Los celos en Mira y en el primer Calderón

Juan Manuel Villanueva Fernández
Centro de Apoyo al Profesorado de Villaverde

Los celos en Mira y en el primer Calderón

Juan Manuel Villanueva Fernández
Centro de Apoyo al Profesorado de Villaverde

Vorrei pure consigliare [...] *uno studio approfondito ed interiore su Mira de Amescua che è indubbiamente tra i precursori più geniali ed originali del Calderón*.
Arturo Farinelli, 1914

I

Hace ya mucho tiempo que comencé una serie de artículos cuyo objetivo era demostrar que, muy probablemente, el mayor maestro de Calderón de la Barca fue Antonio Mira de Amescua. La idea no era original mía; se remontaba a bastantes años atrás[1]; pero me pareció digna de prestarle una mayor atención. Creo que los resultados han sido suficientemente fructíferos; y esta mañana quiero ofrecer a ustedes una nueva reflexión a partir del título de este congreso.

Como sucede en estas ocasiones, mi primera intención fue demasiado ambiciosa; tras conocer el tema del coloquio, reduje mi comunicación al análisis de dos casos –una comedia y una tragedia– relevantes de forma especial; en el caso de la comedia, además, partiría de una reciente incorporación al canon del dramaturgo accitano, *Muerto vivo y enterrado* –con el subtítulo, según el manuscrito, de *Callar en buena ocasión* o *Bueno es callar*–, para contrastarla con una primeriza de Calderón de la Barca, *El alcaide de sí mismo*. Respecto a la tragedia, mi intención era contrastar la pieza amescuana *Lo que es no casarse a gusto* y la de Calderón, *El médico de su honra*. Por desgracia, una vez comprobada la extensión precisa para exponer con suficiente claridad el caso de la comedia, me convencí de la imposibilidad de compartir con ustedes el estudio de las dos tragedias. Si lo permite el espacio de la edición de las actas, prometo incorporarlo a la versión definitiva de este trabajo; en caso contrario, habrá que aplazarlo para otro momento.

MUERTO VIVO Y ENTERRADO Y *EL ALCAIDE DE SÍ MISMO*

La mera consideración del título amescuano nos induce a una mínima reflexión; sobre todo, para recalcar que no es una enumeración de tres elementos –lo que exigiría colocar una coma entre muerto y vivo–, sino que el significado incluye la consideración de «muerto» como sustantivo al que modifican dos adjetivos: «vivo» y «enterrado». Porque de eso se trata en la comedia: de un hombre cuya muerte se certifica, por lo cual es enterrado; no obstante, da la casualidad de que el hombre inhumado no es el que consta oficialmente, sino un desconocido cuya identidad, para el desarrollo de la acción dramática, no interesa absolutamente nada.

Recalcamos este detalle porque, teniéndolo en cuenta, nos encontramos con una situación considerada primordial en el teatro barroco y, por supuesto, esencial en cualquier estudio de don Pedro Calderón de la

[1] De hecho Williamsen ya habló de esto en el Congreso celebrado con motivo del III centenario de la muerte de Calderón, y cuyas actas fueron editadas por Luciano García Lorenzo.

Barca. Nos referimos a la importancia de distinguir entre «apariencia» y «realidad» en el autor de *La vida es sueño* y de *El gran teatro del mundo*.

Sin embargo, aun con el temor de extendernos un poco, es preciso centrar el tema; para lo cual partiremos de unos párrafos de Ignacio Arellano:

> Cuando Calderón impone su dominio, en los años veinte del siglo, la primera generación de dramaturgos llega a su fin. Ruiz de Alarcón y Tirso dejan de escribir para el teatro, Lope frena sensiblemente su producción, las controversias teatrales toman un tono nuevo, más sosegado, y el teatro de corte empieza a desarrollarse. Se abre una segunda fase de la comedia, en la que elementos heredados y nuevas invenciones alcanzarán con Calderón su fusión culminante[2]. La renovación en la continuidad se muestra bien en un fenómeno característico, el de las refundiciones de piezas de la primera etapa. En esa panorámica Calderón sigue constituyendo una fuerza creadora distinguible de la tarea meritoria, pero restringida, de otros reorganizadores de fórmulas recibidas, como Moreto y Bances Candamo[3].

Me perdonarán ustedes si me atrevo a concretar –mejor que matizar– las aseveraciones del profesor navarro; pero, atendiendo la más estricta cronología y los hechos, nos vemos obligados a recordar que, si bien compartimos la afirmación, es especificando que nos referimos a los últimos estertores de la década, puesto que hasta 1629 Calderón no produce dos obras excepcionales: *El príncipe constante* y *La dama duende*. Acaso alguien considere un tanto prematuro aseverar que «Calderón impone su dominio», pero, como quiera que fuere, lo indiscutible es que esas dos piezas sí materializan la personalidad dramática de Calderón; e, incluso, cabe añadir *Casa con dos puertas mala es de guardar*; pero dejémoslo así.

En contraposición se halla una aseveración fundamental: «Se abre una segunda fase de la comedia, en la que elementos heredados y nuevas invenciones alcanzarán con Calderón su fusión culminante». Cuando uno lee ciertos estudios sobre el autor de *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, se convence plenamente de que es necesario insistir en cuánta razón lleva el profesor Arellano. Se diría que numerosos críticos comparten el aserto de Fray Manuel de Guerra y Ribera, en la aprobación del quinto tomo de comedias de Calderón, cuando afirmó:

> Lo que más admiro y admiré en este raro ingenio, fue que a ninguno imitó. Nació para maestro, y no discípulo; rompió senda nueva al Parnaso, sin guía escaló su cumbre, esta es para mí la más justa admiración, porque bien saben los eruditos que han sido rarísimos en los siglos los inventores.

No argumentaremos en contra de estas líneas, pues son incontables las páginas consagradas por los estudiosos a investigar las fuentes calderonianas. Sin embargo, limitándonos a los hechos y a la cronología, confirmamos la cita de Arellano, enunciando dos conclusiones:

1ª: Hasta los años 30 del siglo XVII, prácticamente, Calderón no domina los teatros de España.

2ª: Las obras escritas hasta esa década deben ser consideradas de mero aprendizaje; y, durante esos años, acaso el magisterio fundamental fuera el de Mira de Amescua; valgan unos ejemplos para sustentar esta teoría:

Amor, honor y poder, la primera pieza representada de Calderón, toma bastantes pasos de *La estrella de Sevilla*: destaca el episodio donde la dama visita al reo condenado a muerte y le ofrece la posibilidad de recuperar la libertad; pero hay otros.

