

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**"El maestro de danzar" de Calderón de la Barca: edición
crítica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Arturo Escalante Barrigón

Directores

Álvaro Bustos Tauler
Francisco Crosas López

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

EL MAESTRO DE DANZAR DE CALDERÓN DE LA BARCA: EDICIÓN CRÍTICA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Arturo Escalante Barrigón

DIRECTORES

Álvaro Bustos Tauler y Francisco Crosas López

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN LENGUA ESPAÑOLA Y SUS LITERATURAS



TESIS DOCTORAL

***EL MAESTRO DE DANZAR DE
CALDERÓN DE LA BARCA:
EDICIÓN CRÍTICA***

Doctorando:

Arturo Escalante Barrigón

Directores de tesis:

Álvaro Bustos Tauler

Francisco Crosas López

A Mercedes, por todo, por siempre.

Agradecimientos:

Debo comenzar este apartado mencionando a la profesora Ana María Vigara Tauste, que me apoyó y ayudó en mis primeros años en Madrid e hizo posible que pudiera completar los estudios de doctorado sin los cuales no podría haber llegado hasta aquí. La noticia de su fallecimiento me llegó al inicio de este proyecto. La llevo y llevaré siempre en el recuerdo.

En segundo lugar, a mis dos directores de tesis, Francisco Crosas López y Álvaro Bustos Tauler, por su ánimo, paciencia, apoyo y acertadas e inteligentes correcciones a lo largo de estos años.

A mis compañeros de trabajo, especialmente Patricia Fortea y Rubén Arauzo, que han aguantado mis quejas y me han animado cuando parecía que el camino no tenía fin.

A mis padres, por su amor e inculcarme los valores del esfuerzo, el trabajo, la paciencia y la constancia sin los cuales no hubiera llegado más allá de la primera página.

A Mercedes y a mi hijo Arturo, por todas las horas en que he estado sin estar y por todas las que estando hubiera sido mejor no estar.

Y al teatro, con el que tengo una deuda pendiente por haberme invadido y regalado muchos momentos de mi vida en los que he sido feliz.

Índice

Índice.....	6
0. Resumen y palabras clave. Abstract and key words.....	9
0.1. Resumen.....	9
0.2. Palabras clave.....	9
0.3. Abstract.....	10
0.4. Key words.....	10
01. Introducción.....	11
02. Argumento y estructura: cuadros, escenas y movimientos escénicos.....	14
02.1. Argumento.....	14
02.2. Estructura: cuadros, escenas y movimientos escénicos.....	18
03. Calderón, autor de comedias.....	26
03.1. El renacer del teatro.....	26
03.2. Géneros dramáticos auriseculares.....	27
03.3. La comedia de capa y espada.....	30
03.4. Calderón de la Barca y la comedia de capa y espada.....	32
04. <i>El maestro de danzar</i> en el contexto de la obra calderoniana.....	36
04.1. La mentira.....	36
04.2. La estructura dramática: el enredo y su creación.....	40
04.3. Humor y comicidad.....	44
04.4. Amor y honor.....	52
05. Lenguaje y estilo.....	55
05.1. El español en el siglo XVII y Calderón.....	55
05.2. Adecuación de la lengua a los personajes.....	56
05.3. Semántica y morfología.....	57
05.4. El estilo de Calderón: diseminación, figuras retóricas y plurimembración.....	60
06. Espacio y escenografía.....	68
06.1. Los espacios valencianos.....	68
06.2. Los espacios madrileños.....	75
06.3. Los espacios interiores.....	81
06.4. Elementos escenográficos.....	92
07. Tiempo.....	95
08. Personajes.....	102
08.1. Diferencias en la nómina de personajes.....	102

08.2. Doña Leonor de Rocamora.....	104
08.3. Don Enrique de Ayala.....	108
08.4. Chacón.....	109
08.5. Galanes secundarios: don Juan César y don Félix de Lara.....	111
08.6. Doña Beatriz César.....	113
08.7. Don Diego y don Fernando de Rocamora.....	113
08.8. Criados.....	115
08.9. Alguaciles.....	115
09. Música en <i>El maestro de danzar</i>	116
09.1. Música en el teatro aurisecular.....	116
09.2 <i>Guarda corderos, zagala</i>	117
10. Danza en <i>El maestro de danzar</i>	126
10.1. El papel de la danza en el siglo XVII.....	126
10.2. La figura del maestro de danzar en el siglo XVII.....	129
10.3. Danzas y bailes.....	130
10.4. Danzas en <i>El maestro de danzar</i>	131
11. Estudio comparativo con <i>El maestro de danzar</i> de Lope de Vega.....	135
12. Estudio comparativo con <i>Dar tiempo al tiempo</i> de Calderón de la Barca.....	141
12.1. Estado de la cuestión.....	141
12.2. Argumento de <i>Dar tiempo al tiempo</i>	143
12.3. Estudio comparativo: personajes, lugares comunes y semejanzas textuales.....	148
13. Metaliteratura e intertextualidad en <i>El maestro de danzar</i>	156
13.1. Estudio de los conceptos.....	156
13.2. Metaliteratura en <i>El maestro de danzar</i>	157
13.3. Intertextualidad en <i>El maestro de danzar</i>	161
14. Estudio métrico y datación de la obra.....	165
14.1. Métrica de la edición crítica.....	165
14.2. Análisis métrico.....	166
14.3. Datación de la obra.....	172
15. Texto de la comedia.....	182
16. Variantes textuales (edición crítica y versiones del silgo XVII).....	320
16.1. Abreviaturas de los testimonios.....	326
16.2. Títulos.....	327
16.3. Repartos.....	327
16.4. Texto de la comedia y acotaciones.....	328
16.5. Breve excursio: sobre las variantes en demostrativos.....	337

17. Ediciones del siglo XVIII.	339
17.1. Abreviaturas de los testimonios.	339
17.2. HL. Edición de los Herederos de Tomás López de Haro.	341
17.3. FH. Imprenta de Francisco Hermosilla.	349
17.4. JP. Edición de Joseph Padrino.	350
17.5. MNV. Edición de Manuel Nicolás Vázquez.	355
17.6. JFA. Edición de Juan Fernández de Apontes.	363
17.7. CS. Edición de Carlos Sopera.	371
17.8. SB. Edición de Francisco Suria y Burgada.	379
18. Ediciones de los siglos XIX, XX y XXI.	381
19. Biblioteca digital <i>El maestro de danzar.</i>	391
20. Conclusiones.	393
21. Bibliografía.	396
21.1. Fuentes primarias.	396
21.2. Fuentes secundarias.	400

0. Resumen y palabras clave. Abstract and key words.

0.1. Resumen.

La obra dramática de Calderón de la Barca, pilar junto a Lope de Vega de la producción teatral durante el siglo XVII, aún no ha sido suficientemente estudiada. Muchas de sus comedias, como *El maestro de danzar*, no han recibido casi atención por parte de la crítica ni se ha realizado un estudio en profundidad que las sitúe en el universo calderoniano. Este trabajo pretende ese fin con esta comedia y dejar una edición crítica de la misma, tanto a nivel textual como de interpretación y de análisis de sus rasgos teatrales.

El estudio ha partido de las ediciones impresas del siglo XVII y las posteriores para llegar a una fijación del texto lo más cercana posible a lo que el autor debió crear. Hemos actualizado, no obstante, a nuestro castellano, ortografía y expresiones que han ido quedando en desuso y mantenido otras que aún pueden ser comprendidas en la actualidad y mantener el carácter clásico de la obra.

El trabajo partió de la edición y anotación del texto para después tratar en el estudio introductorio todos los aspectos relevantes de la comedia: personajes, espacio, tiempo, métrica, fecha de composición, ediciones... y otros relacionados con su vinculación con otros temas: comparación con la obra del mismo título de Lope de Vega, con *Dar tiempo al tiempo* del propio Calderón y los estudios sobre las otras dos artes tratadas en la comedia: la música y la danza.

El maestro de danzar es un ejemplo de cómo el estilo de Calderón de la Barca en sus comedias es recurrente en todas ellas pues presenta los elementos habituales de las mismas: el enredo, el papel decisivo de las mujeres en la trama, el amor y el honor como los motores que mueven la acción, la estructura medida y precisa en la acción y la creación como espectáculo dramático, ideada para su representación.

0.2. Palabras clave.

El maestro de danzar, Calderón de la Barca, teatro, Siglo de Oro, comedia de capa y espada.

0.3. Abstract.

The dramatic work of Calderón de la Barca, a pillar, together with Lope de Vega, of the theatrical production during the 17th century, has so far not been studied extensively enough. Many of his comedies, such as *El maestro de danzar*, have barely received any attention from the critics, nor has there been an in-depth study to situate them in the Calderonian universe.

This research pursues that goal focusing on this lesser-known comedy; its aim is to offer a critical edition of it. More specifically, it intends to establish a reliable critical text, as well as a contextualization, interpretation, and analysis of its theatrical features.

The study is based on the printed editions of the seventeenth century and later editions in order to establish a text that is as close as possible to what the author must have originally written. However, in accordance with the use of modern Spanish, we have updated some graphic, orthographic, and grammatical aspects, following the usual guidelines of aurisecular edition, which are specified at the beginning of this work.

The research began with the edition and annotation of the text, to later focus on the introductory study which deals with the relevant aspects of the comedy: characters, space, time, metrics, date of composition, editions... Other aspects pertinent to this “cloak and dagger” theatrical work are also studied: the comparison with another comedy of the same title by Lope de Vega, the comparative study with *Dar tiempo al tiempo* by Calderón himself, and the analysis of the two other arts present in the comedy: music and dance.

El maestro de danzar is an example of how Calderón's style is recurrent in all of his comedies, as it displays a very characteristic set of elements: the intrigue, the decisive role of women, love and honor as the driving forces of the plot, the well-measured and precise structure of the action, and the literary creation in itself as a dramatic spectacle, purposely devised for its representation.

0.4. Key words.

El maestro de danzar, Calderón de la Barca, theater, Spanish golden age, cloak-and-dagger comedy

01. Introducción.

El teatro español del siglo XVI se renueva gracias a la labor de Lope de Vega, que lleva a las tablas sus innovaciones teatrales consiguiendo un éxito incuestionable en los corrales de comedias de todo el país. Su obra rompe con una tradición clásica basada en la regla de las tres unidades en la que autores como Cervantes habían intentado cosechar su triunfo en las tablas. Sin embargo, será la ruptura de modelos previos y la conjunción de lo popular con lo culto lo que dará lugar a un *arte nuevo* que triunfará y arrastrará hacia una nueva manera de entender el teatro. Todo el siglo XVII será una sucesión de autores, con Lope a la cabeza, que seguirán su estilo, sus “normas” y anhelarán el éxito profesional y económico que logró hasta su muerte en 1635.

Las distintas generaciones que le sucedieron lo tendrán como referencia y las obras escritas y representadas tras el vendaval del Fénix de los ingenios siempre llevarán en su ADN la impronta de este autor. Se abre con Lope una etapa que culminará con la muerte de Calderón de la Barca en 1681, considerado el fin del Barroco en España ya que lo que habrá tras él serán epígonos de su obra que no alcanzarán su genialidad.

Calderón es, por tanto, junto a Lope de Vega uno de los pilares esenciales sobre los que se asienta el desarrollo teatral español del siglo XVII. Si Lope, bebiendo de toda la tradición del XVI, introduce nuevas formas de creación dramática, será Calderón de la Barca el autor que las perfeccione y la lleve a las más altas cumbres.

La obra que presentamos aquí es una comedia de capa y espada escrita probablemente entre los años 1640 y 1650. En ella veremos muchos de los rasgos estilísticos, temáticos, estructurales propios de otras obras de don Pedro que se han situado dentro de este subgénero dramático.

El interés de la pieza radica en que no se ha hecho hasta ahora una edición crítica de la misma y solamente encontramos pequeños estudios que se han realizado fundamentalmente para compararla con la obra del mismo título de Lope de Vega, con la que no tiene muchas más similitudes más allá del título, como veremos más adelante.

El maestro de danzar es una muestra de cómo en el teatro calderoniano se fusionaban de una manera magistral distintas representaciones artísticas: además del teatro, encontramos danza y música; no en vano, don Pedro es considerado el introductor

en nuestro país de la ópera y el primer autor de una obra de este tipo, *El laurel de Apolo*, de 1657. De algún modo, tanto en *El maestro de danzar* como en otras composiciones de la misma etapa, iba introduciendo estos elementos magistralmente engarzados con el argumento de la obra.

A diferencia de la mayoría de las comedias de nuestro autor, *El maestro de danzar* se ambienta en Valencia. Este hecho ha sido tratado en múltiples documentos que iremos viendo ya que unos años antes de la fecha propuesta por Hilborn para la obra (en torno a 1650), Calderón visitó la ciudad durante los meses de su participación en la guerra contra la insurrección en Cataluña, en torno al año 1640.

