

DISLOCACIONES GENÉRICAS CALDERONIANAS.  
EL LLAMATIVO CASO DE *NO HAY COSA COMO CALLAR*<sup>1</sup>

Juan Manuel Escudero Baztán  
Departamento de Filología  
Edificio de Bibliotecas  
GRISO-Universidad de Navarra  
31009 Pamplona. Navarra. España  
jescudero@unav.es

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 6, 2013, pp. 75-93]

*No hay cosa como callar* es una comedia calderoniana relativamente poco estudiada<sup>2</sup> pero muy interesante como ejemplo de la propia

<sup>1</sup> Este trabajo cuenta con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

<sup>2</sup> Aclaro: poco estudiada dentro del corpus de comedias serias, muy lejos en atención crítica a obras como *La vida es sueño* o *El alcalde de Zalamea*; pero con un nú-

conciencia constructiva del dramaturgo. El texto aparece por primera vez impreso<sup>3</sup> en 1662 en la *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa* (Madrid, Melchor Sánchez). La obra contó con una refundición decimonónica escrita por Bretón de los Herreros<sup>4</sup>. Calderón debió de escribir la obra hacia el invierno de 1638-1639<sup>5</sup>, como señala Hilborn y corrobora Valbuena Briones, poco después de los sucesos del sitio y defensa de Fuenterrabía, hecho histórico aludido en varios pasajes del texto<sup>6</sup>. Cruickshank por su parte adelanta la fecha hacia verano o principios de otoño de 1638<sup>7</sup>. La relativa cantidad de estudios, no obstante, centran el interés de la comedia en dos puntos principales que en realidad, como señalo a continuación, son uno solo. El primero apunta hacia la más que evidente relación del personaje de don Juan de Mendoza con el origen del mito de *El burlador de Sevilla*, nexos que le sirve a Calderón para el dibujo preciso del personaje central de la obra, al que luego volveré, y por tanto ingrediente esencial para la construcción y el sentido global de la comedia. El segundo, tema que voy a tratar casi en exclusiva en estas páginas, es la discutida adscripción genérica de *No hay cosa como callar* como comedia de capa y espada o drama serio, asunto que tocan casi todos los estudios que se ocupan de la obra. A modo de

mero relativamente abundante dentro del corpus de comedias cómicas. Apenas cuenta con una veintena de entradas bibliográficas, a las que habría que sumar los estudios preliminares de las dos ediciones exentas modernas: la de Valbuena Briones en Clásicos Castellanos y la de Kathleen Costales como tesis doctoral de Vanderbilt University.

<sup>3</sup> Conoce otros siete testimonios de los siglos xvii y xviii: la edición de Vera Tassis, en la *Séptima parte de comedias* (1683); dos *sueltas*, sin datos de ciudad, editor ni año, formando parte de volúmenes pseudo-Vera Tassis; la reedición de Vera Tassis (1715); la edición de Apontes (1763) y dos *sueltas* tardías de Carlos Sopera (1766) y Francisco Suriá.

<sup>4</sup> Ver Cattaneo, 1993 y Vellón Lahoz, 1996.

<sup>5</sup> Escrita, por tanto, en plena «madurez genérica» del dramaturgo. Calderón escribió *El escondido y la tapada* hacia 1636; había publicado *La dama duende* (puesta en escena en 1626), y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, *No hay burlas con el amor*, escrita hacia 1635, *Con quien vengo, vengo* (entre 1635 y 1636) y en 1636 *La desdicha de la voz*, *El alcaide de sí mismo* y *La señora y la criada*.

<sup>6</sup> Ver Hilborn, 1938, pp. 35 y 41, y Valbuena Briones, 1954.

<sup>7</sup> Ver Cruickshank, 2011, p. 317. Pero no parece que el dramaturgo fuese testigo ocular de los hechos como suponía Cotarelo, 2001, p. 194. Más detalles sobre este asunto pueden verse en Wilson, 1969.

sistematización elemental caben tres posturas principales: los que opinan que es una comedia de capa y espada; los que ven en la obra rasgos más que evidentes de comedia seria; y por último, los que se podría llamar *indecisos*, que alternan argumentaciones a favor y en contra. Entre los que defienden una adscripción más o menos clara a los dramas serios destacan las opiniones de Arellano<sup>8</sup> o Mata Induráin<sup>9</sup>. Para otros críticos, sin embargo, como Valbuena Briones<sup>10</sup>, Pedraza<sup>11</sup> o Antonucci<sup>12</sup> la obra presenta una morfología contigua al género cómico. No obstante, lo que predomina en la crítica es cierto escepticismo sobre su ubicación genérica. Dapaz Strout<sup>13</sup> lo achaca en parte a que «este drama gira alrededor de un tema perturbador, repelente y tabú: la violación». Rodríguez Cuadros<sup>14</sup> habla igualmente de «la extraña comedia *No hay cosa como callar* [...] cuyo mapa estético de vocación trágica sólo se resuelve a última hora del lado restaurador y tópico de la comedia de capa y espada». Y Déodat-Kassedjian, en su libro sobre *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, escribe que *No hay cosa* es una obra «totalmente atípica y difícil por lo tanto de clasificar», y

<sup>8</sup> Ver Arellano, 1988, p. 44 y más tarde, 1999, p. 61.

<sup>9</sup> Ver Mata Induráin, 2010, p. 265.

<sup>10</sup> Valbuena Briones, 1954, p. LXXXV.

