

UN CALDERÓN ROMÁNTICO Y MODERNO:  
LA DEFENSA DEL MATRIMONIO POR AMOR  
EN LA COMEDIA PALATINA *AGRADECER Y NO AMAR*

A ROMANTIC AND MODERN CALDERÓN:  
THE DEFENCE OF MARRIAGE FOR LOVE IN THE  
PALATINE COMEDY *AGRADECER Y NO AMAR*

María José Tobar Quintanar

<https://orcid.org/0000-0002-6876-0271>

CPI Camiño de Santiago

Departamento de Lengua y Literatura castellana

15821 O Pedrouzo

O Pino (A Coruña)

ESPAÑA

maria.jose.tobar@edu.xunta.gal

**Resumen.** Se analiza la trama de amor principesco en la comedia palatina *Agradecer y no amar* de Calderón, protagonizada por un príncipe, Carlos de Ursino, que cuestiona los matrimonios reales concertados por razón de estado, no por amor. Rechaza que la elección de la esposa dependa de ambiciones mundanas y criterios ajenos, y reivindica su libertad como individuo para escoger a alguien de su «gusto», con quien poder compartir un amor gozoso. Se trata, pues, de un mal príncipe según los tratados políticos del Siglo de Oro, ya que no renuncia a sus propios deseos por conveniencias de orden público. Pese a ello, el final de la comedia —tras varios enredos basados en la ocultación de la identidad, el disfraz y los lances de honor— hace compatible el casamiento por razón de estado con el triunfo del amor romántico.

**Palabras clave.** Calderón; comedia palatina; educación del príncipe; conflicto amor-poder; triunfo del amor romántico.

**Abstract.** This article analyses the intrigue of princely love in the palatine comedy *Agradecer y no amar* by Calderón, whose main character is a prince, Carlos of Ursino, who questions royal marriages arranged because of reasons of state, not because of love. He rejects that the choice of wife can depend on worldly ambitions and somebody else's criteria, and claims his freedom as individual to choose someone of his liking with whom he can share a joyful love. So he is a bad prince according to the

political treatises of the Golden Age, because he doesn't give up his own desires in favour of public conveniences. In spite of that, the end of the comedy —after some tangles focused on conceals of identity, disguises and affairs of honour— makes compatible the marriage for reasons of state with the triumph of romantic love.

**Keywords.** Calderón; Palatine comedy; Prince education; Love-power conflict; Triumph of romantic love.

El objetivo de este trabajo es doble: por una parte, pretende contribuir al conocimiento de *Agradecer y no amar*, una comedia de Calderón desatendida hasta ahora por la crítica, y, por otra parte, desea llamar la atención sobre la modernidad del tratamiento dado al amor principesco en esa pieza. Frente a la tópica imagen de un Calderón tradicional, profundamente conservador, en estas páginas se nos revelará como un autor contemporáneo nuestro, capaz probablemente de vislumbrar importantes cambios a nivel ideológico y social en épocas posteriores<sup>1</sup>.

#### UNA BREVE INTRODUCCIÓN A *AGRADECER Y NO AMAR*

La comedia *Agradecer y no amar* se publicó por primera vez en la *Quinta parte de comedias escogidas* (1653) y fue incluida por Vera Tassis en la *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (1682). Según el libro de cuentas de la Cofradía de la Novena, esta pieza fue puesta en escena en 1650; Vera Tassis se refiere a ella, en la «Tabla de las comedias que se contienen en esta Quinta Parte», como «Fiesta que se representó a sus Majestades»<sup>2</sup>. En cuanto a su datación, parece enmarcarse entre 1630-1633<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Como apunta Roncero, 2019, p. 14, «tendríamos que matizar estos conceptos del tradicionalismo y conservadurismo de Calderón acuñados por Menéndez Pelayo y que tanto daño le han hecho para su recepción y lectura en nuestra época».

<sup>2</sup> Ver Ruano, 2010, p. xxii. Cruickshank, 2011, p. 448, cree «posible que [Vera Tassis] estuviera pensando en la representación del 23 de abril de 1680 ofrecida a los reyes». Al margen de estas dos puestas en escena, la página web del DICAT ofrece noticias de su escenificación en trece ocasiones más en el siglo xvii (en los años 1657, 1658, 1674, 1681, 1682, 1683, 1690, 1691, 1693, 1695, 1696, 1697 y 1698) y en otras tres en el siglo xviii (en los años 1704, 1716 y 1717).

<sup>3</sup> Ver Cruickshank, 2011, pp. 446-447, cuyo marco temporal maneja Antonucci, 2021, p. 94. «Hilborn acepta que *Agradecer* fue escrita en 1650, sin tener en cuenta el hecho de que la comedia no era ya nueva por aquel entonces» (Cruickshank, 2011, p.