La comedia que nos ocupa es una obra que sigue el esquema tradicional de otras de don Pedro: una relación amorosa que parece imposible y que sitúa a la dama en la “obligación” de recurrir al enredo para acabar en matrimonio con su enamorado. Un galán que se ve abocado a navegar en las turbulentas aguas que provocan las artimañas de su amada para salir del paso. Un hermano engañado que lucha por su honor. Un padre que asiste impotente a los enredos de una hija que con una habilidad milimétrica va tejiendo los hilos de la comedia a su antojo con inteligencia y rapidez de ideas. Escondites y espacios transitados por los personajes en distintos momentos que confluyen en un baile perfecto de entradas y salidas para articular la trama. Todo creado para despertar la risa en un público que asiste a una magistral partida de ajedrez en que las piezas se van moviendo al compás marcado por el genio creador y ante la que solo resta disfrutar de principio a desenlace.

El maestro de danzar es un ejemplo de comedia de capa y espada como lo han sido previamente *La dama duende* o *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Responden todas al esquema visto en el párrafo anterior y nos sitúan frente a un modelo de creación que nuestro autor acabará abandonando a partir de 1651, tras su ordenación como sacerdote. Es quizás, por tanto, nuestra obra, de las últimas escritas por el madrileño para las tablas de los corrales de comedia.

Nuestra obra se edita dos veces durante el siglo XVII. La primera en la *Tercera parte* de sus comedias publicadas en 1664 por Domingo García Morrás. Es una edición que no tiene ya la supervisión directa o indirecta de nuestro autor, pero que no va a provocar los conflictos de otras *Partes* como la quinta, sin autorización del propio Calderón, que tendrá su respuesta con una *Verdadera quinta parte*. La segunda, a cargo

de Vera Tassis y posterior a la muerte de Calderón en 1681, será en una reedición de la *Tercera parte* en 1687.

Calderón incluyó la comedia en la carta al duque de Veragua del 24 de julio de 1680 dentro de las que conforman esa *Tercera parte*. También mencionará *Dar tiempo al tiempo* entre las comedias sueltas fuera de las cuatro primeras partes y que se ha considerado una refundición de nuestra comedia, aunque algunas voces consideran lo contrario.

A partir de estas dos publicaciones hemos construido el texto de esta edición crítica, escogiendo en las variantes de una a otra los elementos que se adecuaban más al contexto y al desarrollo de la trama y a la estructura métrica de la obra. No hay diferencias importantes en el aparato textual y sí alguna más en las acotaciones, pero que tampoco alteran ni la estructura ni elementos importantes de la trama y/o la representación.

Hemos considerado también oportuno introducir una edición paleográfica de estas dos versiones en un formato actual por si resultara de interés. Se podrán consultar ambas en pdf a través de los códigos QR que añadiremos más adelante; igualmente incluiremos los enlaces a todas las ediciones disponibles digitalmente y a estas con las marcas de variantes que hemos utilizado en nuestro trabajo.

El estudio introductorio analizará los elementos más importantes de la obra, desde los esenciales en una edición crítica de una comedia: personajes, espacio, tiempo, lengua... hasta los que hemos considerado necesarios estudiar por ser importantes en la comprensión de la obra: la danza, la música, los elementos metaliterarios y la comparación con otras obras.

Las anotaciones de la edición se han ido creando en todos aquellos casos en que hemos considerado necesario establecer una explicación semántica de algunos términos ya en desuso, de cuestiones relacionadas con la ambientación histórica y espacial de la obra y del propio desarrollo de los acontecimientos. En todos se ha intentado que ayuden a una mejor comprensión y análisis de la comedia por parte de los lectores y como base para una posible representación de esta con las adaptaciones pertinentes.

Por último, debemos indicar que en el estudio introductorio hemos optado por dar la referencia bibliográfica completa en la primera ocasión en que esta aparece y en posteriores usos mediante *Idem* o la abreviatura *op. cit.* según corresponda.

02. Argumento y estructura: cuadros, escenas y movimientos escénicos.

02.1. Argumento.

PRIMERA JORNADA

Don Enrique acaba de llegar a Valencia en compañía de su criado Chacón; está siguiendo a su amada doña Leonor que acaba de dejar Madrid en compañía de su padre recién llegado de América. Allí ha estado bajo la tutela de su tío y ha consentido en su amor hacia Enrique.

Durante la noche, en la búsqueda de la casa de Leonor, amo y criado se ven involucrados en la huida de doña Beatriz César de su hogar; su hermano, don Juan, ha hallado en ella a un hombre, don Félix, al que ha perseguido y perdido por las calles de la ciudad. Enrique se ofrece a llevarla a un lugar seguro al quedar sola mientras don Juan se encuentra con don Diego, padre de Leonor, a la que ama, y finge una emboscada hacia su persona.

Tratando de llegar a un lugar seguro, Enrique junto a Chacón y Beatriz se encuentran con la guardia de alguaciles y amo y criado luchan, dejando heridos a varios. Beatriz se marcha aprovechando el alboroto y los dos hombres hacen lo propio por las terrazas de Valencia tras recibir la ayuda de don Félix a cuya casa han entrado al haber luz.

Entretanto, doña Leonor se lamenta por su amor ausente, don Enrique, a su criada Inés cuando escuchan las quejas de una mujer en la entrada de su hogar; es Beatriz, a la que acogen. Allí también acabarán llegando por la terraza don Enrique, tapado por un lienzo que le cubre una herida de la cara, y Chacón. Los enamorados se reconocen, pero fingen no hacerlo. Ante la llegada de su padre, doña Leonor inventa una historia y consigue que su padre permita que doña Beatriz se quede en su casa y don Enrique pueda irse sin ser reconocido por el paño en su cara. Finalmente, los dos amantes deciden encontrarse más adelante en una ventana de la casa de Leonor.

SEGUNDA JORNADA

Leonor descubre a su padre la identidad de la mujer que llegó la noche anterior a su casa y Don Diego confirma su sospecha de que es doña Beatriz César, por lo que decide no expulsarla y acordar con su hija mantener en secreto que conoce quién es y que permite que permanezca en la casa. Cuando la huida aparece, agradece a don Diego el haberla acogido y tras la marcha de este, le confiesa a Leonor los motivos de su huida la noche anterior y esta le indica que puede quedarse allí oculta en su habitación.

Doña Leonor comenta con Inés de qué manera podría ver a su amado y la criada, tras descubrirle que ha llegado un papel de Enrique, ingenia un método para evitar a las demás sirvientas y el peligro de que alguien la escuche hablando: tocará la guitarra y cantará. De esa manera esperan que se presente la ocasión de poder encontrarse con él.

Mientras, don Juan se lamenta de su situación y nos descubre su desconocimiento de quién provocó la huida de su hermana. Lo mismo hace don Félix, que no sabe el paradero de su amada Beatriz. Se encuentran y el primero le engaña haciéndole creer que su hermana está en casa enferma. Su diálogo se detiene porque por la calle escuchan llegar a varias personas, por un lado, don Enrique y Chacón que están dando vueltas a la espera de una señal de Leonor; por otro, don Diego que se asombra al ver a don Félix y don Juan hablando. Decide participar de la conversación para intentar saber qué información tienen sobre la hermana y amada de uno y otro. Don Juan, relatando los hechos de la noche anterior, les acaba engañando diciendo que Beatriz cayó por las escaleras y está gravemente herida. Tras su mentira se disculpa para poder irse y quedan los otros dos, don Félix lamentándose del estado de Beatriz, creyéndolo cierto, y don Diego de que la situación esté así y decidiendo seguir a don Juan para prestarle su ayuda.

Al mismo tiempo, don Enrique y Chacón, pendientes de la escena, ven alejarse a don Diego y pueden entrar en la casa para reunirse el galán con su dama mientras Inés va cantando. Todo se termina de pronto porque amo y criado han dejado abierta la puerta y ha regresado el padre sin que nadie pudiera haberlo previsto. Leonor, ante la presencia de dos hombres, finge ante su padre que don Enrique, que tiene la guitarra en la mano para afinarla, es un maestro de danzar ya que está decidida a aprender al estar de moda en Valencia. El padre acepta la disculpa de su hija y cuando decide ver la lección, don Enrique provoca la rotura de una cuerda de la guitarra para evitar descubrir el engaño y poder marcharse sin provocar más sospechas.

Doña Leonor y su padre quedan poniéndose al día de lo que ha acontecido con el hermano de Beatriz y don Félix y también le confiesa a su hija cómo espera la llegada de su hermano y tío de Leonor a Valencia, lo que preocupa a esta al saber que puede reconocer a Enrique. Don Diego se marcha y Leonor cuenta a Beatriz que no ha habido daños mayores por su huida y deciden citar a don Félix para un encuentro por lo que piden a Juana llevarle un mensaje para encontrarse con una dama en esa casa.

Don Félix, ante el requerimiento, sin saber qué dama le llama, acude y entra en la casa de Leonor mientras don Enrique y Chacón lo observan y creen que la dama lo ha traicionado. Entretanto, don Félix, se encuentra finalmente con su amada y Leonor, ignorante de los celos de Enrique lo recibe y él se muestra enfadado al creerse engañado. La llegada de don Diego provoca que deban seguir con la mentira del maestro que provoca diálogos con doble sentido por parte de los dos enamorados mientras danzan; Enrique mostrando sus celos, Leonor tratando de explicar su confusión. Finalmente, la llegada de don Félix provocará el fin de la falsa lección, la marcha del padre y posteriormente la de don Enrique.

TERCERA JORNADA

Don Juan se encuentra con don Diego en la casa de este y le confiesa la verdad de su situación. El anciano se muestra comprensivo y le aconseja una salida a su situación que será casar a su hermana con el hombre que ella haya elegido para limpiar así la mancha de su honor.

Tras citarse en una hora, don Diego habla con su hija de la situación para tranquilizarla y le dice que va en busca de don Félix a su casa, sin saber que está en la suya propia. Y no puede salir de allí para ir a su encuentro porque Enrique le espera para vengar sus celos... pero este entra y Leonor le ruega que observe escondido qué ocurre realmente.

Después de observar la salida de Beatriz con su amado y comprobar cómo todo es fruto de una confusión, don Enrique vuelve a mostrarse enamorado de Leonor, mientras esta le echa en cara su falta de confianza, aunque finalmente cede al amor perdonando los celos de su caballero. La llegada de don Juan a la casa provoca de nuevo la ruptura de la tranquilidad lograda y provocará nuevamente los celos de Enrique, ya que el hermano de

Beatriz le confiesa su amor a Leonor. En este nuevo momento de tensión entre los enamorados y tras la salida de Enrique y Chacón, llega don Diego que le pide a su hija que confiese que ha escondido a Beatriz cuando llegue el instante preciso.

Entretanto, también se presenta don Juan, al que indica que, mientras indagaba quién había provocado el altercado en su casa, don Félix le ha confesado su amor por Beatriz, de esa manera lograría un buen matrimonio y nadie sospecharía lo que ha ocurrido. Don Juan se muestra satisfecho, pero cauto, al desconocer el paradero de su hermana, es entonces cuando Leonor confiesa que la mantiene oculta, que ella no tuvo nada que ver en los sucesos del día anterior, que todo fue obra de una criada y que desea retirarse a un convento... Hasta que aparece, muestra su inocencia y acepta la boda con don Félix si ese es el deseo de su hermano.

La boda queda fijada a la espera de que llegue el futuro esposo y se prepare todo, incluido el maestro de danzar para amenizarla. Enrique vuelve a presentarse a Leonor y rompe las cartas que esta le ha enviado, tras un nuevo enfrentamiento amoroso, el galán debe esconderse en un cuarto ya que llegan don Diego, don Juan y don Félix. Tras el encuentro de los amantes y la confirmación de que la boda sale adelante, un criado anuncia la llegada del hermano de don Diego, Fernando, que ha tenido un accidente.

Al intentar que lo curaran en el cuarto donde está escondido el amado de Leonor, don Enrique ha de salir y, al pensar don Diego que lo ha escondido allí la criada Inés, obliga a ambos a casarse. Tras aceptar Inés y Enrique, lo que provoca los celos de Leonor, es reconocido por el tío. En ese momento, don Diego descubre el engaño e intenta vengar su honor en su hija, pero lo detiene don Juan y don Fernando intentan lo propio con Enrique y es detenido por don Félix. Tras el intento fallido de venganza, don Juan aconseja a don Diego que permita la boda de su hija con Enrique y así haga como él ha permitido con su hermana, lo que así hace, terminando la obra con dos matrimonios concertados entre las dos parejas enamoradas.

02.2. Estructura: cuadros, escenas y movimientos escénicos.

Para poder estudiar con más datos algunos aspectos de la comedia, hemos considerado oportuno establecer una división en cuadros y escenas, así como un breve estudio de las entradas y salidas de los personajes y el tiempo que pasan sobre el escenario para establecer su importancia y la estructura del enredo.

La división en cuadros la hemos establecido sobre la base del cambio de espacios dentro de la comedia. Allen¹, siguiendo el trabajo de Ruano, establece como válida la definición de “cuadro” de este último acercándola al equivalente inglés de “scene”: “una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados”² y continúa añadiendo que “el final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción”³. A pesar de esto, se genera el conflicto al ser una estructura creada a posteriori por críticos y no por los autores. Así se refleja en este artículo cuando se habla sobre la diferente secuenciación en cuadros de *El alcalde de Zalamea*.