<sup>11</sup> Pedraza, 2000, pp. 228-229, si bien destaca sus rasgos especiales al afirmar que *No hay cosa como callar* «es una extraña, turbadora comedia de capa y espada» («comedia sentimental, la llama el propio Pedraza»), para señalar después (pp. 230-231) que «conviene subrayar los originales perfiles de esta comedia, con sus ribetes trágicos y sus escabrosos episodios poco aptos para la risa. Se trata de una excepción, que confirma la regla, dentro del mundo de capa y espada». Ver para más detalles Pedraza, 2005, p. 466.

<sup>12</sup> Antonucci (2003a y 2003b) ha dedicado un par de trabajos a la comedia, uno de ellos centrado concretamente a este asunto de la adscripción genérica, señalando que se trata de un experimento teatral de Calderón, una suerte de exploración de los límites que permite la fórmula cómica, y destaca finalmente otro detalle que para ella permite adscribir *No hay cosa* al terreno de lo cómico: la victoria de Leonor sobre don Juan.

<sup>13</sup> Dapaz Strout, 1981, p. 7.

<sup>14</sup> Rodríguez Cuadros, 1988, p. 143. Y añade a continuación: «La incomodidad viene, probablemente, de la falta de nitidez de los componentes trágicos y cómicos de la pieza».

por tanto «enlace entre el mundo de la tragedia y el mundo de la comedia»<sup>15</sup>.

Voy a proceder de manera un tanto simplista. Utilizaré un molde genérico preciso —la comedia de capa y espada— para comprobar hasta qué punto hay un cumplimiento de sus semas constitutivos. La mecánica precisa de la comedia de capa y espada ha sido suficientemente señalada y establecida por Arellano<sup>16</sup>, y a sus trabajos definitivos sobre el género me remito para mayores precisiones. Pero apuntaré brevemente los elementos básicos (muchos de ellos relacionados con la no observancia de las reglas básicas de la verosimilitud y el decoro) que me parecen relevantes para mis propósitos meramente identificativos y que reduzco, por ahora, a tres aspectos fundamentales: las unidades dramáticas de tiempo y lugar; la inverosimilitud de la trama con tendencia a la reducción de personajes y a la densificación de relaciones; y la ruptura del decoro sobre todo en los personajes altos. A todo esto cabría añadir el uso de marcas delimitativas de un espacio urbano cercano al espectador, el uso de una onomástica coetánea, la autoparodia referencial, la presencia de elementos materiales, transmisores del enredo (como cartas, billetes u otros objetos amorosos) y el final feliz de la comedia (hay otros pero considero sólo los más significativos<sup>17</sup>). Siete puntos en total, que considero marcas genéricas más o menos estables y que examino a continuación.

Comenzaré por las que parecen cumplirse en *No hay cosa como callar*<sup>18</sup>:

<sup>15</sup> Déodat-Kassedjian, 1999, p. 244. Y, efectivamente, le dedica un capítulo independiente titulado «Entre la tragedia y la comedia: *No hay cosa como callar*. Leonor: heroína del silencio». Béziat, 2002, realiza parecido trabajo con el teatro de Tirso de Molina.

<sup>16</sup> Ver Arellano, 1988, 1990, 1994 y 1996. Ver también Iglesias Feijoo, 1998.

<sup>17</sup> A los que cabría añadir un empleo de las formas métricas no con connotaciones semánticas, sino con un empleo meramente funcional, a la par que una acusada tendencia a la reducción de la polimetría; un planteamiento esterotipado que afecta al ámbito retórico y estilístico (como señala con atinada precisión Sepúlveda, 2003, p. 818; en relación claro con *El escondido y la tapada*, pero que cabría extrapolar al resto de comedias; remito a su trabajo para mayores precisiones).

<sup>18</sup> Todas las citas del texto corresponden a la edición crítica en preparación de Karine Delmondes como tesis doctoral dirigida por Carlos Mata Induráin en la Universidad de Navarra. A ambos agradezco la copia del texto ya fijado que me han facilitado.

1. El espacio urbano en el que se desarrolla la comedia es claramente identificable como Madrid<sup>19</sup>, haciendo referencia a una geografía real e inventariable<sup>20</sup>. Ámbito urbano, en suma, tanto en sus manifestaciones interiores como exteriores que reproduce de manera mimética la distribución de los aposentos privados de la época, como ha señalado con atinada pertinencia Antonucci<sup>21</sup>.

2. El concepto de lo inverosímil afecta también a la construcción de la trama, mediante tres elementos suficientemente presentes en la comedia: la reducción de la nómina de personajes con tendencia a la atomización de sus relaciones, motivaciones e intereses; la función ponderativa referencial; y la mecanización extrema de ciertos recursos de la acción<sup>22</sup>. La nómina de personajes es relativamente corta: cinco personajes pertenecientes al mundo de los caballeros y damas (tres varones y dos mujeres) y otros seis relacionados con el ámbito de la servidumbre, aparte de un personaje caracterizado como viejo (don Pedro). Todos ellos manifiestan una condensación de relaciones en un reparto de personajes relativamente corto (don Juan, don Diego y don Luis son amigos, don Pedro padre de don Juan, Leonor, hermana de don Diego, víctima de don Juan y dama cortejada por don Luis, mientras que Marcela es dama de don Juan y dama pretendida por don Diego...), y dado que dicha condensación posibilita un desarrollo alto del enredo, Calderón utiliza la función ponderativa referencial, en este caso recolectiva, pensada para que el espectador no pierda el hilo de su argumentación. Hay al menos dos de moderada extensión en el texto: uno, el diálogo de don Juan y Barzoque, su criado (vv. 12-127)

<sup>19</sup> Madrid es uno de los espacios urbanos favoritos de Calderón, y allí sitúa bastantes de sus comedias de capa y espada: *Antes que todo es mi dama*, *El astrólogo fingido*, *¿Cuál es mayor perfección?*, *La dama duende*, *La desdicha de la voz*, *Los empeños de un acaso*, *Guárdate del agua mansa*, *Hombre pobre todo es trazas*, *Mañanas de abril y mayo*, *Mañana será otro día*, *No hay burlas con el amor*, etc.

