro de Mendoza, aludía al peligro que parecida oferta entrañaba para su reputación:

[...] pero no
quisiera yo, porque tengo
mucho que perder, que alguno,
por objeción de suceso
tan extraño, me pusiera,
o bien malicioso o necio,
el que me quedé una noche
fuera de mi casa (I, vv. 993-1000).

Mientras que don Juan, por su parte, tanto en el relato que hará posteriormente a Luis, su camarada de viaje, como en la insultante alusión que dirigirá a Leonor en el desenlace, confirmará indirectamente la posibilidad de alguna relación sospechosa entre su padre y esa mujer inexplicablemente presente en su aposento. Escuchemos sus dos declaraciones. La primera, cuando explica a don Luis por qué mató la luz justo antes de la violación:

Porque
no se pudiera alabar
jamás de que me gozó;
que también tengo honor yo,
y soy mozo por casar.
Fuera de que el principal
intento fue, que esto hiciese,
que mi padre no supiese
que yo había vuelto, pues tal
prevención me aseguraba
de la queja que podía
tener la libertad mía,
si allí por su orden estaba (II, vv. 570-582).

Y la segunda, cuando, en el desenlace, se cree fuera de toda amenaza al declararle Leonor que no quiere vengarse:

[...] que claro es que no tengo
de casarme, porque pude
hallaros en mi aposento
una noche, habiendo sido
quizá causa del suceso
que a dejar os obligó
vuestra casa... (III, vv. 960-966).

En el primer caso, la mujer allí misteriosamente dormida no puede ser, para don Juan, y antes mismo de la violación, sino una mujer de dubitable honradez y, por consiguiente, dramáticamente no casable, opinión que don Luis, ejemplo sin embargo del perfecto amante honesto a lo antiguo, parece compartir por su silencio cómplice. Y en el segundo caso, de manera mucho más explícita y zahiriente, el violador, que aún ignora la exacta identidad de Leonor, reafirma la imposibilidad para él —hermano dramático, por esta exigencia inapelable, del Gutierre de Solís de *El médico*— de consentir casarse con una mujer de honor afectado por la amenaza de una duda. Una duda que se disipará por fin en el marco de la admirable mecánica del desenlace, pero no sin que don Juan —que ahora sabe quién es precisamente doña Leonor de Mendoza y por qué se encontraba ella en su aposento— deje de recordar a su víctima, por última vez y casi obsesivamente, lo problemático de la situación en la encontró en aquellas circunstancias excepcionales: «Porque si yo / cobarde estuve, temiendo / la ocasión que allí te tuvo [...]» (III, vv. 1101-1103).

Ya es hora de concluir nuestro análisis de la escena de la violación. Admítase o no nuestra lectura de la misma, fuerza es reconocer que se acaba con un rotundo fracaso de don Juan. O, más exactamente, con dos fracasos complementarios suyos. El primero, y más palmario, es el fiasco total de su ética de caballero, el completo olvido de su yo fundamental a favor de su yo sentimental, por no decir de su yo erótico. De ello tiene don Juan una muy clara conciencia, al confesar a Luis que

entregando al olvido
de mi memoria el cuidado,
yendo muy enamorado,
salí muy arrepentido (II, vv. 495-498).

De ahí que, observable a través o a pesar de las multiplicadas manifestaciones de una engañosa desenvoltura, le roa el gusano de la muy sucia conciencia que tiene de haber violentado a una mujer quizá mucho más noble y pura de lo que él quiso creer:

DON LUIS Y ella, ¿qué porte tenía?
 DON JUAN Tal, que si algo en este estado
 me hubiera de dar cuidado,
 su ofendido honor sería (II, vv. 611-614).

De ahí, también, que le invada cada vez más el temor a que acaben descubriendo la naturaleza de su desacato y la identidad de su autor.

Pero esa inseguridad, que lo constreñirá repetidas veces a ocupar una posición de debilidad, no se limita al solo campo del (des)honor. Al romper sin escrúpulo las leyes de la conducta amorosa caballeresca, don Juan —es su segundo fracaso— pone fin definitivo al proceso que, como vimos, lo conducía, en el plano afectivo, desde la inconstancia inmadura hacia el comprometimiento adulto. Apenas nacido el don Juan del amor verdadero, asistimos al retorno del don Juan del amor al uso. Abandonando definitivamente el «cuidado» amoroso, de nuevo libre de la «severa / ira del amor» (II, vv. 433-434), don Juan, en su largo intercambio con don Luis en la segunda jornada, no tardará en reivindicar su papel de comodón antihéroe del amor:

Ni yo
 la hora de verme en mi cama,
 que es la más hermosa dama
 y más cómoda, pues no
 pide pollera ni coche,
 y en un rincón encerrada
 todo el día está, y no enfada
 con gozarla cada noche (II, vv. 683-690).

1.3. Nuevos fracasos: el amante desahuciado

Estamos aquí ante un claro caso de regresión afectiva, marco en el que se desarrollarán las varias tentativas que don Juan, a modo de compensación de la pérdida irreparable de Leonor, hará para reconquistar a la abandonada Marcela.

Son tres las largas escenas (una por jornada, con una media de cien versos cada una) de encuentro entre el *amant volage* y su «dama de respeto» (I, v. 173): I, vv. 286–384: Los celos de Marcela y su primera victoria; II, vv. 965–1078: Los celos de don Juan y la segunda victoria de Marcela; III, vv. 536–628: Los celos de don Juan y la difícil venganza de Marcela.