La gran Cenobia es una comedia considerada por José Alcalá-Zamora como fundamento y raíz del pensamiento político de Calderón, mientras que Rina Walthaus la interpreta básicamente como una presentación dramática de la fortuna[4]. Ninguno de los dos se refiere a que Calderón plagió *La rueda de la fortuna*, de Mira de Amescua; más aún, ni siquiera lo tienen presente[5]. Demostramos este plagio, en

---

[2] Alborg, al comienzo de su estudio sobre el dramaturgo, escribe: «comparando lo que Lope había supuesto respecto a todo el teatro precedente, Calderón no trae ninguna nueva concepción fundamental del arte dramático ni lo encamina por distintas rutas de las que Lope y sus discípulos habían abierto y recorrido con audacia tan derramada. Con todo, distinguen a ambos dramaturgos peculiaridades de detalle más que suficientes para diferenciarlos con sobrada razón y admitir la existencia de los dos ciclos mencionados» (II, 660).

[3] *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 450.

[4] José Alcalá-Zamora, *La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano*, Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia reimpreso por R. Castilla y M. González, eds., en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula Biblioteca Mira de Amescua*, Granada, Universidad, 2001, pp. 529-567; Rina Walthaus, «"Representar tragedias así la Fortuna sabe": La representación de Fortuna en dos comedias tempranas de Calderón (*Saber del bien y del mal* y *La gran Cenobia*)», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, vol. II, pp. 397-409.

[5] A decir verdad, la profesora Walthaus lo incluye en su nota 15, citando a Jesús Gutiérrez, que apunta la gran semejanza de un episodio con el comienzo de la pieza de Mira.

nuestra ponencia del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua (1999), en este mismo foro, y lo confirmamos en nuestro estudio sobre la escenografía de Mira y su repercusión en Tirso y Calderón[6].

Saber del bien y del mal plagia, fundamentalmente, la bilogía de don. Bernardo de Cabrera, incluso en la consideración de los criados, siempre con buena o mala suerte, como en la pieza amescuana. Aparte de esta pieza, incluye elementos de *La rueda de la fortuna*.

Huellas indiscutibles de Mira de Amescua hallamos en todas las obras primerizas calderonianas: *El sitio de Bredá*[7], *El cisma de Ingalaterra*[8], *Judas Macabeo*... Más aún, desde hace muchas décadas, está demostrado y reconocido que este magisterio –o imitación, si preferimos decirlo así[9]– se prolonga hasta algunas obras fundamentales de la madurez del dramaturgo madrileño. Fue precisamente Valbuena Prat quien estudió la profunda relación-influencia de *El esclavo del demonio* en *El mágico prodigioso* y en *La devoción de la Cruz*. Y lo mismo cabe decir de la influencia manifiesta de *La rueda de la fortuna* en la calderoniana *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* aunque, frente a lo generalmente aceptado, ya demostramos, al respecto, que tal vez importa más la influencia de otra pieza del accitano, *Examinarse de rey*[10].

Citamos estas piezas de la madurez de Calderón para salir al paso de una objeción importante: la coincidencia de episodios o de «pasos» no es motivo suficiente para hablar de «plagio»; es verdad y nosotros lo hemos repetido en otras ocasiones. Lo que intentamos exponer hoy es algo directamente relacionado con la creación de las primeras comedias calderonianas, en las que el genial Calderón realiza sus primeros pinitos dramáticos. Para ello, estudiamos con alguna profundidad la relación entre una pieza del dramaturgo granadino –la ya señalada *Muerto vivo y enterrado*–, y otra del madrileño –*El alcaide de sí mismo*– para demostrar que las coincidencias no son simplemente temáticas por incluir determinados «pasos» en la acción, sino una clara asunción de ideas y planteamientos dramáticos[11].

Para la comprensión exacta de nuestro mensaje, consideramos imprescindible aquilatar los conceptos de «fundamento» y de «plagio»; en línea con las acepciones de nuestro *Diccionario de la Lengua Española*, he aquí un fragmento de Olegario González de Cardedal:

> El término «fundamentos» designa, ante todo, realidades materiales: los *cimientos* sobre los que estriba un edificio y las estructuras que lo sostienen; los *elementos* de los que está compuesta una realidad; los *hilos que forman la trama* de un tejido, que aun cuando no aparezcan visibles, sin embargo, permiten junto con la urdimbre que una tela se constituya, adquiera consistencia y se le pueda insertar un bordado. Pero esta palabra nos remite también a realidades morales y espirituales: los *principios*, ideas y claves a partir de los cuales se entiende un proyecto o se orienta una empresa: las *convicciones personales* que nos dirigen y sostienen ante la empresa máxima de ser hombre; los *puntos de partida* desde los cuales se orienta una acción hacia su meta; las *condiciones permanentes* de existencia, de inteligibilidad y de significación; los *contenidos esenciales* de una materia[12].

En cuanto al término «plagio», lo utilizamos como auténtica piedra de escándalo para llamar la atención del oyente; tratándose de Calderón de la Barca, podría parecer una temeridad tratarlo plagiario;

---

6 «La influencia de la escenografía de *La rueda de la Fortuna*, de Mira de Amescua, en Tirso y Calderón», en R. Castilla Pérez y M. González Dengra, eds., *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad, 2005, pp. 517-533.

7 *El sitio de Bredá* incluye, en la segunda jornada, una escena plenamente coincidente con una de la tercera de *La rueda de la fortuna*: la posibilidad de salvar una vida más –en total, dos–, a cambio de la propia; importa más la argumentación.

8 Hay muchos episodios que demuestran una influencia importante de las dos piezas de la bilogía de don Álvaro de Luna.

9 Obsérvese que aquí ya no hablamos de «plagio»; el aprovechamiento de pasos y episodios concretos, a lo largo del Siglo de Oro, fue muy frecuente, sin que tal costumbre fuera condenada radicalmente. Por otra parte, se repite con frecuencia que «la imitación seguida de asesinato nunca es plagio»; no es este el caso, pues, como hemos creído demostrar en otras ocasiones, aunque perseguida por la desgracia y el error de casi todos los críticos, *La rueda de la Fortuna* es una obra maestra y seminal del teatro áureo, escrita en fecha anterior a la generalización de la comedia de Lope de Vega; recordemos, a simple título de muestra, que no tiene gracioso. Véase Juan Manuel Villanueva, *El teatro teológico de Mira de Amescua*, BAC, Madrid, 2001; estudiamos *La rueda de la Fortuna*, en pp. 247-278; también la «Introducción», a nuestra edición de *La rueda de la Fortuna - La hija de Carlos Quinto*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2004.

10 Juan Manuel Villanueva, «*En esta vida todo es verdad y todo mentira*, de Calderón de la Barca», *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, Manuel Abad Varela, ed., Madrid, UNED, 2004, pp. 245-256.

11 Comprenderá el lector fácilmente que nuestro pensamiento disiente mucho de este fragmento de Alborg: «Lo que distingue esencialmente a Calderón –aparte sus peculiaridades estilísticas– es un mayor cuidado constructivo, una más estudiada elaboración arquitectónica, con la que trata de extraer novedad del generoso derroche de Lope, una actitud más reflexiva y meditada. Finalmente, Calderón aporta, dentro siempre de los generales cauces lopistas, un tipo de comedia poética, en la que la intención ideológica y doctrinal predomina sobre la acción y las pasiones, al tiempo que los personajes se desrrealizan y estilizan para adquirir carácter de símbolos. Y queda aparte la aportación fundamental de Calderón en el *auto sacramental*, género que adquiere en sus manos la perfección definitiva» (II, 661).