<sup>20</sup> Itinerario preciso que va desde la iglesia de San Jorge («Oyendo en San Jorge misa / el pasado día de fiesta», vv. 27-28) pasando por la calle del Prado («al tomar la vuelta / que hace la calle del Prado», vv. 106-107). Detalles pintorescos de este recorrido pueden verse en *El antiguo Madrid* de Mesonero Romanos (manejo una edición facsímil de 1995).

<sup>21</sup> Ver Antonucci, 2002, y también Arata, 2002.

<sup>22</sup> Se pueden considerar verdaderos textos microargumentales (llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el truco de cartas u otros objetos comprometidos, etc.).

al inicio de la acción donde se explica la incipiente pasión amorosa del galán y el duelo posterior en el que pierde su pista; el segundo, el relato que hace don Juan a don Luis en su regreso a Madrid después de la campaña militar en que relata su encuentro erótico con Leonor como medicina contra el mal de amor (vv. 1646-1837). Sobre los hilos particulares de esta red, Calderón desarrolla con habilidad todo el repertorio de situaciones convencionales entre las que, al menos dos, pueden ser señaladas como ejemplos de saturación mecanicista: la primera, relativa al episodio del accidente del coche que propicia el encuentro entre Leonor y Marcela, identificada esta última como la retratada en la venera que guarda Leonor de su infamador (vv. 1364 y ss.) clave por su carácter determinante en la decisión que toma Leonor de averiguar la identidad de su infamador como alivio de su melancolía; y la segunda, que englobaría las numerosas casualidades y apariciones súbitas de personajes, que hacen girar la acción con brusquedad hacia otros derroteros, como si el azar fuese el modelador real de la concatenación de los acontecimientos, fuera del control emocional de los personajes<sup>23</sup>.

3. La onomástica coetánea de los personajes, que aquí se cumple a rajatabla en los personajes principales (don Juan, don Diego, don Luis, Leonor, Marcela) nombres todos ellos que pertenecen al ámbito de los caballeros particulares.

A continuación paso a señalar las marcas que alejan *No hay cosa como callar* de las comedias de capa y espada:

1. Es cosa sabida que las unidades de tiempo y de lugar, articuladas

<sup>23</sup> Estos pasajes son variopintos: llegada intempestiva de Marcela que retiene a don Juan cuando éste decide ir tras la beldad que le tiene arrebatado (vv. 230 y ss.); llegada imprevista de don Pedro que interrumpe la confrontación dialéctica entre don Juan y su dama (vv. 377 y ss.); don Luis que interrumpe el diálogo entre Leonor y su hermano (vv. 595 y ss.); irrupción de una Leonor tapada en casa de Marcela a la busca de la identidad de su agresor (vv. 1894 y ss.); la llegada intempestiva de don Diego que interrumpe la pendencia entre ambas damas (vv. 2015 y ss.); o la huida precipitada de don Juan y su entrada en la habitación de Leonor (vv. 3032 y ss.) previamente abierta para la entrada de don Luis y que se convierte al final de la comedia en espacio cerrado, cárcel simbólica de la que don Juan no podrá escapar (si al final de la primera jornada don Juan cometía su delito en su casa en presencia de Leonor, ahora es en casa de Leonor donde tendrá que rendir cuentas). Ahora bien, esta profusión de acciones pueden calibrarse de muy distinta manera.

sobre el principio de la verosimilitud, son empleadas inverosímilmente en la comedia de capa y espada de forma deliberada para conseguir lo que Arellano llama con acierto la «inverosimilitud sorprendente», que busca captar la atención del espectador mediante la presentación ante sus ojos de un *artefacto* lúdico e inesperado<sup>24</sup>. En *No hay cosa como callar*, sin embargo, hay un salto temporal entre el final del acto primero y el comienzo del segundo en el que transcurren dos meses en los que Leonor se encierra en el dolor y el silencio, sin posibilidad de hablar con nadie, salvo consigo misma cuando está a solas. Su pena, su dolor, su sufrimiento interior son enormes, y ese lapso de tiempo transcurrido (que rompe la concentración temporal propia de la comedia de capa y espada) parece tener algo que ver con la transformación psicológica del personaje, a pesar de que en ese intervalo cronológico no madure su plan por descubrir la identidad de su agresor —que sólo se activará cuando accidentalmente Marcela se presente ante su vista<sup>25</sup>.

2. La ruptura del decoro es otro de los aspectos característicos del género en cuestión, que en Calderón obedece casi siempre a una cierta generalización del agente cómico, con tendencia a la apropiación de características del gracioso por parte de los personajes altos. Sin embargo, aquí no hay una generalización de la *vis comica*. Sólo Barzoque, el gracioso, cumple con su papel cómico, mientras que don Juan se aleja radicalmente de ser un galán al uso (ni comparte una

<sup>24</sup> En un plano teórico, en el que caben excepciones y matizaciones, hay una incompatibilidad de principio entre el empleo inverosímil de estas unidades y la construcción de la tragedia, donde resulta del todo incongruente encontrar esa observancia caprichosa.