Se trata de una comedia palatina cómica que presenta los principales rasgos definitorios de este subgénero dramático<sup>4</sup>: entre sus personajes figuran dos de alta alcurnia (el príncipe Carlos de Ursino y la princesa Flérida de Bisiniano); la acción se localiza lejos de la península ibérica, en Italia (concretamente en el principado de Bisiniano, pero con alusiones también a Nápoles y al ficticio principado de Ursino), y con espacios cortesanos tópicos como un palacio-castillo, sus jardines y montes anexos<sup>5</sup>; la ubicación temporal es vaga, imprecisa; la onomástica de sus *dramatis personae* es mayoritariamente altisonante, fuera de lo cotidiano (Flérida, Lísida, Laurencio, Lisardo); y el eje temático es el amor, desarrollado tanto en una trama de desigualdad social entre el hidalgo Laurencio y la princesa Flérida —relación abocada al fracaso desde el primer momento—, como en el matrimonio concertado entre la princesa de Bisiniano y el príncipe de Ursino, que es cuestionado inicialmente por este último.

En esa segunda intriga amorosa la estructura de enredo se basa en la ocultación de la identidad, el uso de disfraces y la inversión de roles<sup>6</sup>. Carlos de Ursino y su amigo Lisardo se disfrazan de mercaderes de joyas para conocer a la princesa Flérida, pero ella, informada previamente de la «industria» urdida por el príncipe (p. 485), decide engañarlo a su vez intercambiando con Lísida sus papeles: la princesa finge

447). A las semejanzas señaladas con otras comedias de Calderón datables por esas fechas (ver Cruickshank, 2011, p. 447) pueden añadirse las que relacionan *Agradecer* con *El galán fantasma* («escrita con probabilidad entre 1629 y 1637, acaso en los primeros años de la década de los treinta», Iglesias Iglesias, 2015, p. 15). En ambas piezas un espacio secreto sirve de refugio al galán protagonista —Laurencio, en el caso de *Agradecer*—, posibilitando que sus perseguidores lo den por muerto hasta que reaparece tras el perdón del poderoso correspondiente. El menor aprovechamiento de este recurso escénico en *Agradecer*, donde solo se utiliza hacia el final de la tercera jornada, parece indicio de la posterioridad de esta comedia, pues probablemente Calderón ya había explotado al máximo la funcionalidad dramática de ese recurso.

<sup>4</sup> Ver, entre otros, Arellano, 2001, pp. 92-94; Zugasti, 2003, pp. 162-168; Iglesias Iglesias, 2015, pp. 16-22; Castro Rivas, 2016, pp. 32-49; Casariego Castiñeira, 2018, pp. 17-23; y Antonucci, 2020, pp. 252-255.

<sup>5</sup> Los principados de Ursino y de Bisiniano también se mencionan en la comedia *Las manos blancas no ofenden*. Sobre estas localizaciones, ver Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, p. 114, v. 149 nota, y p. 120, v. 335 nota, respectivamente. En *Agradecer* la princesa Flérida vive retirada de la corte en una fortaleza-palacio «hasta tomar estado» (p. 461). Se cita siempre esta comedia por la edición de Ruano, 2010.

<sup>6</sup> Antonucci (2021, p. 94) cita *Agradecer* y *no amar* en una nómina de comedias palatinas de Calderón en las que «es central una ocultación deliberada de la identidad» (p. 93).

ser una dama de compañía, y Lísida, la princesa. Puesto que Lisardo y Lísida ya se conocían con anterioridad, los cuatro personajes implicados pronto descubren quiénes son en realidad cada uno de ellos.

Otro mecanismo de enredo es el honor, que funciona como un elemento dramático para entretenimiento del público. Los conatos de duelos con espada carecen de riesgo trágico y aportan dinamismo a la acción<sup>7</sup>. Sin esos lances de capa y espada, que no desdibujan la caracterización palatina de la obra, la intriga principal —centrada en la relación de Laurencio y Flérida— finalizaría rápidamente<sup>8</sup>. En repetidas ocasiones la princesa salva la vida de este pobre hidalgo cuando sus enemigos, incluido el príncipe de Ursino, se enfrentan a él armados. La única muerte de la comedia es anterior al inicio de la acción y explica el deseo de venganza de Carlos hacia Laurencio. Este mató «sin ventaja o traición» (p. 512) a su hermano Federico, príncipe heredero de Ursino, cuando acompañaba a Lisardo para «quebrantar la casa» de Lísida (p. 546), quien ya tenía dada la palabra de esposa a Laurencio. El agradecimiento de Flérida a este —que no correspondencia amorosa— por sus rendidas declaraciones de afecto lo libra de la muerte en diversas ocasiones. Esta reiterada voluntad de proteger al hidalgo por parte de la princesa, la extensión de la función cómica a varios personajes al margen del gracioso Roberto (especialmente a Laurencio, pero también a Lísida) y el general tono risible de la obra son algunas evidencias del elevado grado de comicidad de *Agradecer y no amar*.