12 Olegario González de Cardedal, *Fundamentos de Cristología*, 2 volúmenes, BAC, Madrid, 2005 y 2006; la cita, en I, p. 3.

pero nadie nace sabiendo y –en todo caso– hablamos de las obras primerizas de quien, andando los años, se convertiría en un excelente artífice de la comedia.

Siguiendo nuestra costumbre, resumiremos las dos piezas que vamos a contrastar, puesto que es comprensible que su lectura no se cuente entre las más recientes de este docto auditorio.

RESUMEN DE *MUERTO VIVO Y ENTERRADO*, DE MIRA DE AMESCUA[13]

Acto primero.- El tropezón y muerte de su caballo, tras correr trece horas, interrumpe la veloz carrera del Príncipe don Sancho de Aragón y su criado Rodrigo; huyen porque, en un torneo, Sancho mató al hijo del Rey de Nápoles, de cuya hija está enamorado el español. Don García le anuncia que ofrecen diez mil ducados por su cabeza. Sancho narra el comienzo de su amor correspondido. Rodrigo descubre el bulto del tropiezo: un cuerpo muerto, con el rostro destrozado. El de Aragón cambia sus ropas por las del difunto, y deja en el cadáver unas cartas y un retrato de la Infanta. Encarga a unos aldeanos entregar el cuerpo al Rey, para compartir la recompensa. Por su parte, vuelve a la corte napolitana. En ésta, César pretende que Lucrecia, su antigua enamorada, favorezca su ambición de convertirse en rey casándose con la Infanta. La dama le responde, enfurecida, que sus castos amores no posibilitan rogar a un hombre ni infamar su nombre. La Infanta Margarita llora al hermano y al amante. César intenta consolarla con su amor, a lo que se opone la Infanta, con el consiguiente placer de Lucrecia. También el Rey, ante la tristeza de la Infanta, sobre todo cuando se desmaya al ver el que ella cree cadáver de su enamorado –con las cartas y el retrato–, lo atribuye al dolor por el hermano; su desconsuelo lo declara sin trabas ante Rodrigo junto al finado. Para intentar alegrar a los de palacio, Sancho y Rodrigo, como locos, y García, como loquero, aparecen ante el Rey y la Princesa; la locura del español radica en estar enamorado de una bellísima infanta. A los pies de ella, hace su primera declaración de amor. El Rey los acepta en palacio.

Acto segundo.- Los vasallos aconsejan a Sancho declararse a la Infanta; él duda porque «quien dijo mujer dijo mudanza». Aparece Margarita leyendo un papel que encela a Sancho hasta quitárselo; comprueba que es suyo. Convencido de su amor, empieza a confesar quién es cuando los interrumpe César, para importunarla con sus pretensiones; ella, por fin, consiente ser amada, pero no, decírselo, con intervenciones de Sancho que impide al pretendiente tomar la mano de la Infanta. El Rey da a Margarita los retratos de dos príncipes de Sicilia y Francia. La joven, sin mirarlos, acepta la voluntad paterna; pero éste prefiere que elija, lo que perturba a Don Sancho «dormido». Los criados insisten en que se declare, pues ella no puede ser una constante «tórtola viuda». Isabela, criada de Lucrecia, le aconseja dar celos a César, para que vuelva a ella: simularán que Sancho-Roldanillo es un príncipe español disfrazado, y Rodrigo-Galalor corresponde a la criada. Tras conversar con Rodrigo, Lucrecia, observada por César, «lee» un papel de alguien, al que va a responder, provocando los celos del napolitano; éste, por Isabela, consigue saber «lo que pasa». Margarita contempla los retratos; los infravalora respecto a los españoles. Una «aparición» de Don Sancho le exige fidelidad a la palabra dada; ella renuncia a casarse. Lucrecia e Isabela comentan el éxito de su «maraña» cuando llega Don Sancho, al que Lucrecia, conocedora de que escucha César con Isabela, le habla como a español; las palabras airadas de César desconciertan a Sancho, pues aquél afirma que también lo sabe la Infanta. El italiano se convence de que Sancho a quien ama es a la Infanta. Margarita ve a César, y le asegura que, si llega a casarse, será con él, promesa que enloquece a Sancho, el cual, después de quejas desconcertantes para la joven enamorada, grita descubriéndose como Don Sancho y deseando ser muerto por el Rey. La enamorada lo acalla con su súplica.

Acto tercero.- Los amantes confiesan su amor y la Infanta declara que no comprende cómo lo ha descubierto Lucrecia. Los interrumpe César, incapaz de impedir a Sancho recordar cómo era «la Infanta que él amó». El italiano, enfurecido por el menosprecio de la princesa, planea matar al español, y asegura a éste que yerra al fiarse de las mujeres, pues sabe que la que obliga al español, le ha escrito papeles y hecho mil promesas. Nuevas dudas de Sancho, incrementadas por la Infanta cuando, enterada de que César conoce su personalidad, temiendo por su vida, le aconseja alejarse de palacio. César ordena a unos criados matar a quien, cerca de las ventanas de la Infanta, hable mal el italiano o utilice otra lengua. Sancho se salva simulando ser sordo y mudo; y Fabio, criado de palacio, porque se descubre a ellos, e informa al Rey, a la mañana siguiente. El Monarca anuncia a César la llegada del Rey de Aragón a vengar la muerte de su hijo. Al denunciarle la personalidad del «loco Roldanillo», el Rey investiga, confesando Lucrecia su invención. Por el parecido de Sancho con el Príncipe, acuerdan engañar al Rey aragonés; accede el loco, con la condición de besar la mano de la Infanta. En el campo hispano, García y Rodrigo comunican a su Rey la verdad y que al Príncipe lo ha retenido amor. Conversando los Reyes, con sus

[13] Debemos el descubrimiento del manuscrito a John V. Falconieri, publicado en Kassel, Edition Reichenberger. 1992, con el título *Callar* en *buena ocasión* o *Muerto vivo y enterrado.* Sin embargo, en el encabezamiento del segundo y tercer actos, enuncia: «Acto segundo» y «3 jornada» de *Bueno es callar.* Cierto es que, en la precedente tabla de contenido consta la pieza con ese titulo, pero no lo es menos que concluye: «Sancho: Acabe aquí esta comedia, / porque, si *es bueno callar, / su mismo título tenga*». Lo que creemos que justifica. al menos, concederle también este titulo. Las graves deficiencias del texto nos han obligado a preparar nuestra propia edición crítica, que es la que aprovechamos para las citas.

delegaciones, entre burlas y veras, la Infanta da su mano al Príncipe. Los esposos, finalmente, declaran la validez de la entrega, pues Sancho no es loco y farsante, sino el verdadero Príncipe de Aragón.

