

Trabajo Fin de Grado

Dos comedias de capa y espada de Calderón: *Casa con dos puertas, mala es de guardar* como reescritura de *La dama duende*

Two Calderón “cloak and dagger” comedies: *Casa con dos puertas, mala es de guardar* as a rewriting of *La dama duende*

Autor/es

Ángela Felices Civera

Director/es

José Enrique Laplana Gil

Universidad de Zaragoza

2020

Índice

I.	Estado de la cuestión	1
	A. Comedia de capa y espada	2
	B. Reescritura	9
	C. Escenografía del siglo XVII	15
II.	Estudio comparativo	21
	A. Caracterización de los personajes y sus relaciones	21
	B. La comicidad y el código del honor.....	29
	C. Desarrollo argumental de la acción y del enredo.....	36
	D. Situaciones escénicas	43
III.	Conclusiones	48
IV.	Bibliografía	49
	A. Primaria	49
	B. Secundaria	56

Resumen de autor

La dama duende y *Casa con dos puertas, mala es de guardar* son dos comedias de capa y espada calderonianas que guardan tantas similitudes que puede decirse que Calderón reescribió la primera de estas comedias para componer la segunda. Para llegar a esta conclusión es imprescindible conocer el subgénero dramático en el que se inscriben, el cual está basado en el enredo; el fenómeno de la reescritura y la sencillez escenográfica que suele caracterizar las comedias de capa y espada. Por último, el estudio comparativo entre las dos comedias permitirá ver que los paralelismos entre ellas son tantos, que puede afirmarse que Calderón se ha reescrito a sí mismo y no se ha limitado a una simple repetición de motivos genéricos.

Palabras clave: *La dama duende*; *Casa, con dos puertas, mala es de guardar*; reescritura, comedia de capa y espada; escenografía; enredo.

Abstract

La dama duende and *Casa con dos puertas, mala es de guardar* are two calderonian "cloak and dagger" comedies that are so similar you could claim Calderón himself rewrote the first one so as to compose the second. In order to reach the present conclusion it is essential being familiarized with the dramatic subgenre in which they are ascribed, this being rooted in the enredo tradition; rewriting phenomena and plain Eighteenth century scenography. Lastly, a comparative study between the two aforementioned comedies will prove that the parallels among them are numerous, thus reinforcing the assertion that indeed Calderón had rewritten himself, instead of displaying a mere repetition of generic motifs.

Keywords: *La dama duende*; *Casa, con dos puertas, mala es de guardar*; rewriting; cloak and dagger comedie; scenography; enredo.

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Dentro de la complejidad de la amplísima obra dramática de Calderón, mi estudio va a centrarse en el análisis de dos comedias que se convirtieron casi en modelo del subgénero dramático que conocemos como comedia de capa y espada: *La dama duende* y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Calderón, que impuso su dominio en la escena teatral española durante los años veinte del siglo XVII, cultivó este subgénero en la que para Carmen Pinillos fue la primera fase del teatro calderoniano: «desde *Amor, honor y poder* (1623) hasta el cierre de los teatros de 1644-1649» (2000: 41).

Mi intención es ver hasta qué punto *Casa con dos puertas, mala es de guardar*¹ puede considerarse una reescritura de *La dama duende*² y para ello voy a hacer un estudio comparativo entre ambas comedias, para así ver si sus paralelismos son suficientes para poder hablar de un ejercicio de reescritura por parte de Calderón o si se trata de una simple repetición de motivos genéricos. El punto de partida de sus semejanzas es, como queda apuntado, que las dos pertenecen al mismo subgénero teatral: la comedia de capa y espada, pero esa es solo una de sus muchas semejanzas. De hecho, hasta el título de *LDD*³ aparece en *CCDP*⁴, por lo que Calderón era plenamente consciente de su conexión, y quiso trasladar dicha vinculación a los espectadores⁵. Además, son dos comedias muy cercanas cronológicamente, pues *LDD* fue escrita en 1629 y *CCDP*, poco después, aunque, como indican Luis Iglesias Feijoo e Isabel Hernando Morata (2013: 115-118)⁶, no se sabe a ciencia cierta cuándo fue escrita. Las

¹ A partir de ahora me referiré a *Casa con dos puertas, mala es de guardar* abreviando el título de la siguiente manera: *CCDP*.

² A partir de ahora me referiré a *La dama duende* abreviando el título de la siguiente manera: *LDD*.

³ Cuando cite algunos versos de *LDD* me remitiré a edición de Jesús Pérez Magallón de la editorial Cátedra (2015).

⁴ El título de *LDD* aparece en *CCDP* cuando Lisardo y su criado Calabazas están discutiendo quién será la misteriosa dama con la que Lisardo lleva hablando seis días, y a propósito de esto Calabazas dice: «¡Vive Dios! que me has cogido; / *La dama duende* habrá sido, / que volver a vivir quiere» (*CCDP*: vv. 184-186).

⁵ Algo similar dice Forastieri-Braschi (1983) sobre este asunto, quien afirma que con este tipo de recursos como la inclusión del título de una obra anterior en una nueva «actores y espectadores conmemoran un pasado de convenciones ante un horizonte de expectativas futuras que, al repetirse en el presente de la escena, o mejor, en el re-presente de la re-presentación escénica, reafirman los pasos colectivos de una historia de aprobación popular. Por eso aplauden y se entusiasman hacia lo reconocido y lo propio. En un acto elemental de memoria del pueblo; de aprobación y de reconocimiento. Etimológicamente, entonces, se trata de una “con-memoración”; de una celebración de memoria conjunta [...], de una intertextualidad que él comparte con su público» (1983: 439-440).

⁶ Ambos explican que hay quienes piensan que *CCDP* fue escrita antes que *LDD*, pero esta teoría no tiene mucho sentido. Más coherente es pensar que tras la buena acogida de *LDD* Calderón decidiera componer

teorías más aceptadas han sido que fue escrita en el mismo año o poco después del auto de fe que tuvo lugar el 4 de julio de 1632. Se tratapues del Calderón joven y entretenido que escribe comedias de capa y espada.

Para analizar las dos comedias calderonianas pertinentes para este estudio voy a ir de lo más general a lo particular. De esta manera, en este estado de la cuestión comenzaré por ubicar genéricamente las dos obras, después hablaré del fenómeno de la reescritura y, por último, de la escenografía del siglo XVII, dado que este último aspecto es uno de los más pertinentes para establecer un paralelismo entre ambas comedias. Después llevaré a cabo un estudio comparativo de las dos comedias en el que analizaré, aportando ejemplos de las obras, aspectos comola caracterización de los personajes y sus relaciones, la comicidad y el honor, el desarrollo argumental de la acción y, por último, las situaciones escénicas que permiten el desarrollo del enredo.

A. COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

Como ya he dicho, uno de los elementos comunes obvios entre ambas comedias es que las dos pertenecen al mismo subgénero de la comedia nueva: la comedia de capa y espada.

En primer lugar, como indica Ignacio Arellano (1988), hay que señalar que este subgénero dramático de nuestro teatro áureo está basado en el ingenio, el amor, el enredo y la intriga. Vivió su época de plenitud durante los años finales de Lope y, sobre todo, durante la época de mayor madurez de Tirso de Molina y de Calderón. Además, la conciencia de este subgénero ya existía en el siglo XVII y tuvo una enorme aceptación entre el público aurisecular.

Durante todo el siglo XVII fueron apareciendo varias definiciones de la comedia de capa y espada. Antes de 1612, en la anónima «Loa en alabanza de la espada»⁷, aparece un rasgo definitorio de género, el «artificio ingenioso», que será mencionado después con frecuencia.

otra comedia de tono y ambiente similar, en la que podía citar la anterior con toda naturalidad, para reivindicar que ambas eran suyas. La posible fecha que hace referencia al auto de fe del 4 de julio de 1632 se basa en que se menciona en la obra a Catalina de Acosta, pero hay quien dice que se escribió en 1630 y Calderón introdujo esta referencia 2 años más tarde.

⁷ Cito por Arellano (1988: 28). La loa dice lo siguiente: «muy de ordinario decimos / alabando del poeta /el artificio y estilo, / comedia de espada y capa, / que es señal que el que la hizo / puso más fuerza de ingenio».

Hacia finales de siglo, en 1690, Bances Candamo aportó una definición mucho más completa del género de la comedia de capa y espada:

Las de capa y espada son aquéllas cuyos personajes son sólo caualleros particulares, como Don Juan, y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo. [...] Han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular. (Arellano, 1998: 28).⁸

Resulta también muy interesante la definición aportada por Menéndez Pelayo⁹: «Las comedias de capa y espada son lo que llamaríamos hoy comedias de costumbres de la clase media. Llámense comedias de capa y espada, por el traje con que se representan; y por la complicación de su enredo se las ha llamado comedias de intriga». Menéndez Pelayo destaca que la pasión dominante que sirve de motivo, impulso y núcleo para la trama es el amor, el cual aparece siempre idealizado y presentado de la manera convencional de la época.

Una de las definiciones más completas de la comedia de capa y espada es la de Ignacio Arellano, quien destaca que lo más característico de la comedia de capa y espada es el «tema amoroso y el ambiente coetáneo y urbano» (Arellano, 1988: 29). Este subgénero dramático pone en escena los cortejos de caballeros y damas de clase media, quienes pertenecen a la época del público y el dramaturgo, y visten las ropas del tiempo; de hecho, la comedia de capa y espada se llama así por las prendas de vestuario más típicas de los caballeros protagonistas. Además, estos personajes viven una serie de aventuras bastante enredadas, llenas de desafíos y duelos de honor, errores de identidad, engaños, persecuciones de padres enfadados, etc. Estos últimos rasgos son comunes en la comedia de enredo y en la comedia de capa y espada; sin embargo, una clara diferencia entre ambos subgéneros es que el enredo, en sí mismo, puede aparecer en obras de otros subgéneros dramáticos, como por ejemplo en la comedia palatina, cuyos personajes suelen pertenecer a una clase social alta, como ocurre en *El galán fantasma*, mientras que en el segundo los protagonistas siempre son caballeros y damas

⁸Esta definición procede de Bances Candamo: *Teatro de los teatros*, ed. Duncan Moir, London, Tamesis, 1970, p.33.

⁹Cito por José Romera Castillo, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Casa con dos puertas, mala es de guardar. El galán fantasma*, Madrid, Libertarias, 1999, pp. 11-64, cita en p. 36. Esta definición procede de Marcelino Menéndez Pelayo: «Comedias de capa y espada y géneros inferiores», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, Edición Nacional de las obras de Menéndez y Pelayo, 1941, p. 273.

particulares, como sucede con don Manuel, don Luis, don Juan, Ángela e Isabel de *LDD*, personajes que no alcanzan el elevado estatus social del duque de Sajonia en *El galán fantasma*, y con Lisardo, Félix, Fabio, Marcela y Laura de *CCDP*.

La comedia de capa y espada ha recibido también el nombre de comedia de enredo debido a la riqueza de su trama y a la variedad de incidentes que ocurren en ellas, y ciertamente esto es consecuencia de lo difícil que resulta en ocasiones establecer una separación tajante la comedia de capa y espada y la comedia de enredo. Por ello, por poner un ejemplo, *LDD* y *CCDP* guardan tantas similitudes con *El galán fantasma*, pues ambas comedias se basan en la intriga y el enredo, el cual desarrollan cómicamente los personajes, en particular los protagonistas.

Respecto al concepto de ‘enredo’, resulta clave un artículo de Frédéric Serralta (1988) «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», donde explica que este concepto no afecta solo al subgénero teatral de la comedia de enredo. Los autores y preceptistas del Siglo de Oro no parecían tener conciencia de que el enredo podía ser el fundamento de un subgénero teatral, a diferencia de la comedia de capa y espada, que ya fue definida en la época como género. Sin embargo, la palabra ‘enredo’ aparecía en muchos escritos de la época, entendiéndolo de la siguiente manera:

El indispensable encadenamiento de los sucesos, que se van determinando los unos a los otros hasta desembocar en la situación final. [...] Se encuentra algunas veces en plural, refiriéndose a los tejemanejes y engaños de los personajes, pero también con el sentido de “intriga” que se le da entre nosotros (Serralta, 1988: 126-127).

Lo que sucede es que en el Siglo de Oro empleaban la palabra ‘enredo’ aplicándola a la Comedia en general, ya que en cualquier construcción dramática está presente el enredo y los preceptistas auriseculares no hacían distinciones genéricas que fueran más allá. Así pues, el enredo es común a todas las comedias, sobre todo a las de tema amoroso, pero es esencial en la de capa y espada, donde se consigue a partir del engaño.

Tras estas explicaciones queda claro que no hay que identificar la muy documentada expresión de ‘comedia de capa y espada’¹⁰ con ‘comedia de enredo’,

¹⁰ Luis Iglesias Feijoo e Isabel Hernando Morata (2013: 112) ya advierten que la expresión ‘caballero de capa y espada’ era muy usada en el siglo XVII y los definen como «individuos particulares que forman parte de la nobleza corriente, no de la alta aristocracia». Además, se oponen a los letrados.

aunque entre ambas denominaciones existe una estrecha vinculación fundada, no en la constante presencia del enredo, sino en «su mayor o menor intensidad de complicación» (Serralta, 1988: 128). Frédéric Serralta (1988: 129) define el subgénero de la comedia de enredo como aquella en la que el enredo es lo más importante de toda la obra. Sin embargo, hoy en día sigue siendo difícil delimitar las fronteras genéricas entre la comedia de enredo y la de capa y espada, pues esta última es al mismo tiempo una comedia de enredo.

Volviendo a la comedia de capa y espada, según Ignacio Arellano (1999), dado que muchos de los sucesos representados en las comedias de capa y espada reflejan las costumbres cotidianas de la vida urbana española de la época, pueden distinguirse tres marcas de inserción en la coetaneidad y de cercanía al público: cronológicas (*LDD* y *CCDP*, por ejemplo, se ambientan en la época de Felipe IV), geográficas (se sitúan en ciudades de la España contemporánea como Madrid -ubicación de *LDD*-, Ocaña -la ubicación de *CCDP* es Ocaña-, Valladolid, etc.) y onomásticas (esto sucede con Ángela, Beatriz, Clara, Manuel, Juan y Luis de *LDD*; o con Félix, Silvia, Marcela, Laura y Celia de *CCDP*). Todo esto también es advertido por Andreu Alfonso Barrios (2012).

También apunta Arellano (1988) que normalmente el teatro del Siglo de Oro español prescinde de las unidades de lugar y tiempo, pero esto no sucede siempre así en la comedia de capa y espada, donde hay una evidente constricción temporal y espacial con tendencia a respetar estas unidades. Estas constricciones permiten las rápidas acumulaciones de aventuras y enredos, provocando así mayor admiración entre el público. Así pues, ni en *LDD* ni en *CCDP* se respetan rigurosamente las unidades neoaristotélicas¹¹ de tiempo, lugar y acción, pero sí que se concentran¹². Además, la concentración espacial se hace más evidente con la acumulación de personajes, tal como

¹¹ Cabe recordar que Aristóteles en su *Poética* no habla nunca de la unidad de lugar, solo apunta la de tiempo y sí explica con detalle la de acción, que es la fundamental.

¹² En primer lugar, la acción de *LDD* tiene lugar en Madrid, y los lugares en los que se desarrolla son muy pocos: las habitaciones de don Manuel y Ángela en la casa de los hermanos de esta, la alacena que las conecta y la calle de Madrid en la que se desarrolla la primera escena (el primer encuentro entre Ángela y don Manuel). La unidad temporal también se concentra porque pasan unos pocos días, pero no se concreta cuántos. Por último, sí se respeta la unidad de acción, aunque esta se desarrolle en dos tramas amorosas paralelas: la de los protagonistas (Ángela y don Manuel) y la secundaria (la de don Juan y doña Beatriz). En segundo lugar, la acción de *CCDP* tiene lugar en Ocaña y los espacios de la representación son también muy escasos: la habitación de Félix y la de Marcela en la casa de este, el cuarto de Laura en casa de Fabio y la calle de Ocaña en la que tiene lugar la primera escena. Además, todos los sucesos se desarrollan durante dos días, por lo que se ha concentrado la acción temporal. Por último, la unidad de acción vuelve a bifurcarse en dos tramas amorosas: la de los protagonistas (Lisardo y Marcela) y la secundaria (la de Laura y Félix).

puede verse tanto en *LDD* como en *CCDP*. Las coincidencias necesarias para la densificación del enredo afectan a las relaciones entre los personajes, ya sean de amor, de familia o de amistad¹³.

Por otra parte, tal y como explica Arellano, el carácter esencialmente cómico y lúdico de estas comedias influye en otro pilar fundamental de la estructura dramática: el honor y el decoro, que en este tipo de comedias sufre una evidente ruptura en dislocaciones variadas, lo cual acentúa la tendencia a la generalización de los agentes cómicos al conjunto del elenco de personajes. De hecho, Arellano considera que esta tendencia es un rasgo definitorio del género de la comedia de capa y espada: «en tanto elemento básico de la estructura de la comicidad y negador de frecuentes afirmaciones indiscriminadas sobre los caballeros de la comedia» (Arellano, 1994: 127). Estos dos aspectos los analizaré con mucho más detalle en el estudio comparativo de *LDD* y *CCDP*.

Todos estos rasgos que construyen el juego de enredo apuntan a la que, para Arellano y Romera Castillo (1999)¹⁴, es la función última de este subgénero: entretener al auditorio. Son piezas de diversión y por ello son mucho más libres que los géneros trágicos, de manera que los agentes cómicos se generalizan (al contrario que la tragedia, con sus graciosos especializados) y se hacen graciosos los sucesos que pueden ser trágicos en otro género (frustraciones amorosas, riñas y palos). De esta manera, tanto los típicos graciosos (los criados) como las personas pertenecientes al estamento noble, son partícipes de la comicidad de la obra. Además, el rígido código del honor se mira con burla y se parodia a los que se obsesionan con él.

La actitud actual respecto a la comedia de capa y espada, y la que dominó en la recepción áurea, es que se trata de un universo fundamentalmente lúdico, como sostienen Ignacio Arellano, Menéndez Pelayo, Frédéric Serralta (1988), Carmen Pinillos (2000), Iglesias Feijoo y Hernando Morata (2013)¹⁵, entre otros. Sin embargo, hay quienes le han dado interpretaciones serias y tragedizantes a este género dramático debido a que, a pesar de su desarrollo cómico, ofrecen situaciones y desenlaces

¹³ Conforme avanza el siglo XVII y se va estilizando la comedia de capa y espada, el número de personajes se reduce, aunque aumenta la complejidad de sus relaciones (Arellano: 1988).

¹⁴ José Romera Castillo en su «Introducción» a *CCDP* considera que la comedia de capa y espada es «un género teatral no muy trascendente, cuyo fin es deleitar al público de los corrales. Comedias de pasatiempo que tuvieron un gran éxito popular» (1999: 37).