<sup>25</sup> ¿Para qué entonces realmente ese lapso temporal tan dilatado? ¿Es necesario para la definición de Leonor como personaje dramático? Puede pensarse que no, puesto que su melancolía generada desde ese mismo momento bien podía al día siguiente buscar la identidad de su agresor. Pero durante esos dos meses ha ocurrido algo que sí ayuda al conjunto de la comedia: uno, es necesario para la madurez psicológica de don Juan, que en ese tiempo, dando la razón a su propio criado, ya ha olvidado por completo a Leonor: («Yo quise bien ocho días, / y sané luego al momento», vv. 1646-1647); dos, porque ese lapso de tiempo coincide con la batalla de Fuenterrabía y la incipiente amistad de don Luis y don Juan, que añade una suerte de tensión emocional en el espectador que sabe más que los personajes.

dama al uso). Lo suyo es ser un burlador<sup>26</sup> cínico y egoísta<sup>27</sup>, con semejanzas más que evidentes con el burlador tirsiano, pero carente de la grandeza metafísica de su modelo<sup>28</sup>. Su temperamento violento con las mujeres recuerda muy de cerca al de don Álvaro de Ataide en *El alcalde de Zalamea*, incluso desde el mismo plano retórico (vv. 151-166):

La muerte da un basilisco  
de sola una vez que vea;  
la víbora da la muerte  
de sola una vez que muerda;  
la espada quita la vida  
de sola una vez que hiera,  
y de una vez sola el rayo  
mata aun antes que se sienta.  
Luego, siendo basilisco  
amor, víbora sangrienta,  
blanca espada y vivo rayo,  
bien puede dar muerte fiera  
de sola una vez que mire,  
de una vez que haga la presa,

<sup>26</sup> Para esta relación con el mito del don Juan, ver Mújica, 1979; Sloane, 1984; Rodríguez Cuadros, 1988; Hildner, 1993 y Costales, 2009.

<sup>27</sup> Es cierto que a veces las propias intervenciones de don Juan provocan la más que evidente risa: «Marcela / es dama de cada día: / ni entra, ni sale en la cuenta. / Todo ocioso cortesano / dice un adagio que tenga / una dama de respeto / que, sin estorbar, divierta, / y esta se llame la fija, / porque a todas horas sea / quien de las otras errantes / pague las impertinencias» (vv. 168-178).

<sup>28</sup> Pero burlador al fin y al cabo como ha señalado explícitamente versos antes: «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» (vv. 78-88). O el relato que hace a don Luis de sus hazañas eróticas con Leonor en la segunda jornadas (vv. 1637 y ss.): «Yo quise bien ocho días, / y sané luego al momento» (vv. 1646-1647, después de poseerla por la fuerza, claro). Funciona, no obstante, como un don Juan que no se conoce a sí mismo y que ante la visión de Leonor parece si no enamorado, al menos arrebatado y desposeído de su dominio («Pero no hay regla, Barzoque / tan general, que no tenga / excepción; y esta mujer / que digo, temo que sea / desta regla la excepción», vv. 89-93). Sin embargo su criado parece conocer mejor que él sus límites («tú sabrás / divertirla, pues apenas / habrás visto otra mañana, / cuando no te acuerdes de ésa», vv. 139-142).



de una vez que se desnude  
y de una vez que se encienda.

3. La autoparodia referencial es otro de los rasgos visibles en este tipo de obras. Recuérdese los conocidos versos de *No hay burlas con el amor*<sup>29</sup>: «¿Es comedia de don Pedro / Calderón, donde ha de haber / por fuerza amante escondido / o rebozada mujer?» (vv. 1708-1711). Claro está que en *No hay cosa como callar* parece haber varias referencias de este tipo dirigidas a la urdimbre del enredo, pero son, en casi todos los casos, ambiguas porque no parecen funcionar como recordatorio del propio juego dramático, sino como reflexiones de los propios personajes sobre la inconsistencia y el descontrol de sus actos y palabras en el devenir de la acción dramática. Así, Leonor, cuando queda acogida por don Pedro tras el incendio que asola sus aposentos, exclamará: «¿Qué quieres de mí, fortuna, / que en tantos lances me has puesto? / Dame más valor, o no / me des tantos sentimientos. / ¿Quién creerá que en cuatro días / caben tan raros sucesos / como me han acontecido?» (vv. 1017-1023). Semejante referencia al enredo registra, por ejemplo, el diálogo que mantienen don Juan y Barzoque al final de la tercera jornada (vv. 3113-3119):

DON JUAN	¿Has visto, Barzoque, igual lance en tu vida?
BARZOQUE	No cierto.
DON JUAN	En casa estoy de una dama a quien ofendida tengo, enemigo de su hermano, y la causa de todo esto, que es Marcela, por testigo.

<sup>29</sup> Cito por la edición de Arellano, 1981. Citas semejantes aparecen en *La desdicha de la voz*, p. 936: «Debe ser comedia / sin duda esta de Don Pedro / Calderón, que hermano o padre / siempre vienen a mal tiempo»; o en *El escondido y la tapada*, «Pero dime, ¿qué papel / me toca en esta comedia / del caballero escondido?» (vv. 297-299), y más adelante es el propio dramaturgo quien no puede evitar señalar las similitudes espaciales de su enredo con el de *La dama duende*: «Esto ya es hecho, porque es / paso de la dama duende» (vv. 1713-1714). Ver más detalles en A. de la Granja, 2000 (el trabajo es de 1997).