RESUMEN DE *EL ALCAIDE DE SÍ MISMO*, DE CALDERÓN DE LA BARCA

Jornada primera.- El duque Federico, de Sicilia, y su criado Roberto han caído despeñados por accidente y muerte de sus caballos. Federico, revestido de armadura de oro y plata, viene huyendo del Rey de Nápoles, quien lo persigue por haber matado en una justa a su sobrino Pedro Esforcia. Por consejo del criado –que regresa a Nápoles para conocer el estado de su amor con Margarita–, Federico se presenta sin vestido, en Belflor, ante Elena, hermana del muerto –mientras recibe el pésame de los villanos– a la que cuenta haber sido despojado, por unos bandoleros, de todos sus bienes. La dama, prendada de él, lo acepta en su casa. En Nápoles, la infanta Margarita da muestras de inmenso dolor; todos lo interpretan por muerte de su primo y prometido Pedro; en realidad, llora por su amado ausente Federico. Roberto es descubierto y apresado con las joyas y una carta de su señor; así es reconocido el homicida. Margarita determina liberar al criado de su amado. En el monte, Benito, uno de los villanos de Elena, descubre y se viste con la armadura; así es apresado por los perseguidores del duque.

Jornada segunda.- Margarita cuenta a Serafina cómo Federico la enamoró presentándose como platero ante ella; entre las joyas, le mostró el propio retrato de la joven, asegurando que el duque Federico siempre lo llevaba en su pecho; y, simulando entregárselo, le dio otro con el retrato del duque, por lo que Margarita lo reconoció. La dama cuenta al rey los sentimientos de su hija, suavizando sus intentos vengativos. El capitán se presenta con el príncipe homicida –Benito–, revestido con su armadura, sin que basten a desengañar a los presentes sus locuras y vulgarismos; sólo lo reconoce, pero sigue la corriente a los demás en defensa de su señor, Roberto. El Rey ordena llevar al preso, acompañado de su criado, a la torre de Belflor, advirtiendo que la prisión sea como hospedaje de un príncipe. El capitán se presenta con el preso –Federico está a punto de declararse, por la ambigüedad de las palabras del oficial–; Elena lo nombra alcaide de Federico, así que él, asegurando la rectitud de su obligación se declara «alcaide de sí mismo». Margarita acude a visitar al prisionero; Elena encarga al alcaide enterarse de cuanto hablen, para informarla. Los amantes se descubren mutuamente: Margarita le ofrece un caballo y riquezas para salvar su vida; Federico le declara su personalidad y «oficio».

Jornada tercera.- Federico cuenta a Elena cómo Margarita, por amor, ofreció al preso un caballo y joyas para huir, propuesta no aceptada por el noble por su pleito-homenaje. La infanta pide a Serafina que comunique al rey su sentimiento. Al comentar su amor con Elena, ésta le confiesa su vergüenza por haberse enamorado del «mercader», abrasando en celos a su confidente, la cual, una vez sola, da rienda suelta al volcán de su pecho y, en cuanto aparece el inocente Federico, lo colma de reproches. Elena regresa a escuchar la conversación de los dos, descubriendo el sentimiento entre ambos y los insultos que le dedican. Al marcharse Margarita, Elena lo acusa de traidor e ingrato; Federico se defiende, por su doble «personalidad»; la mujer, ofendida, promete vengarse ahora que llega el Rey. Cuando Elena denuncia a éste los amores de su hija, el monarca se da por enterado y ofendido. El capitán anuncia la proximidad del infante Eduardo de Sicilia, que acude con su ejército en defensa de su hermano. El Rey determina ir a visitar al duque acompañado de su hija; ésta acepta complacida. El padre se desconcierta ante la falta de cordura del preso; así lo comunica al embajador –el propio Eduardo–, que defiende el «divino entendimiento» de su hermano. Por fin, resuelta la personalidad de cada cual, Margarita da su mano al amado; el Rey remediará las «ansias» de Elena.

No resulta difícil comprobar que el comienzo de *El alcaide de sí mismo* es un calco de *Callar en buena ocasión*, de Mira de Amescua: el caballo desbocado, la muerte accidental en la justa, el enamoramiento de la hija del rey –Calderón añade el enamoramiento de la hermana del muerto, como una mujer distinta; en Mira, la infanta es hermana del príncipe muerto–; el duque no es, prácticamente, reconocido por nadie por haberse presentado de incógnito en la justa. Pero no se trata simplemente del comienzo de la comedia. Toda ella incorpora múltiples elementos de la obra amescuana; y sus variaciones, vienen a ser, en último término, simples adaptaciones a la variación inicial. Lo que no es óbice –téngase esto muy en cuenta, y no nos cansaremos de repetirlo aun a riesgo de pecar de reiterativos– para que, tras el aprendizaje con un maestro excepcional, el dramaturgo madrileño alcanzara las cumbres del genio.

Pero esa genialidad tardaría en llegar; reflexionemos un poco sobre «la traza» de *El alcaide de sí mismo*; comprobamos que las cosas no están tan claras. Valga una observación: si recordamos la trama de *El alcalde de Zalamea*, refundición de la atribuida a Lope de Vega, la maestría calderoniana, en una de sus muestras indiscutibles, reduce las dos mujeres a una, con lo que la fuerza teatral se concentra en una

sola situación dramática[14]. En cambio, en *El alcaide de sí mismo* sucede lo contrario. Mientras que Mira de Amescua, en *Callar en buena ocasión*, hace girar toda la fuerza teatral en torno al personaje de la infanta Margarita, en Calderón de la Barca son dos las mujeres que aspiran a casarse con el homicida del hermano y el primo, respectivamente, de ellas.

Tras estas consideraciones, pasemos al tema central que nos ocupa. Para nuestra exposición, y por simples motivos didácticos, expondremos independientemente lo que corresponde a cada una de las comedias; a continuación, indicaremos el paralelismo de ambos planteamientos, para terminar enunciando algunas conclusiones.

II

LOS CELOS EN *MUERTO VIVO Y ENTERRADO*

Uno de los momentos culminantes, desde el punto de vista de los celos, de *Callar en buena ocasión* es el siguiente fragmento:

Salen al balcón Lucrecia y Isabela

LUCRECIA
César está con Roldán.
Escuchemos, Isabela.
ISABELA Yo sospecho que te cela.
LUCRECIA
Pues donde celos están,
amor hay.
ISABELA Eso es sin duda
que el humo supone el fuego.
CÉSAR Si estoy de cólera ciego,
mal está la lengua muda.
¿Óyesme, loco cansado?
SANCHO Diga, que sordo no soy.
CÉSAR ¿Conócesme?
SANCHO Sí.
CÉSAR ¿Quién soy?
SANCHO Un amante porfiado.
CÉSAR Pues, por la luz de aquel sol,
cuyos rayos por ti pierdo,
que sé bien cómo eres cuerdo
y príncipe y español.
Salte de Nápoles hoy,
sin dilatar la partida
o te costará la vida,
si el aviso que te doy
no agradeces.
LUCRECIA ¿Has oído
disparate más gracioso?
ISABELA ¿No dije que está celoso?
Todo el engaño ha creído.
CÉSAR En efeto, sé quién eres.
Deja de fingirte loco;
y, por que veas cuán poco
hay que fiar de mujeres,
la que te ha obligado a ti
a ese traje, vive Dios,
que nos engaña a los dos,
y que me ha rogado a mí.
Tengo infinitos papeles,
con lágrimas y ternezas,
prometiéndome firmezas
engañosas y crueles.