¹⁵ En este artículo afirman que las interpretaciones tragedizantes de la comedia de capa y espada procedían del «secular desprecio por el género cómico» (2013: 114).

equiparables a los que se dan en dramas de carácter trágico. Para Iglesias Feijoo y Hernando estas lecturas son erróneas y se deben a «afanes moralistas» (2013: 114), pues pretenden que el espectador obtenga una lección sobre los riesgos de actuar mal en un mundo confuso y oscuro, sobre todo para las mujeres. Algunos de los críticos que defienden esta interpretación tragedizante son Alexander A. Parker, Wardropper, Forastieri-Braschi, Hildner, Ruano de la Haza o B. Mújica.

En primer lugar, Parker (1973) considera que la inmoralidad de los enredos clandestinos de amor y celos que aparecen en la comedia de capa y espada aboca a la tragedia. De hecho, señala que el clímax de *CCDP* apunta hacia un posible desenlace trágico por el hecho de que las parejas de la obra mantenían sus relaciones amorosas en secreto¹⁶.

Por su parte, Bruce W. Wardropper considera que las comedias de capa y espada, «a pesar de su desarrollo cómico, tienden hacia una solución trágica, que se evita sólo al último momento, por la intervención del dramaturgo» (Wardropper, 1967: 690). Sostiene que este tipo de comedias son de esencia trágica porque durante el transcurso de la trama se acercan a los límites de la tragedia y solo recobran su esencia alegre al final de la obra, con el final feliz que las caracteriza. Así pues, el desenlace trágico es impedido por la intención del dramaturgo o por la convención genérica.

Estos planteamientos tragedizantes de Wardropper sobre el género de la comedia de capa y espada están basados sobre todo en su visión del honor y fueron aceptados por muchos otros. Para él, el mundo de estas comedias sería muy similar a los dramas de honor y a todo el teatro problemático de Calderón, opinión compartida por Atkinson T. R. Mason¹⁷. Wardropper considera que la principal diferencia entre la comedia de capa y espada y los dramas de honor calderonianos es que los protagonistas cómicos están solteros y esto les permite solucionar sus problemas con su boda, mientras que en los dramas los protagonistas suelen estar casados y, a causa de los imperativos del honor, se ven conducidos a un desenlace trágico. Este desenlace feliz se da tanto en *CCDP* como en *LDD*, pues ambas obras acaban con un doble matrimonio: el del capitán

¹⁶ A propósito de *CCDP* Parker añade lo siguiente: «la clandestinidad ocasiona los celos y en los celos naufragan el amor y la lealtad entre amigos. Los noviazgos secretos y los celos abren la puerta a la discordia que trastorna las relaciones entre hombre y mujer, haciendo posible una tragedia que sólo puede evitarse volviéndose público lo clandestino» (1973: 79).

¹⁷ Cito por Arellano (2013: 334-335).

Lisardo con Marcela y el de Félix con Laura, en el primer caso, y el de don Manuel con Ángela y don Juan con doña Beatriz, en el segundo.

Rey Hazas y Sevilla Arrollo, siguiendo los pasos de Wardropper, afirman que las comedias de capa y espada «plasman una concepción de la vida verdaderamente grave, poco humorística, en virtud de la cual la intriga de amor y honor que desarrollan es tan tensa [...] que está a punto de acabar en auténtica tragedia» («Introducción» a Calderón, *LDD. CDDP*: XVI).

Sin embargo, estas interpretaciones trágicas de la comedia de capa y espada son muy discutibles, porque el género en buena medida debe determinarse según la naturaleza del efecto mayoritario provocado en el público, y no en función de la materia de las acciones representadas. En ese sentido, resulta clave la existencia o no del criterio del riesgo trágico:

En el sistema convencional de la comedia de capa y espada no podemos considerar situaciones trágicas las de las damas privadas de libertad, sometidas a los guardianes del honor, etc., porque no hay riesgo trágico en esas situaciones, ni el nivel de implicaciones pasionales ni la perspectiva global responden a los efectos de la tragedia. [...] Y esta ausencia de riesgo (convención genérica) es lo que permite a las mujeres de la comedia todos sus enredos y el dominio de muchas tramas, convirtiendo en chiste lo que en la convención trágica sería su destrucción (Arellano, 1988: 43-44).

Para Arellano, ese supuesto riesgo trágico y peligro no existe en las comedias de capa y espada porque las convenciones genéricas lo prohíben. Así pues, el objetivo último de la comedia de capa y espada es la elaboración de un juego de enredo que se haga eco del ingenio del dramaturgo y sea capaz de entretener y mantener en suspense al auditorio.

Vistas las principales características de la comedia de capa y espada, tal y como indica Carmen Pinillos, *LDD* resume perfectamente las características de este género teatral: «restricción temporal y espacial, ambiente coetáneo del espectador, acumulación de lances, disfraz, simulaciones, enredos y complicación progresiva de la maraña argumental, hasta llegar al obligado y demorado final feliz» (2000: 42). Y lo mismo considera aplicable a *CDDP*: «explota las mismas convenciones genéricas: entradas y salidas, mujeres tapadas, enredos múltiples..., que crean acción dramática mediante el hábil manejo de un conjunto de casualidades» (2000: 42).

Antes de comenzar el siguiente apartado, hay que recordar lo que Menéndez Pelayo¹⁸, entre otros, ya consideró un rasgo fundamental del género: que las estructuras profundas de las comedias de capa y espada (los caracteres y valores de los personajes, la expresión, la pasión dominante del amor, etc.) son recurrentes y que lo único que cambia son las estructuras superficiales (la trama, el nombre de los personajes, las situaciones concretas que dan lugar al enredo, los incidentes, etc.). Además, señala que «por ser tan iguales, incurren en algunos defectos, como la monotonía de los caracteres y de recursos escénicos». Esto también fue advertido en la época por Bances Candamo¹⁹, quien se dio cuenta de que todas las comedias de capa y espada son muy parecidas entre sí y de que el riesgo de caer en reiteraciones es muy alto. Además, añadió que «solo Don Pedro Calderón los supo estrechar [los lances] de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos y travesura gustosa en deshacerlos»²⁰. Es en parte por estas convenciones genéricas que *CCDP* tiene tantas semejanzas con *LDD*. Lo que voy a analizar a lo largo de este estudio es si los paralelismos entre estas dos comedias son tantos, que pueden permitirnos hablar de un ejercicio de reescritura propia por parte de Calderón.

B. REESCRITURA

Como explica Vega García-Luengos (1998), la reescritura fue un procedimiento fundamental entre los autores del teatro del siglo XVII, ya que la mayor parte eran autores cultos que conocían la *imitatio* y se nutrían de fuentes contemporáneas o clásicas, como apunta Fernández Mosquera (2015: 82). En cuanto a la autoría, hay dramaturgos que reelaboraron sus propias obras, como hace Calderón en ocasiones, y otros muchos que se apropiaron de obras de otros autores. Varía también el alcance del proceso de reescritura, pues hay quienes solo retocan aspectos superficiales y otros que modifican totalmente el modelo previo²¹.

Antes de continuar debe quedar claro que, al contrario de lo que sucede en otras épocas, durante el siglo XVII la originalidad y la divergencia no eran el valor supremo

¹⁸ Cito por Romera (1999: 37).

¹⁹ Cito por Arellano (1998: 28).

²⁰ Cito por Luis Iglesias Feijoo y Isabel Hernando (2013: 114).

²¹ A veces esta tensión se formalizó en subgéneros en los que la reescritura era una práctica obligada, como sucede con las comedias burlescas (Vega García-Luengos, 1998).

de la obra artística, por lo que la práctica de la reescritura estaba bien vista²². Fernández Mosquera dice sobre la reescritura que «va más allá de la repetición de un texto dado, [y] exige cierta transformación que no podrá ser tan severa que anule el eco del texto recordado» (2015: 82).

Según Vega-García Luengos (1998), uno de los principales objetivos de los primeros estudiosos de las operaciones de reescritura áureas fue buscar las razones que empujaron a los escritores a llevar a cabo las remodelaciones en textos propios o ajenos. Estas modificaciones podían deberse al mensaje o al canal de transmisión²³. También hubo quienes reescribieron sus propias obras para recuperarlas e incluso algunos tuvieron que transformar un texto previo propio debido al concepto de propiedad intelectual vigente en el momento²⁴, como Lope de Vega. Otro de los factores que señala Vega García-Luengos (1998: 12) es el temporal, ya que, a pesar de que el procedimiento de la reescritura se produjera durante toda la dramaturgia del Siglo de Oro, hay fases de mayor propensión. De esta manera, la reescritura de textos ajenos aumentó a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

Vega García-Luengos destaca la dificultad de elaborar una historia de la reescritura teatral áurea dentro de la cual se consideren fases, tipos y características, dados los problemas de fijación textual, atribución y datación que afectan a muchísimas obras dramáticas. También hace hincapié en la dificultad de identificar los casos de reescritura dada la enorme cantidad de textos y enumera algunos de los autores que se dedicaron a localizar relaciones entre varias piezas, como Hartzenbusch, Mesonero Romanos, La Barrera, Menéndez Pelayo, Durán, Mori y Cotarelo. Durante siglos la crítica, como indica Rodríguez-Gallego (2010), ha obviado esta faceta de la literatura calderoniana, pero poco a poco ha ido localizando y estudiando las distintas revisiones realizadas por el dramaturgo.

²² El error de considerar que la obra de arte debe ser original ha llevado a varios estudiosos a considerar a los dramaturgos de finales del siglo XVII y principios del XVIII como refreidores o remendadores del teatro anterior (Vega García-Luengos, 1998: 26).

²³ En el caso del canal de transmisión se trata de «piezas que se recondujeron hacia otra formalización escénica o hacia la lectura» (Vega García-Luengos, 1998: 11).

²⁴ Vega García-Luengos explica lo siguiente sobre esta cuestión: «las condiciones de desarrollo del teatro antiguo español [...] a menudo privan al poeta del derecho de propiedad sobre el texto vendido al «autor», llegando a estipularse, incluso, que no se quede con copia alguna» (1998: 25). Estas circunstancias sin duda tuvieron consecuencias sobre las características y la existencia de un importante número de reescrituras dramáticas áureas.

Vega García-Luengos destaca el problema de las piezas perdidas o ignoradas a la hora de reconocer una obra como reescrita desde un modelo previo y a propósito de esta cuestión expone tres «“nuevas evidencias” de reescritura»²⁵ (1998: 12) que ha descubierto tras analizar casi doce comedias que habían permanecido incógnitas hasta la fecha. Otro problema es que durante el siglo XVII el refundidor de una obra no solía dejar constancia de que su obra era en realidad una refundición, y, por lo tanto, tampoco del título y la autoría de la obra refundida.

Fernando Rodríguez-Gallego (2010) observa que actualmente casi todos los trabajos sobre los problemas textuales de obras teatrales del siglo XVII se hacen eco de la posible existencia de varias versiones de una misma comedia, aunque hay distintos enfoques a la hora de reconocer las versiones y de enfrentarse a la edición de una obra que cuenta con varias versiones o testimonios muy diferentes entre sí. Por poner algún ejemplo, Alberto Blecua²⁶ sostiene que no se deberían mezclar redacciones ni refundiciones a la hora de editar un texto, opinión compartida por Iglesias Feijoo, pero no por muchos otros estudiosos.

También trata esta cuestión John Varey²⁷, quien señala que en este siglo era común que un dramaturgo refundiese su propia obra después de haberla escrito, representado e incluso impreso, aunque solo recomienda editar las versiones refundidas por separado cuando exista un número notable de diferencias. Por su parte, Carol Kirby²⁸, frente a las ideas de Kurt Reichenberger, Varey, Blecua, Iglesias Feijoo, Caamaño, Vitse y Antonucci, entre otros, considera que en una edición crítica se debe reconstruir el texto perdido, la redacción de la que proceden todas las versiones existentes y el texto más cercano al original del autor, aunque si hay distintas familias textuales el editor debe decidir cuál o cuáles va a editar y no debe unirlos si son muy distintas. Ideas similares a las de Kirby son las de Cruickshank o Wilson. Por el

²⁵ Lo curioso es que en los tres casos las nuevas obras proporcionan el soporte del que han surgido las que se ya controlaban, es decir, que estos testimonios prueban que comedias bien conocidas que hasta el momento han podido pasar como originales, en realidad son producto de reescritura por parte de quienes elaboraron las primeras versiones (como sucede con *El jenízaro de Albania* de Luis Vélez de Guevaray probablemente también con *La paciencia de Job*, atribuida erróneamente a Calderón aunque seguramente sea de Felipe Godínez y refundida por Nicolás Martínez en el siglo XVIII) o por otra persona distinta (en *Ha de ser lo que Dios quiera* de Felipe Godínez, reescrita por Pedro de Lanini y Sagredo en su obra *Será lo que Dios quisiera*).

²⁶ Cito por Rodríguez-Gallego (2010: 158-159).

²⁷ Cito por Rodríguez-Gallego (2010: 161-162).

²⁸ Cito por Rodríguez-Gallego (2010: 162-164).

contrario, Ruano de la Haza²⁹ critica la reconstrucción del texto original perdido a la hora de editar y explica que dos ediciones de una misma comedia se distinguen de dos versiones de la misma por el grado de intervención de un agente externo, que puede ser el mismo autor u otro dramaturgo, el cual reescribe o refunde parte o el total de un texto original, mientras que el editor no escribe un texto diferente, sino que corrige o mejora el texto base. Por su parte, Tanselle³⁰ sostiene que cuando la revisión de una obra da lugar a una pieza con un significado nuevo, ambos textos deberán editarse de forma independiente. Algo similar concluye Rodríguez-Gallego, quien opina que es mejor tratar ambos textos por separado, dado que responden a dos intenciones finales del dramaturgo distintas (2015: 186), y señala que «en los últimos años se ha asentado la perspectiva de respetar los diferentes estadios creativos de los textos, que son dados a conocer de manera independiente y sin mezclarse» (2015: 189).

Para comprender mejor los distintos métodos o técnicas de reescritura que existen en el siglo XVII conviene ver la distinción que hizo Ruano de la Haza, sobre todo a propósito de Calderón, entre cinco técnicas de reescritura que serán muy tenidas en cuenta por los estudiosos contemporáneos:

refundición: práctica de componer una comedia nueva basándose en elementos de otra anterior o de un texto en prosa anterior; *reelaboración*: pulir, perfeccionar, afinar y modificar un texto teatral para crear una nueva versión, bien por parte del propio dramaturgo, bien por otro profesional del ámbito de la comedia; *reconstrucción*: intento de recobrar parcial o totalmente un texto teatral perdido con el propósito de recuperar la versión original; *adaptación*: adecuar un texto teatral para ser representado en un lugar escénico específico o por una compañía determinada; y *reutilización*: aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales (Rodríguez-Gallego, 2010: 166-167)³¹.

A propósito de la reescritura y en especial la calderoniana, Fernández Mosquera afirma que su objetivo debería ser globalizador, es decir, «tener la meta principal de identificar y confirmar un texto como ejecutado por un poeta con una determinada *intentioauctoris*» (2015: 96). Este estudio macrotextual y macroestructural fue el que realizó Marc Vitse (1998) a propósito de las dos versiones la tercera jornada de *LDD* en

²⁹ Cito por Rodríguez-Gallego (2010: 165-166).

³⁰ Cito por Rodríguez-Gallego (2010: 165-187).

³¹ Estas definiciones proceden del siguiente artículo de José María Ruano de la Haza: «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72 (1998), pp. 35-47, cita en pp. 35-36. Hay que aclarar que en esta clasificación habrá que distinguir previamente si se reescriben textos ajenos o propios, ya que la estrategia es distinta.

colaboración con Fausta Antonucci, pero ella hizo un estudio microtextual y microestructural que le llevó a conclusiones diferentes. Así pues, Vitse se muestra a favor de atribuir a Calderón la autoría de la versión de la tercera jornada de esta comedia que apareció en las prensas de Valencia y Zaragoza en 1636 y que es muy distinta de la versión de Madrid³². Por el contrario, Antonucci se posiciona en contra de esta autoría calderoniana³³ y sostiene que la versión de Valencia y Zaragoza es una refundición de la versión canónica de la *Primera parte de comedias* de Calderón llevada a cabo por algún autor de comedias para dar mayor relieve al personaje de Juan o para evitar la separación de gracioso y amo.

Calderón suele emplear la micro-reescritura³⁴ «para ofrecer un resultado final distinto desde una perspectiva totalizadora» (Fernández Mosquera, 2015: 98), es decir, para crear una obra nueva, como sucede con *CCDPy* con *LDD*, entre otras. Sin embargo, en otras ocasiones emplea la reescritura con una finalidad casi exclusivamente verbal o microtextual, aunque su reescritura tiene principalmente un valor globalizador.

Fernández Mosquera (2015) propone una distinción entre cinco tipos de reescritura calderoniana, a saber: hetero-reescritura (la reescritura de textos ajenos), auto-reescritura, autocita y parodia burlesca y la que atañe a los autos sacramentales. También explica el procedimiento de reescritura de comedias que han sido escritas en colaboración entre distintos autores. Sin embargo, en este estado de la cuestión solo me voy a centrar en la auto-reescritura porque es la que afecta a las dos comedias pertinentes para mi estudio, y haré algún apunte sobre la autocita.

³²Vitse (1998: 70-71) añade que si se reconociera como válida la autoría calderoniana de las dos versiones dentro del primer Calderón (hasta 1644) habría que distinguir un «primer calderón» responsable de la autoría de las primeras versiones *LDD* o *La vida es sueño* y un «segundo primer calderón» que las revisa para el público de la versión impresa y también porque, al haber evolucionado estética e ideológicamente, considera necesario crear un nuevo texto destinado a nuevos lectores y oyentes. Todo esto sigue apuntando a la necesidad de estudiar la reescritura del Calderón joven de manera global, ya que solo una conclusión global proporciona una conclusión válida. Sin embargo, es la huella textual de las palabras, el aspecto verbal de la escritura, el que confirma la actuación de un único autor y su determinando mecanismo de actuación.

³³Vitse y Antonucci tampoco están de acuerdo sobre cuál de las dos versiones se escribió antes.

³⁴La principal diferencia entre la reescritura microestructural y microtextual, y la macroestructural y macrotextual es que la primera es «una elección que afecta a los valores literarios del texto mientras que [la segunda] [...] derivada de la primera afecta al significado de la obra. Pero al tiempo, en una visión general, será la reescritura de elementos menores la que permita describir y caracterizar el conjunto de la obra literaria de un autor» (Fernández Mosquera, 2015: 98-99).