No será preciso —ni es hacedero en el marco de un artículo— presentar un análisis detallado de estas tres escenas para convencer al lector de que constituyen los elementos encadenados de una misma y completa derrota de don Juan en un terreno en el que solía triunfar a sus anchas. El que era en Madrid «tan bien visto [...] / de damas y caballeros» (II, vv. 418–419), el que «toda la corte» consideraba como «muy entendido» (III, vv. 433–434), sufre, en sus confrontaciones con Marcela, una serie ininterrumpida de descalabros, al ver las ingeniosas mentiras de su fértil inventiva desmentidas inexorablemente por su dama. Esta lo desahucia dos veces («en tu vida no me veas», I, v. 382; «de mi casa idos / que en mi vida he de veros», II, vv. 1074–1075), mientras que, la tercera, aplica metódicamente el plan de la venganza que, desde la posición de fuerza que va ocupando progresivamente, ideó a manera de contraburla de los engaños de don Juan.

Tal es el resultado de esta *commediola da ridere* que se da entre Marcela y don Juan, los profesores del amor moderno, y que podríamos titular *El desdén, con el desdén* o *No hay burlas con el amor*. En ella, Marcela se vale de muchas de las estrategias clásicas de la comedia de enredo amoroso, unas estrategias que le serán en gran parte prohibidas a Leonor, debido a la situación excepcional en la que Calderón eligió ponerla a consecuencia de su violación, que la excluye definitivamente del campo del amor y la reduce al campo, mucho más peliagudo y vidrioso, de las solas estrategias del honor.

2. EL ITINERARIO DE LEONOR: ESTRATEGIAS DEL HONOR Y TRIUNFO DE LA DAMA

De estas estrategias del honor propuse ya, en el estrecho espacio de mi ponencia de 2015, un esquema básico con el que intentaba responder a Ignacio Arellano cuando opinaba que «Tampoco concretan otros críticos cuáles son las estrategias de Leonor para alcanzar sus objetivos»⁷.

⁷ Arellano, 2013, p. 636, nota 27.

Debí de hacerlo pésimamente y, por ello, trataré, a continuación, de desarrollar —¿y hacer más convincentes?— mis propuestas anteriores, valiéndome a menudo de mis primeras formulaciones.

2.1. Primera estrategia: la escrupulosa campeona del honor

Cuando Leonor se presenta de improviso ante su hermano Diego en casa del embajador, esta visita no puede en ningún caso atribuirse al mero capricho de una hermana desobediente o frívola. Entra, muy al contrario, en el plan de defensa del honor familiar cuidadosamente elaborado por una joven estrategia no solo dispuesta a sacrificar su hacienda para ayudar a su hermano a salir de su situación peligrosa, sino también decidida a encerrarse en un convento para poner a más seguro salvo un honor virtualmente fragilizado por la obligada ausencia de su natural protector. Cabe destacar aquí tanto la facultad de iniciativa que caracteriza a Leonor como su capacidad de imponerse a su interlocutor, sea este su propio hermano, que acepta sin discutir las sus proposiciones, o bien el amante don Luis a quien sabe recordar que, aunque le estima, «es llano / que en [su] casa no [ha] de entrar / no estando en ella [su] hermano» (I, vv. 633–635). Leonor, en esa su primera aparición escénica, muestra ser una persona de carácter “dominante”, de gran invención táctica puesta al servicio de un honor exigente, y convencida de la superior eficacia de la palabra viva («que habla [con] alma [y] acción», I, v. 515).

Nadie, pues, se sorprenderá de verla manifestar, en las delicadas circunstancias nacidas del incendio de su casa, una meticulosa prudencia antes de aceptar la generosa proposición de don Pedro de Mendoza, el tercer interlocutor masculino que le importa convencer de la legítima pertinencia de sus exigencias. Será preciso un largo intercambio (vv. 940–1015) para que ella obtenga de su noble huésped las condiciones más favorables a la protección de su honra. De modo que, por tercera vez, y pese a la extrema turbación generada por el incendio y la imprevista mudanza nocturna que provoca, Leonor sigue disponiendo con eficacia los elementos necesarios para la salvaguardia de su honor.

Hasta tal punto que no es ilegítimo concluir que, en el conjunto de la primera jornada anterior a la violación, su voluntad de perfección honorífica la pone en plan de igualdad con las más admirables heroínas del honor de las comedias de capa y espada calderonianas, con aquellas “mujeres fuertes” que en estas comedias domésticas encarnan

el proyecto del dramaturgo de promover el «papel decisivo de la mujer en el trabajo honorífico». En este sentido, Leonor revela ser plenamente hermana dramática de la Violante de *También hay duelo en las damas* o de la Leonor de *No siempre lo peor es cierto*.

2.2. Segunda estrategia: la elección del silencio

¿Cómo es posible, entonces, que cierto sector de la crítica nos presente a este personaje, anteriormente caracterizado por la entereza de su carácter, la integridad de su pundonor y la sutil habilidad de su retórica, cómo es posible, pues, que nos la presenten como una persona depresiva, destruida o anonadada por el golpe de infortunio de su violación, como una víctima encerrada en sí misma, paralizada en una desesperada y avergonzada resignación callada? ¿Es verosímil, de parte de un dramaturgo como Calderón, una ruptura tan radical en la lógica constructiva de su personaje? Volvamos, para resolver la contradicción, al examen de su trayectoria.