En nuestro caso, hemos hecho prevalecer el hecho del cambio de espacio para marcar los distintos cuadros de las tres jornadas, con la salvedad de que en dos casos hemos optado por incluir en el mismo cuadro escenas que transcurrirían en distintas calles de la ciudad de Valencia, pero que estarían dentro de una unidad semántica dentro de la obra.

Spang no trata como tal este aspecto como unidad de división de un acto, sino que lo marca como el elemento que determina un tipo de obra para diferenciarla de las obras estructuradas en actos. Así nos habla de “el drama en cuadros”⁴ y establece este como “una unidad dramática macrosecuencial altamente independiente de las demás unidades y que presenta una fase de la historia”⁵.

Por otro lado, tenemos la división en escenas. Igual que en el caso anterior, no es propio en el teatro aurisecular encontrar una estructuración en estas unidades. Hasta la

¹ Allen, John J., “La división de la comedia en cuadros”, *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Berbel Rodríguez, J.J. (coord.), Instituto de estudios almerienses, 1996. (p. 84)

² Idem, pág. 85.

³ Idem, pág. 86.

⁴ Spang, Kurt, *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa, 1991, pág. 142.

⁵ Idem, pág. 143.

edición del siglo XIX de Hartzenbusch no la encontraremos en nuestra comedia. La escena la entenderemos como la define Spang que afirma que esta unidad se marca por el cambio del número de personajes en el escenario. Sin embargo, matiza que en ocasiones algunos son “tan breves que parecen insignificantes para atribuirles entidad propia”.⁶

La división que hemos planteado en escenas sigue estos principios, intentando hallar unidades de sentido en las que el factor de entradas y salidas fuera el fundamental, pero sin tener en cuenta algunas que son tan breves que no son significativas por ese motivo o poco determinantes para el desarrollo de la acción. Por esta razón, la edición antes mencionada del siglo XIX nos va a presentar una división en escenas bastante más numerosa de la que hemos considerado en nuestra comedia.

PRIMERA JORNADA

CUADRO 1º	ESCENAS
vv. 1-370 Calle de Valencia	1ª.- Diálogo Enrique Chacón. (vv. 1-204)
	2ª.- Huida de doña Beatriz (vv. 204-260)
	3ª.- Encuentro don Diego y don Juan (vv. 260-370)

CUADRO 2º⁷	ESCENAS
vv. 370-477 Calles de Valencia	1ª.- Encuentro con la justicia (vv. 370-477)
	2ª.- Huida de la justicia y ayuda de don Félix (vv. 478-548)

CUADRO 3º	ESCENAS
vv. 548-929 Casa de doña Leonor Cuarto de doña Leonor	1ª.- Las quejas de amor de doña Leonor (vv. 548-588)
	2ª.- La llegada de doña Beatriz (vv. 588-705)
	3ª.- La llegada de Enrique y Chacón (vv. 705-751)
	4ª.- La llegada de don Diego (vv. 752-891)
	5ª.- Despedida de los amantes (vv. 892-929)

⁶ Idem, pág. 128.

⁷ Aunque se haya producido un cambio en las calles, hemos considerado correcto incluir las dos escenas en el mismo cuadro al no romper con la unidad de sentido.

SEGUNDA JORNADA

CUADRO 1º	ESCENAS
vv. 930-1184 Casa de doña Leonor Cuarto del don Diego	1ª.- Diálogo de don Diego y doña Leonor (vv. 930-1065)
	2ª.- Expulsión ficticia de Beatriz y escondida (vv. 1066-1129)
	3ª.- Preparando la llegada de don Enrique (vv. 1130-1184)

CUADRO 2º	ESCENAS
vv. 1185-1400 Calle de Valencia	1ª.- Lamento de don Juan (vv. 1185-1219)
	2ª.- Lamento de don Félix (vv. 1220-1237)
	3ª.- Encuentro de galanes y don Diego (vv. 1238-1385)
	4ª.- Enrique y Chacón esperan entrar en casa de Leonor (vv. 1385-1400)

CUADRO 3º	ESCENAS
vv. 1401-1735 Casa de doña Leonor Sala principal	1ª.- Escena del romance gongorino (vv. 1401-1485)
	2ª.- El maestro de danzar (1486-1637)
	3ª.- Leonor y Beatriz buscan soluciones (1637-1735)

CUADRO 4º	ESCENAS
vv. 1736-1855 Calles de Valencia ⁸	1ª.- Don Félix recibe el aviso de Juana (vv. 1736-1787)
	1ª.- Don Félix aguarda la señal. Enrique y Chacón observan (vv. 1788-1855)

CUADRO 5º	ESCENAS
vv. 1856-2137 Casa de doña Leonor Sala principal	1ª.- Doña Leonor reúne a los amantes (vv. 1856-1917)
	2ª.- Los primeros celos de don Enrique (vv. 1918-2002)
	3ª.- Vuelve el maestro de danzar y segundos celos de don Enrique (vv. 2002-2137)

⁸ Se produce un cambio en la calle marcada por la acotación 1772a. Don Félix y Juana entran por un lateral y salen por el otro para marcar que han pasado de la calle del primero a otra en la que se encuentra la casa de doña Leonor. Lo hemos considerado el mismo cuadro al tratarse de una escena exterior y no romper con la unidad de sentido que suponen las escenas incluidas en el mismo.

TERCERA JORNADA

CUADRO 1º	ESCENAS
vv. 2138-2385 Casa de doña Leonor Cuarto de don Diego	1ª.- Don Juan se lamenta de nuevo (vv. 2138-2165)
	2ª.- Don Juan y don Diego conversan sobre el caso (vv. 2166-2385)

CUADRO 2º	ESCENAS
vv. 2386-3094 Casa de doña Leonor Sala principal	1ª.- Don Diego y doña Leonor buscan la solución al problema de Félix y Beatriz (vv. 2386-2413)
	2ª.- Resolución de los celos de don Enrique (vv. 2413-2558)
	3ª.- Llegada de don Juan y nuevos celos de don Enrique (vv. 2559-2669)
	4ª.- Preparando la resolución del problema de honor de don Juan. (vv. 2670-2748)
	5ª.- Resolución del problema de honor de don Juan. Campanas de boda. (vv. 2749-2851)
	5ª.- Despedida de don Enrique y ruptura con doña Leonor (vv. 2852-2904)
	6ª.- Anagnórisis, resolución del enredo y fiesta final (vv. 2905-3094)

ENTRADAS Y SALIDAS DE PERSONAJES EN LA OBRA

(por orden de aparición)

1ª JORNADA

	ENTRADAS	SALIDAS	TOTAL DE VERSOS EN ESCENA
Enrique	1 (v. 1) 2 (v. 370) 3 (v. 494) 4 (v. 705)	1 (v. 249) 2 (v. 478) 3 (v. 549) 4 (v. 929)	249+109+56+225: 639
Chacón	1 (v. 1) 2 (v. 370) 3 (v. 494) 4 (v. 705)	1 (v. 249) 2 (v. 478) 3 (v. 549) 4 (v. 893)	249+109+56+189: 603
Beatriz	1 (v. 221) 2 (v. 370) 3 (v. 626)	1 (v. 250) 2 (v. 476) 3 (v. 887)	30+177+262: 469
Diego	1 (v. 248) 2 (v. 751)	1 (v. 356) 2 (v. 891)	109+141: 250
Celio	1 (v. 248) 2 (v. 751)	1 (v. 356) 2 (v. 891)	109+141: 250
Juan	1 (v. 250)	1 (v. 370)	121
Félix	1 (v. 250) 2 (v. 478)	1 (v. 260) 2 (v. 548)	11+71: 82
Alguaciles	1 (v. 420)	1 (v. 477)	58
Leonor	1 (v. 549)	1 (v. 929)	381
Inés	1 (v. 549) 2 (v. 626) 3 (v. 922)	1 (v. 619) 2 (v. 893) 3 (v. 929)	71+268+8: 347
Juana	1 (v. 599) 2 (v. 626)	1 (v. 619) 2 (v. 887)	21+262: 283
Isabel	1 (v. 692)	1 (v. 887)	196

2ª JORNADA

	ENTRADAS	SALIDAS	Total de versos en escena
Diego	1 (v. 930) 2 (v. 1267) 3 (v. 1500) 4 (v. 2002) 5 (v. 2090)	1 (v. 1065) 2 (v. 1385) 3 (v. 1637) 4 (v. 2061) 5 (v. 2120)	136+119+138+60+31: 484
Leonor	1 (v. 930) 2 (v. 1401) 3 (v. 1856)	1 (v. 1184) 2 (v. 1731) 3 (v. 2137)	255+331+282: 868
Beatriz	1 (v. 1047) 2 (v. 1637) 3 (v. 1866)	1 (v. 1129) 2 (v. 1731) 3 (v. 1917)	83+95+52: 230
Juana	1 (v. 1121) 2 (v. 1637) 3 (v. 1749) 4 (v. 1911)	1 (v. 1129) 2 (v. 1723) 3 (v. 1771) 4 (v. 1917)	83+87+23+8: 201
Inés	1 (v. 1130) 2 (v. 1394) 3 (v. 1401) 4 (v. 1856)	2 (v. 1184) 2 (v. 1400) 3 (v. 1735) 4 (v. 2137)	55+7+335+282: 679
Juan	1 (v. 1185)	1 (v. 1341)	157
Félix	1 (v. 1220) 2 (v. 1736) 3 (v. 1772) 4 (v. 1856)	1 (v. 1360) 2 (v. 1771) 3 (v. 1823) 4 (v. 1917)	141+36+52+62: 291
Enrique	1 (v. 1267) 2 (v. 1385) 3 (v. 1401) 4 (v. 1788) 5 (v. 1918)	1 (v. 1274) 2 (v. 1400) 3 (v. 1587) 4 (v. 1855) 5 (v. 2125)	8+16+187+68+208: 487
Chacón	1 (v. 1267) 2 (v. 1385) 3 (v. 1401) 4 (v. 1788) 5 (v. 1918) ⁹	1 (v. 1274) 2 (v. 1400) 3 (v. 1587) 4 (v. 1855) 5 (v. 2120)	8+16+187+68+203: 482
Celio	1 (v. 2056) 2 (v. 2105)	2 (v. 2061) 2 (v. 2120)	6+16: 22

⁹ La entrada de Chacón se produce en este verso, pero ha tenido una intervención fuera de escena mientras llamaba a la puerta con don Enrique en los versos 1889-1890.

3ª JORNADA

	ENTRADAS	SALIDAS	Total de versos en escena
Juan	1 (v. 2138) 2 (v. 2559) 3 (v. 2693) 4 (v. 2905)	1 (v. 2385) 2 (v. 2595) 3 (v. 2839)	249+37+147+190: 623
Diego	1 (v. 2166) 2 (v. 2386) 3 (v. 2649) 4 (v. 2905)	1 (v. 2385) 2 (v. 2397) 3 (v. 2839)	220+12+191+190: 613
Celio	1 (v. 2166) 2 (v. 2649) 3 (v. 2932)	1 (v. 2168) ¹⁰ 2 (v. 2839) ¹¹	3+191+163: 357
Leonor	1 (v. 2386) 2 (v. 2749)	1 (v. 2692)	307+346: 653
Inés	1 (v. 2386) 2 (v. 2749) ¹²	1 (v. 2692) ¹³	307+346: 653
Enrique	1 (v. 2413) 2 (v. 2478) 3 (v. 2598) 4 (v. 2852) 5 (v. 2990)	1 (v. 2448) 2 (v. 2558) 3 (v. 2659) 4 (v. 2900)	36+81+62+49+105: 333
Chacón	1 (v. 2413) 2 (v. 2478) 3 (v. 2597) 4 (v. 2852) 5 (v. 2990)	1 (v. 2448) 2 (v. 2558) 3 (v. 2669) 4 (v. 2904)	36+81+72+53+105: 347
Beatriz	1 (v. 2449) ¹⁴ 2 (v. 2780) 3 (v. 2905)	1 (v. 2477) 2 (v. 2851)	29+72+190: 291
Félix	1 (v. 2449) 2 (v. 2905)	1 (v. 2477)	29+72+190: 291
Juana	1 (v. 2780) ¹⁵ 2 (v. 2905) ¹⁶	1 (v. 2851)	72+190: 262
Fernando	1 (v. 2930)		165
Todos los personajes terminan el acto sobre el escenario			

¹⁰ No se marca con acotación la salida de Celio, se entiende a partir de la indicación de don Diego (vv. 2167-2168).

¹¹ En ningún momento se indica la salida de Celio de escena. La hemos situado en el mismo punto en que don Diego la abandona por ser lo más habitual en la comedia como hemos comprobado en anteriores ocasiones.

¹² Igual que no se señalaba su salida anterior, ahora tampoco la encontramos con su presencia en escena y veremos que interviene un poco más adelante en el diálogo (vv. 2813-2814).