Así pues, la auto-reescritura³⁵ es la reutilización o aprovechamiento de textos propios y es la más significativa en Calderón. Fue muy practicada por Calderón, el dramaturgo áureo de la reescritura por antonomasia según Marc Vitse³⁶, y Quevedo, entre otros³⁷. Estos dos autores reescriben motivos, temas, situaciones y estructuras empleando a veces la misma materia verbal, es decir, trasladando el mismo texto de una obra a otra, aunque esta intertextualidad es más recurrente en Quevedo que en Calderón. Será el estudio de los cambios menores, de la micro-reescritura, y el resultado final global los que lleven a la consideración de segundas versiones de una pieza teatral. El procedimiento teórico sobre el que se sustenta la auto-reescritura ha sido explicado por Fernández Mosquera empleando la nomenclatura de Ruano de la Haza, a la que ya he hecho referencia:

la combinación de técnicas microtextuales y microestructurales tienen como objetivo la *reutilización* textual por parte del poeta; esta reutilización puede generar un resultado macrotextual o macroestructural, es decir, una *reelaboración*. Pero no todas las reutilizaciones (micro) están destinadas a una reelaboración con una finalidad global, es decir, de conjunto (macro), como sucede en la mayoría de los casos en Quevedo, pero también en muchos de Calderón (Fernández Mosquera, 2015: 105)³⁸.

Estamos pues en el grado máximo de un análisis microtextual o ecdótico que genera un resultado global, es decir, una nueva obra, o, cuando menos, una nueva versión que parte de una anterior. Centrándonos en las dos comedias que atañen a mi estudio, considero que *CCDP*, más que una segunda versión de *LDD*, es una nueva comedia construida a partir de un modelo previo, es decir, que más que una *reelaboración* es una *refundición* por las similitudes y diferencias que se verán en el

³⁵ Para hablar de auto-reescritura debe tenerse la certeza de que se tratan de redacciones de un mismo autor, algo complicado en textos del siglo XVII debido a que pueden intervenir muchas manos distintas en un original.

³⁶ Cito por Fernández Mosquera (2015: 95).

³⁷ Fernández Mosquera (2015: 84-85) señala que, según Rey Hazas, otro de los autores que se reescribía a sí mismo con frecuencia fue Cervantes, quien recreaba una y otra vez motivos y temas, principios y actitudes, argumentos, estructuras, personajes y ambientes, e incluso practicaba la reescritura intertextual. Rey Hazas habla de reescritura propia, pero Fernández Mosquera prefiere el término de auto-reescritura. Por el contrario, Góngora es el ejemplo de la no reescritura y de no aprovechar el recurso de la intertextualidad. Lope de Vega también practica el tipo de reescritura funcional de Cervantes, pero su reescritura no es intertextual si la entendemos como aquella que deja huellas textuales, sino que simplemente retoma acciones y motivos sin aprovechar la literalidad de su texto, aunque sí que practica la autocita y lo que Felipe B. Pedraza llama «reescritura creativa» (Fernández Mosquera, 2015: 93), que es la que se asemeja a la reescritura quevediana.

³⁸ Sin embargo, cuando el autor teatral sustituye algunos versos finales por las necesidades escénicas del momento o para adecuarlos a la representación nueva, el procedimiento no da lugar a una doble versión, ya que no hay voluntad por parte del autor de cambiar la obra, por lo que no hay un resultado diferente. Es lo que sucede, por ejemplo, con la obra calderoniana *El mayor encanto, amor*.

estudio comparativo y que afectan a todo el conjunto de la obra, las cuales dejan ver que Calderón ha utilizado aspectos temáticos, argumentales y escenográficos de una obra anterior para componer otra totalmente nueva. Lo que hace Calderón es reescribir un texto suyo que había tenido éxito en las tablas y, aún con modificaciones, la reelaboración tiene semejanza con el modelo previo. Además, esta reescritura se enmarca dentro del mismo modelo genérico.

Como advierte Rodríguez-Gallego (2010:184) algunos de los procedimientos empleados habitualmente por Calderón para la auto-reescritura son la supresión de los excesos retóricos de las primeras versiones, la eliminación de versos puestos en boca de los graciosos y la aligeración de las acotaciones. Rodríguez-Gallego (2010: 182) también señala que Calderón reescribía sus comedias por razones externas o de circunstancias (como *Guárdate del agua mansa*), por querer mejorar su texto para la imprenta (como la tercera jornada de *LDD*, o la modificación o supresión de algunos pasajes de las tres versiones que existen de *CCDP*³⁹) o por adaptar una pieza a un ámbito escénico muy diferente (como *El mayor monstruo, los celos*).

Por último, considero necesario hacer una aclaración sobre el fenómeno de la autocita y es que «requiere una condición previa y es la voluntad de autoafirmación de la identidad literaria y, por supuesto, el hipertexto» (Fernández Mosquera, 2015: 108). Así pues, en *CCDP* hay una clara autorreferencia calderoniana y es que aparece el título de *LDD*⁴⁰ en boca del criado Calabazas: «¡Vive Dios! que me has cogido; / *La dama duende* habrá sido, / que volver a vivir quiere» (*CCDP*: vv. 184-186)⁴¹. De esta manera Calderón está autoafirmando como autor de esta comedia, al tiempo que hace un guiño al espectador que podría ser una muestra de que se está reescribiendo a sí mismo para componer *CCDP* empleando *LDD* como modelo previo, ya que era consciente de que sus receptores conocían *LDD*.

C. ESCENOGRAFÍA DEL SIGLO XVII

El siguiente aspecto a tratar en este estado de la cuestión es el de la escenografía de las comedias del siglo XVII, que es lo más particular donde puede establecerse un

³⁹ Estas mínimas modificaciones no afectan al desarrollo de la comedia, por lo que cabría preguntarse si en realidad pueden considerarse como versiones distintas. Los tres testimonios en los que se conserva esta obra son: «la *Primera parte* de Calderón de 1636, la *Parte veintinueve de varios autores* (Valencia, 1636) y el manuscrito 16553 de la BNE» (Rodríguez-Gallego, 2010: 174).

⁴⁰ En *El galán fantasma* Calderón también hace referencia a esta comedia.

⁴¹ Cuando cite algunos versos de *CCDP* remitiré a edición de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo de la editorial Planeta (1989).

paralelismo entre *LDD* y *CCDP*. Como señala Barrios (2012: 21), la escenografía de estas dos comedias de capa y espada es muy singular porque es una de las claves para el desarrollo de la trama y del enredo en ambas⁴², teniendo en cuenta la sencillez de la escenografía del siglo XVII. Así pues, como advierten Barrios (2012), Marc Vitse y Pedraza Jiménez⁴³, en las comedias de capa y espada se emplea una escenografía muy sencilla perfectamente adaptada a las limitaciones y particularidades espaciales de los corrales de comedias del siglo XVII. Además, como explica Barrios, hay que tener en cuenta que el número de espacios que aparecen en las comedias de capa y espada es mucho más reducido que en otros subgéneros (2012: 26).

Otro aspecto relevante, advertido por Ruano (1994) y Barrios (2012), entre otros, es que casi todas las comedias del siglo XVII fueron escritas para ser representadas y muy secundariamente para ser leídas, por lo que los decorados escenográficos eran una parte esencial del espectáculo teatral de los teatros comerciales y ejercían mucha atracción entre el público, aunque hubo dramaturgos cómicos que abusaron del empleo de los artilugios escénicos, lo cual fue criticado por autores como Tirso⁴⁴.

A continuación, siguiendo sobre todas las explicaciones de Ruano de la Haza (1994)⁴⁵, explicaré en qué consistía la escenografía de los teatros del siglo XVII, centrándome especialmente en las comedias de capa y espada y, más en particular, en *LDD* y *CCDP*. Se trata de una descripción de lo que Marc Vitse llamaba el *espacio escénico*, el cual define como «el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral» (1996: 338)⁴⁶. Para Ruano (1994) este espacio comprende los corredores, los decorados, el vestuario, los accesorios escénicos y el tablado. Antes de continuar, debe quedar clara la diferencia entre el *decorado*

⁴² La escenografía también es una de las claves para el desarrollo del enredo en *El galán fantasma*, el cual no habría sido posible sin la mina que permite a Astolfo llegar al jardín de Julia.

⁴³ Cito a estos dos últimos por Barrios (2012: 21), quien explica que, según Pedraza Jiménez, Calderón jugaba con un espacio limitado en las comedias de capa y espada, pues no acostumbran a salir de una ciudad o una casa, a pesar de que el espacio se muestra ingobernable por parte de los personajes.

⁴⁴ Cito por Ruano (1994: 250-252). Tirso criticaba el uso abusivo de decorados escénicos como torres, naves, peñas y fuentes; pero el hecho de que existieran estos excesos demuestra que era muy común utilizarlos en los escenarios teatrales del siglo XVII.

⁴⁵ En este libro Ruano se centra sobre todo en la primera mitad del siglo XVII «para refutar la opinión generalizada de que en esta primera época el teatro del Siglo de Oro era más “auditivo” que en su segunda mitad» (1994: 268).

⁴⁶ Vitse hace una distinción entre este *espacio escénico* y el *espacio dramático* que es: «el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito» (1996: 338). En *LDD* este espacio es la casa de don Juan, situada en el Madrid de 1629; mientras que en *CCDP* es la casa de Marcela y la de Laura, situadas en Ocaña.

teatral, que es el que veía el público, y el *decorado verbal*, que es el formado en la mente del espectador a través de las palabras de los actores (Ruano, 1994: 260), ya que no todo lo que se menciona en el diálogo se representaba en escena. Pero, como explican Ruano (1994), Barrios (2012), Marc Vitse (1996) y Díez Borque⁴⁷, entre otros, no solo puede reconstruirse la escenografía de la obra a partir de las palabras de los personajes, sino que también el dramaturgo informa de los elementos y situaciones escénicas a través de acotaciones. En otras ocasiones, el espacio debe deducirse del contexto (Barrios, 2012: 23).

La técnica de representar comedias en los teatros comerciales del XVII consiste en que «unos cuantos objetos, más o menos realistas [y sencillos], pueden dar al público una idea bastante exacta del lugar donde se desarrolla la acción» (Ruano, 1994: 266-267). Sin embargo, como afirman Barrios (2012), Ruano (1994) y KleirElam⁴⁸, lo relevante no son los objetos en sí, sino su significado y connotación.

Comenzando con el vestuario, Ruano (1994) destaca su importancia por sus múltiples funciones y significaciones escénicas. En los inicios de la comedia nueva la vestimenta teatral era muy pobre, hecho ya advertido en el siglo XVII por Juan Rufo, Cervantes y Agustín de Rojas⁴⁹; aunque fue mejorando conforme avanzaba el siglo. Los vestidos eran muy convencionales y solían representar a distintos tipos de personajes, anunciando su condición social. En cuanto al vestuario de la comedia de capa y espada, que era el que usaban las gentes de la época, lo más destacable es la capa y la espada de los galanes, las cuales dan nombre a este subgénero dramático; y las prendas que sirven a las damas para taparse y ocultar su identidad⁵⁰. Además, esta es una de las claves escenográficas para el desarrollo del enredo en estas comedias.

Algunas comedias, en especial las de capa y espada, se representaban en los teatros comerciales del siglo XVII prácticamente sin accesorios escénicos⁵¹ y bastaban para su comprensión el tablado vacío, el diálogo, la vestimenta teatral y las puertas y cortinas.

⁴⁷ Cito por Barrios (2012: 24).

⁴⁸ Cito por Ruano (1994: 267).

⁴⁹ Cito por Ruano (1994: 295-296).

⁵⁰ En *LDD* y *CCDP* estas damas que aparecen tapadas en ocasiones son Ángela, Marcela e incluso Laura.

⁵¹ Ruano entiende por accesorios escénicos «todo objeto o utensilio móvil o portátil (aparte de decorados y vestuario) utilizado por los actores con una función dramática» (1994: 326).

En cuanto al decorado básico⁵² de los teatros comerciales de comienzos del XVII, Cristóbal Suárez de Figueroa⁵³ destaca tres componentes básicos para lo que denominaba ‘comedias de ingenio’:

«una plataforma rectangular de madera, rodeada de público en tres de sus costados y elevada uno o dos metros del suelo; un vestuario, cubierto por una cortina, al fondo del tablado; y un balcón o corredor encima del vestuario» (Ruano, 1994: 357).

Este es el decorado de lo que Ruano llama «comedias pobres» (1994: 357), aquellas que prácticamente no usaban decorado, como las de capa y espada. Marc Vitse⁵⁴, en relación con la puesta en escena de *LDD*, también destaca la extrema sencillez y escasez de los componentes del espacio escénico de las comedias de capa y espada. Además, como explica Ruano, los dramaturgos áureos aprovechaban el tablado vacío con las cortinas cerradas para representar un lugar impreciso o cambiante, que podía ser «una habitación de paso en una casa o una calle de una ciudad o un camino en el campo» (1994: 361), lo cual se deducirá por la vestimenta de los personajes.

La fachada del teatro o el edificio del vestuario estaba dividida en nueve espacios y cada uno estaba cubierto por una cortina. Se trataba de una estructura en tres niveles (Ruano, 1994: 362-363). Este edificio originalmente servía como vestuario y permitía las entradas y salidas de los actores por las cortinas del fondo del tablado⁵⁵, así como su preparación para salir a escena sin que el público los viera. Ruano (1994: 364) señala que la segunda función de las cortinas era permitir al personaje ocultarse en el tablado del resto de personajes y al mismo tiempo ser visto y escuchado por el público asomando su cabeza por la cortina. Sin embargo, posiblemente su uso más generalizado era como puertas. Varey y Shergold⁵⁶ sostienen que los teatros comerciales del siglo XVII no tenían puertas permanentes en los laterales del nivel más bajo de la fachada del teatro, pero convencionalmente, en las acotaciones, se les llamaba puertas a los extremos de las cortinas del vestuario. Sin embargo, según Ruano, lo más probable es que hubiese cortinas y puertas en este nivel inferior, aunque señala que podía ser que los

⁵² Ruano (1994) incluye las ventanas y balcones como parte del decorado básico, pero, dado que no tienen relevancia para la representación de las dos comedias de capa y espada que atañen a mi estudio, no me dedicaré a describir cuál era el uso de estos dos recursos escénicos en las representaciones teatrales de los corrales de comedias del siglo XVII.

⁵³ Cito por Ruano (1994: 357).

⁵⁴ Cito por Barrios (2012: 24).

⁵⁵ Estas cortinas en la época solían llamarse paño o tapices (Ruano, 1994: 365).

⁵⁶ Cito a ambos por Ruano (1994: 365).

dramaturgos llamaran convencionalmente puerta a lo que era una cortina o que la puerta tuviera realmente una antepuerta de paño (1994: 366-367). Esto lo indica Calderón, por ejemplo, en la siguiente acotación de *CCDP*: «(Salen Marcela y Silvia, abriendo una puerta, que estará tapada con una antepuerta, y detiéndose detrás de ella)» (*CCDP*: 521Acot.). Algunas de las funciones de las puertas durante la representación son cambiar el lugar de la acción (para trasladarse de una calle a otra, por ejemplo), representar en la mente del público un espacio fuera del escenario, o como si fuesen cortinas o paños, en los apartes (Ruano, 1994: 369).

En las comedias de capa y espada las puertas son esenciales, pues sirven «para impedir la entrada de tantos padres, hermanos y maridos que regresan inesperadamente a la habitación de la dama donde está escondido el galán» (Ruano, 1994: 370). El uso de varias puertas da lugar a un genial juego escénico en *CCDP*, donde hay dos recursos escenográficos que dan lugar al enredo: la casa de Laura con dos puertas que dan a la calle y la zona de la habitación de Félix dividida en dos partes por una puerta secreta, la cual aprovecha Marcela como escondite⁵⁷. En el estudio comparativo de esta comedia y de *LDD* explicaré cómo estos elementos escénicos son esenciales para el desarrollo del enredo de la comedia.

En cuanto a la escena interior representada en los escenarios de las comedias del XVII, Ruano la define como «cualquier espacio escénico que se supone tiene lugar en una habitación interior de un edificio y que necesita decorados para su representación» (1994: 383). Estos decorados interiores suelen ser sencillos accesorios escénicos (sillas, bufetes, camas, etc.) que forman parte del espacio central del vestuario y que se revelan al público abriendo las cortinas del fondo. Además, estos objetos funcionaban como un telón de fondo que indica que el tablado vacío se ha convertido en un lugar específico y, como señala Díez Borque⁵⁸, su principal objetivo era informar al público de dónde se

⁵⁷ Ruano explica que, como era costumbre en las comedias de capa y espada, en la representación de *CCDP* la casa de Marcela no aparecía totalmente representada en el escenario, sino que principalmente existía imaginariamente detrás de las puertas y cortinas del vestuario: «el tablado es una sala donde [...] se encuentran unas sillas y un bufete, pero la casa se extiende más allá de esta frontera visible y, con su imaginación, el público podría ver detrás de una de las puertas laterales, el cuarto que conduce a una puerta falsa que baja a una calle; detrás de la cortina central, las habitaciones interiores del piso alto de la casa y las escaleras que bajan a la puerta principal; y detrás de la otra puerta lateral, una cuadra donde, según Laura, su padre [Fabio] se pasa gran parte de la noche escribiendo» (1994: 371).

⁵⁸ Cito por Ruano (1994: 384-385).

estaba desarrollando la acción, sin perseguir fines realistas, aunque la comedia de capa y espada tiene un ambiente realista⁵⁹.

Ruano (1994: 401-403) propone *LDD* como el mejor ejemplo del potencial del humilde decorado escénico propio de las comedias de capa y espada. En esta comedia solamente las escenas que suceden en el aposento de Ángela y en el de don Manuel requieren el uso de unos pocos decorados escénicos. El más importante es la alacena, la cual, si se mueve, permite acceder al pasaje secreto que comunica el cuarto de Ángela con la habitación de don Manuel. Este es el recurso escenográfico que permite el desarrollo del enredo. Ruano explica que seguramente la alacena funcionaba como una puerta que se abría y cerraba⁶⁰ y probablemente ocupaba uno de los dos laterales del fondo del tablado (el vestuario). En el espacio central del vestuario había al menos tres muebles⁶¹: una mesa con un brasero debajo y un candelabro encima, un bufete⁶² con su escribanía y una silla, los cuales eran suficientes para representar sinecdóticamente el aposento de don Manuel. Para el de Ángela se necesitan dos puertas y una antepuerta que era la cortina cerrada del espacio central. El público podía diferenciar estos dos espacios escénicos porque cuando la acción tenía lugar en el aposento de Ángela se cerraban las cortinas del espacio central y del lateral. Además, cuando las escenas sucedían en un la calle o en una habitación de paso se cerraban todas las cortinas del vestuario.