Cuando, al principio de la segunda jornada, Leonor, en el más largo de sus monólogos, nos hace el relato de su violación, dedica unos 21 versos a explicar por qué eligió, en unos segundos, no formular ninguna queja ante don Pedro, su protector:

A abrir fui, por que me diesen
 favor, cuando a un tiempo mesmo
 el que huye y el que viene,
 aquél se va y éste entra
 por dos puertas diferentes.
 Desengañéme yo entonces
 de que Don Pedro no fuese
 cómplice en traición tan grande,
 al verle entrar; y de suerte
 la vergüenza me trocó
 la acción, que estimando que entre
 por que vengue mis agravios,
 no le dije que los vengue;
 porque viendo al agresor
 ya de mis ojos ausente,
 y que no era entonces fácil
 alcanzarle y conocerle,
 quise más callar, porque

si yo una vez lo dijese
y ninguna lo vengase,
era afrentarme dos veces (II, vv. 162-182).

El texto no deja lugar a dudas. Entre el huidizo salir a la calle de don Juan y el contiguo entrar en el cuarto de don Pedro, el silencio de Leonor no es ningún abochornado ensimismamiento traumático. Muy al contrario, debe leerse como la primera de sus decisiones estratégicas: evitar la virtual, y contraproducente, ineficacia de una querrela con la que —nos dice ella— sería «afrentar[se] dos veces» (II, v. 182). Actitud que confirmará con toda claridad en el desenlace, el momento-clímax de su encuentro con don Juan, por fin identificado, y al que declara:

Advirtiéndolo
que soy mujer que pudiera
vengarme, y que no me vengo
por que a escándalo no pase
lo que hasta aquí fue silencio.
Yo no soy mujer que andar
tengo con mi honor en pleito;
yo no tengo de dar parte
a mi hermano ni a mis deudos;
que soy mujer, finalmente,
que moriré de un secreto,
por no vivir de una voz;
que, en fin, hablar no es remedio (III, vv. 926-938).

Y actitud que la aleja definitivamente de la reacción que a don Juan y a don Luis les parecería la reacción normal y corriente de parte de una mujer forzada. Aquel confiesa a su amigo que matar la luz fue prevención que lo aseguraba de la «queja que podía / tener la libertad mía» (II, vv. 580-581). Y este a su vez le pregunta: «¿Pues ella ya / de ese lance no se había / a vuestro padre quejado?» (II, vv. 636-638). De ahí la repetida incompreensión del violador después de la escena de celos que tiene con Marcela, cuando esta le muestra la venera-testigo de su infidelidad:

¿Quién será aquella mujer
que contó que yo había sido
el que había vuelto encubierto,
calládoselo a mi padre? (II, vv. 1083-1087).

¿Qué intento sería, en efecto,
dime, el de aquella mujer
que a Marcela hizo saber
de mi venida el efecto,
y su retrato la dio,
sin que a mi padre dijera
nada, ni a mí verme quiera,
puesto que me conoció? (III, vv. 497-504).

Conviene por lo tanto insistir en la singular excepcionalidad del comportamiento de Leonor: su silencio —la no comunicación de su deshonra a los demás— no es sumisión pasiva al código común del honor, es rechazo consciente de esa “normalidad” para acceder al nivel superior del necesario —y provisional— sigilo aristocrático de las heroínas de las comedias de capa y espada de Calderón.

Y de que este silencio no es dimisión, sino silencio activo, nos da una prueba suplementaria el particular uso que de su estado melancólico hace Leonor al abrir la segunda jornada, dos meses después de su violación. Su «grave melancolía» (II, v. 85) nace, por supuesto, del trauma psíquico y social causado por el estupro: más allá de la herida física y mental, de la que Calderón no nos dice nada, Leonor, en el mercado matrimonial de la específica sociedad dramática en que vive, se ha vuelto mercancía sin valor, con las consecuencias que ella examina detalladamente en su monólogo. Pero su «grave pena» (II, v. 111) no es ningún «estado de depresión propio de la psicosis maniaco-depresiva, caracterizado por postración, abatimiento y pesimismo» (María Moliner, *s. v. melancolía*), sino melancolía de honor. Constituye, de momento, un instrumento ideal para alejar a los demás, como pasa, en el mismo cuadro inicial de la segunda jornada, con Diego, el hermano «amante» (II, v. 88) y con Juana, la criada «aún más amiga que criada» (II, v. 6). Revela ser, por decirlo de otro modo, una melancolía protectora, un arma táctica de defensa; en una palabra, una melancolía-escudo.

2.3. Nuevas estrategias: Marcela 1, Luis y Marcela 2

Un escudo detrás del cual aislarse, no para llorar abatida sobre sí misma, sino para proceder a un análisis riguroso de su situación y, a partir de él, organizar, en cuanto revele ser posible, una pesquisa cuyas condiciones y modalidades, como indiqué ya en 2015, se parecen

—exactamente y *mutatis mutandis*—a las propias de un detective privado en una contemporánea novela negra: imposibilidad de investigar valiéndose de los medios “oficiales”; consecuente necesidad de ingeniárselas con las escasas informaciones ofrecidas las más de las veces por la casualidad; consecutiva obligación de quedar con el espíritu siempre alerta y de inventar subterfugios audaces, cuando no temerarios; obsesión por identificar, alcanzar, proteger y, eventualmente, recuperar al testigo u objeto probatorio del caso; etc. Traspuestas estas características al universo teatral áureo y atribuidas al personaje de la dama de nuestra comedia de capa y espada, proyectan no poca luz para la interpretación del quehacer de nuestra “investigadora”⁸.

Autoritaria por carácter, inventiva por naturaleza, callada por elección y sola por necesidad, la Leonor de principios de la segunda jornada bien puede seguir llorando: sus lágrimas no oscurecen su mirada investigadora. Lejos de estar autocentrada en el dolor, queda abierta a las desdichas de los demás, por más señas al accidente de Marcela, a quien ayuda sin vacilar y sin saber nada de ella. Dando buen ejemplo de generosidad aristocrática («pues quien sabe de pesares / más fácil se compadece», II, vv. 233-234), organiza con serena celeridad los primeros auxilios, hasta que, primer resultado del interrogatorio a que sometió el mudo «testigo» (II, v. 182) de su violación, es capaz de reconocer a la mujer que el dios de la pieza (es decir, Calderón) puso providencialmente en su camino.