¹³ No hay ni acotación ni indicación en el diálogo sobre la salida del personaje, pero el diálogo entre don Diego y don Juan pide que estén solos en escena al tratar temas de honor delicados.

¹⁴ La acotación marca la salida en el verso indicado, pero el diálogo con Leonor lo sitúa en el v. 2459).

¹⁵ No se indica su entrada y sí en cambio su salida con doña Beatriz. La hemos situado en este punto porque es la criada que está más pendiente de la dama durante la comedia y saldrán juntas un poco después.

¹⁶ Igual que en los otros casos, no se menciona su entrada a escena y, en cambio, interviene en el diálogo (vv. 2987-2988), aunque en la edición de García Morras de 1664 se le atribuyan estos versos a Inés.

TOTAL DE ENTRADAS Y SALIDAS Y PRESENCIA EN ESCENA
POR NÚMERO DE VERSOS POR ACTO

Personaje	Primera Jornada		Segunda Jornada		Tercera jornada		TOTAL	
	Entradas	Versos	Entradas	Versos	Entradas	Versos	Entradas	Versos
Leonor	1	381	3	868	2	653	6	1902
Inés	3	347	4	679	2	653	9	1679
Enrique	4	639	5	487	5	333	14	1459
Chacón	4	603	5	482	5	347	14	1431
Diego	2	250	5	484	4	613	11	1347
Beatriz	3	469	3	230	3	291	9	990
Juan	1	121	1	157	4	623	6	901
Juana	2	283	4	201	2	262	8	746
Félix	2	82	4	291	2	291	8	664
Celio	2	250	2	22	3	357	7	629
Isabel	1	196					1	196
Fernando					1	165	1	165
Alguaciles	1	58					1	58
Total	26		36		33		95	

03. Calderón, autor de comedias.

03.1. El renacer del teatro.

El teatro, prácticamente inexistente durante los siglos IV al XV al menos en lo que a documentos conservados se refiere, vuelve a surgir con fuerza en la escena literaria occidental a partir del siglo XVI. La Edad Media nos había traídos obras como *El Auto de los Reyes Magos* que suponían volver a poner la vista en el género dramático. A lo largo del siglo XV y sobre todo del XVI en diferentes lugares de Europa van apareciendo nuevas flores dramáticas que desencadenarán una de las épocas más florecientes del género no solo en España, sino también en Inglaterra o Francia.

Llegar a Moliere, Shakespeare, Lope o Calderón no hubiera sido posible sin las semillas plantadas en las décadas anteriores. Sus personajes, tramas, diálogos, sus raíces entran de lleno en el renacer del género en los últimos decenios de la Edad Media.

La desaparición del teatro pagano de griegos y romanos a principios del siglo IV tras la cristianización del imperio romano provocará que el género quede relegado al ostracismo. Pero será de nuevo la religión, como ya ocurrió en su origen, la que lo haga resurgir de su olvido. Recordemos en este punto que el origen del género dramático está asociado a las fiestas del dios griego Dionisios en el siglo V antes de Cristo. No podía representarse en cualquier lugar ni en cualquier momento, solo se asociaba al culto a la divinidad.

En la Edad Media sucederá algo parecido al darse de nuevo una representación dramática mediante pequeños diálogos asociados a fiestas cristianas: nacimiento, vida y muerte de Cristo, fundamentalmente. Oliva y Torres Monreal¹⁷ señalan que fue a partir del siglo X cuando breves diálogos realizados por clérigos, llamados *tropos*, comenzaron a tocar otros asuntos menos relacionados con lo religioso y surgieron los *diálogos*. Señalan estos autores que en este proceso se empezarán a usar “elementos no religiosos y hasta cómicos en los que algunos ven el nacimiento del llamado teatro profano” (p. 78).

Álvarez Sellers apunta en la misma línea cuando afirma que “en Occidente el teatro ha nacido dos veces, y ambas conectado al ámbito religioso” y que “misterios, moralidades y autos experimentarán una separación progresiva de los motivos religiosos

¹⁷ Oliva, C. y Torres Monreal, F., *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2000.

para ir orientándose hacia el espectáculo teatral propiamente dicho”¹⁸ (pág. 32). El segundo nacimiento durante el final de la Edad Media y el principio del Renacimiento será el punto desde el que debemos continuar.

A partir de ese renacer veremos cómo en el XVI se termina de separar lo religioso de lo profano en lo teatral; también empiezan a surgir construcciones destinadas a las representaciones (en un primer momento en Italia y después en Inglaterra, España y Francia). Y, sobre todo, el teatro se convierte en espectáculo de masas con todo lo que ello implica. Espectáculo porque generará riqueza, se convierte en un negocio y un oficio para muchos. De masas porque el público lo demanda y esto se utilizará para mantener sistemas establecidos. No vamos a entrar ahora en el valor político del teatro áureo español, porque no es necesario para nuestro trabajo, pero sabemos que Lope, Calderón y los demás grandes dramaturgos del XVII dejaban impregnadas sus obras de una defensa del sistema monárquico del Antiguo Régimen.

La comedia dell'arte italiana abrirá la puerta definitiva a lo cómico en escena, establecerá mecanismos y personajes arquetipo para el género e inspirará en nuestro país a autores como Lope de Rueda que crea sus *pasos* con una influencia notable del género italiano mencionado. Es más, Oliva y Torres consideran que “son escenitas equivalentes a los *lazzi* de la *commedia dell'arte*”.¹⁹ Estos autores defienden también que Lope de Rueda es el nexo que conecta y marca la transición entre el teatro medieval y el teatro “nacional” que está a punto de surgir²⁰.

03.2. Géneros dramáticos auriseculares.

A pesar del interés sobre el tema de los géneros teatrales del Siglo de Oro español, debemos centrarnos en el que aquí nos interesa para nuestro estudio: la comedia y dentro de ella, el subgénero denominado de capa y espada.

Dentro de la comedia se han señalado diversos subtipos; además del mencionado, se habla de comedia mitológica, palatina, burlesca, de figurón... todas ellas con sus

¹⁸ Álvarez Sellers, M.R., “La tragedia española del Siglo de Oro en su contexto europeo: el canon trágico en Francia e Inglaterra”, *Hipógrifo*, 5.1, 2017, pp. 29-43.

¹⁹ Op. citada, pág. 174.

²⁰ Op. citada, pág. 173.

peculiaridades y características propias que no siempre son compartidas por todos los críticos.

Nuestra comedia, como hemos mencionado, se inserta dentro de la tradición de las comedias de capa y espada. Regalado, citando a Valbuena Briones, indica que

En el prólogo a las *Comedias* se distingue dentro de la categoría comedia entre las de “capa y espada”, “comedias de costumbres” (cuya acción ocurre generalmente en Madrid u otra ciudad como Toledo, Valencia y Sevilla) y “comedias cortesanas”, denominadas también palaciegas ya que la acción suele desarrollarse en la corte ²¹

Poco antes, se refiere también a este subgénero con otro nombre, el de “comedia de enredo”²². El problema de la nomenclatura ha existido y se sigue presentando en la crítica. Se han referido también a este género como comedia “de intriga”²³ o “urbana”, pero sin duda es el de “de capa y espada” el que más ha triunfado y se sigue usando.

El origen del nombre lo tenemos ya en el siglo XVII, cuando en algunos textos se refieren a este subgénero de esta manera. Así nos aparece, por ejemplo, en la “Loa en alabanza de la espada”:

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 ²⁴

Arellano también trabaja el problema de la distinción de subgéneros de la comedia aurisecular y marca las distintas posturas que han existido sobre la clasificación. En sus estudios destaca cómo desde la crítica se ha señalado en muchas ocasiones una conexión entre tragedia y comedia que solo se podían diferenciar por sus finales. Apunta entre otros a Wardropper, Jones y Nicholson²⁵ e indica que en su opinión la tragedia y la comedia tenían una misma base que solo podía diferenciarse por pequeños rasgos, el matrimonio o la soltería de sus protagonistas, por ejemplo. Arellano se refiere a esto como una “lectura trágica de las comedias cómicas” y se muestra contrario a esta interpretación y apuesta

²¹ Regalado, A., *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro II*, Destino, Barcelona, 1995, pp. 546-547.

²² Idem, pág. 537.

²³ Serralta, F., *Antonio Solís et la “comédie” d’intrigue*, Toulouse, France-Ibérie recherche, 1987.

²⁴ Arellano Ayuso, I., “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, en *Cuadernos de teatro clásico*, 1, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pág. 28.

²⁵ Arellano Ayuso, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 131.

más por la visión de Pinciano y la glosa que realizó Vitse sobre ella, una diferenciación entre tragedia y comedia basada en la hermenéutica, en la interpretación del público del espectáculo ofrecido. Arellano nos ofrece la siguiente cita de Newels, en la misma línea de los anteriores, que recoge esta idea:

Los efectos cómicos o trágicos de la obra dramática dependían enteramente de la estructura de la acción (...) en la tragedia, al complicarse las situaciones aumentan el terror y la compasión, mientras que en la comedia la creciente tensión del enredo intensifica el ímpetu cómico²⁶

Volviendo al tema del subgénero cómico que nos ocupa, las cuestiones sobre definición, rasgos y características son también complejas. Tradicionalmente se han seguido las clasificaciones hechas sobre el género cómico aurisecular de Menéndez Pelayo o de Aubrun, pero Arellano las considera “ineficaces” por mezclar criterios y estar más pensadas para la enseñanza que para la crítica. Igualmente, al tratar sobre la que hace Wardropper en su obra *La comedia española*, critica que no se parta de la distinción de lo trágico y lo cómico. Aun así, en esta ya aparece el subgénero con el que trabajamos de “capa y espada” y se dice de ella que son “de ambiente urbano, burgués, en las que el amor e interés son las fuerzas dominantes, y en las que el mundo de las mujeres triunfa sobre los hombres”²⁷.

Finalmente, en la clasificación que hace Arellano sobre la producción dramática del Barroco, la sitúa dentro de las obras dramáticas cómicas y afirma sobre ella que está “protagonizada por caballeros particulares, de acción amorosa, situada en una cercanía espacial y temporal respecto del espectador. Mantiene una inverosimilitud destinada a sorprender y admirar al espectador, potenciada por el mantenimiento de la unidad de tiempo y lugar. Sus objetivos son fundamentalmente lúdicos”.²⁸

Sobre este tema profundiza aún más en su artículo sobre el género²⁹ que ya hemos mencionado y que trataremos más detenidamente en un subapartado posterior.

Es interesante señalar también cómo en la evolución del género dramático de la Comedia nueva considera que Lope no alcanza las cotas de perfección hasta su última etapa, las que sí lograron más adelante Tirso y Calderón. Se refiere a ello como una

²⁶ Newels, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974, pp. 79-80, en Arellano Ayuso, I., 1995, pág. 137.

²⁷ Arellano Ayuso, I., 1995, pág. 130.

²⁸ Idem, págs. 138-139

²⁹ Arellano Ayuso, I., 1988.

hipótesis que debería ser estudiada, pero es habitual que se entrevea esta postura en la mayor parte de la crítica que sitúa a Lope como el germen e iniciador del cambio, pero que no logrará la perfección dramática de Calderón:

La más conocida diferenciación es la que distribuye a los dramaturgos en dos escuelas o ciclos, de Lope y de Calderón, que a partir del segundo cuarto de siglo coexisten. La manera lopesca sería más espontánea, más libre y acumulativa. El segundo ciclo acusa una tendencia al perfeccionamiento y estilización de la construcción de las piezas, selección e intensificación.³⁰

En nuestra opinión, la balanza en la que se sitúan los dos grandes autores dramáticos del XVII no debe hacernos que uno prevalezca sobre otro; se trata de dos estilos, dos maneras diferentes de abordar la creación teatral y que, sin lugar a duda, tienen una conexión más profunda que no puede ser ocultada por sus diferentes planteamientos.

Calderón y su comedia no hubieran existido sin Lope, y este no alcanzaría su grandeza si su obra se hubiera quedado como una isla creativa en el XVII; la gran maestría de Lope es haber sentado las bases para la creación dramática de la España del XVII y esto no se aprecia solo en sus obras, también en la influencia y el buen hacer de los dramaturgos que vinieron después.

03.3. La comedia de capa y espada.

El subgénero con el que estamos trabajando y al que pertenece nuestra obra, *El maestro de danzar*, se caracteriza por una serie de rasgos bien definidos por Arellano y otros autores que iremos desglosando a continuación. Una vez visto el hecho de que la comedia no es una tragedia con final feliz, ni una antesala de esta, debemos plantearnos cuáles son los elementos que nos lleven a considerar si una obra dramática puede ser incluida en este grupo o no.

Uno de los problemas de la definición del género estriba en la variedad que encontramos a lo largo de todo el siglo en tanto que son muchos los autores y obras y que podrían establecer excepciones o salvedades que marcaran el intento de acotar este tipo de comedias.³¹

³⁰ Arellano Ayuso, I., 1995, pág. 139.