---

[14] Alborg, hablando de la habilidad de Calderón para «complicar el enredo, multiplicar los lances y renovar las situaciones», observa: «Este dominio de Calderón llega a convertirse a fuerza de virtuosismo, en fórmula, con estilización cada vez más creciente de tipos y actitudes; la capacidad ordenadora y constructiva de Calderón, encuentra para su comedia de costumbres un auténtico esquema, que funciona, se enreda y se resuelve con precisión de fórmula matemática. De donde aquellas comedias vienen a adquirir carácter tan inconfundible, que no son menos calderonianas que sus dramas filosóficos, trágicos o de honra.» (II, 710).

Por ella te he conocido;
della he sabido tu intento,
porque encubrir no ha sabido
su mudable pensamiento.
Recibe, de tu enemigo,
el consejo, si te agrada,
y, por la Cruz de esta espada,
que es verdad lo que te digo. *Vase*.

LUCRECIA
A no ser loco el que escucha,
bueno quedaba mi honor.

ISABELA En qué confuso temor
quedó.

LUCRECIA Su tristeza es mucha.

ISABELA No vi cosa más graciosa
que pedir celos a un loco.

LUCRECIA
En efeto, no ama poco
el alma que está celosa.
Vanse las dos.

En este fragmento (vv. 2291-2342) distinguimos tres aspectos perfectamente diferenciados:

1.- Los celos de César.

2.- La ambigüedad de referente, típica de Mira de Amescua, que anteriormente hemos denominado «ambigüedad de situación»[15], denominación bastante más inexacta que la presente. En el fragmento citado, César y las mujeres oyentes saben que el primero se refiere a Lucrecia; en cambio, Sancho, interpreta –y no puede ser de otra manera– «Margarita»[16].

3.- La invención de la cordura de Sancho, por parte de Lucrecia e Isabela, convencidas de que se trata de un verdadero loco, con su manía de amor a la infanta, viene a coincidir, en ciertos aspectos, con el recurso de «engañar con la verdad»[17], si bien debemos insistir en que, pese a las indiscutibles coincidencias, el episodio en nuestra comedia exige otra lectura.

Para comprender el alcance dramático de la escena, es imprescindible situarse en el puesto de cada uno de los interlocutores –entendiendo como uno solo el grupo Lucrecia/Isabela– promotoras del engaño. Es decir, el análisis lingüístico del texto es ineludible para comprender la causa de la confusión en la escena, así como la perfecta comprensión del sentimiento de los celos en los distintos personajes. Tengamos en cuenta que los espectadores conocen el intríngulis de la trama y la perspectiva desde la que habla cada uno de los personajes de la acción dramática; pero esto es algo que no sucede entre los diversos protagonistas del enredo teatral; en consecuencia, la interpretación correcta-incorrecta del mensaje transmitido por cada actor está en relación directa con su conocimiento respecto a la «fantasía» creada por la amante despechada y su criada. Así pues, Lucrecia e Isabela saben que han inventado una falsedad ajena a la realidad; es decir, su actuación y sus palabras nada tiene que ver, desde el punto de vista de lo denominado «engañar con la verdad» en el teatro áureo; es, más bien, todo lo contrario:

---

15 Inicialmente lo denominamos «ambigüedad de situación», pero posteriormente hemos considerado preferible hablar de «ambigüedad de referente». Nuestras ideas las avanzamos, en un principio, en «Ambigüedad de situación, elemento clave en la constitución de la tragedia áurea (Un recurso del teatro amescuano)», en *Actas del II Congreso Internacional sobre Educación Lingüística y Literaria*, CSI*CSIF-Universidad de Almería, Almería, 2000, pp. 555-565. El Congreso se había celebrado en la primavera del año anterior. Posteriormente, incorporando los análisis de otros textos amescuanos, lo publicamos en *Perspectiva y ambigüedad*, UNED (C.A. de Madrid), 2001. En fecha más reciente, aplicado a un fragmento esencial, en «*El conde Alarcos*, de Mira de Amescua y Guillén de Castro», en *Estudios*, 227, 2004, pp. 23-43.

16 Quede bien claro que este recurso no es exclusivo de Mira de Amescua. Por citar algún ejemplo significativo, recordaremos que lo utiliza Guillén de Castro, en *El desengaño dichoso*; y en Calderón lo encontramos, por ejemplo, constituyéndose en el fundamento y explicación de la acción de *Peor está que estaba*; también resulta importante en *Mejor está que estaba*. Precisamente al hablar de *Peor está que estaba*, Valbuena Briones escribe: «El pilar fundamental del nudo dramático de la obra es el equívoco de personalidades. En estas confusiones estriba la gracia y el donaire de *Peor está que estaba*. Su lectura se sigue con el máximo interés. Es una comedia de honor de feliz desarrollo, en la que se patentiza la poderosa capacidad de síntesis del dramaturgo madrileño». Según hemos señalado y estudiamos en estas páginas, no nos parece que la descripción de lo que acontece en la acción merezca como denominación más precisa «equívoco»; quede, no obstante, al juicio del lector, lo que le parezca más procedente a partir de los ejemplos aquí señalados.

17 Alva E. Ebersole: «"Engañar con la verdad" y *La Fénix de Salamanca*, obra de Mira de Amescua», en *Estudios Literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a H. Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, 1974, pp. 263-273.

engañan con una mentira[18]. Con otras palabras, ellas proclaman la verdad, creyendo que es mentira, según el siguiente esquema:

	REFERENTE		
	Roldán-loco (en apariencia) *Don Sancho-Príncipe español* (en realidad)		
EMISOR	➔ MENSAJE	➔	RECEPTOR
Lucrecia e Isabela	*Roldán aparenta locura*; *es príncipe español cuerdo*		César

César recibe el mensaje de las mujeres. Como, en realidad, está enamorado de Lucrecia, los celos y el egoísmo le juegan una mala pasada y cree a pies juntillas cuanto le confían las dos conscientes «inventoras de la patraña», que repercute directamente en su conminación al príncipe español.

	REFERENTE		
	Margarita, Lucrecia		
EMISOR	➔ MENSAJE	➔	RECEPTOR
César	*La misma mujer nos engaña*		Roldán-Príncipe Lucrecia-Isabela

César es el que, a partir de la denuncia de las dos mujeres, habla con pleno conocimiento de causa, y de acuerdo con la verdad, pero sus palabras son interpretables de diferente forma por los receptores: para las promotoras del «engaño», como provenientes de un burlado con todas las de la ley, la mujer de la que habla es Lucrecia y cuanto declara a su interlocutor es verdad. Por el contrario, para el Príncipe desenmascarado, la mujer que engaña a los dos y ha rogado a César es Margarita; por eso, el joven, abrumado por el desconcierto y la amargura, se queda sin palabras –hay que tener muy en cuenta que César jura sobre la cruz de la espada que cuanto ha dicho es verdad, como lo es, reiteramos, aplicado a Lucrecia–. Las engañadoras interpretan tal silencio como suspensión del loco que no entiende lo que se le está diciendo.