Porque Dios, según el adagio calderoniano, es «tan piadoso que no envía / el daño sin el remedio» (*También hay duelo en las damas*, p. 1511b). En vez, en efecto, de ver en esta milagrosa oportunidad ofrecida a Leonor nada más que una mera circunstancia azarosa ajena a cualquier acción o iniciativa de Leonor —lo que es la pura verdad, sea dicho de paso—, es preferible, a mis ojos, leerla como uno de los

casos de azar, a los que debe responder la habilidad de los personajes, y [que generan] las actuaciones de estos, según una cadena de acción y reacción donde se despliega el ingenio de los triunfadores, tanto para crear situaciones como para solventar las dificultades que provocan a los azares imprevistos⁹.

⁸ Vitse, 2015, p. 37.

⁹ Arellano, 2013, p. 612; repetido en Arellano, 2018, p. 117.

Frase certera del propio Ignacio Arellano y perfectamente aplicable a la propia Leonor que, a raíz de su descubrimiento, tiene una doble y admirable reacción, prueba de su ingenio y dominio de sí misma. Por una parte, en las sutiles marcas de cortesía que reserva a Marcela, sabe mostrar su habilidad en usar un lenguaje a dos luces (II, vv. 315-323 y 335-340) en que se mezclan intentos de investigación y alusiones de doble sentido. Y, por otra parte, manifiesta una prontitud excepcional en mandar al criado que siga el coche de Marcela, precediendo a su enamorado hermano: una reacción, en aras del honor, que es más rápida que la de don Diego, en aras del amor.

Estamos, por consiguiente, muy lejos de una Leonor desmoralizada o desmovilizada. Y es esta luchadora la que, después de buscar sin parar la «casa y nombre» (II, v. 714) de la accidentada, se va a presentar «sola y disfrazada» (II, v. 741) en casa de Marcela.

Se me permitirá, a estas alturas, citar un fragmento de mi análisis de 2015:

Esta “acción”, con la que, de nuevo, se adelanta a su hermano, Leonor la emprende con la clara conciencia de pasar los límites del decoro de su persona y condición: («Ánimo, agravios, pues puedo / perder a mi honor el miedo / que antes me diera mi honor», II, vv. 744-746). Pero, por lo mismo, nos descubre uno de los principios de su estrategia, una táctica propiamente militar, que consiste en saber sacrificar lo menos (su decoro) para reconquistar «lo más» (su honor, II, v. 772). Estratega sin par, Leonor escoge, para socializar la verdad a Marcela, la «metáfora» de un desafío (verbal) a lo ru-fianesco, con la doble ventaja de una eficaz ocultación de su identidad y de una gran libertad de palabra, lejos ya de los «cortesés / cumplimientos» (II, vv. 328-329) de la primera entrevista. Asistimos entonces a una serie de fin-tas y pases entre dos esgrimidoras de alto nivel, en el que Leonor multiplica, en vano, las maniobras, hasta que la llegada de su hermano le haga correr a la aventurera y aventurada dama el riesgo de perderlo todo. Obligada a elegir entre abandonar el único «testigo / de abono» (II, vv. 921-922) de su deshonra o revelar, desembozándose, su verdadera identidad, la acorralada dama, aislada frente a dos terribles adversarios, logra, con excepcional autodominio, volver a la táctica del silencio garantizador de su honor y, para ello, sabe, de nuevo, perder «lo menos» (la venera, objeto probatorio pero callado) para conservar «lo más» (el secreto, preservador ante don Diego, del honor familiar): «Pues piérdase por agora / lo que ya se está perdido; / no lo que por perder resta», II, vv. 937-939).

A lo cual añadiré hoy que esta escena del duelo mujeril es una escena de pura comedia cómica. Leonor, en ella, sabe multiplicar las «industrias» (II, v. 823) para llegar a saber el nombre de su violador, hasta que, puesta en posición de grave inferioridad con la llegada inesperada de su hermano, tiene que refugiarse en lo que, desde un principio, constituye su primer y más fuerte baluarte: el silencio, limitándose entonces a una amplia serie de apartes (19 versos), de los que saldrá con un cortísimo «Esto elijo» (II, v. 940) en el momento de entregar la venera a Marcela.