Vista esta disposición escénica, se confirma la postura de Marc Vitse (1996), quien demuestra mediante evidencias textuales que la alacena se ubicaba «en la hoja interior de la puerta interior del cuarto de Manuel» (1998: 343) y que los aposentos de

⁵⁹ Barrios (2012) señala que en determinadas etapas de la historia del teatro español, la inicial escenografía simbólica de la representación de las comedias de capa y espada, que era muy usada por los dramaturgos del siglo XVII, se ha convertido en una puesta en escena de carácter realista.

⁶⁰ Incluso los mismos personajes de *LDD* llaman puerta a esta alacena.

⁶¹ Ruano (1994: 402) explica que solo puede asegurarse la aparición en escena de los objetos mencionados en el diálogo cuando tenían una función específica (como servir de escondite a un personaje o para que este se siente) o un valor simbólico esencial para el desarrollo de la comedia, como sucede con la alacena. Es por ello que, aunque en la comedia se mencionen unos cuadros, unas alfombras, unas ventanas y la cama y las almohadas bajo las que se colocan las cartas que se escriben don Manuel y Ángela, estos elementos no aparecen en escena porque no desempeñaban ningún papel importante en el desarrollo de la acción de la comedia.

⁶² En la tercera jornada de *LDD* el criado Cosme utiliza el bufete para esconderse de don Luis.

Ángela y don Manuel no estaban contiguos, como sostenía erróneamente Varey (1983)⁶³, sino que había mucha distancia entre ellos⁶⁴.

II. ESTUDIO COMPARATIVO

Antes de comenzar este análisis comparativo, debe quedar claro que *LDD* y *CCDP* son dos comedias de capa y espada muy similares en su argumento y caracteres de representación. En cuanto a *CCDP* como reescritura de *LDD*, cambia la escenografía, pero las circunstancias de los personajes y los enredos son muy similares.

A. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES Y SUS RELACIONES

En *LLD* y *CCDP* es mucho más importante la construcción de la intriga que el análisis psicológico de los personajes⁶⁵. Además, en ambas comedias se concentran las relaciones interpersonales para así densificar el clima de enredo.

En estas dos comedias queda reflejada la estructuración social típica de las comedias de capa y espada, según la cual pueden hacerse dos divisiones básicas de personajes (Barrios, 2012: 31-32). Por una parte, están los amos y los criados. Los primeros muestran un código de conducta basado en el honor que resulta cómico. Además, tienen una posición de dominio respecto a los criados, quienes tienen una vida y conflictos paralelos a los de sus amos, aunque emplean un menor registro formal. La otra división de personajes es la que representan los caballeros y damas. Sus relaciones, amores y conflictos reflejan una sociedad machista en la que dominan los hombres, aunque esta estructura se fractura con la aparición de personajes femeninos que resuelven distintas situaciones con agudeza e ingenio, mostrando así una inteligencia superior a la de los hombres. Además, todos los personajes de *LDD* y *CCDP* albergan rasgos cómicos y algunos son ridiculizados.

⁶³Varey también se equivocaba al afirmar que el cuarto de Ángela había sido modificado por su hermano Juan tapando con una alacena la puerta que daba al resto de la casa y abriendo una nueva puerta en este aposento que daba a otra calle que la de la puerta principal de la casa. Así pues, como señala Vitse, el cuarto que se modifica con la adición de la alacena es el de don Manuel, no el de Ángela: «lo que se ha hecho es ocultar con una alacena la hoja interior (la que mira hacia dentro) de la puerta interior (la que da hacia la casa y no a la calle) que existía en el cuarto de don Manuel, de modo que este quede persuadido de que el único acceso a su aposento lo constituye la puerta lateral o secundaria mencionada en el texto: “para su cuarto ha dado / por otra calle la puerta” (vv. 351-352)» (1994: 340).

⁶⁴Vitse demuestra, a través de las palabras de Isabel, la criada de Ángela, que incluso había un jardín interior en el camino que conducía desde el cuarto de Ángela hasta el de don Manuel (1994: 341-342).

⁶⁵Erik Coenen ya advirtió que Calderón en las comedias de enredo emplea un menor esfuerzo «para aportar elementos de caracterización individualizada» (2017: 78). Esto quiere decir que caracteriza a los personajes en grupos, a excepción de Ángela en *LDD*, quien adquiere una caracterización más individual, dada su mayor relevancia en el desarrollo argumental de la comedia.

A continuación, explicaré las relaciones que existen entre los personajes de ambas comedias, en las que hay muy pocas variaciones. Por una parte, en *LDD* la dama protagonista (doña Ángela) tiene mucha más relevancia en el desarrollo argumental que en *CCDP*, donde las dos damas (Marcela y Laura) tienen un protagonismo más equiparable. Además, en *LDD* las dos damas son primas y aliadas, aunque Ángela adquiere más protagonismo que Beatriz; mientras que en *CCDP* Marcela y Laura son amigas, pero también aliadas en sus enredos. En cuanto a los galanes protagonistas de ambas comedias, coinciden en que son huéspedes y amigos del hermano de la dama protagonista: don Manuel es el huésped de don Juan y el galán de Ángela, y Lisardo el de Félix y el galán de Marcela. Además, desconocen la identidad de su dama hasta que esta se la descubre al final de la tercera jornada, ya que aparecen al principio como damas tapadas⁶⁶. Una diferencia entre los protagonistas es que Ángela y don Manuel se conocen de improviso en la primera escena, mientras que Marcela y Lisardo llevan viéndose seis días desde antes del comienzo de la obra.

Todas las damas tienen sus respectivos guardianes del honor⁶⁷: los de las damas protagonistas son sus respectivos hermanos, aunque Ángela tiene dos (don Luis y don Juan)⁶⁸ y Marcela sólo uno (Félix). Una similitud entre los galanes secundarios de *LDD* y *CCDP* es que, salvo don Luis, tienen una amada que les corresponde y que es la aliada de su hermana: Laura para Félix y Beatriz para don Juan⁶⁹. Don Luis también galantea a Beatriz, pero esta no le corresponde, cosa que no sucede en *CCDP* al no haber un segundo hermano.

En cuanto a los guardianes del honor de las damas secundarias, en las dos comedias se trata del viejo padre de ambas. Sin embargo, en *CCDP* aparece el padre de

⁶⁶ Ángela solo aparece como dama tapada en la primera escena de *LDD*. Por el contrario, en *CCDP* Marcela aparece tapada en más de una ocasión e incluso Laura oculta su identidad una vez, intercambiándose con Marcela, cosa que no hace Beatriz en *LDD*.

⁶⁷ Estos personajes son los que velan por salvaguardar el honor de estas damas y con ello el de su familia. Analizaré con más detalle este grupo en el siguiente apartado de este estudio comparativo: el dedicado a la comicidad y el honor.

⁶⁸ Los dos hermanos se preocupan por salvaguardar el honor de su hermana, pero don Luis, que adquiere un mayor protagonismo que su hermano mayor, se queja de que este no se preocupa lo suficiente de ella. Por ello, debido a los descuidos de don Juan hacia Ángela, don Luis manifiesta un sentido mucho más desmesurado del honor que su hermano, mientras que don Juan se muestra más equilibrado en sus acciones.

⁶⁹ Una clara diferencia entre estas parejas es que la pareja secundaria de *CCDP* se ve sumida en un mar de celos generados por equívocos. Esto les ocasiona muchas discusiones y enredos. Por el contrario, la pareja secundaria de *LDD* no siente celos, verbaliza sus afectos y «argumenta dentro de la tradicional casuística amorosa de raíz petrarquista» (Pérez Magallón, «Introducción» a Calderón, *LDD*: 67). Además, tanto en *LDD* como en *CCDP* la relación amorosa entre los galanes y damas secundarios ya estaba establecida desde el principio de la comedia y conocían su identidad, al contrario que los protagonistas.

Laura (Fabio) como personaje que tiene cierta relevancia en el final de la comedia, pero en *LDD* no aparece el padre de Beatriz como personaje, aunque se mencione su existencia.

Las relaciones de los criados de *LDD* y *CCDP* también son muy similares, aunque cambia su nivel de protagonismo. Así pues, los criados protagonistas de *LDD* son los de los personajes protagonistas: Cosme para don Manuel e Isabel para Ángela, quienes tienen similar relevancia para la acción. Lo mismo sucede en *CCDP* con Calabazas, el criado de Lisardo, y Silvia, la criada de Marcela. Sin embargo, en esta comedia, dado que la dama secundaria tiene un protagonismo equiparable al de Marcela, también su criada Celia adquiere mayor protagonismo. Estos criados serán los encargados de complicar el enredo para ayudar a sus amos a conseguir sus propósitos. Menor protagonismo tienen en *CCDP* Herrera, el escudero de Félix, y Lelio, el criado de Fabio. Lo mismo sucede en *LDD* con Clara, la criada de Beatriz, y Rodrigo, el criado de don Luis, quienes casi no aparecen en los diálogos.

Volviendo a las damas y galanes, tal y como explica Serralta (1988: 134), el galán de las comedias de capa y espada no miente a no ser que lo haga para proteger el honor de una dama, de manera que, cuando se da esta circunstancia, se plantea un conflicto entre amistad y amor. Así pues, cuando en *CCDP* Lisardo piensa que su dama es la de su amigo Félix, prefiere abandonar Ocaña a traicionar a su amigo, y así se lo dice a Marcela:

porque antes que galán vuestro,
fui de Félix amigo
(*CCDP*: 1272-1280).

También quiere marcharse por el dilema de contarle o no lo sucedido con Marcela a Félix, ya que tampoco quiere infamar a la dama, quien le había pedido que no le contara nada de su relación⁷⁰. Por otra parte, Félix también duda si Laura es la dama

⁷⁰ Todo esto queda perfectamente reflejado en la siguiente reflexión de Lisardo: «Yo, pues, cercado de dudas / y de sospechas contrarias / estoy, sin saber qué hacerme / en confusión tan extraña; / porque si a Félix le callo / el lance, ya acreditada / la sospecha de que ha sido / dama suya, será ingrata / correspondencia, que él tenga / a su enemigo en su casa; / si se lo digo, y no es / su dama, sino otra dama, / que de mí se fía, el decirlo / es de mi nobleza infamia» (*CCDP*: 1715-1728). Sin embargo, finalmente decide callar lo sucedido para no ofender a ninguno de los dos. Además, poco más adelante descubrirá que su dama no es la de su amigo Félix, por lo que no tiene que marcharse de Ocaña.

de Lisardo cuando le acompaña a casa de esta, pero a diferencia de Lisardo antepone sus celos al honor y la amistad⁷¹:

Que donde hay celos, se acaba
todo, porque no hay honor,
ni amistad que tanto valga.
(CCDP: vv. 2771-2773)

En *LDD* a don Manuel le sucede lo mismo que a Lisardo, pues tampoco quiere contarle a don Juan que Ángela se ha estado comunicando con ella para no ofender a su amigo y además proteger a la dama en apuros⁷², lo cual muestra su caballerosidad y su sentido del honor varonil, además del carácter pasivo del galán respecto de la dama. Además, tanto don Manuel como Lisardo intentan durante toda la comedia llegar a conocer la verdad que les permita deshacer el enredo y ambos son caballeros corteses, valientes y pundonorosos.

Algo más activos son los galanes secundarios⁷³, quienes tienen características similares. Su carácter se cimienta sobre todo en el rígido código del honor, por el cual acaban resultado cómicos y ridiculizados. Además, en parte son culpables de que las damas de las dos comedias tengan que ocultar su amor, lo que dará lugar a enredos y ocultamientos. De hecho, don Juan, don Luis y Félix quieren evitar que sus huéspedes sepan de la existencia de sus respectivas hermanas, aunque no lo consiguen. Otra similitud entre estos galanes es que son muy celosos, sobre todo Félix, aunque sus celos están fundados en equívocos, al igual que los de su amada⁷⁴, para quien los celos son «furia, rabia, veneno, injuria, y ira» (CCDP: v.766)⁷⁵. Don Luis también siente celos de

⁷¹ Félix acompaña a Lisardo a casa de Laura al final de la tercera jornada de *CCDP* porque, tal como ideó Marcela, Lisardo creía que la casa de Laura era la de su dama. En esta ocasión Félix antepone sus celos a todo lo demás porque está a punto de entrar a casa de Laura para resolver sus dudas a pesar de que sabe que no debería hacerlo ni por ella ni por Lisardo.

⁷² Incluso Ángela es consciente de que don Manuel no traicionaría a su amigo, lo cual puede deducirse de estas palabras: «Ni él pienso yo que a un amigo / y huésped traición tan grande / hiciera, pues aun pensar / que soy dama suya hace / escribirme temeros, / cortés, turbado y cobarde» (*LDD*: vv. 1285-1290).

⁷³ González García (2008: 187) ya destacó que Félix, el galán secundario de *CCDP*, tiene una actitud más emprendedora y activa que Lisardo, el galán principal. Así pues, considera que Félix desempeña el papel de sujeto de la acción, mientras que Lisardo «debe asumir inevitablemente el de objeto para no frustrar las expectativas de acercarse a la dama» (2008: 190), ya que Marcela le había advertido desde el primer principio que no intentara descubrir su identidad y que no la siguiera si quería seguir viéndola.

⁷⁴ En relación con el tema de los celos, González García hace una distinción entre la pareja protagonista y la secundaria de *CCDP*, de forma que caracteriza a la primera como una «relación que intenta alcanzar su cumplimiento» (2008: 184), mientras que caracteriza a la segunda como «la recreación de una crisis en la que parece darse el alejamiento de los enamorados, pero que termina en la reconciliación» (2008: 184).

⁷⁵ Laura estaba celosa de Nise, una antigua amada de Félix, aunque en realidad Félix no ha vuelto a tener contacto con ella desde que Laura llegó a Ocaña.

su hermano, e incluso Ángela cuando ve el retrato de una mujer en la maleta de don Manuel, pero los celos no aparecen en la pareja secundaria de *LDD*.

En cuanto a las damas, le proporcionan al dramaturgo muchas más posibilidades de juegos de enredo, aunque, como los galanes, están encerradas dentro de los límites de su propio decoro. Sin embargo, el honor femenino les permite cometer impunemente «no pocos "delitos de amor", siempre y cuando se cumpliera la condición final de un casamiento honroso» (Serralta, 1988: 134). Como explica Serralta (1988: 135), hay que relacionar el hecho de que las mujeres tomen muchas más iniciativas que los hombres con una mayor disponibilidad técnica para el dramaturgo. Así pues, las víctimas de Ángela como resultado del fingimiento sobrenatural no son solo quienes se oponen a su amor (sus hermanos), sino también su galán, quien a pesar de esto la protege de sus hermanos desde el principio. Esto se debe al papel activo que desempeña Ángela frente a cierta pasividad de don Manuel, pues la acción es impulsada por las tretas de las mujeres de la obra, aunque no por ello se invalida el papel decisivo de los hombres al final de la misma⁷⁶ (Pérez Magallón, «Introducción» a Calderón, *LDD*: 55-56)⁷⁷. En *CCDP* Lisardo también muestra una cierta pasividad frente al activo papel de Marcela, aunque esta no desarrolla ningún fingimiento sobrenatural, y lo mismo sucede con Laura respecto de Félix⁷⁸, si bien ambos son movidos por los celos⁷⁹.

En *LDD* y *CCDP* las damas protagonistas se encuentran atrapadas en la convención social del sometimiento a la autoridad, representada por los hermanos de doña Ángela en *LDD* y por Félix y Fabio en *CCDP*. Sin embargo, pesar de los

⁷⁶ El papel decisivo de los galanes al final de las dos comedias consiste en que gracias al matrimonio con los galanes, las damas de *LDD* y *CCDP* consiguen librarse del sometimiento a la autoridad de sus respectivos guardianes del honor (Pérez Magallón, «Introducción» a Calderón, *LDD*: 62-63).

⁷⁷ Pérez Magallón («Introducción» a Calderón, *LDD*: 65) explica que, según Antonucci, la única parte activa de la actitud de don Manuel es cuando decide entrar en el juego de la dama y contesta a su primera carta. Estoy de acuerdo con Antonucci, pero podría añadirse que también tiene una función activa en el desenlace de la comedia al ofrecerse como esposo de Ángela.

⁷⁸ Esto también fue advertido por González García, quien señala que «la dama toma la iniciativa que hace que se produzcan los acontecimientos. [Aunque] le hace creer [...] a don Félix que es él quien lleva la voz cantante en lo que pasa» (2008: 191). De esta manera Félix queda ridiculizado porque cree actuar por su propia cuenta, pero en realidad se mueve según le va dirigiendo Laura, de forma que «su libertad se da dentro de los límites acotados por la dama» (2008: 191). Esto mismo sucede entre don Manuel y Ángela en *LDD*, pero no en la pareja secundaria de esta comedia. En relación con el papel activo que toman las mujeres en la obra, González García (2008: 196) destaca que es la movilidad de las damas la que introduce los equívocos que ocasionan la confusión en la que se mueven el resto de personajes.

⁷⁹ González García (2008: 191) destaca la importancia de la ironía en las escenas que se dan entre Laura y Félix, la cual pone de relieve la simulación de Laura ante el galán, ya que «adopta ante él una postura de rechazo y de negación, cuando lo que ella desea realmente y lo que busca es regresar con él» (2008: 190).

impedimentos, las protagonistas no limitan sus acciones porque persiguen fines amorosos⁸⁰.

Como explica Arellano (2001: 137), en *LDD* la joven Ángela debe recluirse en casa debido a una imposición social que consiste en cumplir con su decoro de viuda⁸¹. Ángela representa la rebelión de la mujer contra el código varonil del honor, perturbando así el universo de sus hermanos. Además, su postura muestra su desagrado ante la injusticia que sufren las viudas en su época. Como explica Pérez Magallón («Introducción» a Calderón, *LDD*), su conflicto, planteado en términos cómicos, está formulado en ese «vuelve a amortajarme viva» (*LDD*: v. 374) que le dirige a Isabel, haciendo referencia a que vive muerta metafóricamente porque carece de identidad en esa sociedad que tanto oprime a las viudas, supeditándola social y económicamente a sus hermanos⁸². Esta pérdida de identidad es consecuencia tanto de su estado civil como del código del honor y le causa el sentimiento de vivir oprimida⁸³, el cual queda reflejado en estas palabras:

enfeto encerrada
sin libertad he vivido,
porque enviudé de un marido,
con dos hermanos casada
(*LDD*: vv. 386-391).

Sin embargo, no está totalmente recluida en su habitación, pues se mueve libremente a través de la alacena y de la ciudad a espaldas de sus hermanos.