No sólo despista esta tibia funcionalidad de lo paródico referencial, sino que aparece un nuevo rasgo más propio del ámbito de las comedias serias y que llamo la retórica de la premonición, rasgo inequívoco de una estructuración trágica (y que Calderón emplea con mucha frecuencia). Leonor señala al inicio de la comedia: «Amor y honor, ¿qué queréis? / Dejadme, que ya estoy muerta, / pues de mi amante y mi hermano / lloro a un tiempo dos ausencias», vv. 269-272. O don Juan, que exclama lo siguiente cuando regresa de improviso a sus aposentos antes de partir hacia la guerra (antes de su encuentro con 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!», vv. 1055-1060.

4. Ruptura del principio de «final feliz». Es pauta más o menos estable que la conclusión del enredo en la comedia de capa y espada exige un final que termine en bodas emparejando a todos los personajes altos, salvo cuando estos son impares. Sin embargo, aquí la conclusión de la comedia a partir de este esquema pentagonal (son tres galanes y dos damas) acaba solo con un matrimonio —el de Leonor y don Juan— dejando al resto de galanes y damas sueltos. Pero realmente esta asimetría a la conclusión de la obra, que convierte las bodas en algo excepcional, apunta hacia una lectura más profunda que afecta a la recepción de la obra, y va más allá del omnipresente recurso conclusivo de una comedia cómica. En suma, se trataría de discernir si el final de *No hay cosa como callar* responde a un desenlace cómico o a un desenlace trágico<sup>30</sup>: esto es, si la boda tiene una función conclusiva y de cierre del enredo, o por el contrario, es punto de partida para una reflexión sobre la insatisfacción vital de los personajes a través del silencio autoimpuesto.

5. La presencia activa en la construcción del enredo de elementos materiales de gran valor simbólico (que es procedimiento más bien afecto a la tragedia, piénsese en la daga o puñal de *El mayor monstruo*

<sup>30</sup> No cabe claro un final ambiguo: la recepción global de la obra es cómica o seria, y por tanto, su final será a tal efecto conclusivo. Son sobra conocidos los trabajos de Arellano (1988, 1990, 1999) que señalan los errores interpretativos de una parte de la crítica anglosajona (ejemplo paradigmático es el de Wardropper, 1967; ver Arellano, 1990, donde se aducen numerosos ejemplos de este y otros errores similares).

*del mundo* o *El médico de su honra*) como la venera con un retrato femenino (que Leonor consigue arrancar del cuello a su agresor la noche de la violación y que es su único testigo<sup>31</sup>, la única pista fiable que tiene para identificarlo, y que irá pasando de mano en mano). La presencia de este elemento simbólico<sup>32</sup> en la comedia parece cobrar vida propia, de manera que ningún personaje parece ejercer un control efectivo sobre su materialidad, inasible pero altamente valioso porque es la prueba del delito de don Juan, y casi el único elemento (casi sobrenatural) al que parece temer don Juan: «¿Dónde iré yo que no halle / aquesta venera, cielos?, vv. 3201–3202)», a la vez que se convierte al final en «perfecto instrumento de la justicia poética<sup>33</sup>». Nada de esto parece pertenecer al universo de la comedia cómica.

Si se analizan con un poco más de cuidado las marcas genéricas arriba señaladas coincidentes en *No hay cosa como callar*, ni siquiera estas parecen tener gran consistencia, pues es cierto que la ubicación espacial urbana no es privativa de la comedia de capa y espada (piénsese en la Sevilla de *El médico de su honra*, *La estrella de Sevilla* y otras muchas), ni las marcas geográficas coetáneas son significativas (sólo aparecen dos), lejos de la intencionalidad decididamente acumulativa de comedias como *El acero de Madrid* o *Las ferias de Madrid* (cierto que son obras lopianas tempranas de un modelo aún en formación, pero apuntan a notables diferencias con la obra calderoniana que aquí trato), ni parece tampoco claro que resulte determinante la reducción de la nómina de personajes con tendencia a la atomización de sus relaciones motivaciones e intereses (porque Calderón cuando quiere den-

<sup>31</sup> Ver Antonucci, 2003a, también para la relación con *La dama duende*. La crítica ha señalado ciertos puntos de contacto con la novela cervantina *La fuerza de la sangre*; ver, por ejemplo, Muir, 1985.

<sup>32</sup> Valor simbólico que también ha sido resaltado por McKendrick, 2000, pp. 331–333.

<sup>33</sup> Cita de McKendrick, 2000, p. 334, que añade: «por medio de la insignia cuyo simbolismo don Juan ha preferido ignorar, Leonor consigue descubrir su identidad y le obliga a reparar el daño que ha hecho casándose con ella —la única solución posible en las circunstancias aunque para Leonor no pueda ser una perspectiva muy agradable».

sifica mucho más el mapa de estas relaciones<sup>34</sup>); ni la función ponderativa referencial (porque no parece responder aquí a una suerte de deliberado mecanismo ordenador, a veces excesivo y autocomplaciente, del caos generado por el enredo); ni la mecanización extrema de ciertos recursos de la acción (porque el efecto trágico o cómico, como bien se sabe, no depende del hecho en sí, sino de las implicaciones emocionales que levanta en el receptor<sup>35</sup>); ni es, claro, relevante en modo alguno la onomástica de los personajes...