Como César no declara, en ningún momento, el nombre de la mujer que ha desvelado la «hipocresía» de Roldán-español/cuerdo, el príncipe don Sancho sólo puede interpretar las palabras del napolitano como que Margarita ha traicionado el secreto de su disfraz, que sólo ella conocía. De ahí que, al increpar el aragonés a la princesa por su traición, ni hay error de interpretación en el referente –puesto que de ella habla y a ella se dirige directamente–, ni hay error en el mensaje, que dice con exactitud cuanto quiere decir. No obstante, siendo verdad ese mensaje –desde la postura ética e intelectual del emisor–, no corresponde tampoco a la verdad, pues todo aquello que le reprocha a la princesa resulta incomprensible para la receptora, ya que, para su entendimiento y corazón enamorados, nada de lo que dice el celoso español tiene sentido; todo es falso:

	REFERENTE *Margarita*		
EMISOR	➔ MENSAJE	➔	RECEPTOR
Roldán-Príncipe	(Falso)		Margarita

Pero, ¡cuidado!, no es falso con falsedad de mentira, porque pretenda, desde el punto de vista ético, engañar. Él anda errado en sus pensamientos y, en consecuencia, razonamiento y mensajes son ajenos a la «realidad» que transmiten. ¿Cómo hemos llegado hasta aquí, desde el punto de vista dramático y en el desarrollo de la acción? Aunque sus criados aconsejan a don Sancho descubrirse a la infanta, no lo hace cuando percibe y disfruta sus primeras manifestaciones de fidelidad al amado muerto. Eso lo conduce a tres transformaciones, cada una de ellas relacionada con la reacción que le arranca el sentimiento de los celos, progresivamente agravada:

1.- La primera, repetida en otras obras, es su aparición como fantasma.

2.- La segunda y más importante cuando, tras escuchar a su amada prometer a César que se casará con él, enloquece de amor y se transforma en sí mismo, descubriéndose a gritos para que el Rey lo aprese y lo mate.

---

[18] En el juego de personalidades también Calderón aprovechará estas transformaciones, para llevarlas al extremo; bastará, suponemos, con recordar *Las manos blancas no ofenden*. Pero, igualmente, podemos recordar a Mira de Amescua, con *La fénix de Salamanca*.

3.- Y la tercera, inmediatamente después del fragmento comentado, cuando interpreta erróneamente –comido por los celos–, incluso los consejos más amorosos de Margarita, para que se ponga a salvo, y actúa como un verdadero loco.

El desarrollo de la acción agrava paulatinamente el enredo, pues los interlocutores, en cada uno de los diálogos, complican la red de relaciones establecida entre ellos. De hecho, al final de la comedia, el culmen del enredo –y la gracia subsiguiente– radica en que, por los avatares del acuerdo establecido entre los amantes, lo que para los napolitanos es un engaño, para los españoles y Margarita, es «engañar con la verdad»[19], pero que es *verdad* para ellos, no para sus opositores; para estos es una incomprensible confusión, hasta la aclaración definitiva del príncipe Sancho, desvelando su auténtica personalidad y la trayectoria de sus metamorfosis:

SANCHO Deja el enojo, señor,
que humilde los pies te besa,
no Roldán, sino don Sancho,
tu esclavo y tu yerno.
REY ¿Es esta
la confusión de Babel
o el laberinto de Creta?
MARGARITA
Es, señor, una verdad
precedida de una inmensa
fuerza de amor.
ARAGÓN Es mi hijo
don Sancho. Si consideras
lo que amor puede, repara
en que tus burlas son veras.
REY Gracias al cielo que veo
tu amistad y paz perpetua.
CÉSAR ¿Cómo, si aquesto es verdad,
me has engañado, Lucrecia?
LUCRECIA
Yo, por loco le he tenido.
Sin la infanta estás, ¡paciencia!
y, si en ti vive mi amor,
aquí estoy si ella te niega.
CÉSAR Dame a Lucrecia, señor.
REY Tuya es ya.
FABIO ¡Brava cautela!
SANCHO Anoche, César, quisiste
darme la muerte, y mi lengua,
con callar, me dio la vida.
CÉSAR Bueno fue, desa manera,
callar en buena ocasión.
SANCHO Acabe aquí esta comedia,
porque, si *es bueno callar*,
su mismo título tenga.
(vv. 3034-3063)

LOS CELOS EN *EL ALCAIDE DE SÍ MISMO*

En *El alcaide de sí mismo*, los celos dramatizados corresponden a las mujeres. Esto nos exige llamar la atención sobre el aspecto que nos interesa en este momento. No entraremos en el análisis de «el mayor monstruo del mundo», sino en cómo se representan y, sobre todo, cómo aparecen lingüísticamente ante el espectador, a partir de los hechos y las palabras de los personajes. Así pues, en cuanto a su fuerza, sólo hay un momento relevante, dividido en dos partes: cuando la infanta, tras escuchar a su prima que, pese a no haberse declarado, se ha prendado del «alcaide», toma conciencia de sus sentimientos sólo por el temor de los celos; y afirma:

[19] Es muy relevante que la alusión explícita a «engañar con la verdad» esté puesta en labios de César, cuando escucha el diálogo entre Margarita y Sancho, mientras los enamorados creen que hablan como princesa enamorada y loco arrastrado por su permanente frenesí: «¡Que con esta falsedad / sus amores autoricen, / y piensan que en lo que dicen / me engañan con la verdad!» (vv. 2226-2229). Al fin y al cabo, César ha sido testigo de la escena (1909-1990) en que Lucrecia ha dicho, para encelar a su escondido y antiguo pretendiente –objetivo que consigue sólo hasta cierto punto (vv. 1981-1982)–, que conoce su disfraz y que lo reconoce como «el gallardo español / y aquel que de amores mata» (vv. 1951-1952).

MARGARITA ¿Quién creerá que ha tenido
mi cólera paciencia,
mi furia resistencia,
prudencia mi sentido,
cuando en fuego deshecho,
es Etna el corazón, volcán el pecho?
Celos, si esto es temeros,
decid, ¿qué fuera hallaros?
Si esto es imaginaros,
decid, ¿qué fuera veros?
Y teneros, ¿qué fuera?
Ira, rigor, desdén y rabia fiera[20].