<sup>7</sup> Como ha puesto de relieve Arellano (1999, pp. 34, 64-67 y 2013), el tema del honor es multifacético y su tratamiento depende del género en que se inserte. La naturaleza cómica de *Agradecer* se revela, entre otros aspectos, en el uso del honor como elemento dramático que mantiene el suspense de la intriga hasta el final, divirtiendo eutrapélicamente al auditorio en un puro juego de enredo. Antonucci (2021, p. 104) considera decisiva la funcionalidad del código del honor a la hora de clasificar como seria o cómica una comedia palatina, apuntando que cuando «el honor no es más que un *flatus vocis*, meramente funcional a la creación de situaciones que complican más y más el enredo, [...], entonces estaremos en presencia de una comedia cómica». Este es el caso de *Agradecer y no amar*.

<sup>8</sup> Como advierte Arellano (2022a, p. 18), «Es verdad que hay elementos típicos de la comedia de capa y espada en otras obras que en su conjunto no pertenecen al género, pero eso no borra las fronteras». Concretamente, en los modelos de comedias *a fantasía*, cuasi palatinos o seudopalatinos, con dimensión primordialmente lúdico/cómica, se funden «ciertos elementos de comedia palatina con estructuras a veces más cercanas a las netas de capa y espada» (Arellano, 2017, p. 702).

## LA CARACTERIZACIÓN INICIAL DE CARLOS DE URSINO: EJEMPLO DE MAL PRÍNCIPE EN EL SIGLO DE ORO, Y DE HÉROE ROMÁNTICO EN LA ÉPOCA MODERNA

En la primera jornada la presencia del príncipe de Ursino es esporádica e indirecta. Solo aparece brevemente en escena para socorrer —junto a Laurencio y al criado de este, Roberto— a su amigo Lisardo, despeñado tras su caída de un caballo desbocado. En este primer momento su identidad es desconocida tanto para los otros personajes como para el público (pp. 469–470). La siguiente ocasión en la que interviene en la trama de la comedia es en ausencia suya, de modo indirecto y alusivo. Fabio, un lacayo de Flérída, avisa a la princesa de una novedad que ha llegado a su conocimiento: el príncipe de Ursino, su prometido, viene disfrazado a conocerla en persona. Como su casamiento ha sido acordado por sus familiares y no por él, desea verla antes de la boda. Es decir, previamente a convertirse en esposo, el de Ursino quiere ser «amante» de la mujer con la que se case, quiere estar enamorado de ella: «[*Leyendo una carta*] El príncipe, mi señor, por no echar más a sus oídos que a sus ojos la culpa, por no llegar a las felicidades de esposo sin pasar por los méritos de amante, acompañado solamente de un amigo, va a ver a la princesa, mi señora» (pp. 471–472). Este extraño comportamiento del de Ursino, impropio de un príncipe, ofende la vanidad de Flérída, quien cree suficiente su linaje y la fama de su belleza para convencerlo de su idoneidad como esposa: «Mal puede / dejar esa novedad / de ofender mi vanidad. / ¿No basta ser yo?» (p. 471). Tras una inicial identificación errónea del príncipe con el hidalgo Laurencio, que Lísida se encarga rápidamente de deshacer, la princesa de Bisiniano reacciona de manera airada ante la impertinente curiosidad del de Ursino, al que tacha de «necio» (p. 475).

Al inicio de la segunda jornada todo el protagonismo es para Carlos de Ursino. En una larga relación en romance el príncipe expone a Lisardo el motivo de su viaje (pp. 482–487). No está de acuerdo con la ley-fuero por la que se concierta un matrimonio, principesco en este caso, «sin haber visto ni hablado / con quién» (p. 484). Rechaza anteponer ambiciones mundanas y razones de estado al amor sincero que desea sentir por la mujer que ha de vivir a su lado «a todas horas» (p. 484): «Yo no me he de cautivar / por ambiciones del mundo, / por acrecentar mis rentas, / ni por razones de estado» (p. 485). A su juicio, el que se casa por intereses materiales «se vende» (p. 485), firma «un

contrato» (p. 484), «no es marido, / sino esclavo / de la ambición que lo compra» (p. 485). Ya que el matrimonio es un «nudo» (p. 484) que a veces «aprieta» (p. 485)<sup>9</sup>, quiere ser él quien elija su esposa a su gusto: «Mujer a mi gusto quiero» (p. 485)<sup>10</sup>. No acepta que esa decisión tan importante para su felicidad personal dependa de la conveniencia ajena (de súbditos, familiares o amigos):

¿me la ha de elegir a mí  
el gusto de mis vasallos,  
mis deudos y mis amigos,  
conmigo a la parte entrando  
primero su conveniencia  
que mi elección, arriesgado  
a morir aborreciendo  
lo que he de vivir amando? (p. 484)<sup>11</sup>.

Carlos de Ursino no repara en el título de princesa ni en la famosa hermosura de Flérida (p. 484). A él le basta con que su prometida sea de su agrado: «sea su dote mi agrado», p. 485. Ni siquiera tiene que ser bella, pues «una y mil veces miramos / que no logra una belleza / lo que no sé qué del garbo» (p. 484). Lo único que le importa al príncipe es compartir una intimidad —especialmente la sexual— gozosa y correspondida con la mujer que se case con él:

[...] porque esto de la hermosa,  
pompa, esplendor, lustre y fausto,

<sup>9</sup> Comp. Calderón, *La vida es sueño*, vv. 2766–2768: «Deste, pues, mal dado nudo / que ni ata ni aprisiona, / o matrimonio o delito» [Refiriéndose Rosaura a su origen: la relación de su madre con Clotaldo sin estar casados, un matrimonio desde el punto de vista afectivo, pero sin formalización oficial].