Privada ya de la «sola / esperanza que tenía / [su] grave melancolía / para poderse aliviar» (III, vv. 33-36) y abocada, por lo menos provisionalmente, al silencio, no le queda más interlocutor que su propio honor, al que se dirige repetidamente (III, vv. 40, 53, 59). Pero esto no significa, como se pudiera creer, que haya renunciado o decidido dejar definitivamente la lucha. Todo lo contrario. Apenas salida de la fortísima conmoción de su desastrosa retirada del duelo, debe afrontar, con la irrupción de don Luis, las acerbos recriminaciones de un amante perturbado y desesperado. Se entabla entonces, muchas veces infravalorado por la crítica, un admirable intercambio que desembocará en la separación definitiva de los amantes modelos del principio de la pieza. Bien mirada, esta escena, desde el punto de vista dramático, constituye una nueva ruptura del silencio asumido, en caso de emergencia, por Leonor e ilustra su extraordinaria combatividad y su excepcional escrupulosidad honorífica. Si, en efecto, entre el mutis de sus apartes detrás de la cortina de un manto (escena del duelo, II, vv. 866-940) y el mutismo de sus futuros apartes detrás de la cortina del paño (escena de la recuperación de la venera, III, vv. 209-319), doña Leonor decide no irse y acepta contestar a las quejas de Luis, es porque está en juego el mismo honor del ser amado. Perfecta y dolorosamente consciente de su definitiva indignidad, no quiere que la mancilla de su honor contamine la pureza de la honra de su amante. Por ello lo rechaza y, simultáneamente, le reafirma que nunca dejó de quererlo, que el saber no amar tal vez sea forma superior del amar, que, como diría la Campaspe de *Darlo todo y no dar nada*, «quizá ha sido fineza / el desdén de que te agravias» (p. 1065b). Aquí nos hallamos, indudablemente, y más allá del momento de la violación, con el clímax emocional de la pieza, cuando, al igual que algunas de las heroínas de las tragedias calderonianas, la protagonista procede, en sí, a la erradicación del amor en aras de un honor común: «que hago por vos, en no amaros, / más que en amaros hiciera» (III, vv. 139-140). Pero no nos equivoquemos. Esa renuncia de resonancia trágica no constituye

en nada una señal de flaqueza o de abandono. Etapa necesaria y dolorida en la estrategia de reconquista de su honor por el personaje, la deja en condiciones para reanudarla en cuanto el hado le ofrezca, al par que no pocas causas de desdicha, unas oportunidades de dicha. Y es lo que ocurre en seguida, porque Leonor, temiendo que su hermano se haya dado cuenta de la presencia de don Luis, sale al paño y «*se queda escuchando*» (III, v. 208⁺). Así, al no desistir nunca de su blanco y quedar siempre con el ojo —o el oído— alerta, se encuentra en situación idónea para captar la menor señal favorable del destino, hasta recuperar la venera «testigo de su desgracia» (III, v. 313).

Pero hay más. En total contraste con la tonalidad trágica de la reciente escena de separación definitiva, por ella decidida, de los amantes, se abre, a partir de la cólera de don Diego que no acaba de entender la inverosímil desaparición de la venera, una escena de pura comedia cómica, una clásica escena de conflicto entre un amo (don Diego) y su criada (Juana), en la que Leonor termina interviniendo para darnos una perfecta réplica de la burla que Ángela, en *La dama duende*, hacía a su hermano don Luis (*La dama duende*, vv. 445–526). Todo pasa como si Calderón, en definitiva, quisiera desactivar el potencial trágico de la anterior escena de separación y reorientara la acción hacia un desenlace feliz. Es, por lo menos, lo que nos dejan entender los últimos versos del cuadro, en los que, por primera vez, Leonor, de nuevo en posesión del precioso e indispensable testigo, se atreve a formular que gracias a él considera como probable poder cobrar su alma y su vida («por él pienso cobrarlas», III, v. 432). Por ello la veremos, en el cuadro del desenlace, tratar de organizarlo todo, quiero decir tratar de ordenar las sucesivas casualidades ofrecidas por la fortuna, con miras a la restauración de su honra.

2.4. *Última estrategia: el desenlace*

Huyendo de la justicia después de herir en una reyerta a Enrique, criado de don Diego, don Juan, exactamente como hizo Leonor el día del incendio, ve abierta la puerta de una casa. Entra por ella y se encuentra cara a cara con la dueña, es decir, Leonor de Silva. Él la reconoce inmediatamente, pero no ella a él, porque en la oscuridad no le pudo ver la cara en el momento de la violación. La dama, de momento, solo puede darse cuenta de que el intruso es caballero de Santiago, por «la

roja insignia del pecho» (I, v. 520) que lleva en su hábito y, cumpliendo con la noble obligación de dar sagrado a los «desdichados», lo hospeda y lo esconde «dentro». Pasan unos segundos y surgen desde la calle Marcela y don Diego. Leonor reconoce a Marcela y, como buena detective que es, no tarda en conectar las informaciones que acaban de proporcionarle las recientes intrusiones de todos estos personajes en su casa:

¿Qué es lo que pasa por mí?
Escondido un hombre tengo,
en quien concurren las señas
del hábito de su pecho
y el ser de Marcela amante,
pues por ella ha sido el riesgo:
apuremos de una vez
al vaso todo el veneno (III, vv. 815-822).

Somete entonces a Marcela, con sutil habilidad, a un auténtico interrogatorio, obtiene por fin el tan anhelado nombre de su violador y, con su acostumbrada prontitud, establece un plan de batalla —el de una no venganza— que pone en marcha inmediatamente. Empieza imposibilitando, con su habitual autoridad, la cobarde tentativa de huida de don Juan, que todo lo oyó y sabe el riesgo que está corriendo. Le obliga luego, «por si después / no hay ocasión» (III, vv. 998-999), a escuchar lo que tiene que decirle y le hace entonces una sorprendentísima propuesta, ofreciéndole un inesperado acuerdo: si —lo que es lo más probable— don Juan se niega a un casamiento reparador, ella no tratará de vengarse y lo dejará libre de irse con tal que él se comprometa en no revelar a nadie el secreto de lo que pasó. Más allá, sin embargo, de la portentosa singularidad de tal proposición, fruto de un noble corazón capaz de sacrificar su porvenir personal para salvar su honor, lo que más impresiona en esta escena es el dominio absoluto de que hace muestra Leonor. Dominio de sí misma, dominio del otro, dominio de la retórica en una argumentación calderonianamente implacable, dominio de una situación en la que sabe ella, mejor que nadie, que no está en posición de obligar jurídicamente a don Juan a casarse con ella. De ahí que prefiera a un inseguro castigo con venganza un seguro secreto sin venganza, decisión conforme con su permanente línea de conducta: mantener la firme equivalencia establecida por ella misma entre honor y silencio.