Por el contrario, Marcela puede salir libremente de su casa, aunque también debe obedecer a su hermano Félix, pero no porque sea viuda, sino para proteger su honor

⁸⁰ En *LDD* Ángela consigue sus propósitos mediante el fingimiento sobrenatural que le facilita el pasaje secreto que le permite entrar en el espacio del amado (el cuarto de don Manuel) sin riesgo de ser descubierta. Este papel sobrenatural consiste en fingir que es un duende, aunque realmente es Cosme quien supone que la misteriosa dama que entra en el cuarto de don Manuel es en realidad de un duende. Por el contrario, en *CCDP* no hay ningún fingimiento sobrenatural, aunque, como en *LDD*, son los elementos escenográficos los que permiten a las damas de la comedia realizar los enredos necesarios para conseguir sus propósitos, así como el intercambio de identidad que se da entre Marcela y Laura en la tercera jornada.

⁸¹ En la época estaba mal visto moralmente que una viuda volviera a casarse y quien lo hacía era objeto de burla y escarnio, por lo que el encuentro de Ángela con hombres arriesgaría la honra de su familia (Pérez Magallón, «Introducción» a Calderón, *LDD*: 26).

⁸² Ángela depende económicamente de sus hermanos debido a las deudas que dejó su difunto marido.

⁸³ Esto también ha sido advertido por Rey Hazas y Sevilla Arroyo («Introducción» a Calderón, *LDD*, *CCDP*).

como mujer soltera. Esto mismo sucede con las damas secundarias (Beatriz y Laura)⁸⁴. De esta manera, la principal diferencia entre Ángela y Marcela radica en que la primera lucha por recuperar su identidad y su vida, mientras que la segunda lo hace por amor. Así pues, Ángela logra su libertad mediante el matrimonio con don Manuel y este, tal y como advierte Stroud⁸⁵, a diferencia de Lisardo, se casa más bien por deber caballeresco y no por amor.

Como explican Arellano (2001), Serralta (1988)⁸⁶ y Wardropper⁸⁷, en relación con la cuestión del honor femenino está la de la libertad de la mujer y la crítica al sistema social opresivo de la época. Lo que exige Calderón es la ruptura de las rígidas costumbres en las que se apoya el orden social. Además, tanto don Juan y don Luis en *LDD* como Félix en *CCDP* velan por salvaguardar el honor de sus hermanas pero no el suyo propio, ya que tienen encuentros clandestinos con sus amadas e incluso don Luis pretende a la dama de su hermano, por lo que, en este sentido, al igual que las damas de la comedia, también estarían traspasando los límites del código del honor. Aquí nos encontramos con el machismo de la época, que penaliza la acción de las mujeres mientras calla o aplaude las actitudes masculinas.

Las damas secundarias de *LDD* y *CCDP* también se rebelan contra el código del honor, pero como su papel es secundario, y sobre todo como auxiliares de la protagonista o como personajes que permiten las confusiones y los celos, en el texto su situación no está tan claramente desarrollada como en el caso de las protagonistas. Estas damas temen atentar contra su honor si ayudan a las protagonistas en sus enredos, pero

⁸⁴ Como ya he explicado, estas dos damas deben someterse a la autoridad de sus respectivos padres, no de sus hermanos, como sucede con las damas protagonistas de *LDD* y *CCDP*.

⁸⁵ Cito por Pérez Magallón («Introducción» a Calderón, *LDD*: 32).

⁸⁶ Según Serralta habría que interpretar esto como un cierto feminismo que sería un fenómeno de compensación por parte de los dramaturgos ante la injusticia con que la sociedad masculina trata a las mujeres (1998: 133). Sin embargo, después explica que la supremacía de la mujer en el teatro del Siglo de Oro, más que una compensación, es una consecuencia directa o un reflejo de su inferioridad o su relativa irresponsabilidad en la sociedad de su tiempo, ya que, en palabras de Serralta, «es más fácil para un autor atribuir iniciativas a un irresponsable que a un personaje amurallado en un asfixiante decoro» (1998: 135).

⁸⁷ Cito por Serralta (1998: 133-134). Resulta muy interesante lo que dice Wardropper acerca de esta especie de feminismo que aparece en las comedias: «En el mundo al revés de la comedia es donde se permite que las mujeres provoquen los acontecimientos y ejerzan un control sobre el mundo dominado por hombres en el que están obligadas a vivir. Aunque escrita por hombres, la comedia adopta un punto de vista femenino. Es como si el dramaturgo varón, para compensar a las víctimas de la injusta sociedad ideada por los de su sexo, prestase atención por una vez al papel de manipuladora que la sociedad masculina ha obligado a tomar a la mujer» (Serralta, 1998: 133-134). Esta cita procede de la p. 226 del libro de Bruce W. Wardropper y E. Olson, *Teoría de la comedia: La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona-Caracas-México, Ariel, 1978.

siempre lo hacen, y sin ellas no habrían conseguido sus objetivos amorosos. Así pues, Beatriz ayuda a Ángela a preparar todo para su cita con don Manuel en la tercera jornada de *LDD*. En *CCDP* Laura cubre a Marcela en su encuentro con Lisardo en su casa, aunque al principio se molesta con ella por miedo a que esto afecte a su honor y le ocasione problemas con su padre y con Félix. Sin embargo, al final de la tercera jornada de *CCDP* Marcela desmiente a Laura para salvarse ella misma de la furia de su hermano Félix, cosa que no sucede en *LDD*:

LAURA	¿Pues tú, Marcela, me agravias?
MARCELA	Sí, que soy primero yo.
	<i>(LDD: vv. 2981-2982)</i> ⁸⁸ .

Las criadas de las damas también son cómplices y confidentes de sus amas, pues les ayudan a preparar sus tretas y citas clandestinas con sus enamorados. Así pues, cuando Marcela quiere citarse con Lisardo en casa de Laura le pide a su criada Silvia que le entregue un papel a Lisardo para que acuda al punto de encuentro. Además, Celia avisa a Marcela de que Fabio está volviendo a casa y es preciso que el galán se vaya, e incluso le propone a Laura que salga de la sala para que sea ella quien saque a Lisardo. El papel de Isabel en *LDD* como cómplice es aún más importante porque es ella quien le da la idea a Ángela de pasar a la habitación de don Manuel a través de la alacena⁸⁹.

Algo similar sucede con los criados de los galanes. Cosme, por ejemplo, al comienzo de *LDD* entretiene a don Luis para ayudar a su amo. Sin embargo, a diferencia de las criadas, los criados no son siempre obedientes: Cosme no cumple la orden de don Manuel de sacar el contenido de las maletas e incluso le roba dinero, y Calabazas tampoco cumple la orden de Lisardo de quedarse en casa en la tercera jornada y lo sigue. La peculiaridad de estos criados reside en que sus amos no se sirven de ellos para sus aventuras amorosas. De hecho, en *CCDP* Calabazas le reprocha esto a

⁸⁸ Este agravio hará que Laura saque las verdades a la luz para salvarse ella misma, pues le pregunta a Lisardo delante de Félix si Marcela es su dama, con lo que queda todo aclarado. Además, cuando revela esto, dadas las palabras anteriores de Marcela, Laura añade lo siguiente en un aparte: «Primero soy yo, Marcela» (*LDD: v. 3020*). Esto muestra un paralelismo entre los actos y palabras de las dos damas en esta escena.

⁸⁹ Isabel crea más enredos que las criadas de *CCDP* y, por lo tanto, tiene más protagonismo, al igual que su dama. Por ejemplo, roba del bolso de Cosme el dinero que ha sisado a su amo y lo sustituye por carbones del brasero, lo que le hace pensar a Cosme que ha sido obra de un duende. Esta criada, gracias a su ingenio, descubre el paso de la alacena, es decir, del recurso fundamental que permite los movimientos dramáticos esenciales de su ama, por lo que su función es esencial en la traza del enredo, como advierte Pérez Magallón («Introducción» a Calderón, *LDD: 74*).

Lisardo le amenaza a con dejar de servirle porque este le guarda muchos secretos últimamente⁹⁰. Además, añade lo siguiente:

Porque si yo, cual sospecho,
no le mormuro y acecho,
¿para qué soy su criado?
(*LDD*: vv. 2589-2591)⁹¹.

Por último, considero necesario caracterizar algo más a Cosme, quien es muy supersticioso y opina que los sucesos extraños que ocurren en el cuarto de su amo son obra de un duende⁹², por lo que siente temor durante toda la comedia, lo cual resulta muy cómico. Por otra parte, Don Manuel, guiado por la racionalidad superior que le exige su decoro, no acepta que los misteriosos sucesos sean obra de un duende⁹³.

B. LA COMICIDAD Y EL CÓDIGO DEL HONOR

El agente cómico de la comedia de capa y espada responde a estructuras y convenciones genéricas. Como explica Arellano (1994), la clave de la comicidad de estas comedias consiste en que no hay un protagonista que sea el gracioso y el dúctil frente a los rígidamente hieráticos caballeros, sino que tanto galanes como damas desempeñan funciones cómicas activas, difuminando así la comicidad del gracioso típico, la cual se concibe como parodia o crítica del código de conducta señorial⁹⁴.

⁹⁰ Lisardo le responde a esto que no tiene nada que contarle porque ni él mismo sabe lo que está sucediendo.

⁹¹ De esta manera Calabazas está diciendo más o menos explícitamente que la función típica del criado en la comedia áurea es la de confidente y ayudante de su amo en sus planes amorosos. Así pues, con estos versos Calderón está renovando el papel del criado haciéndolo consciente de su vida y de su función en el teatro.

⁹² Como explica Caro Baroja (1974), las creencias en seres sobrenaturales como duendes o fantasmas estaban presentes en el folclore mítico de todos los pueblos de la Europa del Siglo de Oro. Calderón introduce este tema en *LDD* para burlarse despiadadamente de estas supersticiones. Además, incluye elementos que hacen referencia a aspectos que se relacionan culturalmente con los duendes y que apoyan la posibilidad de que un personaje de la época crea que están presentes: el comportamiento bromista y travieso de Ángela e Isabel y su actitud evasiva, ya que se les consideraba «espíritus traviesos y se les asociaba con sucesos caseros molestos e inexplicables» (Cazés, 2013: 67), como aquellos con los que se encuentra Cosme: la sustitución del dinero por carbón, la ropa tirada o el encuentro en la penumbra con Isabel, quien lo golpea y le apaga la luz para no ser descubierta. Además, se creía que los duendes tenían figura humana y solían velar de noche, como hace Ángela.

⁹³ Salvo en algún momento aislado de sorpresa, don Manuel se niega a creer los temores de su criado Cosme y piensa que la “dama duende” es la dama de don Luis y que por ello puede entrar con facilidad en su habitación. Su actitud queda perfectamente reflejada en las siguientes palabras: «Que ingenio y arte / hay para entrar y salir, / para cerrar, para abrir, / y que el cuarto tiene parte / por dónde. Y en duda tal / el juicio podré perder / pero no, Cosme, creer / cosa sobrenatural» (*LDD*: vv. 1071-1078).

⁹⁴ Este proceso de asunción cómica por parte de los nobles avanzó mucho durante la segunda mitad del siglo XVII, tal vez por «el desprestigio ideológico de ciertos valores que se empiezan a considerar arcaicos» (Arellano, 1994: 105-106). Sin embargo, Arellano considera que este desprestigio de valores

Frente a la actuación de los nobles, basada en su idealizada concepción del honor, el gracioso la rechaza «con un pragmatismo y cinismo que lo separan del caballero» (Arellano, 1994: 104).

Un recurso sistemático que debe relacionarse con esta generalización de la comicidad es el código del honor, en el sentido de que aquí los nobles son ridiculizados por su excesivo decoro y su idealizada concepción del honor, dando así una visión crítica y cómica de este código. Arellano (2013), Wardropper (1967), Atkinson y Mason⁹⁵ han advertido esta dependencia de la comedia de capa y espada del código del honor, componente fundamental de la mentalidad del Siglo de Oro, cuyos valores tradicionales dramatiza y ridiculiza cómicamente. Como explica Arellano (2013: 333), en las comedias de capa y espada el código del honor proporciona los impedimentos necesarios para la traza del enredo y está desligado de imperativos éticos serios, al contrario de lo que opina Wardropper (1967)⁹⁶. Además, este código se subordina al amor, que es la fuerza primordial de la comedia de capa y espada.

Para comprender mejor la generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada son imprescindibles los distintos tipos de comicidad que distingue Arellano (1994). En primer lugar, resulta clave diferenciar la comicidad del estamento noble de la comicidad reservada a los personajes de bajo nivel social, es decir, la de los criados, que se corresponde con la del gracioso tradicional. Entre los primeros existen los cómicos ingeniosos (burladores o degradados) y los ridículos (burlados). La comicidad en el estamento noble afecta desde «el concepto del amor y del honor, la gestualidad grotesca, los disfraces y máscaras varios, a una gama de defectos risibles como la avaricia, la mentira, la simpleza o la maledicencia» (Arellano, 1994: 126).

Hechas estas aclaraciones teóricas, resulta obvio que el ambiente en el que transcurre la acción de *LDD* y *CCDP* es un «mundo idealizado [y paródico] de

como el honor y el decoro no es solo una cuestión de modernidad cronológico-ideológica, sino una convención genérica.

⁹⁵ Cito a estos dos últimos autores por Arellano (2013: 334).

⁹⁶ Según Wardropper (1967), los personajes de la comedia de capa y espada tienen una mínima responsabilidad moral. Afirma que los galanes y damas de la comedia de capa y espada se comportan de manera imprudente, «sin preocuparse ni por los preceptos morales del cristianismo ni por las prescripciones del código profano del honor» (1967: 691), ya que su amor no admite ninguna restricción y lo supera todo en el sistema de valores que rige sus acciones. Además, considera que son conscientes del riesgo que corren por sus indiscreciones y no se preocupan por el coste de su determinación.

galanura, caballerosidad, cortesía, nobleza y honor» (Rey Hazas y Sevilla Arrollo, «Introducción» a Calderón, *LDD. CCDP*: XXIII). El hecho de que todo suceda entre caballeros y damas de supuesta moral intachable posibilita llevar la intriga hasta los límites máximos de la tensión dramática⁹⁷.

Según Arellano, en el grupo de los cómicos ingeniosos hay que diferenciar entre la «comicidad ingeniosa estricta de la trama y los ardides en tanto mecánica del enredo» (1994: 110) de los «cómicos ingeniosos degradados» (1994: 110).

En el primer grupo se encuentran las damas y galanes protagonistas que crean el enredo y burlan a los demás, sobre todo a los que obstaculizan su amor, que son los guardianes del honor. En *LDD* y *CCDP* son las damas quienes llevan este peso cómico de la acción: se trata de Ángela y Marcela, pero también de Laura, dada la mayor importancia de la pareja secundaria de *CCDP*. Estas ingeniosas damas anteponen su amor a cualquier otro valor, y es precisamente el amor lo que justifica la indecencia de sus actos.

También debido a la mayor importancia de la pareja secundaria, Félix podría considerarse un cómico ingenioso en parte, porque genera algún enredo movido por los celos: por ejemplo, al comienzo de la tercera jornada de *CCDP* le pide a Marcela que finja haber tenido un gran enfado con él y que le pida a Laura quedarse en su casa para así espiarla. Sin embargo, es más bien un cómico ingenioso degradado porque finalmente queda burlado debido al cambio de identidad entre Laura y Marcela. Por su parte, don Manuel no puede considerarse un cómico ingenioso porque es víctima de las tretas de Ángela cuando entra y sale de su cuarto por la alacena, y no planea ningún enredo.

Volviendo al tema del honor, en *LDD* surge desde el principio de la comedia cuando doña Ángela, huyendo de su hermano Luis, pide ayuda a don Manuel:

⁹⁷No siempre los comportamientos de damas y galanes en *LDD* y en *CCDP* pueden considerarse intachables moralmente, como se aprecia en varias ocasiones: en *LDD* don Manuel lleva consigo el retrato de una dama a la que al final no tiene en ninguna consideración; don Luis, por su parte, rivaliza con su hermano Juan a sus espaldas al intentar pretender sin éxito a Beatriz; en *CCDP* Félix y Laura tienen citas clandestinas a espaldas de su padre. Sin embargo, dado que finalmente tanto en *LDD* como en *CCDP* la castidad y la caballerosidad de las damas y galanes son totales, es suficiente con que Calderón resuelva hábilmente las tramas del enredo y la intriga para que todo concluya con el final alegre propio del género cómico, ya que «en realidad no hay casos de deshonor, sino juegos que bordean un peligro puramente técnico, en los que el honor proporciona los obstáculos necesarios para el diseño del enredo» (Arellano, 2013: 338).

Honor y vida me importan
que aquel hidalgo no sepa
quien soy, y que no me siga
(*LDD*: vv. 105-107).

Algo similar le dice Marcela a Lisardo en *CCDP*⁹⁸ cuando le pide que no le dé más noticias de ella a don Félix:

porque me van, en rigor,
a una sospecha creída,
hoy por lo menos la vida,
y por lo más el honor
(*CCDP*: vv. 1213-1316)

A pesar de sus palabras iniciales, como ya advirtió Honig⁹⁹, doña Ángela representa una clara rebelión contra el cruel código del honor. Lo mismo sucede con Marcela, aunque en menor medida, y con las damas secundarias.

Además, Ángela, rompiendo con el tradicional decoro, es incluso capaz de responder con un humor burlón a sus hermanos, como puede verse en los siguientes versos dirigido a don Luis:

¡Miren la mala mujer
en qué ocasión te había puesto!
¡Que hay mujeres tramoyeras!»
(*LDD*: v. 515-517)¹⁰⁰

Aquí se está mostrando a sí misma como tal, de ahí el tono irónico. También Marcela en *CCDP* responde con humor burlón a su hermano empleando las mismas palabras que Ángela¹⁰¹: «¡Miren la mala mujer!» (*CCDP*: v.2188)¹⁰². Por el contrario, las damas secundarias de *LDD* y *CCDP* no responden con humor burlón a sus

⁹⁸ En esta comedia el tema del honor se hace explícito cuando Marcela le cuenta a Laura que a pesar de la prohibición de su hermano de dejarse ver por su huésped, está dispuesta a verlo y añade: «¡Cuánto ignora, cuánto yerra / en esta parte el honor! / [...] porque de amor y de honor / estoy corriendo tormentas» (*CCDP*: vv. 1096-1097, 1151-1152).

⁹⁹ Cito por Arellano (2001: 134).

¹⁰⁰ Esto se lo dice Ángela a su hermano Luis al comienzo de la primera jornada de *LDD* cuando esta aprovecha para regañarle por haberse dejado atraer por la dama tapada que se le ha escapado y que es en realidad ella misma, dándose las de moralista en esta escena tan cómica.

¹⁰¹ El lenguaje cómico de una dama noble como Ángela o como Marcela tiene relevancia en cuanto a la construcción de su decoro y a la propia construcción de su personaje.