Sin embargo, pese a todos estos indicios poco cómicos, valga la obviedad, cabría pensar en *No hay cosa como callar* como una comedia de capa y espada peculiar, fruto de las propias tensiones formativas del género. Sepúlveda señala en este sentido, con buen tino, que «la consolidación de unos modelos consagrados se alió con las condiciones sociológicas de su fruición, para poner a dura prueba el ingenio de los autores. Un canon de referencia evidente, un número limitado de posibilidades combinatorias, la necesidad de producir constantemente nuevas obras y las exigencias de un público experto constituyeron las murallas dentro de las que se vieron obligados a moverse innumerables dramaturgos<sup>36</sup>». Es lo que él llama el haz y el envés de las convenciones, diferenciación básica creada por la habilidad calderoniana en sacar partido a las propias debilidades del sistema dramático, justificada en parte por lo que Pedraza llama en Calderón el *espíritu sensible al ridículo*, en lo que el crítico cordobés considera un profundo afán calderoniano por reinventarse a sí mismo<sup>37</sup> y una tendencia visible hacia la experimentación<sup>38</sup>. No sería tanto una búsqueda de ori-

<sup>34</sup> Un ejemplo tomado al azar de esta densificación puede verse en Arellano, 1988, p. 37, en relación con la comedia calderoniana *Cada uno para sí*.

<sup>35</sup> Misma consideración como lance de la acción tiene la caída del caballo de don Enrique frente a la quinta de Mencía en *El médico de su honra*, que la caída del coche en el que viaja Marcela a las puertas de la casa de don Diego en *No hay cosa como callar*; y sin embargo, los efectos que generan en el espectador o lector son radicalmente diferentes.

<sup>36</sup> Ver Sepúlveda, 2003, p. 815.

<sup>37</sup> «Creador de una comicidad mecánica [...] debía de tener un espíritu muy sensible a lo que de ridículo había en las poses gesticulantes de los seres reales, y sobre todo, al vacío que sobreviene al desgastarse por la reiteración de las fórmulas literarias» (Pedraza Jiménez, 2000, p. 72).

<sup>38</sup> Si consideramos *No hay cosa como callar* como un ejemplo extremo de esta experimentación cabría pensar, por ejemplo, que la falta de referencias autoparódicas a

ginalidad como empeño personal de un artista, sino más bien el resultado de un dominio en el conocimiento del hecho teatral con cierta tendencia a la mecanización integradora, visible en múltiples ejemplos<sup>39</sup>. Así ocurriría con la comedia de capa y espada: donde se observa una combinación de rasgos de mecánica precisa e imprecisa<sup>40</sup> (en el sentido de ocasional) que podrían explicar la escritura de una obra como *No hay cosa como callar*. Es posible que el dramaturgo, lanzo la hipótesis, cada vez más cercano hacia una estética del deleite constructivo se hubiese decantado hacia la prevalencia del enredo frente a otros mecanismos risibles ya frecuentes en anteriores comedias suyas. La novedad en este caso se fundamentaría en el uso inverosímil de una variante novedosa que sería el silencio forzado de uno de los personajes principales de la comedia: Leonor (y en parte extensible a don Juan). Hablando con propiedad no habría una retórica del silencio<sup>41</sup>, sino más bien un uso constructivo de dicha retórica que encaja bien con la frustración de Leonor, incapacitada para hablar delante de otros personajes, pero locuaz a solas consigo misma. El juego lúdico se destila aquí a partir de la tensión dramática y del suspense cómico derivado de la discrepancia en la información que posee tanto el receptor como el personaje. La identidad escondida, imperfecta en su aprehensión cognoscitiva, afecta a la comunicación ficcional de la es-

la faceta constructiva de la comedia, sería una prueba de la intención de Calderón de integrar en el universo cómico nuevos elementos constructivos.

<sup>39</sup> Como podría ser la integración del gracioso en el universo cerrado y opresivo de la tragedia. Calderón nunca creyó en la tragicomedia a la manera de Lope. Sus graciosos son en suma un fracaso constante en sus funciones y definiciones dramáticas.

<sup>40</sup> Un ejemplo claro de esta mecánica peculiar puede verse en *El escondido y la tapada*, escrita hacia 1636, donde a la mecánica precisa de la comedia de capa y espada, cabe sumar otros ingredientes imprecisos como la ruptura consciente de la férrea distribución de los roles masculinos y femeninos, a través de la inversión de valores fijados por la norma genérica en el dibujo de los personajes y el diseño escénico del espacio de la comedia (según señala Sepúlveda, 2003 y discute en algunos puntos Escudero, 2011).

<sup>41</sup> Ver Mata Induráin, 2010, pp. 269 y ss., quien cita en nota la siguiente bibliografía, pertinente para ver la relevancia de este concepto en la literatura del Siglo de Oro: Egido, 1986; Béziat, 2004; Déodat-Kassedjian, 1999. Con relación a *No hay cosa*, ver Soons, 1971; Dapaz Strout, 1981; Neumeister, 1982; Ter Horst, 1982; Iturralde, 1983; Sloane, 1984; Hesse, 1995; Déodat-Kassedjian, 1999, pp. 245-262; y Parker, 2000.

cena pero no a la del espectador, que asiste como conocedor omnisciente de todo lo que ocurre a su alrededor. Y esa retórica constructiva del silencio manipula la realidad de lo que ocurre en escena cuando por ejemplo Leonor, tapada, irrumpe en los aposentos de Marcela para intentar saber lo que no puede preguntar, para crear una identidad falsa de su violador (don Alonso de Altamira llama a don Juan), y para perder finalmente la venera (que acaba entregando a Marcela como mal menor: «Aquí hay solos dos caminos: / u decir quién soy, u dar / el retrato: esto es preciso. / Pues piérdase por agora / lo que ya se está perdido; / no lo que por perder resta», vv. 2094-2099), testigo mudo de los verdaderos hechos acaecidos aquella noche. El final de la comedia responde a este principio rector, pues es la repetida coletilla final «No hay cosa como callar», la que ordena y cierra de manera tajante todas las líneas argumentales de la acción. De esta manera, resulta poco significativo el que halla un final asimétrico, con una sola boda. Lo que interesa de verdad es recalcar cómo el silencio es capaz de dar cuerpo a una peripecia que nace, se desarrolla y termina a pesar de los obstáculos, ingeniosamente superados, de un discurso vacío en el sentido real del término.