³¹ Arellano Ayuso, I., 1988, pág. 28.

Entre los rasgos que se destacan están la cercanía espacial y temporal. Lo veremos más adelante, pero es habitual en este subgénero el aquí y el ahora, es decir, lo representado forma parte de la cotidianeidad de los espectadores: lugares conocidos y reconocibles -no solo el más general, la ciudad, sino también sus calles, plazas y paseos mencionados- y un tiempo presente -no se viaja hacia el pasado. En este último aspecto, también es importante señalar cómo se respeta la unidad de tiempo según los criterios de los preceptistas de la época (Cascales, Pinciano, Corneille...) que marcan la duración de los acontecimientos representados entre uno y diez días. Lo más habitual era que la acción se desarrollara en un máximo de tres días, siendo la tónica un día y media (comienza una noche y termina en la del día siguiente). Nuestra comedia se ajusta a este último planteamiento como veremos en el apartado del tiempo.³²

Es interesante la afirmación de Arellano acerca de cómo el cumplimiento de la regla del tiempo en realidad cumple una función contraria a la que los preceptistas defendían: la inverosimilitud. El hecho de concentrar tanta acción en unas horas va en contra del principio de lo verosímil y en cambio en la comedia se rigen por él. La finalidad, obviamente, es la de cumplir con el desarrollo del enredo y la confusión, además de ser el gran punto de partida de las situaciones cómicas. Igual que se defendía desde la tradición que un niño en el primer acto no podía ser adulto en el segundo, podríamos afirmar que el amor apasionado, constante y real de un primer encuentro no puede derivar en un desamor airado, cruel y despiadado por una mera confusión. Sin embargo, son habituales en las comedias de capa y espada estos viajes hacia arriba y abajo en las relaciones entre personajes. *El maestro de danzar* es un buen ejemplo de esto; la pretendida verosimilitud nos lleva a una ficción poco menos que imposible en la relación amorosa de los protagonistas: de un apasionado y feliz encuentro pasamos a verlos enzarzados en discusiones de celos, desavenencias y supuestas rupturas en poco más de veinticuatro horas.

Claro está que todo esto responde a la necesidad de generar el enredo y buscar la comicidad de la obra para gusto del espectador. Arellano insiste en que parecería que la *inverosimilitud* que se aprecia en las comedias de capa y espada choca con “la exigencia de verosimilitud” que es habitual en el Siglo de Oro³³.

³² Arellano Ayuso, I., 1988, pág. 30.

³³ Arellano Ayuso, I., 1988, pág. 36.

Creo, en cualquier caso, que debemos mirar más allá de estas concepciones, porque el espectáculo teatral debe estar por encima de todo esto. El contrato establecido entre todas las partes (autores, directores, actores, espectadores...) lleva la idea de la convención de que aceptamos que viajamos sin movernos de la silla; el tiempo escénico transcurre con otro ritmo y los acontecimientos representados son reales en ese momento y lugar.

La comedia de capa y espada y por extensión todo el teatro del Siglo de Oro tenía la finalidad de su representación (corrales, plazas o teatros de corte); en ese sentido la búsqueda de la verosimilitud se convierte en algo secundario, lo importante es el espectáculo, la efectividad dramática de lo representado y los tratadistas fracasarán en su intento de imponer normas.

Otro rasgo fundamental en la comedia de capa y espada es la creación de una compleja estructura de relaciones entre los personajes. Sabemos que poco a poco se fue reduciendo el número en las comedias y que en Calderón ya había menos que en las obras de Lope; pero esto provoca que deban complicarse hasta el extremo qué lazos unen a unos con otros.

03.4. Calderón de la Barca y la comedia de capa y espada.

Calderón empezó a escribir teatro cuando aún Lope vivía y Tirso de Molina estaba en pleno apogeo de su producción dramática. Estrena su primera obra en palacio *Amor, honor y poder*, representada por la compañía de Juan Acacio Bernal³⁴.

A finales de esa década estrenará dos de sus grandes comedias de capa y espada, *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, que marcan el inicio de su dominio sobre los escenarios y el ocaso de la generación anterior. Estas primeras obras del género que estamos tratando van a marcar toda su producción posterior al dibujar las líneas del enredo y el modo en que se afrontará la acción en todas las que pueden englobarse en esta categoría. Sin embargo, su fama como dramaturgo la alcanzará sobre todo con los autos sacramentales y los dramas de honor y de carácter filosófico (*El alcalde*

³⁴ Arellano Ayuso, I., 1995, pág. 447.

de *Zalamea*, *La vida es sueño*, *El médico de su honra*...). Aunque también cultivará la comedia palatina, la mitológica, zarzuelas y operas, entremeses...

Se suelen distinguir dos etapas en la producción de nuestro autor. Según Arellano, se puede hablar de una primera etapa que llega hasta 1644, cuando se prohíbe el teatro por la muerte de la reina Isabel, prohibición que llegará hasta 1649 al producirse también el fallecimiento del príncipe heredero Baltasar Carlos en el año 1646. Y de una segunda etapa a partir de su ordenación como sacerdote en 1651 hasta su muerte en 1681. En la primera se concentra su producción para corrales y en la segunda para la corte y las fiestas del Corpus con sus autos sacramentales. En esta última etapa tocará también el teatro musical con obras como *La púrpura de la rosa*, 1662³⁵.

Sobre este punto, señala Regalado que antes de que Calderón centrara su producción en el teatro musical, encontramos en sus comedias muchos ejemplos de textos acompañados de música que serán una señal del interés que siente por introducir en su producción dramática elementos de ese tipo:

Antes de que el dramaturgo experimentara con el libreto de ópera y escribiera los textos de las primeras zarzuelas, introdujo en su teatro motivos musicales que incorporó a la acción dramática de muchas obras, incluyendo un buen número de comedias. Y aunque no haya en todas un tema musical explícito, con referencia voces e instrumentos, nos encontramos de continuo con parlamentos o soliloquios que nos recuerdan un arioso intenso, afectivo y lírico, una aria, una tonadilla o un recitativo.³⁶

El maestro de danzar es un ejemplo de esto al introducir Calderón música y danza engarzadas en la acción de la comedia. Emplea un romance de Góngora del que no se conserva la música original, pero sí una partitura teatral del siglo XVIII que nos da una idea de cómo debía representarse. Por otro lado, las escenas de la pareja protagonista en que deben fingir que danzan suponían otro elemento escénico llamativo que marcarían una diferencia con otras comedias del autor.

Calderón de la Barca va a darle una vuelta de tuerca al subgénero de la comedia de capa y espada con su estilo más cuidado y su sentido del enredo. Va a reducir el número de personajes y va a convertir sus comedias en mecanismos complejos de entradas y

³⁵ Op. cit., pág. 508.

³⁶ Regalado, A., *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Destino, Barcelona, 1995, vol. II, pág. 576.

salidas de personajes que van a provocar la confusión y por extensión la comicidad en sus obras... todo para resolver y desenredar todo el complejo entramado en los versos finales, de una manera casi prodigiosa, situando en escena a los personajes y enfrentándoles a la acción que se ha representado que aboca inevitable y generalmente a la boda de las parejas de enamorados.

Sobre su trabajo con la comedia, Regalado incide en ese estilo propio de Calderón y marca las líneas de su trabajo como comediógrafo con la siguiente afirmación:

Si quisiéramos reducir el arte calderoniano de la comedia a unas cuantas palabras, diríamos que ese arte toca infinitas variaciones sobre un mismo tema, la simbiótica, dialéctica y conflictiva oposición entre amor y honor, deseo y poder, individuo y sociedad, fuero interno y fuero externo, en un teclado en el que figuran las pasiones y del que el dramaturgo arranca toda una variada gama de notas, amoríos, conflictos, oposiciones y afinidades en el contexto de la situación, el acaso y las relaciones intersubjetivas de los personajes.³⁷

Pedraza lo hará en la perfección de la comedia, afirmando, como hemos comentado anteriormente, que se convierten en un ejemplo de estructuración perfecta en que cada pieza realizará su función dando lugar a un mecanismo sincronizado de entradas, salidas y confusiones. Sobre este punto señala que será la marca distintiva del autor, que no basará la comicidad en lo grotesco, sino en el enredo, el retorcimiento de los acontecimientos. Llama también la atención sobre un aspecto que tener en cuenta y volverá a aparecer más adelante: la importancia que tiene en sus comedias el papel del público y su conocimiento superior al de los personajes. En nuestra opinión, la base de la comicidad en Calderón reside en este aspecto, la recepción y el punto de vista que adoptamos como testigos de los acontecimientos representados son fundamentales en la creación de lo cómico:

La comedia posterior a 1620 tiene como marco la perfección constructiva. Su cuidada arquitectura se pone al servicio de un humor que se sostiene, no sobre las fallas morales de los personajes (vicios, defectos, debilidades...) sino sobre insuperables errores de percepción provocados por un cúmulo de azares y circunstancias encadenadas en el que la criatura más lúcida pierde el dominio de la situación. La comicidad brota de la superioridad informativa de que goza el espectador.³⁸

³⁷ Regalado, A., 1995, II, pp. 575-576.

³⁸ Pedraza Jiménez, F.B., *Calderón. Vida y teatro*. Alianza Editorial. Literatura, Madrid, 2000, pág. 199.

Calderón no es solo un gran escritor, no solo domina la lengua, sino que tiene un perfecto conocimiento de lo que es el teatro como espectáculo. La recepción del público de sus comedias suponía un reto de imaginación teatral que nos hace testigos del absoluto control que ejerce en este aspecto: apartes, guiños, espectacularidad, el genial manejo de las entradas y salidas... Calderón va a ser la otra gran cumbre del teatro del XVII, un digno sucesor de Lope de Vega y marcará a toda una generación de autores que pondrán fin al Siglo de Oro de nuestra literatura.

04. *El maestro de danzar* en el contexto de la obra calderoniana.

04.1. La mentira.

El maestro de danzar no rompe con ninguno de los rasgos atribuidos a las comedias de Calderón; el enredo, personajes-tipo, un humor basado en la situación y el lenguaje, un final que solventa todo el embrollo anterior... Todo lo podemos encontrar en la obra que trabajamos.

Pero si hay algo que destaca en nuestra comedia es el gran lugar que ocupa la mentira y el engaño en el desarrollo de la acción. En un momento u otro, todos los personajes principales y la mayoría de los secundarios mienten para protegerse o para conservar el honor, que es el motor de la acción.

Regalado estudia el valor de la mentira y el engaño en las comedias de Calderón y concluye que es fruto de la influencia de la casuística en la España del siglo XVII:

Los personajes de las comedias mienten a diestra y siniestra desenfundando embustes, patrañas, disimulos, falacias y sofismas a granel, contumacia que no escapó a la vigilancia de censores y moralistas. Calderón incorporó el arte de la casuística probabilista al entramado de lenguaje y argumento imprimiendo sobre el enredo una viveza y fluidez patentes en la agilidad del diálogo y el dinamismo de la acción³⁹

Esta corriente planteaba una justificación moral de la mentira cuando su fin era correcto. Lo observamos en nuestra comedia, ya que todos los engaños se realizan con la intención de solventar una situación que pone en riesgo el honor o la vida de los personajes:

El dramaturgo arroja a sus personajes al mundo fáctico, maraña que se ven obligados a desenredar, es decir, a interpretar, esfuerzo que lleva irónicamente en muchas ocasiones a recurrir al enredo, en particular a las mujeres, quienes al no poder desenvainar tienen que refugiarse en la ficción para salir de atolladero, perseguir el gusto, remediar el equívoco y conquistar al galán⁴⁰

³⁹ Regalado, A., *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro I*, Barcelona, Destino, 1995, vol. I, pág. 449.

⁴⁰ Idem, pág. 451.

En la época de nuestro autor esta corriente filosófica estaba en boga y de alguna manera influye en su obra al encontrarnos con que es uno de los pilares fundamentales en los que se asienta la creación de la trama y el enredo. No será hasta 1670 cuando desde la iglesia se condene esta interpretación de la mentira. Según Regalado:

El papa Inocencio XI condenó 101 proposiciones atribuidas a los probabilistas (...). La proposición 27, también condenada, abrazaba un amplio radio de comportamientos afectando al mismo sistema judicial: “la causa justa de usar semejantes anfibologías es todas las veces que es necesaria o útil para la salud del cuerpo, honra, defensa de hacienda, o para cualquiera acto de virtud de manera, que el ocultar la verdad se tenga entonces por expediente, y favorable”. Esta proposición que contiene dos cláusulas bien diferentes –“Cualquiera acto de virtud” y la defensa de hacienda, salud, cuerpo y honra- es la que aplican los personajes de Calderón y la que practicaron muchos contemporáneos del dramaturgo.⁴¹

La mentira se convierte en algo habitual desde el comienzo, cuando don Juan la utiliza con don Diego tras el altercado en su casa, todo para proteger su honra. Finge que el ataque ha sido fuera en lugar de dentro y miente haciendo creer que le preocupa que su hermana pueda sufrir por él en la casa cuando sabe perfectamente que ha huido. Pero la actitud de don Diego, advertido por Celio de que no es verdad lo que dice, demuestra que está dispuesto a entrar en este juego por considerar que, si es así, él no debe indagar más: “Don Juan tiene entendimiento, espera y valor, y si él / disimula, ¿cómo puedo / darme yo por entendido?” (vv. 322-325). Será la primera ocultación de la verdad que realice este personaje.