¹⁰² Esto se lo dice Marcela a su hermano Félix al comienzo de la tercera jornada de *CCDP* cuando Félix le está contando que, cuando estaba hablando con Laura sobre el galán que había visto escondido en casa de esta, apareció una dama tapada. En realidad esta dama tapada era ella misma y, al igual que Ángela en *LDD*, se las da de moralista en esta cómica escena. Aquí hay pues un claro paralelismo entre *LDD* y *CCDP*, pues no solo se da una situación muy similar, sino que las damas protagonistas emplean las mismas palabras, lo cual prueba que Calderón se estaba reescribiendo a sí mismo en *CCDP*.

guardianes del honor, aunque también se rebelan contra el código del honor al tener citas clandestinas con sus enamorados, pero no tan claramente como las damas protagonistas.

En las comedias de capa y espada también resultan cómicas las cartas que se intercambian los enamorados, como, por ejemplo, la carta paródica con la que Manuel responde a Ángela con un lenguaje propio de los libros de caballerías acorde con su cómico carácter quijotesco.

Por otra parte, hay personajes cómicos cuya pretenciosidad solo consigue que acaben siendo objeto de burla. Se trata de «la baja comicidad del estamento noble» (Arellano, 1994: 114). Estos personajes resultan ridículos sobre todo por su excesiva idealización del código del honor, puehacen ostentación de su pundonor y tienen una obsesión por salvaguardar su honor y el de su familia, resultando ridículos por la exageración e impotencia de su rigor, pues no consiguen su propósito, ya que son burlados por los cómicos ingeniosos. Según Arellano (1994), este grupo está representado por los guardianes del honor, los amantes al uso y la dama melindrosa.

En *LDD* el grupo de los guardianes del honor está representado por los hermanos de Ángela (Juan y Luis) quienes, con un evidente carácter cómico, intentan proteger el honor de su hermana y así el de su familia, y, en menor medida, por el padre de Beatriz, quien representa la figura del viejo ridiculizado que intenta proteger sin éxito el honor de su hija. En *CCDP* los cómicos propiamente ridículos son Félix (como guardián del honor de su hermana Marcela) y el viejo Fabio (como guardián del honor de su hija Laura).

Las estrategias del honor de estos guardianes están abocadas al fracaso por definición del género (Arellano, 2013: 341). Por ello, en *LDD* los hermanos de Ángela no logran evitar que esta se cuele en la habitación de don Manuel ni que permanezca siempre en casa¹⁰³. De hecho, Ángela acaba logrando sus propósitos y llega a casarse

¹⁰³ Resulta muy cómico, por ejemplo, cuando al final de la tercera jornada de *LDD* don Juan, tras encontrar a Ángela en la puerta de casa de Beatriz y haber comprendido todo después de que su hermana se haya delatado creyendo haber sido descubierta, la acompaña a casa y la encierra en el cuarto de don Manuel, pensando que este está todavía en el Escorial. Sin embargo, el galán estaba en su propio cuarto porque había pasado a través de la alacena, por lo que el honor de Ángela y el de la familia todavía corre mayor riesgo.

con don Manuel al final de la comedia. En *CCDP* Félix tampoco logra evitar los encuentros entre su hermana Marcela y Lisardo¹⁰⁴, y al final también se casan.

Tampoco el padre de Beatriz en *LDD* ni el de Laura en *CCDP*, quienes representan al viejo guardián del honor, pueden proteger el honor de sus hijas y son burlados por ellas, pues son impotentes frente a los deseos y maquinaciones de los jóvenes enamorados¹⁰⁵.

Los jóvenes galanes ridículos suelen pertenecer a una categoría perfectamente definida en el teatro de mitad del siglo XVII: la de los «amantes al uso», que se definen como:

«Caballeros comodones, poco inclinados al amor (que rechazan con palabras de pragmatismo grosero) y más al devaneo y a la burla: nada de idealismo, ni cortesía ni elevados sentimientos. Por el contrario, variados vicios cómicos (la mentira, la presunción, la credulidad, la vanidad ridícula...) adornan a estos caballeros indecorosos» (Arellano, 1988: 40)¹⁰⁶.

En *LDD* es don Luis quien más representa este motivo cómico, pues se muestra totalmente desmesurado en cuanto defensor del honor por sus obsesiones sangrientas¹⁰⁷, lo que le lleva a defenderlo luchando con la espada, dando así lugar a los dos cómicos duelos contra don Manuel por pretender a su hermana y atacar así su honor de joven viuda y el de su familia. Resulta especialmente cómico y ridículo el duelo final y la grotesca actitud del impulsivo y arrogante don Luis en cuanto a su obsesivo deseo de pelear con la espada por cualquier motivo en defensa del honor. Sin embargo, a pesar de

¹⁰⁴ Félix, para salvaguardar el honor de su familia, le ordenó a su hermana Marcela que dejase sus aposentos para su huésped (Lisardo), se retirase a una habitación pequeña y no se dejase ver en absoluto. Sin embargo, ella satisfizo su curiosidad viendo a Lisardo de incógnito cerca de un convento. De hecho, al comienzo de la segunda jornada de *CCDP* se cita con él en casa de Laura. Además, cuando al final de la tercera jornada descubre gracias a Laura que su hermana es la dama de Lisardo, se desata su furia porque considera que su amigo ha atacado el honor de la familia.

¹⁰⁵ Fabio vela por salvaguardar el honor de su hija Laura sin éxito y, por ello, cuando al final de la tercera jornada de *CCDP* llega a casa de su viaje de negocios antes de lo previsto y ve allí a un galán (Lisardo), pretende iniciar un duelo, pues considera que el honor de su hija y el de su familia ha sido agraviado. Sin embargo, no consigue alcanzar a Lisardo, pero ve a Calabazas y reconoce que es el criado de un amigo de don Félix, por lo que decide ir a casa de este para averiguar qué ha ocurrido en su casa.

¹⁰⁶ Los objetivos de estos personajes no suelen obedecer al amor, sino a intereses innobles como usurpar las damas de otros, tal y como sucede en *LDD* con Don Luis, quien pretende a la dama de su hermano Juan sin éxito. Por el contrario, en *CCDP* los intereses de Félix sí que obedecen al amor que siente por Laura y a la defensa del honor de su hermana Marcela.

¹⁰⁷ Esto también fue advertido por Pérez Magallón («Introducción» a Calderón, *LDD*), entre otros.

sus sangrientas obsesiones, don Luis se muestra pundonoroso y leal en los dos duelos contra con Manuel¹⁰⁸.

Queda pues claro que la causa de los duelos es un atentado contra el honor, y así lo verbaliza Fabio:

Aunque las fuerzas me faltan,
no las fuerzas del honor
para tomar mil venganzas
(CCDP: vv. 2829-2831).

En cuanto a la comicidad de los personajes de bajo nivel social, es decir, la de los criados, se corresponde a la de la figura del gracioso tradicional, aunque queda disminuido como agente cómico en la comedia de capa y espada. De este modo, vemos que frente a la tradicional figura del gracioso como planeador de enredos dotado de una inteligencia práctica superior a su señor, en la comedia de capa y espada esta función se atribuye a damas y galanes (sobre todo a las primeras), con la única excepción de Isabel en *LDD*, pues es ella quien da a Ángela la idea de usar el pasaje secreto tapado por la alacena para poder entrar a escondidas en el cuarto de don Manuel. Por el contrario, en *CCDP* es Marcela quien idea los enredos, no su criada Silvia, y lo mismo sucede con Laura y su criada Celia.

Para otros críticos, como Ángel Valbuena, el protagonista de las comedias de capa y espada no es la dama o el galán, sino el gracioso. Considera que el gracioso «tiene más vitalidad, en él se descubre un sentido de lo real que falta por completo en su señor. [...] El caballero es hierático, sujeto a una serie de reglas que lo encuadernan en un mundo rígido, el gracioso o el criado es dúctil»¹⁰⁹. Sin embargo, estas afirmaciones de Valbuena son difíciles de admitir en la comedia de capa y espada, donde hay una implicación gradual de la mayoría de los personajes (si no todos), de tal forma que el supuesto código riguroso del honor queda diluido en un nuevo decoro parodiado que

¹⁰⁸ Don Luis se muestra de esta forma primero en su duelo inicial, en el que, tras haber herido a su oponente en una mano, no quiere seguir batiéndose en condiciones de superioridad y el duelo se interrumpe con declaraciones recíprocas de cortesía. Además, en el segundo duelo contra con Manuel se niega a entrar en la habitación con su hermano Juan para no tener una ventaja deshonorosa. Por su parte, don Manuel también se muestra pundonoroso y leal en el segundo duelo, ya que a don Luis se le rompe la espada y don Manuel le permite ir a buscar otra espada para devolverle la cortesía que había recibido de él en el primer duelo.

¹⁰⁹ Cito por Arellano (1994: 105). Esta cita procede del siguiente libro de Ángel Valbuena Prat: *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 271.

consigue que la comicidad no solo afecte a los personajes de baja clase social, como los criados, sino también a los nobles ingeniosos y burladores, y a los ridículos.

Tanto en *LDD* como en *CCDP* hay varios momentos cómicos protagonizados por los criados. En *LDD* resulta cómica la actitud cobarde de Cosme ante sucesos sobrenaturales como el supuesto duende, que es en realidad doña Ángela¹¹⁰. Además, cuando don Manuel se queja a Cosme por haberse perdido por llegar una hora tarde los festejos del bautizo del príncipe, este le responde con una jocosa tirada sobre las tragedias que hubieran podido evitarse por tan solo una hora. El gracioso de *CCDP* también protagoniza dos momentos cómicos: el primero es el interludio cómico sobre la confección textil para agradecerle a Lisardo que le haya regalado un vestido¹¹¹. El segundo se desarrolla en la tercera jornada cuando Lisardo le expresa la confusión que siente respecto a la identidad de su amada y Calabazas cree jocosamente que su dama es una dueña.

Hechas estas aclaraciones, resulta obvio que todos los personajes de la comedia de capa y espada pueden desempeñar funciones cómicas.

C. DESARROLLO ARGUMENTAL DE LA ACCIÓN Y DEL ENREDO

El desarrollo argumental de *LDD* y de *CCDP* es muy similar, lo cual muestra la estrecha relación entre ambas comedias. La trama de estas comedias se estructura en tres fases: orden inicial perturbado, incremento progresivo de la confusión y restablecimiento final del mismo. En ambas comedias, como es propio del género de la comedia de capa y espada, hay una progresiva complicación del argumento hasta el final, acumulándose situaciones equívocas y cómicas, acciones de amor y celos, ocultaciones de personajes y entradas y salidas por puertas ocultas, hasta llegar al obligado final feliz con una doble boda. El propósito de todo esto es aumentar el enredo de la comedia, que se complica cada vez más hasta que se resuelve abruptamente en las últimas escenas de la tercera jornada.

¹¹⁰ Por ejemplo, cuando Cosme está en la habitación de Ángela en la tercera jornada de *LDD* siente miedo por encontrarse entre mujeres que, según él, son demonios, y trata de ocultar sus miedos cómicamente con un cuentecillo verde sobre lo aceptable que es hacerle el amor al diablo si aparece «en traje de hembra» (*LDD*: v. 2662).

¹¹¹ En realidad, Lisardo le regala este vestido a su criado Calabazas para poder emprender su marcha de Ocaña sin que este le diera molestos consejos.

Antes de analizar las similitudes y diferencias del desarrollo de la acción de *LDD* y *CCDP*, haré un breve resumen de estas comedias. Las dos tramas se organizan en torno al mismo problema inicial: la dama y el galán protagonistas, aunque también los secundarios, deben ocultar su amor a causa de las imposiciones del código del honor, de ahí que su amor sea clandestino. En primer lugar, en *LDD* la dama protagonista tiene más relevancia en el desarrollo argumental que en *CCDP*. La acción comienza con el encuentro de don Manuel y una dama tapada que le pide ayuda (Ángela). Don Manuel empieza a recibir en su habitación mensajes misteriosos de esta dama a la que no consigue ver, ya que Ángela accede a su cuarto por una pasadizo secreto que conecta su habitación con la del galán y que está oculto tras una alacena. Los extraños sucesos hacen pensar a Cosme que esta dama es un duende. La noche en la que don Manuel vuelve de improvisto, sorprende a Ángela en su cuarto. El galán será conducido hasta la habitación de la dama y el misterio empieza a aclararse al final de la tercera jornada cuando Ángela le explica todo y apela a su amor y su ayuda, evitando así el desafío entre su galán y su hermano don Luis. La comedia termina con la doble boda de las dos parejas de nobles, aunque podría decirse que es una triple boda porque Cosme se casa con Isabel por ocurrencia de don Manuel¹¹².

En segundo lugar, la intriga de *CCDP* también la protagonizan la pareja principal y la secundaria, aunque con más importancia de la segunda en el desarrollo de la acción que en *LDD*¹¹³. Lisardo se enamora de Marcela sin saber que es la hermana de su amigo Félix y sin saber que vive en la misma casa. Además, Félix está enamorado de Laura, amiga de su hermana, y es correspondido por esta. Esta sencilla situación inicial se va complicando con trueques de casas, interpretaciones erróneas de lo sucedido, celos mal fundados y tretas ideadas sobre todo por las mujeres de la obra, para las que es fundamental el hecho de que la casa de Laura tenga dos puertas y la de Félix un cuarto con dos puertas conectado con otro secreto y aislado para Marcela. Al final hay un

¹¹² Cosme parece ser víctima de esta boda para la que la novia ni siquiera está presente en escena. Esta boda sucede en la versión *V* de *LDD*, pero no en la versión *P*, donde Cosme se niega a casarse con Isabel.

¹¹³ En relación con esto González García (2008: 183) destaca que la peculiar forma en que se establece la relación entre las dos tramas o parejas de *CCDP* responde a una manera especial de concebir la unidad dramática de la obra por parte de Calderón, de manera que «la intriga secundaria ilumine por contraste diversos aspectos de la acción principal» (2008: 183). González García también señala que la intriga secundaria introduce un cambio de énfasis en el significado general de la obra, el cual consiste en «anteponer el trasfondo de la acción al primer plano y constituir así una visión del mundo desconcertante» (2008: 183), ya que considera que la trama secundaria tiene un mayor dinamismo que la principal y un desarrollo más detallado (2008: 186), además de ser mucho más variada que la principal (2008: 195).

desenlace feliz porque se aclara todo y Lisardo se casa con Marcela. Además, Félix asume la responsabilidad de lo sucedido ante Fabio y se ofrece como esposo de Laura. Como advierten Iglesias Feijoo y Hernando (2013), lo curioso de esta comedia es que Calderón ha creado muchos paralelismos, sobre todo en las acciones y palabras de la pareja secundaria¹¹⁴.

Según Arellano (1988), en las comedias de capa y espada hay ciertos recursos que se mecanizan y que suponen una convencionalización, a saber:

La llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de nombre e identidades, los apartes¹¹⁵, la confusión provocada por los mantos en las tapadas, [...] etc. (1988: 36).

Tanto *LDD* como *CCDP* explotan estos motivos genéricos, pero, dado que el orden de sucesión de los acontecimientos es bastante paralelo, podemos hablar de una intencionada reelaboración de estructuras argumentales y de personajes de probada y exitosa funcionalidad dramática por parte de Calderón más que de una repetición genérica.

La primera similitud clara entre las dos obras es que los guardianes del honor de las dos damas protagonistas, es decir, sus hermanos, les han prohibido a estas dejarse ver por sus respectivos huéspedes. Sin embargo, esto no impide que tanto Ángela como Marcela, con varias argucias y con ayuda de sus criadas y de las damas secundarias, se pongan en contacto con el galán visitante. Además, los galanes protagonistas no

¹¹⁴ Los paralelismos y simetrías que encuentran Iglesias Feijoo e Isabel Hernando (2013) en *CCDP* son los siguientes: en primer lugar, la trama trata de dos galanteos; en segundo lugar, los elementos escenográficos que permiten el enredo y las confusiones son las dos puertas de la habitación de Félix y las dos puertas de la casa de Laura; y, en tercer lugar, hay muchas simetrías en torno al tema de los celos que sufre la pareja secundaria. Al principio Laura siente celos de Nise, la antigua amada de Félix, pero cambian las tornas y en la segunda jornada es Félix quien se ve abrumado por este sentimiento, provocado por el bulto que había visto escondido en casa de su amada y que era en realidad Lisardo. Rey Hazas y Sevilla Arroyo («Introducción a Calderón, *LDD. CCPD*») también advierten que hay muchas simetrías en *CCDP* y destacan la «acción laberíntica e inextricable, sí, pero milimetrada matemáticamente, llena de simetrías y paralelismos concordes a pesar de su dificultad suma, henchida de armonía compositiva dentro de su aparente y confuso ir y venir» (XI).

¹¹⁵ Erik Coenen (2017: 85) explica que los apartes tienen una función externa en las comedias de enredo, que consiste en que un personaje motiva una acción que es difícil de justificar, pero indispensable para el desarrollo de la trama.

descubren la verdadera identidad de sus damas hasta casi el final de la comedia. Es por ello que tanto Lisardo como don Manuel piensan que su dama es la de su amigo¹¹⁶.

La aparición de damas tapadas es muy frecuente en las comedias de capa y espada debido «a la comodidad con la cual podía utilizar el autor una tapada para introducir confusiones o ignorancias de identidad, malentendidos y demás lances generadores de enredo» (Serralta, 1988: 132). Así es como ambos galanes protagonistas ven a sus damas por primera vez¹¹⁷, e incluso Laura aparece como dama tapada en una ocasión¹¹⁸. Como equívoco generado por una dama tapada podría destacarse cuando Félix le exige a Laura que le explique quién era el galán que había escondido en su casa, y aparece Marcela, que estaba escondida en el aposento de al lado y, al temer que su amiga descubra sus tretas para salvarse, decide salir tapada de su escondite y pasar rápidamente por delante de los dos enamorados, lo cual genera nuevos celos de Laura porque piensa que esta dama es Nise¹¹⁹. Esto demuestra que los galanes también se

¹¹⁶Lisardo deduce esto cuando Félix le cuenta que vio a un galán escondido en casa de Laura y, dada la similitud de los sucesos que le cuenta con lo que él mismo había vivido allí creyendo que estaba en la casa de su dama, piensa que ese bulto era él mismo, y así era. Don Manuel también piensa que su dama es la de su amigo Juan, pero no se da una escena como esta, sino que cree que es su dama por haber huido de don Luis al principio de la comedia y porque cree que por ello puede acceder a su habitación. En *CCDP* incluso Félix duda si la dama de Lisardo es su amada Laura cuando, al final de la tercera jornada, le acompaña a la supuesta casa de su dama y ve que es la de Laura. Esto sucede porque Marcela le había hecho creer a Lisardo que esa era su casa para que no descubriera que es la hermana de su amigo Félix.