<sup>10</sup> En *Las manos blancas no ofenden* el viejo Teodoro, para que César, príncipe de Orbitelo, conquiste a Serafina, princesa de Ursino, le aconseja: «trata / de enamorarla tú el gusto» (Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, vv. 1136–1137). Precisamente, Serafina cree al inicio de la trama que en su futuro matrimonio «ha de hacer la conveniencia / y no el gusto, el casamiento» (vv. 1263–1264).

<sup>11</sup> En *El perro del hortelano* Teodoro se queja de que la condesa de Belflor le imponga no amar a Marcela, sino a «otro cualquier sujeto» (v. 2207): «Pues ¿quiere vuseñoría / que, si me quiere y la quiero, / ande a probar voluntades? / ¿Tengo yo de tener puesto, / adonde no tengo gusto, / mi gusto por el ajeno?» (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, vv. 2210–2215).

todo queda en los vestidos  
y solo llega a mis brazos  
el gusto con que con ella  
la mitad del gozo parto (p. 485).

Por este rechazo a acatar uno de los principios a los que debían someterse los príncipes en los siglos XVI y XVII decidió, «oculto y disfrazado», ver con quién se casa (p. 485). En su elección de esposa resultará decisivo lo que él mismo compruebe con sus propios ojos, no lo que otros le cuenten sobre la mujer elegida: «[...] pues no quiero / creer a mis oídos tanto / como informar a la vista» (p. 485).

Nos hallamos, pues, ante un problema de la “política del amor”: el no querer un príncipe renunciar por razón de estado a sus afectos personales. Carlos de Ursino cuestiona uno de los preceptos básicos en los tratados áureos sobre la educación de príncipes: «El daño está en el abuso y desorden dellos [de los afectos], que es lo que se ha de corregir en el príncipe, procurando que en sus acciones no se gobierne por sus afectos, sino por la razón de Estado»<sup>12</sup>. Según esto, el príncipe que no mira por la utilidad pública de sus decisiones, sino por sus propios placeres, es un tirano<sup>13</sup>. Su educación debe encaminarlo, precisamente, a someter su voluntad personal para ajustar esta a la conveniencia

<sup>12</sup> Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, p. 246 (empresa 7). Ver también más adelante: «Entonces más es el príncipe una idea de gobernador que hombre. Más de todos que suyo. No ha de obrar por inclinación, sino por razón de gobierno. [...] Sus deseos más han de nacer del corazón de la república que del suyo. Los particulares se gobiernan a su modo; los príncipes, según la conveniencia común. En los particulares es doblez disimular sus pasiones; en los príncipes, razón de Estado» (pp. 246–247). Como indicó Poppenberg (2011, p. 286), «el príncipe como representante del orden público tiene que desindividualizarse afectivamente y adecuar sus afectos a las necesidades públicas. Los afectos reales no deben ser particulares sino políticos».

<sup>13</sup> Comp. Calderón, *La vida es sueño*, vv. 1417–1418: «[Segismundo.-] Nada me parece justo / en siendo contra mi gusto». En *Saber del mal y el bien* don Álvaro advierte a doña Hipólita de que el rey, ofendido por sus continuos desdenes, «deponiendo el gusto / quiere valerse ya de la fuerza» (vv. 2443–2444). «El verdadero rey está sujeto a las leyes de Dios y de la naturaleza; el tirano no tiene otra ley sino su voluntad» (Rivadeneira, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados*, p. 532b); «[el tirano resulta ser un rey] tomando por medida de sus desmanes, no la utilidad pública, sino su propia utilidad, sus placeres y sus vicios» (Mariana, *Del rey y de la institución real*, I, 5, p. 479a). Cito ambos tratadistas por Poppenberg, 2011, pp. 286–287. Como señala López Poza (1999, p. 82), «Frente al tirano, que busca su propio interés, el príncipe que actúa correctamente busca el bien público».

política de cada momento<sup>14</sup>. Y el príncipe de Ursino, como acabamos de ver, es «contrario» a esta ley (p. 484), es decir, se nos presenta como un mal príncipe.