Los criados tampoco escapan de esta actitud frente a la mentira. Chacón usará su ambigüedad para enfrentarse a los alguaciles de una manera cómica. Frente a su pregunta sobre quiénes son y tras la respuesta de don Enrique de que es forastero, nuestro gracioso responde que él es “otro y el mismo” (v. 428). Engañará también en el juego de enredo creado por Leonor haciéndose pasar por un acompañante del maestro con conocimientos musicales: “Toco el violín y soy maestro / de los demás violoncillos” (vv. 2666-2667).

⁴¹Idem, pág. 457. La obra de la que extrae la cita es: Juan Bautista de Murcia, “De las proposiciones condenadas por la santidad de Inocencio XI, el año 1679, el día 2 de marzo”, *Compendio de las leyes divina, eclesiástica y civil que contiene las materias principales de la teología moral*, Valencia, 1742, pág. 312

Inés, la criada de doña Leonor, participa en toda la creación ficcional de su ama y la apoya, incluso tiene la precaución de preparar un modo en que pueda encontrarse con su amante. Y también miente, claro, aunque solo sea en una ocasión cuando en el tercer acto indica que no sabe dónde está la llave del cuarto en que están encerrados don Enrique y Chacón; en este caso el engaño es más una precaución para evitar el conflicto de encontrar allí su señor don Diego a dos hombres escondidos.

Poco después, veremos a Leonor engañar a su padre sobre la presencia de una mujer y dos hombres en su casa, algo irónico, ya que su mentira realmente ha ocurrido de manera parecida a cómo lo cuenta. En este sentido, Regalado nos señala que dentro de la casuística se hacía referencia a tres tipos de mentiras o engaños siguiendo al casuista Martín de Azpilicueta que “dividió la mentira siguiendo a santo Tomás en tres especies: la material, “que es decir falso, pensando que es verdad”; la formal, “que es decir verdad pensando que dize falso”; y la “material y formal que es decir falso, que lo es tal”⁴². La mentira de doña Leonor en este caso sería formal, pero la que predomina en la obra será la del tercer tipo, los personajes mienten a sabiendas de que lo que dicen no es verdad.

Doña Beatriz, en ese momento, también entra en el juego que le propone Leonor y asume sus palabras como verdaderas, pensando que no lo son; este personaje, que se muestra más cercano a la tragicomedia por su actitud ante los acontecimientos, en este caso entra en el juego del engaño.

Esta actitud de doña Leonor contrastará con lo que veamos al inicio del segundo acto en que es totalmente sincera con su padre -no está en juego su honor- y le descubre la verdad de todo lo sucedido la noche anterior. Será en esta ocasión en que veamos que don Diego se presta al juego de la mentira en confabulación con su hija al urdir una trama que pueda salvar el honor de Beatriz; ante esta fingirá que no puede permanecer en su casa y con su hija ha acordado que la debe mantener allí oculta. Es decir, don Diego, el personaje que representa la prudencia y la sensatez, será el instigador de la mentira; pero, evidentemente, con una intención noble.

El juego del fingimiento y la mentira se desarrolla también entre los dos galanes secundarios. En su encuentro de la segunda jornada ambos engañan sobre la situación, sobre todo don Juan, que debe proteger su honor. En esta ocasión engaña sobre la situación de su hermana huida de casa, hace creer a don Félix que está enferma en su

⁴² Idem, pág. 461.

hogar por una caída que ha sufrido, lo que provoca la congoja del enamorado. En ese mismo encuentro, en el que acaba participando don Diego se verá cómo se justifica la mentira, un ejemplo más de esa importancia de la casuística en la obra calderoniana. El anciano reflexiona sobre el engaño de don Juan sobre su hermana y afirma que “¿Quién creerá, cielos, que sea / el mentir un hombre honrado / la cosa más torpe y fea? / ¡Y que haya trance en que agrade / ver que un hombre honrado mienta!” (vv. 1361-1365).

Él mismo continuará con el juego del engaño cuando, al tratar al inicio del tercer acto con don Juan la situación que vive en su casa -don Juan se ha abierto a confesar la verdad- le oculte que su hermana está en su casa y, posteriormente, fingirá para ocultar la verdadera identidad del hombre que lo atacó y que esté, que no tiene nada que ver, ahora se muestra partidario de casarse con su hermana Beatriz.

Pero sin duda la mayor mentira de todas en la que van a intervenir gran parte de los personajes es la que Leonor crea sobre la identidad de don Enrique. Su agilidad a la hora de presentarlo como maestro de danzar por tener la guitarra en sus manos -algo que comentaremos después- provoca que ella sea la directora de un cuarteto que interpretará sus papeles ficticios hasta el desenlace. En su mentira entran en juego Enrique, Chacón, Inés y ella misma y será la base de los posteriores encuentros. En este caso el juego del disfraz es necesario para evitar la tragedia de la presencia de un hombre en casa cuando llega el padre, don Diego. Enrique se convierte en maestro, Chacón en ayudante del maestro, Leonor en aprendiz e Inés en la necesaria coartada para que todo siga su desarrollo normal.

Leonor es la gran ingeniera de la trama y la mentira, pero esa actitud contrasta con la sinceridad que muestra hacia Enrique. Este no deja de ser una marioneta en manos de su dama y una víctima de lo que cree una ofensa a su honor por ver a otro hombre entrar a casa de Leonor. Nuestra protagonista femenina no miente nunca a su amado Enrique, ni siquiera cuando le avisa sobre la llegada de su tío don Fernando a la ciudad, algo que le ha comunicado anteriormente su padre, y que provoca otra reacción de amante celoso en Enrique que considera que es una treta para librarse de él.

04.2. La estructura dramática: el enredo y su creación.

Hay varios aspectos en *El maestro de danzar* que marcan el devenir de los acontecimientos y el enredo que da lugar a la comicidad. Si se tratara de una estructura arquitectónica, diríamos que son los pilares en los que se asienta toda la obra, invisibles, pero fundamentales para que todo lo demás no se venga abajo como un castillo de naipes. Rey Hazas comparaba la condensación y perfección dramática de las comedias de Calderón con un tablero de ajedrez donde todo cobraba sentido ocupando el lugar que les correspondía.⁴³

Se trata en nuestra comedia de situar cuáles son los elementos esenciales para que todo el mecanismo de la obra funcione correctamente. Como si de una maquinaria de relojería se tratase, la obra se va desarrollando y construyendo hasta llegar a la apoteosis final donde todo encajará perfectamente y cerrará el círculo iniciado al comienzo de la obra.

Si tuviéramos que señalar cuáles son estos, diríamos que los encontramos en el lienzo que Enrique lleva a su llegada a la casa de Leonor, la guitarra de Inés que oportunamente queda en manos del protagonista cuando entra don Diego en escena y ve a su hija con un hombre y la llegada de don Fernando que resolverá todo con la anagnórisis de Enrique a los ojos de los personajes que aún no conocían su identidad. Estos tres aspectos marcan que todo pueda desarrollarse y enredarse para luego resolverse felizmente.

El lienzo de don Enrique mantendrá oculto su rostro a los ojos de don Diego y Celio y permitirá que en la siguiente ocasión en que se encuentren no sea reconocido, lo que provocaría un desenlace trágico. Es imprescindible para que esto no suceda. No es tan necesario para evitar ser reconocido por don Félix, ya que tras su breve encuentro en el primer acto no coincidirán en escena hasta el final del tercero.

La guitarra es otro elemento esencial en el juego dramático, más importante quizás que el anterior ya que sobre ella se va a basar el disfraz para don Enrique creado por Leonor. En el intento de que Beatriz no descubra que hay un hombre en casa en diálogo con Leonor, Inés cantará acompañada de una guitarra para tapar la conversación. Cuando esta se desafina y Enrique, del que ya sabemos que tiene algunos conocimientos musicales

⁴³ Rey Hazas, A., *Calderón de la Barca. Obras maestras*, Madrid, 2000, pág. 338.

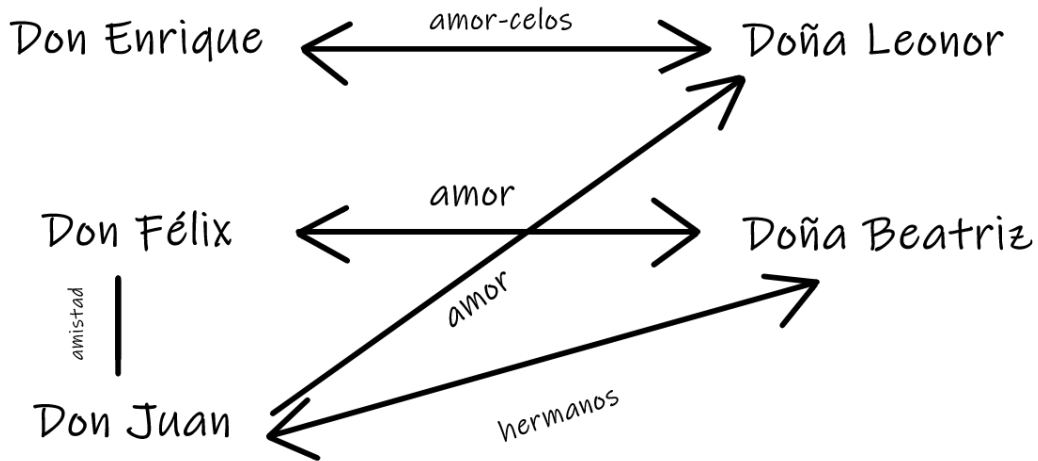
por el monólogo inicial de Chacón (*La seña para poder / de noche hablar poco y necio / era cuando tú a deshora / tocabas un instrumento, / como acaso, en el balcón* vv. 89-93). La precisión entre el momento de tomar en sus manos la guitarra y la entrada a escena de don Diego da pie a la construcción de la mentira de Leonor que será el recurso empleado para el encuentro de los amantes en las siguientes escenas. Es imprescindible en ese disfraz imaginado por Leonor para Enrique puesto que de otra manera no se hubiera podido justificar la presencia de un hombre en la casa.

Por otro lado, tenemos el papel que desempeña don Fernando en toda la trama. Es un personaje presente durante toda la obra; lo conocemos desde el monólogo inicial de Chacón en que indica que la joven de la que se ha prendado don Enrique es “*sobrina / de un anciano caballero / que enfrente de nuestra casa / vino a vivir*” (vv. 37-40). También es fundamental en el desarrollo de las discusiones amorosas entre la pareja protagonista al advertir Leonor a Enrique de su llegada a Valencia y del riesgo que esto supone para su engaño como maestro danzar al conocerlo y sospechar ya de él en Madrid. Y, evidentemente, es fundamental para detener la boda entre Enrique y la criada Inés al descubrir la identidad del noble, desatar la tormenta de honor de los ancianos sobre la joven pareja y aceptar en última instancia una boda entre ellos para evitar la vergüenza que provocaría la venganza.

A partir de estos aspectos, la obra se construye y se cimenta. Pero no lo hace de una manera muy diferente a otras comedias de Calderón de la Barca: el disfraz, el engaño, los espacios secretos, la oportunidad de las acciones... son las que marcan en sus comedias la construcción del enredo. Igual que en *La dama duende* aquí tenemos una habitación donde los personajes pueden permanecer ocultos; como en *Casa con dos puertas mala es de guardar*, tenemos confusiones entre las parejas de enamorados; tal como vemos en *El galán fantasma* hay una identidad secreta (espíritu/maestro de danzar) cuya realidad solo conocen unos pocos.

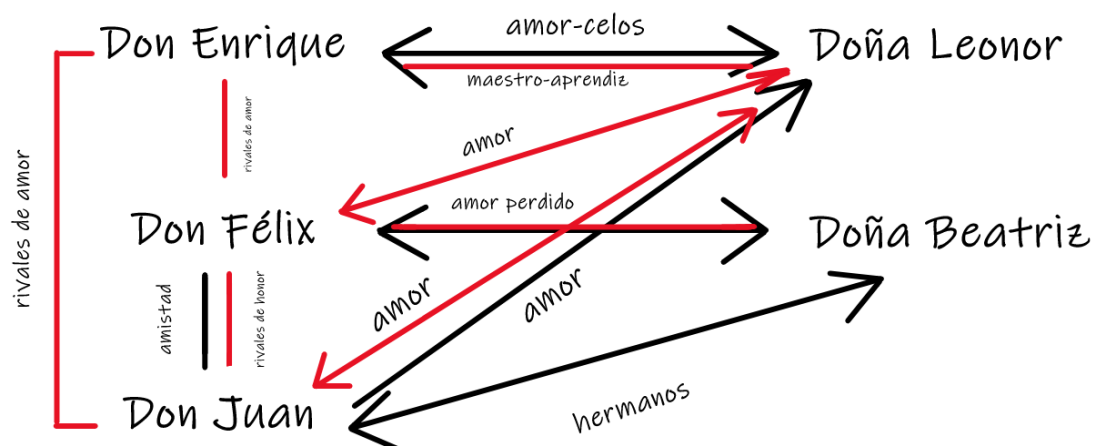
En nuestra comedia, a partir de los tres elementos mencionados, se gesta toda la confusión; las oportunas entradas y salidas de personajes, el desconocimiento de algunos de estos de la verdad (mientras el público observa y sabe todo) y las mentiras que hemos comentado anteriormente generan el enredo y la comicidad.