Enfurecida por estos sentimientos, los celos la ciegan hasta el punto de negarse a creer en la inocencia completa del amado; de ahí que casi involuntariamente, pero con progresiva excitación, lo increpará con toda dureza, asombrando al joven, incapaz de comprender semejante reacción de violencia y de celos:

MARGARITA ¡Oh caballero vil, oh amante ingrato!
¿Estas son las firmezas
que ofreciste? ¿las ansias, las finezas
de quedar encubierto?
Pero finezas son, esto es lo cierto,
que te ha debido Elena,
no Margarita. Acabe ya mi pena,
y acabe con tu vida;
que la mujer es víbora, ofendida,
cuyo rigor, de imperfecciones lleno,
engendra la triaca y el veneno[21].

Elena, a su vez, que está escuchando a los amantes, se abrasará en celos, y su comportamiento y reproches al «alcaide de sí mismo» forzarán a éste a inventarse una nueva transformación, como caballero distinto a sí mismo, compañero de Federico. No se trata de una metamorfosis obligada por los celos que sufre el interesado; el protagonista se ve arrastrado a inventar esta transformación, cuando descubre los celos de una mujer enamorada y no correspondida. Pero esto es algo que, aunque del mayor interés, no corresponde a nuestro estudio de hoy.

La ambigüedad de las expresiones que, fundamentalmente, estamos poniendo en relación con los celos, no es exclusiva, en la comedia que nos ocupa, en esta dirección; hay otro momento –también de un extraordinario paralelismo con otra de la amescuana *Muerto vivo y enterrado*–[22] donde adquiere una fuerza suficientemente significativa para prestarle atención; exclama la infanta al descubrirse el papel del duque:

¡Oh Federico cruel..!
(*Ap*. Corazón, disimulemos,
y estas lágrimas y extremos
hablen a un tiempo con él.)
¡Bárbaro, arrogante, vano,
soberbio y desvanecido,
altivo, loco, atrevido,
cuyo poder, cuya mano
muerte me dio!... (*Ap*. Y es verdad,
muerte alevosa me dio,
pues la vida me quitó,
robándome la mitad
del alma.) ¡Plegue a los cielos
que tu fin sangriento sea,
como mi pecho desea![23]

---

20 *El alcaide de sí mismo*, en Calderón, *Comedias*, Madrid, Aguilar, 825b.

21 *El alcaide de sí mismo*, 825b-826a.

22 En Mira tiene mayor fuerza y, creemos, mayor intensidad dramática; es la escena que se extiende entre los vv. 738-812; sobre todo, para el paralelismo, los vv. 783-797.

23 *El alcaide de sí mismo*, 514c-515a.

La expresión del fragmento, con la manifestación explícita de la infanta que, en un aparte, anuncia a los espectadores que sus palabras son puro disimulo y, en realidad, pretenden ser en exclusiva diálogo con él:

REFERENTE
Federico ↔ *Pedro*

La infanta se refiere directa y exclusivamente a Federico, mientras que para los oyentes, la interpretación es «Pedro», porque murió a manos de Federico, causándole la muerte de su amor-prometido. Más interesante es la interpretación doble del mensaje, por su magnífica consecución de la ambigüedad, pero desde una doble perspectiva:

MENSAJE
- *Ambigüedad de referente*
  - Mitad del alma - «de la Infanta»
  - Mitad del alma - «Pedro»
- *Ambigüedad-mentira*
  - Fin sangriento - Vida total
  - Fin sangriento - muerte real

La interpretación es clara. Para la infanta Margarita, Federico le quitó la vida, porque le robó la mitad del alma, con lo que la mató a medias «media vida»; por eso, la burla de la expresión consiste en afirmar que ojalá muera como ella desea; es decir, no le desea la muerte, sino cumplir su amor. En cambio, para los oyentes, las palabras de la infanta, a simple vista insultantes, son de rebeldía y maldición porque Federico mató a su prometido; de ahí que interpreten que le mató la mitad de su vida y, en consecuencia, le desea una muerte sangrienta de verdad.

Es indiscutible el paralelismo con determinados «pasos» de Mira, pero esta valoración señalada explícitamente está muy lejos de la ambigüedad de referente amescuana llevada al extremo.

Mejor aprendida se ve en el final de *El alcaide de sí mismo*, aunque el diálogo se realice ante la presencia física de los dos personajes implicados. Recordemos la escena[24]:

INFANTE Pues ya, señor, que le he visto,
vuélveme a decir la causa
¿por qué el casamiento dejas
de mi señora la infanta?
REY Sólo por no ser capaz
del gobierno.
INFANTE Mucho agravias
su divino entendimiento.
REY ¿No es aquel que miras y hablas?
INFANTE Sí, señor.
REY Pues ese mismo
tan rústicamente habla,
tan torpemente procede,
que es igual a un bruto.
INFANTE Basta,
que debe de haber perdido
aquí el juicio, porque Italia
no vio tan sutil ingenio.
MARGARITA
¡Qué a ciegas los dos hablan
de diferentes sujetos!
REY Pues porque en un punto salgas
dese engaño, luego al punto
aquí a Federico traigan
(*Al capitán*)
y si él hablare en razón,
vuelvo a empeñar mi palabra
de casarle con mi hija.
Vase el capitán
ELENA *Aparte*
De confusión tan extraña
saldrá si, viéndole ahora
más cerca, «hermano» le llama.

[24] *El alcaide de sí mismo*, 833a.

El juego de las personalidades de Federico-Duque de Mantua y Benito es acertado[25]. ¿Qué señalamos al respecto?

Desde el punto de vista dramático, el valor del fragmento es innegable, como igualmente lo demuestra la exclamación de Margarita al explicar que cada uno de los interlocutores se refiere a un personaje distinto. Lo que sucede es que los interlocutores hablan de uno distinto, sin que la ambigüedad pueda resolverla la situación hasta el momento preciso del descubrimiento de Benito y su distinción de Federico:

REFERENTE
Federico, Benito

EMISOR → MENSAJE → RECEPTOR
Infante, Rey

Reiteramos nuestra creencia de que este «paso-recurso» lo aprendió Calderón en Mira de Amescua, algunos de cuyos fragmentos más interesantes y logrados se encuentran en *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto*, *El conde Alarcos*, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*. También en la bilogía de don Bernardo de Cabrera aparece la confusión; pero, en este caso, provocada por la dama Leonor. A mi análisis remito, donde considero los valores de dichas escenas, tanto en su aspecto escénico, como en el textual y en su repercusión semántica[26].

CONCLUSIÓN

Muchas peripecias acontecen hasta llegar al final de ambas comedias. En el caso concreto de *Callar en buena ocasión*, los celos de don Sancho se reiteran y se agravan cada vez más, con vivas expresiones de dolor y amargura. Hay, sin embargo, una constante significativa: ni una sola vez se alude al honor o a la infidelidad de la mujer como causante de actos que atenten contra el honor. En el dramaturgo accitano la fuerza de los celos es muy grande, mientras que el honor sigue unos derroteros distintos. El objetivo de esta comedia es mostrar cómo la consecución de un amor supera todas las barreras y dificultades, por grandes que sean sus opositores. Algo similar sucede en el caso de *El alcaide de sí mismo*, aunque su acción centra la fuerza de los celos en las pretensiones de las dos mujeres que aspiran a conseguir al mismo hombre; pero tampoco en esta pieza calderoniana la importancia del honor supera del amor; en ambas mujeres enamoradas, el sentimiento exclusivo que resplandece es la consecución del hombre amado.