Sin embargo, lo que sin duda fue una caracterización negativa en su época, merece otra valoración —probablemente mucho más positiva— en la nuestra. De forma sorprendentemente anticipatoria, Calderón concibió a Carlos de Ursino como un auténtico héroe romántico: se muestra rebelde ante las convenciones que, como príncipe, debía seguir; prioriza su libertad de elección a la hora de escoger esposa, su libre albedrío, frente al criterio ajeno; exalta lo individual por encima de una voluntad colectiva exigida por razones de estado; y concibe el amor de modo romántico, idealizándolo y anteponiendo la sinceridad de los afectos a cualquier interés material. El principio por el que se rige el príncipe de *Agradecer y no amar* —«Mujer a mi gusto quiero»— resulta tan contemporáneo a nosotros que, se diría, muchos reyes europeos actuales parecen haberlo seguido en su elección matrimonial. En consecuencia, la modernidad del discurso puesto en boca de Carlos de Ursino resulta innegable<sup>15</sup>. Mucho más difícil de precisar es la valoración que el comportamiento de este príncipe mereció para Calderón, aunque el desarrollo y el final de su trama amorosa pueden tal vez —como se verá más adelante— proporcionarnos algunas pistas sobre ello. Sin embargo, antes de continuar con los enredos de esta intriga, conviene reparar en las posibles causas de esta conducta por parte del príncipe de Ursino.

En primer lugar, Carlos no era el heredero natural del principado, que estaba destinado a su hermano Federico («Yo, heredero de mi casa / por la muerte de mi hermano», p. 482) y, por lo tanto, su educación

<sup>14</sup> «Menester es el freno de la razón, las riendas de la política, la vara de la justicia y la espuela del valor [...]. No ha de ejecutar [el príncipe] todo lo que se le antoja, sino lo que conviene y no ofende a la piedad, a la estimación, a la vergüenza y a las buenas costumbres. Ni ha de creer el príncipe que es absoluto su poder, sino sujeto al bien público y a los intereses de su Estado», Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, p. 354 (empresa 20).

<sup>15</sup> Cabe destacar también su perspectiva feminista, tanto en la consideración que le merecen las mujeres en general («y antes alabo / por muy justa ley que gocen / las mujeres tanto aplauso / que sean hermosos dueños / de todo», p. 483) como en la igualdad que desea en el disfrute íntimo («el gusto con que con ella / la mitad del gozo parto», p. 485). Precisamente, para Cruickshank (2011, p. 483), «su defensa de los derechos de la mujer es excepcionalmente llamativo en un soltero nacido el último año del siglo XVI [en referencia a Calderón]».



no debió de ajustarse estrictamente a la prevista para un futuro gobernante. Carlos deviene príncipe en una edad demasiado tardía para domesticar sus deseos, no está suficientemente preparado para afrontar las renunciaciones personales que su cargo conlleva. De ahí que se comporte como un príncipe “salvaje”, pasional y espontáneo, que se guía antes por sus afectos que por razones políticas<sup>16</sup>. Además, el concierto matrimonial con la princesa de Bisiniano forma parte de la herencia recibida: él es completamente ajeno a esa imposición sobrevenida («... en obligación me hallé / de tomar ajeno estado», p. 483). Y, aunque tiene conciencia de que su comportamiento no se ajusta al decoro exigible a alguien de su posición —pues admite ante Lisardo que le ocultó el propósito de su viaje para que no lo censurase («me lo hubiérades culpado / por inútilmente necio, / caprichoso o temerario», p. 482)—, su pasión no se sujeta todavía al dominio de la razón.

En segundo lugar, el príncipe de Ursino tiene de forma natural un carácter arrebatado, que se manifiesta en su violento sentido del honor. Sin haber averiguado las circunstancias en las que acaeció la muerte de su hermano, busca vengarse de su homicida («mató un aleve, un traidor, / sin poder hasta hoy vengarnos», p. 483); no se preocupa, por tanto, de aplicar la justicia de forma correcta, desapasionada. Símbolo de ese carácter encendido del príncipe es la condición colérica y fogosa de su caballo («tenía el mío hecha pedazos / la brida», p. 486). Al escaparse este a todo galope, Lisardo fue tras él; pero, desbocado también su caballo, acabó despeñado y sin sentido. El príncipe y su amigo se presentan, pues, como personajes dominados por sus intensas pasiones, ciegos de su deseo de venganza. Solo el ingenio de Flérida y el triunfo del amor conseguirán finalmente que el príncipe se civilice y abandone sus precipitados impulsos<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> También en *La vida es sueño* Segismundo, príncipe de Polonia, debe «aprender a dominar una “espontaneidad” que para un gobernante es defecto gravísimo, pues el que gobierna ha de supeditar las pasiones particulares al bien común» (Arellano, 2001, p. 78).

<sup>17</sup> Como sucede en otras comedias de Calderón, «l'amore ingentilisce e civilizza, senza amore non si può né essere umani né, tantomeno, governare» (Antonucci, 2020, p. 230).