¹¹⁷Ángela aparece tapada al principio de *LDD* a escondidas de sus dos hermanos. Va corriendo y le pide ayuda don Manuel para que don Luis no llegue a alcanzarla. Esto origina el duelo inicial entre don Luis y don Manuel. Más tarde, don Luis va a quejarse a Ángela sobre la mujer tapada y ella le responde con el comentario burlón que he mencionado en el anterior apartado. En relación con esto, una diferencia entre Ángela y Marcela es que al comienzo de *CCDP* Marcela, que lleva seis días encontrándose como dama tapada con Lisardo, le enseña su cara al galán para que deje de seguirla; mientras que Ángela no le muestra su cara a don Manuel hasta que este la sorprende en su propio cuarto, aunque la dama logra escaparse por la alacena.

¹¹⁸Laura aparece tapada hacia el final de la segunda jornada de *CCDP* cuando va a casa de Félix solicitando hablar a solas con él para explicarle que no debe sentir celos del galán que había ocultado en su casa, pero una vez allí se destapa ante Félix. Sin embargo, en *LDD* la dama secundaria no aparece tapada.

¹¹⁹Félix se extraña de la presencia de esta mujer tapada y el discurso que emplea ahora Laura para defenderse ante él muestra claros paralelismos con el que este había empleado tras ver al galán escondido en su casa. Así pues, Laura argumenta que si esta mujer no es Nise y Félix tampoco sabe quién es, también puede haberle sucedido a ella el tener a un galán escondido en su casa sin saber quién era. Los dos enamorados se separan ofendidos y enfadados, sin que ninguno quiera darle la razón al otro. Según González García (2008: 193), cuya opinión comparto, es en este momento de la segunda jornada de *CCDP* cuando empiezan a establecerse conexiones de causa-efecto entre la trama principal y la secundaria, ya que las acciones de Marcela tienen impacto en la pareja secundaria. Además, argumenta que en la segunda jornada de *CCDP* el espacio desempeña una función esencial en el sentido de que la dama protagonista se apropia de la casa de su amiga Laura para poder cumplir sus planes amorosos y encontrarse allí con Lisardo. Esta irrupción de Marcela hace que la acción principal rompa el equilibrio de la secundaria y «le inyecta una nueva dinámica» (2008: 193).

esconden¹²⁰, como le sucede a Lisardo. Incluso Félix se esconde en esta escena para averiguar quién es el misterioso galán oculto, y también don Luis cuando escucha a escondidas una conversación entre Ángela y Beatriz.

En las comedias de capa y espada el enredo se consigue a partir del engaño, para el cual es imprescindible el uso que hacen los personajes de la escenografía, que permite los ocultamientos de personajes y los encuentros entre los enamorados. En *LDD* el engaño está provocado por la confusión de considerar a la protagonista, Ángela, como un duende¹²¹. En esta comedia también es importante para los engaños la oscuridad, que evita que los personajes puedan reconocerse y genera equívocos¹²²; pero no es tan importante para la acción de *CCDP*.

En *CCDP* no hay ninguna mentira basada en la existencia de un ser sobrenatural, motivo que Calderón sí volvería a utilizar en *El galán fantasma*¹²³. En *CCDP* los enredos de la intriga dependen en gran parte de los celos erróneamente infundados,

¹²⁰ Según Forastieri-Braschi, *CCDP* «engrosa un nutrido repertorio de secuencias de escondidos y tapadas hechos de acuerdo al gusto barroco por los llamados (en frase del mismo Calderón): “confusos laberintos”» (1983: 440).

¹²¹ En esta obra y en *El galán fantasma* la cuestión de la superstición se elabora sobre una mentira acerca de la identidad y naturaleza de los protagonistas, a quienes se presenta de forma que algunos personajes piensan que son seres sobrenaturales. Sin embargo, este engaño es involuntario, pues es el resultado de ciertas circunstancias que obligan a los protagonistas a actuar clandestinamente porque no deben ser vistos en público o de lo contrario peligraría su vida o su honra. Así pues, en *LDD* es Cosme quien, guiado por sus temores, supersticiones y creencias en asuntos sobrenaturales, saca conclusiones precipitadas y piensa que todo es cosa de duendes cuando ve su dinero convertido en carbón tras la primera visita de Ángela e Isabel, quedándose aterrorizado. Una vez que otros personajes han interpretado los sucesos como algo sobrenatural, Ángela retoma la mentira sobrenatural «y se utiliza intencionalmente, y de ahí se vuelve motor de acciones, situaciones cómicas, y recurso del enredo» (Cazés, 2013: 62), lo cual demuestra la mayor relevancia de la dama protagonista de *LDD* respecto de la de *CCDP*.

¹²² Por ejemplo, en la segunda jornada de *LDD*, cuando entra Isabel al cuarto de don Manuel por la alacena para dejar una canastilla con ropa blanca, entra Cosme con la vela y ella, para evitar que la vea y la reconozca, le da un golpe en la cabeza y apaga la vela. Además, de repente entra don Manuel y, como el cuarto está a oscuras, se topa con la canastilla que está en las manos de Isabel y la agarra creyendo que es una persona. Esto le permite a la criada huir.

¹²³ Como explica Cazés (2013), el título de *LDD* y *El galán fantasma* hace referencia a la dualidad de la trama al incluir el elemento humano y el sobrenatural, y sugiere al espectador que lo sobrenatural no es verdadero. En el caso de *El galán fantasma*, que es el correlato masculino de *LDD*, el carácter dual del título remite a un asunto sobrenatural macabro, el cual se apoya en la comedia mediante menciones constantes a la muerte, la noche y la oscuridad. Así se afirma el ambiente tenebroso, misterioso y lúgubre relacionado primero con el peligro y después con lo espectral. Con estos dos títulos Calderón está jugando con el interés del público por descubrir la identidad de los personajes que dan título a la comedia y precisamente este juego es una de las bases de la trama. Lo que hace el dramaturgo con *El galán fantasma* es crear, a modo de díptico, un esposo para su obra anterior *LDD*. En relación con esto, González García (2008), explica que mientras en *LDD* y *El galán fantasma* Calderón «juega con la idea supersticiosa de que todo aquello a lo que no se le encuentra una explicación racional y verosímil tiene un origen sobrenatural y misterioso» (2008: 197), en *CCDP* «lo sorprendente, inexplicable e inverosímil son presentados por sí mismos y la atmósfera que crean tiene que ver con lo onírico y con lo fantástico, no con lo sobrenatural» (2008: 197). En esta obra lo conocido es lo misterioso, incomprensible e imprevisto.

opinión que comparte Wardropper (1967: 690)¹²⁴, y los celos tienen mucha más importancia para el desarrollo argumental que en *LDD*. Así pues, Calderón condena más los problemas morales que ocasionan los celos en *CCDP* que en *LDD* y los relaciona con el engaño y la desconfianza, lo cual ya advierte Félix:

Solo quiero persuadirte
al engaño que padeces
de tus celos
(*CCDP*: vv. 867-869).

Los celos en esta comedia generan equívocos y al mismo tiempo están provocados por equívocos, ya que realmente ni Laura ni Félix tienen motivos para estar celosos, sino que, como sostiene Parker (1973: 79), la clandestinidad ocasiona los celos. Esto crea varios enfados, enredos y mentiras en la pareja secundaria de *CCDP*, mientras que la de *LDD* no discute y emplea un discurso propio del amor cortés. Además, tanto las acciones como las palabras de la pareja secundaria, cuando están movidos por los celos, muestran paralelismos evidentes. La propia Marcela se da cuenta y se lo dice a Laura:

Tanto mi hermano te imita
en el dolor y en la causa
(*CDDP*: vv. 2373-2374).

Una similitud entre *LDD* y *CCDP* es que en la tercera jornada los guardianes del honor ordenan a las damas hacer precisamente lo que ellas quieren: Félix le pide a Marcela que finja un enfado con él para quedarse en casa de Laura y así espiarla, y el padre de Beatriz la manda a casa de Ángela. Esto permitirá a Beatriz estar en casa de su amado y a Marcela preparar una cita con su galán en casa de Laura. Una diferencia es que en la tercera jornada de *CCDP* las damas intercambian sus casas, lo que generará muchos equívocos¹²⁵, pero esto no sucede en *LDD*, ya que la dama secundaria no tiene

¹²⁴Según Wardropper, en *CCDP* «se teje una telaraña de celos en donde se enredan todos. [...] Los celos y un sentido demasiado vivo del honor despiertan lo subhumano que está latente en el hombre» (1967: 690).

¹²⁵ Este intercambio de roles es idea de las damas de *CCDP*. Laura le pide a Marcela quedarse unos días en su casa para averiguar si Nise está con su amado Félix en su cuarto. Además, Félix le había pedido a Marcela que se hospedara unos días en casa de Laura para espiarla y descubrir si está con el misterioso galán que se había escondido, lo cual Laura ve muy conveniente para que Félix no sospeche que en realidad ella está escondida en su misma casa detrás de la puerta oculta de su cuarto, adyacente al de Marcela. Además, Laura aprovecha que su padre se había marchado por negocios, aunque volverá de improviso. Mientras tanto, Marcela irá a casa de Laura para encontrarse allí con Lisardo. Además, la dama protagonista propone intercambiarse también las criadas, pues, como ella dice: «[...] nos obliga / esto a trocar con las casas / las criadas» (*CCDP*: vv. 2402-2404).

tanta relevancia¹²⁶. Otra diferencia es que en la cita final de los protagonistas, Lisardo le pide a Félix que le acompañe a casa de su amada, pero don Manuel a don Juan no¹²⁷.

En *CCDP* los enredos y engaños finalizan a partir de la llegada imprevista de Fabio y en *LDD* a partir de la inesperada aparición de don Luis; ambos llegan cuando los amantes protagonistas están teniendo una cita clandestina. Todo esto desemboca en *LDD* en el desenmascaramiento del falso duende mediante una explicación lógica a los sucesos en apariencia sobrenaturales. En esta comedia es la dama protagonista quien explica todo lo sucedido al final de la tercera jornada, mientras que en *CCDP* es Laura quien desvela a Félix que Marcela es la dama de Lisardo y el intercambio de casas, aunque esta intente desmentirla para salvarse ella misma.

Justo antes de que se descubra toda la verdad, tanto en *LDD* como en *CCDP*¹²⁸ tiene lugar un duelo provocado en defensa del honor¹²⁹: en *LDD* se da entre don Manuel y don Luis cuando este deduce que el galán que acaba de huir del cuarto de su hermana es don Manuel. Por el contrario, en *CCDP* el duelo se da entre rivales equivocados, ya que es el padre de Laura quien lucha con Lisardo porque piensa que está atacando el honor de su hija, cuando en realidad tendría que batirse con Félix o este con Lisardo¹³⁰.

Finalmente, como explica Pérez Magallón («Introducción» a Calderón, *LDD*: 39), el orden inicial, que había sido perturbado por las damas de la comedia, se restablece con un matrimonio que impide que el honor de las damas y de la familia sea

¹²⁶ El único papel de Beatriz en la cita final de la dama protagonista con su galán es el de estar allí presente para observar lo que sucede. Para ello las damas mentirán a los hermanos de Ángela y dirán que el padre de Beatriz ha ordenado que esta vuelva a su casa. Aquí encontramos otra similitud entre *LDD* y *CCDP*, pues en esta cita final de los protagonistas, el guardián del honor de la dama principal cree que la dama secundaria está en su propia casa, pero en realidad está escondida en la de él.

¹²⁷ Esto se debe de nuevo a la mayor importancia de la pareja secundaria de *CCDP* en el desarrollo de la acción, equiparable a la de la pareja protagonista. Como consecuencia de esto, tiene más importancia la relación entre Lisardo y Félix que la de don Manuel y don Juan, y será más tratada en la comedia. Que Félix acompañe a don Manuel en su cita, aunque tenga que quedarse vigilando en la calle, hará que lleve a Marcela a su casa creyendo que es Laura y allí se irán desenmascarando todos los enredos.

¹²⁸ En *CCDP* Calderón ha reducido los dos duelos de *LDD* a uno, ya que en *LDD* hay un primer duelo entre don Manuel y don Luis en la primera escena.

¹²⁹ Estos duelos de espadas, por las convenciones del género de la comedia de capa y espada, nunca acaban en sangre (Barrios, 2012: 32).

¹³⁰ Una diferencia entre estos duelos es que don Manuel pretende continuarlo después de que don Luis vaya a por otra espada, ya que la suya se le había roto; pero no tiene que reanudarlos porque se revela toda la verdad. Por el contrario, Lisardo abandona el duelo cuando considera que Félix y Marcela ya están a salvo, lo cual lleva a Fabio a ir a casa de Félix en su búsqueda y allí queda todo aclarado.

manchado¹³¹. Este final feliz típico de las comedias de capa y espada consiste en una doble unión: la de Lisardo con Marcela y Félix con Laura en *CCDP*¹³², y la de don Manuel con Ángela y don Juan con Beatriz en *LDD*, pero también la de Cosme e Isabel.

D. SITUACIONES ESCÉNICAS

La escenografía de *LDD* y *CCDP* es muy importante y singular como recurso que se convierte en una de las bases para introducir el enredo, la confusión, los ocultamientos de personajes, los celos, etc., creando así la atmósfera cómica¹³³. Así pues, las funciones de la escenografía de *LDD* y *CCDP* y los enredos que permiten son muy similares, pero los recursos escenográficos concretos que emplean estas comedias son diferentes. De hecho, como sostiene González Pérez, este manejo del espacio dramático es el que le otorga originalidad y personalidad a las comedias de capa y espada calderonianas, ya que al estar construidas por convenciones genéricas «de no tener este tipo de manejo podía ser anodina y carente de interés para un público muy acostumbrado a la presencia de dichos tópicos en la comedia» (2013: 179).

En primer lugar, en *LDD* elemento escénico más importante para el enredo es «una alacena que estará hecha con anaqueles y vidrios en ella, quitándose con goznes como que se desencaja» (*LDD*: 780Acot.). Esta alacena oculta el pasaje secreto por el que Ángela se introduce en el espacio del amado, ya que comunica su propio cuarto con la habitación de don Manuel. La alacena¹³⁴ está en el cuarto de don Manuel¹³⁵ y hay que

¹³¹ La forma en la que los guardianes del honor de las damas protagonistas sugieren que solo podrá tener a su hermana quien se case con ella es muy similar: por una parte, Félix le dice lo siguiente a Lisardo: «[...] de mi casa / menos quien sea su esposo, / no ha de atreverse a mirarla» (*CCDP*: vv. 3029-3031). Por otra, don Luis le dice lo siguiente a don Manuel: «Esa mujer, que es mi hermana, / no la ha de llevar ninguno / a mis ojos de mi casa / sin que me cueste mil vidas. / Si os empeñáis en llevarla, / con que la mano le déis / de esposo, con fe y palabra, / podréis llevarla y volver, / si gustáis a la demanda» (*LDD*: vv. 3191-3199).

¹³² Celia, la criada de Laura, ya había anticipado este final al comienzo de la tercera jornada cuando Marcela pregunta cómo acabará el truco de intercambiarse las casas con Laura y la criada le responde: «En algún lance que a todos, / o nos case, o nos aflija» (*CCDP*: vv. 2414-2415).

¹³³ Como explica Antonucci (2000: 57): «Calderón, en sus comedias urbanas, explota todas las posibilidades que puede ofrecerle, para la construcción de la intriga, la configuración de las casas particulares de la media nobleza que vive en la Villa y Corte o en otras ciudades españolas».

¹³⁴ González Cañal (2005: 9) señala que desde que Calderón usó la alacena como recurso central del enredo en *LDD*, este artilugio escénico fue usado en muchas otras comedias como recurso espacial que permite el enredo. También fue muy usado el bufete, que también aparece en *LDD*. Además, González Cañal destaca que era muy habitual el uso de trampillas secretas, falsos tabiques, pasadizos y sobre todo espacios colindantes como mecanismos espaciales para generar el enredo y la intriga (2005:179-180).

¹³⁵ La alacena cubría el pasadizo secreto, pero el cuarto de don Manuel tenía otra puerta por la que podía entrar y salir de su cuarto, la cual da al resto de la casa.

moverla para acceder al pasadizo¹³⁶. Hay pues un espacio para el enredo que conecta dos aposentos, aunque la intención que tenía don Juan al colocar allí la alacena era impedir que su huésped tuviera comunicación directa con el cuarto de Ángela¹³⁷.

Es la criada de *LDD* la que le descubre a la dama protagonista que puede acceder al cuarto de su galán a través de este recurso escénico¹³⁸, el cual permite a Ángela e Isabel introducirse en el espacio masculino sin ser descubiertas y causar así el desconcierto de don Manuel y Cosme¹³⁹, quien piensa que todo es obra de un duende¹⁴⁰. Así pues, la magia que aparece en *LDD* es una «*magia artificiosa*» (Nitsch, 2017: 146), que es aquella que «finge efectos sobrenaturales con medios sumamente materiales» (2017: 146)¹⁴¹.

Calderón complica más la escenografía en *CCDP*, donde hay dos espacios para el enredo. El propio título de la comedia ya hace referencia a la parte escenográfica más importante: la casa de Laura con dos puertas que dan a calles distintas. Una de estas puertas es la principal y la otra es la secundaria, que es la que es aprovechada por las damas para sus enredos. En una ocasión Laura la denomina como «esa puerta falsa» (*CCDP*: 1459). Además, también hace referencia a la casa de Marcela, quien tiene una parte aprovechada como escondite: la habitación oculta que tiene tras una puerta secreta

¹³⁶ Como he explicado en el estado de la cuestión, este pasadizo secreto tenía mucha distancia e incluso pasaba por un jardín que se encontraba entre la habitación de Ángela y la de don Manuel, por lo que sus aposentos no estaban contiguos, sino que había mucha distancia entre ellos (Vitse: 1996).

¹³⁷ Rodrigo le explica a su amo don Luis que su hermano Juan había colocado la alacena en este lugar por la siguiente razón: «por desmentir la sospecha / de que el cuidado había / cerrado, o porque pudiera / con facilidad abrirse / otra vez, fabricó en ella / una alacena de vidrios / labrada de tal manera, / que parece que jamás / en tal parte ha habido puerta» (*LDD*: vv. 353-361).

¹³⁸ Como explica Cazés, «los elementos escénicos con los que se representa la puerta que oculta al pasaje son en este sentido esenciales, pues hacen explícitos para el espectador los juegos de entradas, salidas y ocultamiento» (2013: 64). Por esta razón Calderón pone la descripción del pasaje en boca de los personajes que lo conocen (Isabel), de manera que al espectador le quede claro cómo funciona, dónde está y adónde lleva. Además, Isabel le explica a la dama que la alacena puede moverse pero que deben ponerse dos clavos en falso para que solo pueda moverla quien conozca este recurso, de forma que la alacena se mantenga inmóvil con esos dos clavos.

¹³⁹ Este desconcierto lo consiguen, por ejemplo, desordenando la habitación de don Manuel, quien encuentra su ropa tirada, pero también dejándole cartas o cambiando el dinero que Cosme le había robado a su amo por carbón.