Como hemos señalado en el punto anterior, las relaciones entre los personajes marcan también un punto clave para el desarrollo del enredo. En *El maestro de danzar* podemos encontrar la siguiente estructura de lazos entre galanes y damas:



Es un esquema bastante sencillo comparado con el de otras comedias de nuestro autor. Sin embargo, hemos de pensar en cómo el enredo provoca que como espectadores se amplíe este esquema al ser testigos de los distintos puntos de vista de los personajes en algún momento de la obra. Calderón crea la complejidad de la comedia para su público, le hace ser un espectador omnisciente que en todo momento disfruta viendo cómo la confusión se apodera de los pensamientos, ideas y palabras de cada uno de los personajes. Así, este esquema tan sencillo se torna más complejo. A los ojos de Enrique, doña Leonor esconde a su amante, don Félix, en casa, después le atribuye sentimientos de amor hacia don Juan. A los de don Diego, don Enrique es quien ha hecho que Beatriz huya de casa, un maestro de danzar en el segundo acto y un amante de Inés escondido en un cuarto; también lo es que la amistad entre don Juan y don Félix sea motivo de tensión al saber que, si se supiera la verdad, todo podría concluir de forma más dolorosa para ambos. Don Félix cree perdida toda esperanza cuando don Juan le informa de la falsa caída de su hermana, por lo que su amor se rompería. Doña Beatriz conoce los peligros de su amor y, como don Diego, sabe de la rivalidad peligrosa que acecha entre su hermano y amante.

De esta forma nos encontramos con todo el enredo creado a partir de sospechas, medias verdades y mentiras que provocan los conflictos dramáticos de la comedia. El esquema ya no es tan sencillo como el visto con el prisma de la verdad, a los ojos de la confusión y el entramado dramático tendríamos uno como el que sigue:



En rojo hemos marcado todo lo que es producto de tanta confusión. Incluso la rivalidad de amor de don Enrique y don Juan no es tal, ya que Leonor en ningún momento se siente atraída más que hacia el primero de ellos, no puede haber conflicto; solo los celos de Enrique provocarán ese efecto.

Elder Olson en su *Teoría de la comedia* reflexiona sobre el género y establece una comparación con la *catarsis* de la tragedia que podríamos aplicar en estos casos. Dice Olson que:

ahora ya estamos preparados para definir esta emoción. Se trata de una relajación, o, tal como diría Aristóteles, de una *catástasis*, de la tensión debida a la manifestación del absurdo situado en las bases de nuestra tensión. Y aquí podemos distinguir tres aspectos que están implicados en ello: (1) la secuencia aparente o prevista de las circunstancias (agente, acto, etc.); (2) los factores de seriedad aparente (el bien o el mal de una cierta magnitud, etc., tal como lo hemos descrito), y (3) una circunstancia real que pone de manifiesto lo absurdo de atribuir (2) a (1). Esta “circunstancia real” es como el factor que descubre que algo no es verdad reemplazando inmediatamente la creencia por el descreimiento. La diferencia aquí es que no solamente está implicada una *verdad* sino también un *sentimiento* basado sobre una supuesta verdad, reemplazado por la opinión contraria que nos ha dado el descubrimiento.⁴⁴

El espectador en la comedia se sitúa en el plano de lo posible de todo lo que sucede sobre las tablas, un proceso de *catástasis* por el cual se prepara para aceptar lo representado y la verosimilitud de todo lo acontecido.

⁴⁴ Olson, E., y Wardropper, B.W., *Teoría de la comedia. La comedia española del siglo de oro*. Barcelona, Ariel, 1978, pp. 29-30.

En esta estructuración dramática también debemos tener en cuenta todo el juego de entradas y salidas de personajes del escenario. Como comentábamos anteriormente, la comedia funciona como un mecanismo de reloj donde se van sucediendo los acontecimientos en una sincronía perfecta. Todo ocurre cuando debe hacerlo para provocar el enredo y la confusión. De la misma manera, las entradas y salidas a escena de los distintos personajes forman parte de este mecanismo. Contabilizando por las acotaciones en cuántas ocasiones ocurre esto, observamos que todo es un continuo ir y venir de estos. Según el estudio que hemos visto con anterioridad, en los 3095 versos de la comedia se producen 95 entradas de personajes a lo largo de las tres jornadas, todo un gran despliegue de coordinación para la representación de la obra que produce el efecto deseado de crear una confusión y enredo dentro del mundo de ficción que el público disfrutará por ser omnisciente de los acontecimientos representados y entrar en el juego de la relojería dramática.

Entre las conclusiones que podemos extraer de los datos aportados en el punto 2.2 de este trabajo, lo fundamental es observar que la gran directora de escena es doña Leonor que prácticamente se encuentra presente en el escenario durante dos tercios de la obra (1902 versos) y que no tiene muchas entradas y salidas, tan solo seis, iguales o menos que algunos personajes secundarios como Juana (8), Celio (7) o los galanes secundarios, Juan y Félix (6 y 8 respectivamente). Del mismo modo, la pareja de Enrique y Chacón será la que presente más entradas y salidas de escena, 14, que provocan ese estado de confusión y enredo por los momentos en que se produce y la conexión con las de otros personajes.

Todo ello forma parte de esa *artificiosa inverosimilitud teatral* de la que habla Arellano⁴⁵

04.3. Humor y comicidad.

Dentro del género de la comedia de capa y espada, debemos reflexionar cómo se produce la comicidad, cómo se llega a conseguir generar la risa. Y también debemos hacer una pequeña reflexión sobre el humor.

⁴⁵ Arellano Ayuso, I., 1988, pág. 38.

Dar una definición acerca de lo que es, o de lo que no es, el humor sería abordar un asunto que sobrepasa los límites de unas pocas páginas. Y es complicado porque, a pesar de ser algo habitual y cotidiano en nuestra vida, entrañaría la dificultad de dejar muchas de sus acepciones sin explorar. No es lo mismo humor, que buen humor, mal humor, sentido del humor, humores...

De entre los investigadores que más se han interesado por el tema me gustaría destacar a M^a Rosa Pinto Lobo con una obra importante: *La influencia del humor en el proceso de la comunicación*.⁴⁶ En ella se hace un repaso de lo que del humor han dicho, entre otros, los filósofos. Todo ello para llegar a hacer una valoración de los elementos que producen el humor en la comedia americana. De entre los autores que aparecen en esta obra podríamos destacar al filósofo Emmanuel Kant:

La definición que Kant da de humor es la siguiente: “*talento de poder ponerse voluntariamente en una cierta disposición de espíritu, en la cual todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la ordinaria (incluso al revés) y, sin embargo, conforme a ciertos principios de la razón, en semejante disposición de espíritu.*”⁴⁷

Es muy interesante empezar por esta definición, ya que en ella se plantean varias cuestiones de interés. En primer lugar, vemos cómo se habla de una “predisposición del espíritu”, es decir, el humor requiere de la aceptación previa por parte de los individuos que participen de él, de su complicidad, de su comprensión de que asisten a un juego y no a algo “serio”. En teatro hablaríamos del pacto establecido entre todos los miembros del acto de comunicación para admitir que lo que se está viendo sobre escena es real. Por otro lado, y quizás más importante, vemos cómo dice que en el humor “todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la ordinaria (incluso al revés)”. De estas palabras se deduce que el humor consistiría en una manera especial de entender la vida, incluso los aspectos más serios. Ese mundo al revés que se deduce de la definición de Kant no es más que el producto de unas interpretaciones que se saldrían de lo racional, de lo establecido como normal. Por otro lado, esa manera de entender los asuntos nos lleva a aceptarlos de mucho mejor grado. No es una idea aislada que con el humor se

⁴⁶ Pinto Lobo, M.R., *La influencia del humor en el proceso de la comunicación*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992.

⁴⁷ Kant, M., *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe S.A., Segunda Edición, 1981, pág. 239; citado en: Pinto Lobo, María Rosa; *La influencia del humor en el proceso de la comunicación*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992, pág. 115

superan o pueden superar los momentos más difíciles de la vida. Por último, vemos que en la definición de Kant se comenta que el humor se regiría por unos determinados principios racionales. El humor, por tanto, no sería algo irracional, formaría parte incluso de la naturaleza humana y tendría unos principios que podrían ser estudiados al ser algo racional. Al entender el humor de este modo y aceptar su posibilidad de estudio abrimos las puertas a establecer cuáles son los principios en los que se basaría. En cambio, sabemos que no existe una fórmula universal que seguir para hacer humor. Quizás podríamos afirmar que el humor es lo más irracional de la razón. En este sentido encontramos una cita de Wenceslao Fernández Flores, incluida en la obra de Vigar *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*:

El humor se dirige en la mayor parte de los casos al sentimiento (como el chiste al entendimiento), y cuando, refiriéndose a él, se habla del ingenio, se le empequeñece, porque el humor está por encima de cualidad.⁴⁸

Volviendo a la idea de que lo humorístico es algo propio del ser humano nos encontramos estas palabras de M^a Rosa Pinto Lobo:

Lo humorístico no es más que un tipo particular de relación entre los seres humanos; nos reímos de los hombres y somos solamente los hombres quienes nos reímos. Como comunicación y relación humana que el humor es, lo encontramos en la vida real y creado por el arte.⁴⁹

En esta cita nos encontramos con que el humor es considerado una “particular relación entre los seres humanos”. Esta idea nos hace de nuevo pensar que en los distintos procesos de comunicación (los artísticos entre ellos) podrían dar cabida a este humor. Por lo tanto, podemos afirmar que en los procesos de comunicación humana podemos encontrar elementos de humor, creaciones humorísticas... y que fuera de esos procesos no existiría el humor. Así llegamos a un punto muy interesante: el de considerar el humor como uno de los factores que intervienen en los procesos de comunicación. Es más, podríamos afirmar que el humor es en ocasiones el fin último de estos: pensemos por ejemplo en los chistes, los juegos de palabras, los monólogos humorísticos. Sin embargo,

⁴⁸ Vigar Tauste, A.M., *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1994; pág. 23.

⁴⁹ Pinto Lobo, M.R., 1992, pág. 25.

más que un fin es un medio en lo que el humor se convierte en un ingrediente fundamental de algunos procesos como puede ser el de la comedia.

En cualquier caso, el humor, sea fin o medio, requeriría de la risa para subsistir, no podemos decir que algo es humorístico si ni siquiera hemos llegado a sonreír, a dejar que nuestro cuerpo expresase de una manera física esa percepción humorística que hemos recibido. Sobre la risa también se han hecho algunos estudios y también han hablado de ellas muchos investigadores, literatos y filósofos. Entre los eruditos que han escrito sobre la risa nos encontramos al poeta francés Baudelaire, que afirmaba:

La risa puede estar ocasionada por:

- 1.- La debilidad de los otros.
- 2.- La desgracia de los semejantes.
- 3.- Lo grotesco.⁵⁰

Como vemos, parece que la idea fundamental para provocar la risa se basa en la mala suerte de nuestros congéneres. No vamos a entrar en este punto para no desviarnos de nuestro objetivo, sólo podríamos apuntar que en la naturaleza humana siempre está presente esa crueldad que nos lleva a reírnos de las desgracias de otros.

No podríamos terminar esta reflexión sobre el humor sin mencionar otros dos aspectos: en primer lugar, la importancia del humor dentro del proceso de la comunicación en su relación con el receptor, y en segundo, la importancia del lenguaje para generarlo.

En cuanto a lo primero, a su relación con el receptor, deberíamos leer en primer lugar esta cita de G.N. Gordon que incluye M^a Rosa Pinto Lobo en su obra.

El humor es una propiedad poco resaltada por los teóricos de la comunicación y, no obstante, modifica profundamente a las otras propiedades. La presencia del humor, o la ausencia del mismo, clarifica decisivamente las conductas de los individuos o, incluso, su autoconcepto.⁵¹

Según esto, vemos que el humor es una parte fundamental en la manera que tenemos de vernos a nosotros mismos y, quizás más importante, la manera de ser que tenemos. La teoría de Gordon supone que el humor sería un elemento de alta importancia

⁵⁰ Idem, pág.127.