El problema, en este momento, parece solucionado: ella se retirará en un convento y se entiende muy bien la entera satisfacción que, al oír semejante discurso, experimenta don Juan. Por un lado, no se verá comprometido en el escándalo público en que lo implicaría una queja oficial de Leonor. Mientras que, por otro lado, no se encontrará en la embarazosa situación de negarse a desposarse con una mujer que él sigue considerando como una mujercilla sin honor. Liberado ya, don Juan se pone a celebrar, no sin cierta artera ironía, la cordura y gran entendimiento de su víctima. Pero, en la exaltación de su cínico contentamiento, tiene la necia grosería de recordar a Leonor el por qué nunca se hubiera casado con ella, por indecorosamente presente ella en su aposento la noche de su vuelta inopinada a Madrid.

Bajo el insulto y el ultraje Leonor pierde, por primera vez, su autodomínio y, como la duelista que siempre mostró ser («*miente* vuestro pensamiento», III, v. 968), se pone a gritar, rompiendo el simbólico baluarte del silencio protector. Ante la invasión consecuente de los guardianes masculinos del honor, solo le queda sumirse de nuevo en el silencio. No, desde luego, por pasividad o por dimisión, porque en realidad continúa observando, desde su reducto callado, cómo circulan y se completan las indispensables informaciones aclaradoras de la situación. Terminada esta necesaria fase, se produce su resurgimiento o resurrección dramática: con su consabida autoridad recupera la dirección de las cosas y puede por fin pronunciar las palabras de liberación de las cadenas que se autoimpuso para obedecer a *su* personal ley del silencio, tan alejada esta de las ordinarias convenciones sociales del honor:

Yo diré eso;
que aunque el silencio adoré,
ya no es deidad el silencio;
que hablar en tiempo es virtud,
si es vicio el hablar sin tiempo (III, vv. 1083-1086).

Llevando ahora la batuta dramática, decide con perspicacia táctica solicitar primero la ayuda anteriormente prometida por don Pedro de Mendoza, a quien convierte en aliado suyo en el duelo que se prepara, a la par que sabe recordar con habilidad certera el motivo por el que se encontraba en casa del anciano «aquella infelice noche» (III, v. 1007). La maniobra es perfecta y conduce al triunfo total de la madrileña amazona del honor. En total inversión de los esquemas anteriores, el locuaz

soldado de Fuenterrabía es quien, ahora, tiene que buscar refugio en el silencio de un aparte; quien reconoce, por fin, el puro y terso honor de la que creía ser mujercilla sin honor, por fin convertida, a sus ojos, en posible esposa; quien, finalmente, hace suyas, en el mismo momento en que Leonor está dispuesta a abandonarlas, las leyes del secreto y del buen callar.

No puede uno imaginar victoria más completa ni final más feliz, por lo menos si no se olvida de reinscribir la pieza en las específicas coordenadas fijadas por el dramaturgo. Calderón, en efecto, al insertar en su fábula cómica el inaudito lance de una violación, cerró la puerta a cualquier solución terminal que conciliara el honor y el amor. Definitivamente excluida del campo individual del amor, Leonor se ve también privada, a partir del estupro, de toda posibilidad de supervivencia en el campo social del honor, salvo si acierta a casarse con el violador. Mientras tanto, cual apneísta sumergida en las oscuras y silenciosas profundidades del mar de la deshonra, su única preocupación es encontrar el medio para volver a la superficie y poder de nuevo respirar ese aire luminoso que yo llamé en 2015 «la felicidad honrosa» y que el Siglo de Oro llamaba la felicidad por el honor, cuando hay reconocimiento por los demás de la integridad y pureza de la persona considerada, en nuestro caso, reconocimiento de la virginidad social recuperada por Leonor. Y es lo que pasa con el consentimiento de Juan de Mendoza: «Esta es mi mano, Leonor» (III, v. 1115). Palabras mágicas que, como en tantas otras comedias de Calderón (y de otros dramaturgos), borran todas las dudas que podían oscurecer el sol del honor de la dama. Solo don Luis sabe con exactitud de lo que se trata exactamente. Pero ese amante mediocre, que no supo ponerse a la altura de Leonor y no entendió nada de su admirable declaración de renunciación al amor (III, vv. 111-150), ese soldado camarada, que aplaudió sin reserva el relato por don Juan de su mocedad-fechoría, escoge en el desenlace adherirse a lo que llamé antaño «el infrangible lazo de [la] solidaridad noble»¹⁰ y podría pronunciar como suyas las palabras finales de otro pasable amante calderoniano, el don Pedro Mendoza de *También hay duelo en las damas*: «No perdamos la opinión / ya que la dama perdemos» (p. 1533a). En cuanto a don Diego y al anciano don Pedro, sí pueden sospechar algo, pero nada más de lo que suelen sospechar tantos padres, hermanos o galanes de tantas otras comedias de capa y espada, como, por ejemplo, el don Luis de *La*

¹⁰ Vitse, 1999, p. xxii.

dama duende. Algo que, como dice con razón Ignacio Arellano, «atañe a la honra»¹¹, algo que la misma Leonor amenazó revelar para presionar a don Juan, pero nada más de lo habitual en estas comedias domésticas que acaban todas con un matrimonio repentino y, las más de las veces, inesperado. Nada pues, aquí, de secreto a voces o de secreto diplomático, a no ser que se proyecte sobre aquel mundo de deferencia y de reverencia nuestra posdieciochesca y contemporánea obsesión por la transparencia.