¹⁴⁰ Como explica Cazés (2013: 62), en la construcción de la mentira de *LDD* acerca del carácter supuestamente sobrenatural de Ángela convergen elementos dramáticos y espectaculares que desarrollan las estrategias de ocultamiento y desvelamiento que sorprenden y confunden a los personajes, tales como juegos de encuentros en la oscuridad, segundas puertas, tapadas y escondidos, cortinas y decorados, etc.

¹⁴¹ Nitsch (2017), en su explicación de la magia teatral, sostiene que resulta «de una colaboración sugestiva entre técnica y retórica, ya que al arte oratorio e histriónico del actor se junta la maquinaria del escenario» (2017: 147). Además, afirma que tanto la magia artificiosa basada en la actuación del comediante como la basada en la tramoya aparecen en *LDD*, pues el fingimiento sobrenatural de Ángela no tendría éxito sin el artificio escénico de la alacena.

del cuarto de Félix, la cual este había cubierto con una antepuerta. Así pues, como anuncia Laura:

Si una casa con dos puertas
mala es de guardar, repara
que peor de guardar será,
con dos puertas una sala
(*CCDP*: vv. 2946-2949).

En esta comedia el uso de varias puertas es esencial. Además, como sostienen Iglesias Feijoo e Isabel Hernando (2013: 121), en *CCDP* el desdoblamiento de los espacios domésticos es fundamental¹⁴², ya que no solo se confunden las identidades de las tapadas y de los escondidos, sino también las casas, sus cuartos y sus puertas, que al mismo tiempo motivan buena parte de los engaños y equívocos que permiten el avance del enredo porque facilitan el ocultamiento de los personajes, sus entradas y salidas, sus citas clandestinas y la confusión de sus identidades. Así pues, tanto en *CCDP* como en *LDD*, como afirma Forastieri-Braschi, «la confusión de los personajes depende de la confusión del espacio» (1983: 440)¹⁴³.

Mediante el uso que hacen las damas de *LDD* y *CCDP* de los recursos escénicos Calderón destaca su ingenio y agudeza para llevar a cabo sus arriesgados planes amorosos¹⁴⁴, pues aprovechan perfectamente las restricciones espaciales impuestas por el código del honor. Así pues, en *LDD* la alacena permite las travesuras de Ángela¹⁴⁵ y su criada en el cuarto de don Manuel¹⁴⁶ y el encuentro clandestino entre el galán y la dama protagonistas en el cuarto de esta¹⁴⁷. En *CCDP* las dos puertas de la casa de Laura

¹⁴² De hecho, «las dualidades varias del espacio constituyen además el punto de partida de los paralelismos» (Iglesias Feijoo y Hernando, 2013: 121), ya que las dos puertas de la habitación de Félix y las dos puertas de la casa de Laura ya muestran la simetría de las situaciones creadas por las dos parejas de enamorados de la comedia.

¹⁴³ Forastieri-Braschi (1983: 440) añade al respecto que los equívocos y la confusión que experimentan los personajes se supeditan a las restricciones de la escena.

¹⁴⁴ Algo similar dice Polo Alvarado al respecto a las damas y el elemento más importante de la escenografía de *LDD*, aunque también podría aplicarse a los de *CCDP*: «Calderón privilegia la agudeza mental de las damas, su astucia y audacia para utilizar este mueble de madera y cristal [es decir, la alacena], que permite, a fuerza de cruces, visiones y confusiones, el desarrollo de la obra y su bien ganado final feliz» (Polo, 2008: 173).

¹⁴⁵ Para sus entradas y salidas al cuarto del galán por la alacena Ángela toma varias precauciones, como esperar a la salida de sus hermanos o a que estos se durmieran, o bien aprovechando la oscuridad o cubriendo una luz.

¹⁴⁶ Según González Pérez, en *LDD* «el espacio contiguo está controlado directamente por doña Ángela» (2005: 169). Este espacio contiguo al que se refiere es el cuarto de don Manuel.

¹⁴⁷ En la última jornada de *LDD* Ángela conduce a su galán a ciegas a través de un cementerio y demás lugares tenebrosos hasta llegar a una sala con elegantes damas. Don Manuel pensaba que había circulado por lugares encantados, cuando realmente regresó a la casa en la que se hospedaba. Así pues, tal y como

también permiten el encuentro clandestino de la pareja protagonista, aunque en esta comedia, a diferencia de lo que sucede en *LDD*, hay dos encuentros de la pareja en este lugar. En el primero resulta fundamental la existencia de las dos puertas porque permiten a Celia sacar a Lisardo de casa sin que lo vean ni Félix ni Fabio¹⁴⁸. Además, la puerta oculta del cuarto de Félix permite el remplazo de Marcela por Laura cuando Félix ha acompañado a su hermana a casa pensando que era su amada, ya que Laura estaba escondida detrás de la antepuerta del cuarto de Félix¹⁴⁹.

El uso que hacen de la escenografía las damas secundarias de *LDD* y *CCDP* muestra que la dama secundaria de *CCDP* tiene mucha más importancia para el desarrollo argumental de la comedia que la de *LDD*, ya que Beatriz no hace uso de la alacena, pues prácticamente no genera enredos; pero Laura tiene su propio recurso escenográfico en su casa, al igual que las damas protagonistas de *LDD* y *CCDP*. Lo curioso de esta comedia es que Marcela se sirve más del recurso escénico que hay en casa de Laura que del de su casa para sus citas clandestinas¹⁵⁰; mientras que Laura se sirve más del cuarto oculto tras una puerta que hay en casa de Marcela, ya que es el que le permite esconderse en la tercera jornada de *CCDP* para averiguar si Félix está viéndose a escondidas con Nise; aunque también usa la puerta secundaria de su propia casa para citarse con su galán¹⁵¹.

Así pues, estos recursos escenográficos también permiten las ocultaciones de los personajes, pues los aprovechan para esconderse, como hace don Luis cuando está escuchando una conversación entre Beatriz y Ángela en el cuarto de esta, o Félix cuando se oculta en un esconce que hace la escalera de casa de Laura para intentar averiguar quién era el misterioso bulto que había visto allí. Además, en las comedias de

explica Nitsch (2017: 154), en esta jornada Ángela ya no necesita la alacena para continuar su juego de enredo, sino que le basta con decorar su aposento como si fuera otro lugar. Aunque en realidad la necesitará para ocultar a don Manuel y Cosme con la inesperada llegada de su hermano.

¹⁴⁸Lisardo debe salir por la puerta secundaria de la casa porque es la misma por la que ha entrado, ya que no puede ver la puerta principal de la casa de Laura para que no se dé cuenta de que **está** en esta casa. Cuando llega Fabio se extraña de que la puerta secundaria de la casa esté abierta, pero Laura se justifica diciendo que ha ordenado abrirla porque estaba más cerca de la casa **de Marcela, que** había venido a visitarla porque estaba apenada.

¹⁴⁹ Cuando Marcela logra remplazar a Laura dice lo siguiente en un aparte: «Confusa y turbada, / la puerta hallé de mi cuarto; / este sagrado me valga, / pues fue dicha estar abierta» (*CCDP*: 2912-2915).

¹⁵⁰ Marcela también usa el recurso escénico de su casa para salir de ella sin que su hermano se dé cuenta. Lo que hace para ello es salir desde su cuarto al de Félix por la puerta secreta que los comunica, asegurándole así a su hermano que no había salido de casa y que estaba en este cuarto al que había sido destinada para que no la viera Lisardo.

¹⁵¹ Ya en la primera jornada de *CCDP* Celia, la criada de Laura, advierte la importancia de las dos puertas de su casa cuando exclama: «¡Ay, cuánto nos sirve una / casa que dos puertas tiene!» (*CCDP*: 1015-1016).

capa y espada es frecuente la crítica situación de que el galán esté en la habitación de la dama y ella deba esconderlo en el cuarto adyacente (Wardropper, 1967: 693)¹⁵².

En cuanto a los valores simbólicos de los recursos escénicos de *LDD* y *CCDP*, como sostiene Wardropper, en *CCDP* «las puertas duplicadas simbolizan el engaño a que está sujeto el hombre y, por extensión, la apariencia falsa de la realidad. [...] El hombre, pues, interpreta mal la realidad que le rodea¹⁵³» (1967: 689). El mismo Félix verbaliza esto:

Y, pues el haber tenido
dos puertas esta y tu casa,
causa fue de los engaños,
que a mí y a Lisardo nos pasan
(*CCDP*: vv. 3052-3055)¹⁵⁴.

Según Parker (1973: 79), cuya opinión también comparto, las dos puertas de *CCDP* simbolizan el amor clandestino que se hunde en los celos, el salir por puertas por donde no se ha entrado y la discreta simulación.

La alacena también tiene un valor simbólico esencial para el desarrollo del enredo de la comedia. El mismo don Luis lo reconoce:

que no ha puesto por defensa
de su honor más que unos vidrios,
que al primer golpe se quiebran
(*LDD*: vv. 366-368).

¹⁵² Forastieri-Braschi (1983) también advirtió la frecuencia con la que aparecen galanes escondidos en las comedias de capa y espada. Así pues, en la segunda jornada de *CCDP* Laura tiene que esconder a Lisardo cuando aparece don Félix para que este no lo vea. Sin embargo, en *LDD* no se da exactamente esta situación, sino que en la tercera jornada Isabel y Ángela deben esconder a don Manuel para que no lo vea don Luis, e Isabel abre la alacena para que el galán y su criado vuelvan a su cuarto. Como explica Wardropper, «llegados a este punto en el desarrollo de la acción, contamos con que un suceso seguirá a otro hasta que se resuelvan los embrollos con un desenlace dichoso» (1967: 693).

¹⁵³ El hombre no solo interpreta mal la realidad material que le rodea, sino que, como sostiene Wardropper, también identifica mal a las personas, y es que, «el ambiente –tanto las cosas materiales como las personas– complica y confunde la vida de los personajes» (1967: 689). Esto sucede *CCDP* y *LDD*, por ejemplo, cuando los galanes piensan equívocamente que su dama es la de su amigo; o cuando en la tercera jornada de *CCDP* Félix piensa que está acompañando a Laura a su casa, pero en realidad es Marcela; o cuando Laura piensa que la dama tapada que interrumpe su conversación con Félix es Nise.

¹⁵⁴ Esto lo dice Félix porque los perjudicados directos de los enredos que planean las damas de la comedia son él mismo y su amigo Lisardo.

Con esto quiere decir que la alacena es una metáfora de la fragilidad del honor y que no servirá para proteger el honor de su hermana. Algo muy similar dice don Fabio sobre la escenografía *CCDP*:

[...] ¡Oh, mal haya
 casa con dos puertas, pues
 tan mal el honor se guarda!
 (*CCDP*: vv. 2865-2866).

Así pues, tanto la alacena como la casa con dos puertas simbolizan la fragilidad del honor de las mujeres de las dos comedias.

III. CONCLUSIONES

Como he explicado en el estado de la cuestión, por las convenciones genéricas de las comedias de capa y espada, las estructuras profundas (los caracteres de los personajes y los valores de la obra) son recurrentes en este tipo de comedias y lo que cambia son las estructuras superficiales (la trama, los acontecimientos que enredan el argumento de la obra, el nombre de los personajes, etc.). Sin embargo, tras haber comparado *LDD* y *CCDP* he podido advertir que el parecido entre estas dos comedias no responde a simples convenciones genéricas, a pesar de que exploten los motivos genéricos típicos de las comedias de capa y espada; sino que las similitudes entre ellas son tantas y tan acentuadas, que podemos hablar de un ejercicio de auto-reescritura por parte de Calderón, de manera que utilizó *LDD* para escribir poco después *CCDP* a partir de esta exitosa comedia.

Según el análisis macrotextual y macroestructural que he hecho de *LLD* y *CCDP*, el cual me ha permitido tener una visión global, he concluido que *CCDP* se trata de una reescritura funcional de *LLD*, utilizando la terminología de Fernández Mosquera (2015: 113), ya que Calderón reutiliza motivos y escenas similares en el desarrollo progresivo de la intriga dramática, así como las relaciones que existen entre los personajes y los perfiles, valores y funciones que estos poseen, sean activas o pasivas. De hecho, *LDD* y *CCDP* presentan un esquema argumental muy semejante y tienen el mismo desenlace, al cual se llega de forma casi idéntica. En ambas, además, un recurso escenográfico, aunque distinto, es clave para generar la confusión y el enredo. Además, el orden de sucesión de los acontecimientos es bastante paralelo. Puede afirmarse

entonces que Calderón ha realizado un proceso de auto-reescritura que afecta a todo el conjunto de la obra base.

En una mínima parte, *CCDP* también evoca literalmente *LDD*, cuyo título se cita explícitamente en un apunte metateatral muy característico de Calderón, al que cabría añadir la repetición de un verso idéntico («¡Miren la mala mujer!») en ambas comedias. Este hecho confirma clara conciencia e intencionalidad de Calderón para dejar constancia, y transmitirla al público que asistía a las representaciones teatrales de la época, de la estrecha relación entre sus dos comedias, pues remitía a una obra anterior que había tenido mucho éxito en las tablas para establecer unacorrespondenciaque permitiera cotejar las marcadas semejanzas y evidentes divergencias que presentaba con ella su nueva comedia.

A pesar de las muchas similitudes y paralelismos entre *LDD* y *CCDP*, también hay algunas diferencias que muestran que Calderón no solo reelaboró aspectos superficiales del modelo previo, sino que compuso una obra totalmente nueva a partir de este. La más importante es la escenografía, que es distinta en las dos comedias y más compleja en *CCDP*, aunque las funciones que cumple en una y otra son prácticamente las mismas. También podría destacarse la mayor relevancia de la dama protagonista de *LDD* respecto a la de *CCDP*, y el mayor protagonismo de la pareja secundaria de *CCDP* respecto a la de *LDD*. Sin embargo, estas diferencias no impiden el reconocimiento de la obra base para la reescritura, ya que las similitudes entre *LDD* y *CCDP* son mucho mayores y mucho más obvias que las diferencias entre ambas, de modo que en *CCDP* prevalecen los elementos que se conservan de *LDD* y que hacen reconocible este modelo previo.

IV. BIBLIOGRAFÍA

A. PRIMARIA

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El galán fantasma*, ed. de Noelia Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra [2015a].

–, *La dama duende*, 3ª ed, ed. de Jesús Pérez Magallón , Madrid, Cátedra [2015b].

–, *La dama duende. Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed. de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1989.

B. SECUNDARIA

- ANTONUCCI, Fausta, «L'1 passaggio segreto nelle commedie di Calderón: Tecnica scenografica e funzione drammatica», en *Dal testo alla scena: Dramaturgia e spettacolarità nel teatro ibérico dei secoli d'oro*, ed. de Giovanni Battista De Cesare, Salerno, Paguro, 2000, pp. 217-238.
- ANTONUCCI, Fausta y VITSE, Marc, «Algunas observaciones acerca de las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*», *Criticón*, 72 (1998), pp. 49-72.
- ARELLANO, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60 (1994), pp. 103-128.
- , «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 27-49.
- , «La comedia de capa y espada (El género y su interpretación)», en Francisco de Rojas, *Obligados y ofendidos*, dir. Juan José Granda, Madrid, Fundamentos, 1999, pp. 11-35.
- , «*La dama duende* y sus notables casos», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 15 (2001), pp. 127-139.
- , «El honor calderoniano en las comedias de capa y espada», *Romanische Forschungen*, CXXV, 3 (2013), pp. 331-352.
- CARO BAROJA, Julio, «Los duendes en la literatura clásica española», en *Algunos mitos españoles*, 3ª ed., Madrid, Ediciones del Centro, 1974, pp. 145-182.
- CAZÉSGRYJ, Dann, «Construcción de la mentira sobrenatural en *La dama duende* y *El galán fantasma*», *Anuario Calderoniano*, 6 (2013), pp. 61-73.
- COENEN, Erik, «Funciones externas en las comedias de enredo calderonianas» *Anuario Calderoniano*, 10 (2017), pp. 71-90.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Texto y reescritura», en *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid, Iberoamericana, 2015, pp. 81-184.

- FORASTIERI-BRASCHI, Eduardo, «Secuencias de capa y espada: escondidos y tapadas en *Casa con dos puertas*» en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, vol. I, pp. 433-449.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (dir.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. I.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Recursos espaciales del enredo en Rojas Zorrilla», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 171-191.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Serafín, «La trama secundaria de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*», *Anuario Calderoniano*, 1 (2008), pp. 183-199.
- GÓNZÁLEZ PÉREZ, Aurelio, «Calderón y la multiplicidad espacial en comedias de capa y espada», *Anuario Calderoniano*, 6 (2013), pp. 163-182.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis y HERNANDO, Isabel, «Dualidad y paralelismos en *Casa con dos puertas, mala es de guardar*», *Anuario Calderoniano*, 6 (2013), pp. 131-171.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «“Que hay mujeres tramoyeras”: La “matemática perfecta” de la comedia calderoniana», en *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, eds. Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- NITSCH, Wolfram, «La cueva de Madrid. Magia y tramoya en *La dama duende*», *Anuario Calderoniano*, 10 (2017), pp. 143-159.
- PALACIOS ESPINOZA, Romina I., «Estrategias espaciales de comicidad en la comedia de capa y espada calderoniana», *Anuario Calderoniano*, 10 (2017), pp. 161-175.
- PARKER, Alexander A., «Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático-social de Calderón», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglo-germano*, ed. Hans Flasche, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, 1973, vol. 2, pp. 79-87.
- PINILLOS, Carmen, «Calderón cómico», *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 18 (2000), Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, pp. 41-45.

- POLO ALVARADO, Lorna, «La alacena: recurso espectacular en *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXV, 1.2 (2008), pp. 173-178.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca», en *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, coord. Natalia Fernández Rodríguez Barcelona, Grupo de investigación Prolope, 2010, pp. 157-194.
- ROMERA CASTILLO, José, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Casa con dos puertas, mala es de guardar. El galán fantasma*, Madrid, Libertarias, 1999, pp. 11-64.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «La escenificación de la comedia», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, José María Ruano de la Haza y John J. Allen, Madrid, Castalia, 1994, pp. 247-567.
- SÁEZ, Adrián, J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117 (2013), pp. 159-176.
- SERRALTA, Frédéric, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42 (1988), pp. 125-137.
- VAREY, John. E., «*La dama duende*, de Calderón: símbolos y escenografía» en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, vol. I, pp. 165-183.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72 (1998), pp. 11-34.
- VITSE, Marc, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *RILCE*, 12: 2 (1996) pp. 337-356.
- WARDROPPER, Bruce. W., «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, coords. Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo, 1967, pp. 689-694.

➔ **RECURSOS ELECTRÓNICOS**

BARRIOS, Andreu A., *La construcción del espacio en las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012, accesible en línea en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=43628>>, [consultado el 13.3.2020].