LOS MECANISMOS DE ENREDO: OCULTACIÓN DE LA IDENTIDAD, DISFRAZ, INTERCAMBIO DE ROLES Y LANCES DE HONOR

Como ya queda dicho, la trama amorosa principesca cuenta con elementos típicos de enredo. Carlos de Ursino planea un embuste, una pequeña farsa en realidad, para conocer a Flérída sin ser identificado. Al hacerse pasar él y su amigo Lisardo por dos mercaderes, se produce un rebajamiento de su categoría social, de manera que la princesa se encuentra simplemente con dos hombres, despojados de toda autoridad y preeminencia. En correspondencia antitética a esta ocultación de la identidad mediante el uso de disfraz, la princesa de Bisiniano concibe la inversión de roles con su dama Lísida, contraponiendo así «cautela contra cautela» (p. 499)<sup>18</sup>. El ingenio tracista del de Ursino queda superado, pues, por el de Flérída, quien castiga «engaño a engaño añadiendo» (p. 499) y apareciendo ante el de Ursino como una simple mujer, carente de título nobiliario y poder. El príncipe y la princesa quedan reducidos, pues, a individuos, a seres particulares que quedan al arbitrio de los azarosos caprichos del amor. Su inmediata atracción mutua anticipa el final feliz de su intriga amorosa; pero, como eso sucede en la segunda jornada de la comedia, Calderón centra la acción a partir de entonces en la trama afectiva que relaciona a Laurencio, Flérída y Lísida, y en los lances de honor en que participa el hidalgo.

Los duelos típicos de capa y espada funcionan en *Agradecer* como un claro recurso de entretenimiento. Hasta en tres ocasiones se empuñan las espadas en escena para intentar vengarse del homicida de Federico de Ursino (pp. 510, 526, 528), y otras tantas veces la princesa de Bisiniano ampara la vida de Laurencio. El carácter lúdico de estos lances de honor resulta evidente: el público sabe muy pronto —desde la segunda jornada— que Flérída protegerá siempre la vida de este humilde enamorado suyo («es bien / escusar que mate o muera», p. 515; «Yo la vida le he de dar», p. 516), y en los duelos se registran intervenciones cómicas del gracioso Roberto, indicativas de la finalidad eutrapélica de esos lances («Mientras que se matan, voy / por una espada corriendo», p. 510; «Es lo que el hado nos guarda», pp. 526, 528, en sentido irónico, después de que Laurencio aludiera previamente al hado con

<sup>18</sup> Para la habilidad de los personajes femeninos en la construcción del enredo en las comedias cómicas, ver Arellano, 2012, pp. 14-22.

expectativas optimistas: «que no sabes lo que el hado / al más infelice guarda», p. 520).

Finalmente, la princesa concibe un ardid para resolver todos los conflictos planteados en la comedia: primero, da refugio a Laurencio y a su criado encerrándolos durante una noche en la cámara fuerte de una torre de su castillo, conectada mediante un pasadizo secreto con su cuarto<sup>19</sup>; después hace creer a los demás personajes que Laurencio ha aparecido muerto en sus jardines, lo que supone un agravio para ella; de este modo consigue que Lísida, impactada por la noticia, revele cómo sucedió la muerte de Federico de Ursino y reclame justicia para ella y su «esposo» muerto (p. 545); y ello mueve al príncipe a desear ver vivo a Laurencio para consolar a Lísida y no ver ofendida a Flérida. La reaparición del hidalgo y las futuras bodas de Carlos de Ursino con la princesa, y de Laurencio con Lísida, cierran felizmente la comedia.

#### EL TRIUNFO DEL AMOR ROMÁNTICO EN EL CASAMIENTO DEL PRÍNCIPE

El carácter romántico del príncipe de Ursino contrasta al principio de la trama con la condición más convencional, políticamente correcta, de la princesa Flérida. Esta, como corresponde a su decoro, no se había cuestionado el matrimonio concertado por su familia, primero con Federico de Ursino y luego con Carlos<sup>20</sup>. De hecho, se siente

<sup>19</sup> Para las torres como espacios de ocultación del galán en las comedias palatinas calderonianas, ver Castro Rivas, 2016, pp. 40-41.

<sup>20</sup> En *Basta callar*, en cambio, Margarita, hija de Enrique de Fox, duque de Bearne, se queja del «fuero» por el que se le impone un matrimonio concertado, negándole libertad para elegir esposo: «Dirás tú agora que ignoras / deste despecho la causa, / supuesto que el casamiento / que el Duque, mi hermano, trata / es con Federico, conde / de Montpellier, en quien hallan / tan iguales conveniencias / la sangre, el lustre y la fama; / mas responderete yo / que todo no importa nada; / porque todo, Flora, sobra / adonde la elección falta» (Calderón, *Basta callar*, pp. 1222-1223; en la edición manejada por el CORDE se lee la variante «porque todo fuero sobra», con la misma alusión a «los fueros» que en *Agradecer*, p. 483). Al final de la comedia, Margarita renuncia a su amor por Ludovico-César —quien se casa con Serafina— y da resignada su mano de esposa al conde, pagándole de esta manera que haya perdonado la vida de aquel: «Y yo os pago / la vida, señor, que dais / a Ludovico con ella [mi mano]; / porque se llegue a mostrar / que, en mujeres como yo, / si no está en su mano amar, / basta callar» (p. 1347). No triunfa, pues, como en *Agradecer*, el amor romántico.

ofendida al saber que a su prometido no le basta su fama para aceptarla como esposa, es decir, no entiende ni comparte el cuestionamiento que el príncipe hace de la ley-tradición que se sigue en los enlaces re-gios. Sin embargo, al enterarse de la pretensión del de Ursino empieza a experimentar cambios notables en su personalidad, ya que Calderón optó por contagiarle el romanticismo de aquel.