*Ergo*, cabría concluir que *No hay cosa como callar* es una comedia de capa y espada, *peculiar* si se quiere.

Pero esto no es más que una sutil impostura, porque existe un problema todavía no resuelto. ¿Cuál sería el efecto dominante de la comedia en el receptor? ¿Un espectador contemporáneo de Calderón cómo interpretaría la obra, como una comedia cómica o como una comedia seria? La pregunta es capital porque el sentido global de la obra no puede ser ambiguo. Y una cosa es clara: el mecanismo lúdico, si lo tiene, no hace reír al espectador, algún elemento aislado sí, pero no el conjunto del armazón de la obra. *No hay cosa como callar* traiciona el principio básico de la comedia de capa y espada. A lo que cabría sumar como se ha visto que en realidad pocos o ningunos son los rasgos coincidentes con comedias como *La dama duende*, *Casa con dos puertas*, *El escondido y la tapada*, *No hay burlas con el amor...*

Termino. Su universo global entonces está más en sintonía con las comedias serias. Es posible, apunto, que Calderón quisiese en realidad escribir su propia visión del mito de don Juan. Pero optó por el dibujo de un mito despojado de la dimensión teológica de su modelo,

incapaz del desafío magnífico con el más allá (recuérdese que da la mano a Leonor y no al Comendador) o del pacto con el demonio<sup>42</sup>. Ni siquiera se sintió seducido Calderón por las posibilidades que le brindaba el mito de Fausto. ¿Qué quedaba entonces? Un don Juan arrebatado por una pulsión erótica indomable, ni siquiera seductor impenitente (pues en ningún momento trata de seducir a Leonor) cuya acumulación de aventuras amorosas va a dar pie a que actúe la justicia poética. En la idea dramática calderoniana el proceder licencioso de don Juan de Mendoza merece el castigo final que recibe, urdido por el empeño decidido de esas damas *fijas y errantes* que tanto desprecia (pero que al fin y al cabo son la causa de su derrota<sup>43</sup>), acabando como un don Juan domesticado<sup>44</sup>, casado con Leonor, obligado a reparar su honor, en un final que no satisface a nadie pues las expectativas sentimentales de todos los protagonistas<sup>45</sup> quedan frustradas, y Leonor desposada con quien no quiere. Amargamente lúcida ante un futuro incierto y doloroso.

Nada más alejado del universo de la risa.

<sup>42</sup> Este supuesto pacto diabólico ha sido interpretado como realmente existente por Wardropper, 1986 (y otros), pero como señala acertadamente Mata Induráin (2010, p. 268) no hay atisbo de intencionalidad trágica en el episodio; sino caracterización cómica del gracioso.

<sup>43</sup> Para un lúcido análisis de los papeles protagonista de Leonor y Marcela, véase el sugerente trabajo de Costales, 2003.

<sup>44</sup> Ver Costales, 2009.

<sup>45</sup> No hay, claro, una restitución del orden inicial de los acontecimientos como puede ocurrir en numerosas tragedias calderonianas; la boda es una culminación lógica del desarrollo del enredo, pero es una conclusión imperfecta, que no cierra los hilos de la acción, más bien los deja abiertos a la incertidumbre y a la infelicidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, F., «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, ed. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- «L'altra dama e il suo ritratto: somiglianze e differenze fra *La dama duende* e *No hay cosa como callar*», en *Tra parola e immagine: effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*, ed. L. Gentili y P. Oppici, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003a, pp. 221-230.
- «Riflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua appartenenza di genere», en *Giornate Calderoniane Calderón 2000: atti del Convegno Internazionale, Palermo 14-17 Dicembre 2000*, ed. E. Cancelliere, Palermo, Flaccovio Editore, 2003b, pp. 159-169.
- ARATA, E., «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, ed. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 91-111.
- ARELLANO, I., «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
- «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*, ed. F. B. Pedraza y R. González Cañal, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.
- *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- BÉZIAT, F., *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*, Pamplona / Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos / Revista Estudios, 2004.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El escondido y la tapada*, ed. J. M. Escudero, en preparación.
- *La desdicha de la voz*, en *Obras completas de Calderón*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, vol. II, 1956.