3. CONCLUSIONES

Ya es hora de concluir. Creo haber demostrado que la cadena de nociones y vocablos siguiente:

escrupulosa campeona del honor, mujer autoritaria e inventiva, generosidad aristocrática, capacidad de iniciativa, ingenio y autodominio, habilidad retórica, celeridad o prontitud de reacción [hoy diríamos hiperreactividad], entereza de carácter, etc.

corresponde mejor a la verdad del personaje de Leonor —aquella gran estratega del silencio activo—, que no la otra cadena eslabonada por Ignacio Arellano, a saber:

espectadora pasiva; encierro total en sí misma; imposibilidad de hacer libremente pesquisas; aislamiento comunicativo, reductor y trágico, sin paliativos; dolor, pena, miedo y vergüenza paralizadores y opresivos; etc.

Lo importante aquí, sin embargo, no es que un crítico tenga, o no, mayor razón que el otro, sino que se reflexione sobre cómo se pudo producir una divergencia tan profunda entre dos investigadores comúnmente reconocidos como dos buenos calderonistas. Yo creo que una primera explicación reside en una diferencia radical de metodología. Yo, por mi parte, procedí suspendiendo toda consideración teórica sobre los géneros dramáticos y sus convenciones —una verdadera y provisional puesta en *epojé*— para seguir, lo más cerca posible, el itinerario de los primeros protagonistas de la obra. Y lo hice como si fuera yo un

¹¹ Arellano, 2018, p. 119, nota 24.

director escénico, es decir, preguntándome, a lo Louis Jouvet, qué indicaciones daría yo a los actores para que pudieran, tirada después de tirada, desempeñar coherentemente sus papeles. Y solamente a partir de la acumulación de estas interrogaciones concretas y pormenorizadas, traté —y trataré ahora— de entrar en la vidriosa problemática taxonómica con las cuestiones anexas de la relación compleja entre azar y actuación humana y del peso relativo de los elementos cómicos y trágicos en una pieza, etc.

Entremos, pues, en el terreno de la teoría dramática. Ignacio Arellano hace observar con toda pertinencia que «No todos los elementos aducidos como definidores de la comedia y de la tragedia son de igual categoría. Fundamentalmente, hay dos clases de rasgos: los esenciales y los secundarios»¹². Pues bien: entre los esenciales figuran para mí los compartidos por la mayoría (¿la totalidad?) de los tratadistas y estudiosos, o sea: la localización en una u otra de las urbes de la España áurea, la contemporaneidad de la acción, el elenco de los personajes que pertenecen todos a la mesoaristocracia de la época con sus específicos usos onomásticos. Características todas que reúne *No hay cosa como callar* y que, desde un principio, inscriben indiscutiblemente la obra en la categoría de las comedias de capa y espada. De modo que hacerla entrar en la categoría opuesta de las tragedias no solo es crear un hápax en la producción trágica calderoniana, es también dar la prioridad a los criterios secundarios sobre los esenciales, atribuyendo a Calderón una voluntad de subversión del orden taxonómico de su tiempo, cosa por supuesto posible, pero que, dada la extrema homogeneidad del campo de la comedia doméstica en Calderón, parece poco probable.

Examinemos, sin embargo, uno de estos criterios secundarios, el de la *comicidad*. Ignacio Arellano nos recuerda oportunamente que «la presencia puntual de elementos cómicos no convierte a una tragedia en comedia ni siquiera en ese híbrido supuesto que suele llamarse “tragicomedia”»¹³. De acuerdo, totalmente de acuerdo con él. Con tal que dicha presencia de elementos cómicos no pase de puntual a masiva, que es lo que, precisamente, pasa en *No hay cosa como callar*. Si, en efecto, sustraemos de los 3430 versos de la obra los casi 100 versos (I, vv. 1066-1160) de la escena de la violación, los casi 160 versos (II, vv. 47-204) de la escena de la melancolía y del gran monólogo de Leonor y los 150 versos

¹² Arellano, 2013, p. 620.

¹³ Arellano, 2018, p. 120, nota 25.

(III, vv. 1-150) de la escena de la separación definitiva de los amantes, o sea un máximo de 400 o 500 versos, vemos que los 3000 versos que quedan podrían entrar sin la menor dificultad y sin ruptura ninguna de tonalidad en una u otra de las comedias de capa y espada de Calderón. Más aún, y más allá de estos datos contables siempre opinables, creemos que la multiplicación, a lo largo del texto, de elementos propios de una comedia doméstica “cómica” impide el verdadero nacimiento y, por supuesto, la progresiva intensificación de cualquier angustia o tensión trágica. Tensión hay, indudablemente, pero tensión por *suspense*, o sea la que nace del interés cada vez más avivado —y el fracaso de Leonor en su primera tentativa en casa de Marcela participa claramente en ello, al retrasar el desenlace— por saber el resultado de la investigación policíaca llevada a cabo por Leonor.

Aceptar esta línea de lectura no permite solamente reescribir, invirtiéndola, la frase del profesor Arellano y decir: «la presencia puntual de elementos trágicos no convierte a una comedia en una tragedia ni siquiera en ese híbrido supuesto que suele llamarse “tragicomedia”». Nos da pie, más que todo, para entrar de lleno en el “secreto” de la génesis imaginable —¿imaginaria?— de esta excepcional pieza de Calderón. El dramaturgo, al valerse de un lance que generalmente conduce a una tragedia e introducirlo en una estructura connotada netamente como de capa y espada, quiso crear las condiciones extremas para que una de sus heroínas de comedias domésticas superara a sus compañeras teatrales en la heroica tarea de la (re)conquista solitaria de su honor amenazado, modalidad singular, como ya sugerimos, del nuevo y decisivo papel de la mujer en la división del trabajo honorífico y modelo promocionado por el conjunto notablemente homogéneo del subgénero cómico en Calderón. Es esta perspectiva, *No hay cosa como callar* no es ningún *hápax*, sino más bien un *clímax*, alcanzado a partir de un dispositivo de obstáculos cada vez más arduos, y garantizadores, en última instancia, del final engrandecimiento de la heroína.