Inmediatamente antes del encuentro con el príncipe disfrazado de mercader, Flérida determina comportarse como él: responde a su engaño con otro engaño, y decide renunciar a su pompa y título para triunfar en el terreno amoroso: «Lo que no venga por mí / no lo quiero agradecer / al estado ni al poder» (p. 499). Repite la misma idea en una larga recapitulación en la jornada tercera: «me basto yo por mí sola / a una victoria más alta / de la que al amor le ofrecen / los blasones de mi casa» (p. 534). La princesa desea, por tanto, ser valorada por sí misma como individuo, no por razones de estado ni de poder; quiere, en suma, ser escogida por un amor sincero hacia ella, no por intereses ajenos o materialistas<sup>21</sup>. Sus expectativas en el terreno afectivo coinciden desde este momento con las del príncipe de Ursino. Ambos personajes fueron diseñados, pues, por Calderón con una perfecta compatibilidad sentimental entre ellos, ideal para conseguir la boda romántica que Carlos deseaba.

El enamoramiento inmediato del príncipe al ver a Flérida lo convierte en un galán que verbaliza sus sentimientos con los tópicos petrarquistas consabidos (pp. 500 y 505). La princesa, por su parte, manifiesta abiertamente su preferencia afectiva por el mercader encarnado por el de Ursino, y no por Lisardo (pp. 502 y 505). Así, la correspondencia amorosa entre ambos responde a su mutuo conocimiento a título personal, al margen de razones de estado, alcurnia y

<sup>21</sup> En *Las manos blancas no ofenden* Serafina, princesa de Ursino, manifiesta abiertamente su queja por ser cortejada por intereses político-territoriales, no por ella misma: «¿qué importa que celebrada / viva en mi estado, adorada / de uno y otro pensamiento? / Si al interés solo atento / vino a servirme el más fino, / siendo el estado de Ursino / la dama que adora fiel, / pues cuando estaba sin él, / ninguno a mis ojos vino. / ¿Por qué ha de pensar, me di, / el que hoy miras más postrado / que valgo yo por mi estado / lo que no valgo por mí?» (Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, vv. 1216-1228). No obstante, el desarrollo posterior de la trama no se centra en este asunto, y Serafina termina casándose con el príncipe de Orbitelo, enamorado de ella, con el que ya tenía —disfrazado de mujer durante casi toda la intriga— una estrecha relación de compli-cidad y confianza.

boato<sup>22</sup>. En la intriga principesca de *Agradecer* Calderón utilizó, por tanto, el disfraz y la ocultación de la identidad para propiciar el triunfo del amor romántico, ajeno a todo interés que no sea el de satisfacer el propio gusto en la elección de la pareja, permitiendo que se cumpliera el deseo del príncipe<sup>23</sup>.

Al final, antes de que acepte casarse con Carlos de Ursino, Flérida manifiesta su dominio sobre sí misma abandonando el sentimiento de agravio que le causó inicialmente la curiosidad del príncipe. Ahora interpreta su conducta como una prueba que examinaba su valía, de la misma manera que se examina la pureza del oro fundiéndolo en un crisol:

Señor príncipe de Ursino,  
bien pensaréis que ofendida  
de vuestras desconfianzas  
me tienen mis bizarrías;  
pues no, que antes el fingiros,  
para llegar a mi vista,  
un mercader es agravio  
que por favor califica  
mi vanidad; porque el oro  
de noble vena, real mina,  
hiciera mal en quejarse  
del crisol que le examina (p. 544).

Consciente de su victoria, que ha acrecentado más el brillo de sus méritos personales, perdona al de Ursino («lo que haya sido os perdono», p. 544) y presenta su castigo al comportamiento del príncipe como un simple juego gracioso de engaños y fingimientos: «Y así he dejado a una parte / amorosas tropelías, / que los límites no pasan /

<sup>22</sup> El propio príncipe atribuye la victoria de Flérida a su condición de mujer bella, no a la ostentación suntuosa de su linaje y poder: «pues pompa, fausto, autoridad depuso / y solamente en campaña puso, / para vencer segura, / el armado escuadrón de su hermosura» (p. 536). Un triunfo que su amigo Lisardo ya presuponía desde el inicio de la trama: «que Flérida es el milagro / mayor, el mayor hechizo, / mayor triunfo, mayor lauro / de las vitorias de amor» (p. 487). Castro Rivas (2016, p. 52, nota 143) ha llamado la atención sobre el frecuente uso de metáforas militares que hermanan amor y guerra en las comedias de Calderón.

<sup>23</sup> Este casamiento especialmente feliz contrasta, pues, con la visión más pesimista sobre el matrimonio reflejada en numerosas comedias de Calderón (ver, sobre ello, Cruickshank, 2011, pp. 461-462).

de airosa cortesanía, / de que se engañe el que engaña / y de que al que finge finjan» (pp. 544-545)<sup>24</sup>.