- *No hay burlas con el amor*, ed. I. Arellano, Pamplona, Eunsa, 1981.
- *No hay cosa como callar*, ed. K. Delmondes, tesis doctoral en curso (Pamplona, Universidad de Navarra).
- CATTANEO, M., «Varianti del silenzio. *No hay cosa como callar* di Calderón e l'adattamento di Bretón de los Herreros», en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos*, Messina, Armando Siciliano Editore, 1993, pp. 123-134.
- COSTALES, K., «“Honesta Venus” o “demonio vestido de mujer”: la percepción y el violador en *No hay cosa como callar*», *Bulletin of the Comediantes*, 55:1, 2003, pp. 129-153.
- «Don Juan domesticado o la desmitificación del tipo en *No hay cosa como callar* de Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, 61:1, 2009, pp. 109-128.
- COTARELO, E., *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. facsímil de I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- CRUICKSHANK, D. W., *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 2011.
- DAPAZ STROUT, L., «El casamiento “forzado” y el silencio ritual en *No hay cosa como callar*», *Hispanic Journal*, 3:1, 1981, pp. 7-22.
- DÉODAT-KASSEDJIAN, M. F., *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- EGIDO, A., «La poética del silencio en el Siglo de Oro: su pervivencia», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, pp. 93-120.
- ESCUADERO BAZTÁN, J. M., «*El escondido y la tapada*: la mecánica imprecisa de la comedia de capa y espada en Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. L. García Lorenzo y F. de Armas, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 163-182.
- GRANJA, A. de la, «“Este paso ya está hecho”. Calderón contra los *mosqueteros*», en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Itsmo, 2000, vol. I, pp. 160-190.
- HESSE, E. W., «La subversión del acto de habla en *No hay cosa como callar* de Calderón», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, 71, 1995, pp. 75-85.
- HILBORN, H. W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, The University of Toronto Press, 1938.
- HILDNER, D. J., «Chronos y Kairos en el argumento calderoniano: el caso de *No hay cosa como callar*», en *La Chispa '93 Selected Proceedings. The Fourteenth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, ed. G. Paolini, New Orleans, Tulane University Press, 1993, pp. 115-120.
- IGLESIAS FEIJOO, L., «“Que hay mujeres tramoyeras”: La matemática perfecta de la comedia calderoniana», en *La comedia de enredo*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1998, pp. 201-236.

- ITURRALDE, J., «La mujer, el honor, el silencio en *No hay cosa como callar*», *Anuario de Letras Modernas* (México), 1, 1983, pp. 35-42.
- MATA INDURÁIN, C., «“Llorar los ojos y callar los labios”: la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 259-274.
- MCKENDRICK, M., «La venera de Isabel Crespo: resonancias de un objeto material» en *Calderón, protagonista eminente del barroco europeo*, ed. K. y R. Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2000, vol. I, pp. 319-335.
- MESONERO ROMANOS, R. de, *El antiguo Madrid, paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, edición facsímil, Madrid, Trigo Ediciones, 1995.
- MUIR, K., «Hardy, Middleton, Calderón and Cervantes' *La fuerza de la sangre*», en *Elizabethan and Modern Studies. Presented to Professor Willem Schrickx on the Occasion of His Retirement*, ed. J. P. Vander Motten, Gent, Rijks-universiteit Gent, 1985, pp. 181-189.
- MUJICA, B., «The Rapist and His Victim: Calderon's *No hay cosa como callar*», *Hispania*, 62, 1979, pp. 30-46.
- NEUMEISTER, S., «Saber y callar y otros ejemplos. Apuntes para una socio-patología del Siglo de Oro», en *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, ed. W. Hempel y D. Briesemeister, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1982, pp. 219-227.
- PARKER, A. A., «Sobre *No hay cosa como callar* y *El médico de su honra*», en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. A. Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. 2, pp. 275-326.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- «A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico de Toledo, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 453-483.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., «Antes que todo es la acción: para una lectura de *No hay cosa como callar* de Calderón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-50.
- SEPÚLVEDA, J., «Haz y envés de convenciones en *El escondido y la tapada* de Pedro Calderón de la Barca», *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 815-826.
- SLOANE, R., «Calderon's *No hay cosa como callar*: Character, Symbol, and Comedic Content», *Modern Languages Notes*, 99:2, 1984, pp. 256-269.
- SOONS, A., «Calderon Dramatizes an Emblem: *No hay cosa como callar*», *Arcadia*, 6:1, 1971, pp. 72-74.
- SOUFAS, T. S., «“Happy ending” as Irresolution in Calderon's *No hay cosa como callar*», *Forum for Modern Languages Studies* (Oxford), 29, 2, 1988, pp. 163-174.

- TER HORST, R., «The Idioms of Silence. Cervantes, Honor, and *No hay cosa como callar*», en *Calderon: The Secular Plays*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1982, pp. 69-170.
- VALBUENA BRIONES, Á., «Don Juan, la ley burguesa y el cerco de Fuenterrabía. *No hay cosa como callar*», en el prólogo a su edición de P. Calderón de la Barca, *Comedias de capa y espada*, II, «*La dama duende*» y «*No hay cosa como callar*», Madrid, Espasa Calpe, 1954, pp. LXXI-XCII.
- VELLÓN LAHOZ, J., «Moralidad y censura en las refundiciones del teatro barroco: *No hay cosa como callar*, de Bretón de los Herreros», *Revista de Literatura*, t. LVIII, núm. 115, enero-junio 1996, pp. 159-168.
- WARDROPPER, B. W., «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas. Celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, ed. J. Sánchez Romeralo y N. Poulussen, Nijmegen, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 689-694.
- «El pacto diabólico callado en *No hay cosa como callar*, de Calderón», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983, Brown University, Providence, Rhode Island*, ed. A. David Kossoff, R. H. Kossoff, G. Ribbans y J. Amor y Vázquez, Madrid, Istmo, 1986, vol. 2, pp. 697-706.
- WILSON, E. M., «Calderón y Fuenterrabía: El *Panegírico al almirante de Castilla*», *Boletín de la Real Academia Española*, 49, 1969, pp. 253-278.