En esto hay que darle la razón —contra sí mismo— a Ignacio Arellano cuando escribe en su análisis de *No hay cosa como callar* de 2013 una frase que ya citamos en parte:

Un rasgo esencial —inexistente en *No hay cosa como callar*— es que los enredos de capa y espada van asociados indisolublemente al *ingenio*. La trama se teje con casos de azar, a los que debe responder la *habilidad de los personajes*, y con las actuaciones de estos, según una cadena de acción y

reacción donde se despliega el *ingenio* de los triunfadores, tanto para crear situaciones como para solventar las dificultades que provocan los otros o los *azares imprevistos*. En *No hay cosa como callar* no se percibe este mecanismo del que procede la mayor carga cómica del género *de capa y espada*¹⁴.

De acuerdo con todo ello si se quiere decir que *No hay cosa como callar* no se corresponde con el modelo de capa y espada que el crítico tiene en mientes y es el —lopesco o tirsiano— de un enredo construido a base de burlas y contraburlas provocantes a una divertida o desenfadada risa, como la desencadenada en *Don Gil de las calzas verdes*, comedia repetidamente citada por el estudioso navarro. Pero no de acuerdo si se sobreentiende que solo existe un único modelo de comedia de capa y espada («el género de capa y espada» de la cita anterior). Porque la distancia es abismal entre el modelo lopesco-tirsiano y el modelo calderoniano, al que describí en sus líneas generales en mi estudio comparativo, en 1999, de *La dama duende* y de *También hay duelo en las damas*. No puedo aquí hacer más que remitir a él, sacando del mismo, para terminar, un par citas que dicen:

Es Manuel [en *La dama duende*], directa y primordialmente, víctima del azar, de un azar sutilmente organizado por el dramaturgo para confrontar a su héroe con situaciones cada vez más complejas y desorientadoras y, por lo tanto, más susceptibles aún [...] de estimular toda la pertinencia de su poder heurístico y toda la excelencia de su valor aristocrático¹⁵.

Son [las de Calderón, nos sugiere Bances Candamo] comedias [...] que, por lo general, se acaban con la recuperación del objeto momentáneamente extraviado o amenazado; son, en otras palabras, historias de duelos amorosos conducentes, a través de un proceso continuo de ocultación y de revelación («desengañarse»), a una omnimoda y reintegradora satisfacción de honor¹⁶.

Diciéndolo de otro modo: la comedia de capa y espada calderoniana, con relación al teatro anterior —el teatro cómico de Lope o de Tirso— conlleva, dramáticamente hablando, una decisiva promoción del azar: las burlas son cada vez menos obra de agentes humanos; se deben cada vez más a la diabólica perversidad —o a la sabia manipulación— del

¹⁴ Arellano, 2013, p. 622; míos los subrayados.

¹⁵ Vitse, 1999, p. xvi.

¹⁶ Vitse, 1999, p. x.

«Burlador mayor, quiero decir el ingenioso arquitecto de la inexorable construcción del desarrollo dramático»¹⁷. En este sentido, me parece inadecuado afirmar que, en la evolución de la intriga, la venera «sigue siendo un objeto inerte», un objeto «inútil o a efectos de la trama y [que] ninguna acción de Leonor consigue recuperar al galán violador»¹⁸. No es así, porque la funcionalidad de la venera no ha de estimarse en el nivel de la acción humana, sino en el de la estructuración dramática, es decir, en el del Organizador mayor que es el dramaturgo. Cosa que, por otra parte, ya habían entendido perfectamente los que, el 12 de enero de 1714, en el teatro del Príncipe, repusieron la obra bajo el título muy revelador de *La banda y la venera*¹⁹. Pero esto es internarnos en la historia, apasionante, de las reposiciones y refundiciones de *No hay cosa como callar*, cuando los hipertextos proyectan una luz siempre ilustrativa sobre el hipotexto. Tema que, por no abusar, dejaré para otra ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René, y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2.^a ed. corregida y aumentada, Madrid, Fundación Universitaria Española 2008, 2 vols. [1.^a ed., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996].
- ARELLANO, Ignacio, «No hay cosa como callar de Calderón: honor, secreto y género», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29.3, 2013, pp. 617-638.
- ARELLANO, Ignacio, «Calderón y los géneros dramáticos», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 34.1, 2018, pp. 100-126 [ver en particular el apartado «No hay cosa como callar, caso límite y de género problemático», pp. 113-120].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Darlo todo y no dar nada*, en *Obras completas*, t. I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 1019-1067.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999 (Biblioteca Clásica, 69).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *No hay cosa como callar*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1954 (Clásicos Castellanos, 137), pp. 111-223.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *También hay duelo en las damas*, en *Obras completas*, t. II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 1487-1534.

¹⁷ Vitse, 1999, p. xvi.

¹⁸ Arellano, 2018, p. 118.

¹⁹ Andioc y Coulon, 2008, I, p. 60.

- VITSE, Marc, «Estudio preliminar: Manuel y Violante», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedia famosa de La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica 1999, pp. vii-xxviii.
- VITSE, Marc, «*No hay cosa como callar*, pieza límite», en *Calderón frente a los géneros dramáticos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, pp. 27-43.