## FINAL

En *Agradecer y no amar* Calderón hizo coincidir la elección matrimonial concertada por razón de estado con la escogida románticamente por el príncipe. El final de la comedia no conlleva, por tanto, —no tenía por qué hacerlo— ninguna crítica explícita del método recomendado por los politólogos de los siglos XVI-XVII a la hora de acordar un casamiento real. Sin embargo, aunque don Pedro mostró su habitual prudencia en el desenlace de esta trama, es posible que dejase en su obra algunas pistas de su simpatía por Carlos de Ursino. La rebeldía de este y su deseo de libertad para elegir esposa no reciben ningún castigo: el príncipe no tiene que hacer ningún sacrificio desde el punto de vista amoroso o personal al final de la pieza. Y no es solo que no tenga que renunciar a nada ni a nadie, es que además consigue una pareja que lo ama también de forma romántica, con la que compartir —como él quería— «la mitad del gozo» (p. 485). Como es sabido, este tratamiento del asunto se debe al subgénero dramático escogido por Calderón, la comedia palatina cómica<sup>25</sup>, pero ha de tenerse en cuenta que el dramaturgo no estaba obligado a desarrollar el tema de los casamientos reales según esas convenciones, y podría haber optado por otro final algo menos satisfactorio para los deseos del príncipe<sup>26</sup>.

En cualquier caso, independientemente de que Calderón compartiese o no los argumentos de Carlos de Ursino a favor del matrimonio

<sup>24</sup> Sobre la concepción del amor como juego, ver Casariego Castiñeira, 2018, p. 22. Como indica Antonucci (2021, p. 105), las comedias palatinas cómicas buscan «suscitar en el destinatario suspensión y curiosidad, casi siempre divertida, por el juego de simulaciones y/o disimulaciones con el que todos los protagonistas tratan de lograr sus objetivos amorosos».

<sup>25</sup> Como recuerda Arellano (2018, p. 120), «la elección del género decide las convenciones estructurantes de una pieza —aunque no obliga a respetarlas absolutamente en toda obra, momento o autor—».

<sup>26</sup> El problema de la elección matrimonial también fue abordado por Calderón en comedias de capa y espada como *Mañanas de abril y mayo*, donde el personaje de doña Clara «se construye sobre la rebeldía a los cánones establecidos y se comporta como dueña de su vida» (Campbell, 2013, p. 57; cito por Arellano, 2022b, p. 30, nota 5). Advuértase que al final Clara se niega a casarse con don Hipólito.

por amor en príncipes y reyes, resulta indudable la sorprendente modernidad del discurso de su personaje. Sus palabras, tan emotivas como bien razonadas, son en realidad atemporales, pues apelan a uno de los deseos humanos más universales: un amor sincero y correspondido al «gusto» de cada uno. Nada más contemporáneo en cualquier época.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, *Calderón de la Barca*, Roma, Salerno Editrice, 2020.
- ANTONUCCI, Fausta, «Modalidades de la comedia palatina en la dramaturgia de Calderón: unas calas», *Anuario Calderoniano*, 14, 2021, pp. 89-108.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO, Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- 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*, coord. Concepción Martínez Pasamar y Cristina Tabernero Sala, Pamplona, Eunsa, 2012, pp. 13-27.
- ARELLANO, Ignacio, «El honor calderoniano en las comedias de capa y espada», *Romanische Forschungen*, 125.3, 2013, pp. 331-352.
- ARELLANO, Ignacio, «Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017, pp. 693-709.
- ARELLANO, Ignacio, «Calderón y los géneros dramáticos, con otras cuestiones ajenas: honor, amor, legitimación política y autoridad de las taxonomías», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 34.1, 2018, pp. 100-126.
- ARELLANO, Ignacio, «Introducción general a la comedia de capa y espada», en Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022a, pp. 7-21.
- ARELLANO, Ignacio, «Calderón y su sentido cómico de la vida. Enredos primaverales en *Mañanas de abril y mayo*», en Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022b, pp. 23-39.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Agradecer y no amar*, en *Comedias, V, Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pp. 447-548.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Basta callar*, en *Comedias, V, Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pp. 1219-1348.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Vila, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Saber del mal y el bien*, ed. Victoriano Roncero, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019.
- CASAIS VILA, Verónica, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020, pp. 9-42.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Nadie fie su secreto*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018, pp. 11-67.
- CASTRO RIVAS, Jéssica, «Estudio preliminar», en Pedro Calderón de la Barca, *La banda y la flor*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016, pp. 11-89.
- CORDE, *Corpus diacrónico del español*, Madrid, RAE, en línea: <<http://www.rae.es>>.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca*, trad. José Luis Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011.
- DICAT, Teresa Ferrer Valls (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, en línea: <<https://dicat.uv.es>>.
- IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El galán fantasma*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 9-69.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Introducción», en Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 11-134.
- POPENBERG, Gerhard, «“Política del amor”. Los afectos y el poder en algunos dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 283-295.
- RONCERO, Victoriano, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Saber del mal y el bien*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019, pp. 7-63.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, V, Verdadera quinta parte de comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, pp. IX-XLV.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, 1996 [26.ª edición, 2021].
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.