Podremos alejarnos por caminos extraños, pero lo verdaderamente importante es la fuerza del amor, superador de cuantos obstáculos se le interpongan. No pasará mucho tiempo hasta que los caminos de la tragedia se desarrollen en grandes obras, tanto en el caso de Mira como en el de Calderón. También en este camino el andaluz indicará unos senderos al castellano. El modelo esta vez será *Lo que es no casarse a gusto*; en ella el accitano dramatiza la tragedia de no casarse por amor sino por cualquier otro imperativo. Ahora bien, si cuando estudiamos *El médico de su honra* contrastamos múltiples elementos coincidentes, descubrimos una diferencia esencial: en Mira, los adúlteros morirán a manos de quienes tienen autoridad para hacerlo; mientras que en Calderón, la esposa desangrada es inocente. ¿Hasta qué punto es lícito considerarla culpable? En la pieza del guadijeño, el marido recibe en sus brazos el fruto adúltero de su esposo; en ese sentido, y sólo en ese, nos parece más humano que el de Calderón.

---

[25] Nos parece apropiado y oportuno recordar un comentario de Claude Chauchadis sobre Benito: «Vinculada a la simpleza, es también frecuente una característica visual derivada de la comedia italiana *dell'arte*, que es el uso de atuendos ridículos. Se trata de disfraces que acentúan el aspecto bufonesco del villano. Es un recurso cómico al que Calderón acude con frecuencia, ya que trece de las comedias examinadas nos presentan villanos o villanas con transformaciones estrafalarias. Entre otras transformaciones (árbol, animales, príncipe o princesa, lacayos) la más frecuente y probablemente más apreciada del público es la del villano en *soldado* que se produce en siete obras, generalmente con una acotación que subraya lo ridículo del vestido. Buen ejemplo es, en *Alcaide*, el de Benito que reviste la armadura de Federico, príncipe de Sicilia, diciendo: «que no so / tan bobo, que bien sé yo / que esto ha de ponerse así. (*Póneselo al revés todo*)» (*Calderón 2000*, p. 348). Sin extendernos demasiado, sí conviene señalar que, precisamente en *El alcaide de sí mismo*, lo importante del disfraz de Benito no es el que se transforme en soldado, sino en el hecho, mucho más significativo en nuestra opinión, de que se ponga la armadura del duque Federico, puesto que, en la trayectoria de la acción dramática, no será un villano transformado en soldado, sino la falsificación del personaje del duque. Pero, es claro, no podemos extendernos en su desarrollo, aunque es imprescindible señalarlo.

[26] Juan Manuel Villanueva Fernández, *Perspectiva y ambigüedad (Mira, Calderón, Machado, Cernuda)*, Madrid, Centro Asociado de la UNED de Madrid, 2001, pp. 100-117.

CODA FINAL

No quiero acabar mi intervención sin aludir, aunque sea mínimamente, a una valoración sociológica y profunda de la comedia que nos ha ocupado y de algunas otras (en concreto, de *El acaso y el error*). Recordemos un fragmento de Valbuena Briones [Calderón, I, 802b]: «Y ahora debe surgir la pregunta que no habíamos formulado: ¿El personaje de Benito de *El alcaide de sí mismo* o Gileta de *El acaso y el error* son parodias únicamente del Segismundo de *La vida es sueño*? ¿No encerrarán otra intención?». En cuanto a la interpretación de *El alcaide de sí mismo*, parece oportuno recordar otras palabras del mismo crítico: «Nosotros sugerimos la interpretación siguiente: en Gileta y Benito están retratados los nuevos ricos, los villanos gentil-hombres, que por fortuna y no por sus méritos se han encumbrado a una posición social que no les corresponde. Se destaca entonces, toda su necedad, su inhabilitación, descentramiento»[27].

Después de las magníficas recomendaciones de Ignacio Arellano acerca de la inoportunidad de realizar lecturas serias de comedias cómicas, leer estas líneas resulta, como mínimo, curioso. Cuando uno tiene ante la vista el texto de la comedia y ha disfrutado con la lectura del enredo, se encuentra en la mejor disposición de rechazar una lectura en la que se ahonde en problemas de sociología o de cuestiones éticas de la sociedad. Por supuesto, estamos convencidos de que cualquier obra literaria, si ahondamos en ella hasta sus últimas consecuencias, nos dará pistas y argumentos concretos sobre la situación y las características de la sociedad en la que fue creada. No obstante, lo creemos igualmente, la disposición que debemos tener al enfrentarnos a cualquier texto literario es la más próxima a la del escritor cuando la redactó.

Intelligentibus pauca, reza el adagio latino; que, traducido a román paladino, viene a decir «no le busquéis tres pies al gato», pues cada día tiene bastante con su propio cuidado; o, con reminiscencia cervantino-quijotesca: al buen callar llaman Sancho, que a Calderón le sirvió para concluir comedia tan espléndida y preciosa como *No hay cosa como callar*.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD VARELA, José: *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, UNED, 2004.

ALCALÁ-ZAMORA, José: *La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano*, Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia reimpreso por Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula Biblioteca Mira de Amescua*, Granada, Universidad, 2001, pp. 529-567.

ARELLANO, Ignacio: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *Obras Completas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987 (3 volúmenes).

Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, Kassel, Edition Reichenberger, 2002 (2 volúmenes).

CASTILLA PÉREZ, Roberto y GONZÁLEZ DENGRA, Miguel (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada Universidad, 2005.

MIRA DE AMESCUA, Antonio: *Callar* en *buena ocasión* o *Muerto vivo y enterrado*, ed. de John V. Falconieri, Kassel, Edition Reichenberger, 1992.

PARKER, Alexander A.: *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.

VILLANUEVA FERNÁNDEZ, Juan Manuel: «La historia en Mira de Amescua y Calderón», en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula Biblioteca Mira de Amescua*, Granada, Universidad, 2001, pp. 490-516.

VILLANUEVA FERNÁNDEZ, Juan Manuel: *El teatro teológico de Mira de Amescua*, Madrid, BAC, 2001.

WALTHAUS, Rina: «La representación de Fortuna en dos comedias tempranas de Calderón (*Saber del bien y del mal* y *La gran Cenobia*)», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, vol. II, pp. 397-409.

[27] Claude Chauchadis confirma esta misma lectura: «La distancia entre mundo urbano y cortesano y mundo villano puede llegar al punto de que detrás de la comicidad del villano se sospecha una amenaza social. En este aspecto, parece acertada la afirmación de Ángel Valbuena Briones sobre el alcance ideológico de determinadas comedias, a veces consideradas como parodias de *La vida es sueño*, en las que los villanos se disfrazan y llegan a pasar por príncipes» («Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón», en *Calderón 2000*, pp. 344-355; la cita, p. 353).