⁵¹ Gordon, G.N., *Persuasión. The Theory and Practice of Manipulative Communication*, Nueva York, Hasting House, 1971, pp. 16-19; citado en Pinto Lobo, María Rosa, 1992, pág. 2.

para aceptarnos como somos, para aprender a vivir mejor, para saber reírnos de nosotros mismos. En realidad, el humor es uno de los elementos que en la Antropología se presentan como un signo de la madurez, inteligencia y cultura de los seres humanos: somos más inteligentes y maduros cuando nuestro humor es más inteligente y maduro. Partiendo de esta idea podemos pensar que en la medida en que el receptor tenga unas determinadas cualidades y sea más maduro y culto recibirá un mensaje con carga humorística mucho mejor que otro que no lo tenga, lo entenderá mejor y disfrutará más con él. Es por ello que los mensajes que utilicen el humor han de estar enfocados siempre hacia un determinado tipo de receptores, algo que hace mucho más complicado su uso:

En la praxis comunicativa, el contar o no con un interlocutor activo, la necesidad de ser entendido al instante, la posibilidad o no de formalizar previamente el mensaje o de inventar, las consecuencias que al acto se les se le preatribuyan, etc., configuran modalidades de interacción peculiares y al proceso de reconstrucción del receptor. De modo que un mismo motivo o núcleo humorístico ha de ser manipulado y elaborado de diferente modo según a quién vaya dirigido, por qué canal y medio, en qué circunstancias, con qué fin... y según otros muchos imponderables difíciles de precisar y de controlar por el investigador.⁵²

Tendremos humor en la medida en que aprendamos a construir los mensajes sabiendo a quién o quiénes van dirigido, cómo, con qué fin... En cualquier caso, el humor en la sociedad y en la comunicación entre los individuos que la compongan será la muestra de cómo es, qué grado de desarrollo cultural ha alcanzado.

En cuanto a la relación del humor con el lenguaje vemos cómo es este el elemento con que mejor se construye. Si pensamos en la conclusión a la que hemos llegado anteriormente vemos que si el humor se corresponde con la cultura y la inteligencia podemos determinar que el lenguaje, como producto cultural, como lógica y mecanismo con que transmitimos información ha de convertirse necesariamente en el mejor instrumento de construcción humorística. Si el humor es inteligencia, la competencia lingüística que poseamos es la que nos hará entenderlo en toda su magnitud, con todos sus matices. Así vemos cómo el humor normalmente va asociado con procesos comunicativos que tienen en el lenguaje un peso fundamental: la literatura, el cine, los chistes, la publicidad. En este sentido encontramos una cita de Vázquez de Prada en la obra de Ana M^a Vigara ya mencionada:

⁵² Vigara Tauste, A.M., 1994, pág. 46.

La palabra oral o escrita es, evidentemente, el mejor vehículo del humor, de forma que la mayoría de los fenómenos humorísticos pueden reducirse a alusiones conceptuales y juegos de palabras. La expresión artística al margen del concepto, en especial la arquitectura y la música, tiene un campo más estrecho de comunicación humorística.⁵³

Con todo lo dicho llegamos a la conclusión de que el humor, como parte de muchos de los procesos de comunicación que el hombre realiza normalmente, ha de considerarse como un barómetro que mida las capacidades lingüísticas, culturales y sociales de los individuos entre los que se realiza dicha comunicación. De igual modo podemos afirmar que el humor como mecanismo de la comunicación supone un aliento a la hora de tener que enfrentarnos con el día a día de nuestra vida, un instrumento con el que aprender a reírnos de las cosas serias para ser más felices.

Volviendo a la comedia, Regalado⁵⁴ reflexionaba sobre la comicidad que se puede encontrar en ellas y su variabilidad de unas a otras comedias. Señalaba que no podíamos medir el grado de comicidad en las obras de Calderón por su “concentración” o “dispersión” a lo largo de la misma, que no es un dato para fijar los límites del género (asunto complejo, como sabemos). Un poco más adelante, siguiendo con el tema afirma que:

La comicidad en las comedias de Calderón estriba en la situación, el diálogo y el enredo más que en el carácter cómico de algunos personajes. Lo cómico no brota de lo “bajo”, a excepción de los episodios en que intervienen los criados, sino que se produce, y esto es lo que caracteriza la comedia, por medio del choque entre el absoluto, el proceso de idealización y el mundo donde rigen la mudanza y las apariencias.⁵⁵

La afirmación de Regalado no podría ser más apropiada para nuestra comedia ya que no hallamos en ellas motivos de risa o una búsqueda de lo cómico en lo burdo y bajo, sino que se produce en todo momento por los elementos que señala: “situación, diálogo y enredo”. Incluso en los comentarios y escenas de los criados no se aprecia ese gusto por lo bajo. Quizás la única presencia un poco más cercana a esta idea la encontramos en el comentario que hace Chacón sobre el vino y que deja entrever su afición a la bebida:

Enrique

¿Estás

⁵³ Vigarra Tauste, A.M., 1994, pág. 44.

⁵⁴ Regalado, A., 1995, vol. II, pág. 573.

⁵⁵ Idem, pág. 573.

vestuario, maquillaje y peinado, figuras ridículas, objetos accesorios, música y canciones, iluminación y ruptura humorística de la ilusión escénica. En este último hemos de señalar que deberían incluirse dentro de los recursos lingüísticos al ser apartes y comentarios de los personajes que saltan la cuarta pared y son una llamada de atención al público sobre las convenciones teatrales. Este apartado, por tanto, lo trabajaremos con más profundidad en los apartados de estudio del lenguaje y de la metateatralidad.

Respecto a los demás, encontramos elementos cómicos relacionados con el gesto, la prosémica (movimientos escénicos) y el espacio escénico y la escenografía.

En lo que respecta a la prosémica, en nuestra comedia, a pesar de la falta de acotaciones en este sentido, podemos señalar los bailes entre la pareja protagonista como un recurso de comicidad al encontrarnos con que don Enrique no debe dominar el arte de la danza y que sus movimientos podrían muy bien evidenciar esto provocando la risa en el público. También el inicio de la comedia estaría en esta línea con la intervención de don Enrique en que pide a Chacón que deje de “hacer locuras”. Esto indica que el lacayo se mostraría en escena realizando alguna pantomima o movimiento cómico que provocaría la protesta de su señor.

En este apartado también incluimos las continuas entradas y salidas de personajes de escena que vemos en la obra y que es un rasgo de este tipo de comedias. Como hemos señalado anteriormente, se produce un juego con los personajes que funciona como un mecanismo de relojería, como una gran coreografía para provocar lo que Arellano denomina “una atmósfera lúdica generalizada”⁵⁸. En *El maestro de danzar* podemos establecer incluso una gradación en este aspecto, ya que en el segundo y tercer acto se producen más entradas y salidas que en el primero (36 y 33 frente a 26 respectivamente), lo que indica que el enredo empieza a gestarse con mayor fuerza a partir de la segunda jornada. Es más, hay momentos en ambos actos en que el baile de personajes en escena es altísimo y provoca una tensión dramática siempre enfocada hacia la comedia. Pensemos, por ejemplo, en cómo la salida y entrada de don Diego en escena provoca cambios en la actitud y los diálogos de los personajes para mantener la ficción creada con el maestro de danzar.

En el apartado de espacio escénico, Arellano incluye todo el sistema de puertas de entrada y salida de personajes, así como la presencia, habitual en Calderón, de una

⁵⁸ Idem. pág. 62.

estancia secreta o que al menos sirva de escondite para algunas ocasiones. Nuestra comedia también cuenta con este espacio, el lugar donde se esconden sucesivamente Beatriz, don Félix y por último don Enrique y Chacón. Estos últimos protagonizan una escena que reviste cierta comicidad cuando son descubiertos por el padre de Leonor en los compases finales de la comedia. En ella además vemos el contraste de lo cómico con lo trágico ya que don Diego no le da importancia a su presencia allí achacándola a una criada, pero don Enrique, consciente de la situación, a la pregunta de todos los personajes de cómo podrá salir de allí responde “A costa de vida y alma” (v. 2998).

04.4. Amor y honor.

Si hay dos temas fundamentales en todo el teatro español áureo son sin duda el amor y el honor. Ambos son la fuerza motriz que acaba alterando el *status quo* inicial de la obra ya se trate de una comedia o una tragedia. Todos los acontecimientos, enredos, malentendidos, venganzas, engaños tendrán su motivo en la pasión amorosa o en la defensa del honor.

El amor ha sido en la historia de la literatura uno de sus universales, por lo cual no debe extrañarnos su presencia en el teatro del siglo de oro. La universalidad del amor provoca que en cualquier momento, lugar y situaciones encontremos el tema en la literatura. En nuestra comedia, el amor es el que motiva el viaje de Enrique y Chacón a Valencia en busca de doña Leonor; un viaje a la nada, ya que no existe un plan para que la pareja de amantes termine junta, no tienen dinero, no conocen la ciudad, no saben de qué manera proceder... tan solo la fuerza del sentimiento amoroso de Enrique es la que les ha arrastrado allí. De ahí que Chacón, que representa el pragmatismo, la voz de la realidad, como si se tratara de un nuevo Sancho Panza con su Quijote, sitúa las acciones de su señor en la “locura” y así comienza la obra: “Que si he de dejar locuras / es fuerza dejarte a ti” (vv. 4-5) le dice Chacón a Enrique en un claro anuncio de que sus acciones, motivadas por el amor, lo acercan a la locura, como iremos viendo en el desarrollo de la trama.

Chacón, en su monólogo inicial, no solo va a narrar la historia de su señor con Leonor, también va a desarrollar este argumento y otros relacionados con el amor. Así, culpa al sentimiento de que su señor se haya quedado ciego (“y tan ciego / quedaste que

Lazarillo / desde aquel punto te adiestro” vv. 40-42), o se jacta de las consecuencias del amor en aquellos que lo sufren al presentar las edades del amor (vv. 54-66), en una metáfora del amor como un niño, que les llevan a perder el habla en su nacimiento, a tropezar cuando aprende a andar en sus primeros días y a leer y escribir más adelante, en referencia a las cartas y notas que se envían los enamorados. Es decir, Chacón, un ejemplo de lo práctico, de lo útil como buena figura del donaire, nos presenta al amor como un sentimiento que nubla los sentidos y es todo lo contrario a lo que él representa.

El contraste lo encontramos en el posterior monólogo del enamorado, don Enrique, que justifica todo y acepta las palabras y comentarios de su criado porque, a pesar de ser ciertos, están motivados por la “hermosura, belleza, cordura y nobleza” de su amada Leonor. Algo similar encontramos en la primera escena en que vemos a Leonor, en su conversación con su criada Inés, esta le advierte de que no debe dejar entrever su dolor por haberse alejado de Madrid y Enrique para no ser descubierta por su padre ni por las nuevas criadas.

Este amor es el motor de la comedia, la pasión desbordada de Enrique y Leonor que se ve puesta en peligro por los enredos y giros que se van sucediendo. Tras un encuentro que los llena de alegría y salvar que don Diego descubra al caballero en su casa (por segunda vez, aunque la primera no era reconocible por el lienzo de la herida provocada por lo disputa callejera) con el ardid que da título a la comedia. Lo que vamos a ver en la relación de los enamorados es un vaivén de celos, amores, rupturas, reconciliaciones y finalmente boda que no hacen más que dar fuerza a los argumentos de Chacón de que el amor es locura.

También hemos de comentar que, frente a esta relación tan tortuosa y pasional, encontramos otra completamente distinta y que refleja un tipo de amor más pausado, más cercano podríamos decir, al amor de la tragedia. Es el que se refleja en la relación de Beatriz con Félix. Ambos sufren, pero lo hacen por la situación que les ha tocado vivir: tras la huida de la dama de su casa no saben si la persona a la que quieren sigue viva o muerta, dónde está, que sucederá más adelante. En los diálogos e intervenciones de esta pareja vemos el contrapunto a la de Enrique y Leonor. Este amor no es locura, no está exaltado, tiene los pies en la tierra y hace sufrir a sus víctimas. En este sentido, debemos insistir en que la presencia de estas dos relaciones amorosas en la comedia no hace sino magnificar lo humorístico que subyace en la de Enrique y Leonor. No en vano, en muchas

ocasiones, los dos miembros de la pareja principal, aunque sobre todo Enrique, se presentan como niños, con actitudes infantiles que les dan un valor más cómico a sus escenas. Son los casos en los que juegan con los dobles sentidos en las simuladas escenas de danza frente al padre de Leonor que comentaremos en el siguiente apartado. Es la generalización del agente cómico de la que hablaba Arellano.

Ligado al tema del amor va unido el de honor. Si el amor es la fuerza que provoca la ruptura del *status quo* inicial, el honor será el que siga impulsando la acción durante la obra. La defensa del honor se ha estudiado a lo largo de estos siglos siempre aportando la visión de cada época. Hoy en día, se considera como algo desfasado, pasado de moda que nos lleva incluso a cambiar el final de algunas obras para ser políticamente correctos. Ha sucedido, por ejemplo, con algunas representaciones de *El médico de su honra* en las que el marido, Gutierre, era ajusticiado en lugar de contraer nuevas nupcias tras haber matado a su mujer Mencía por las sospechas de infidelidad con don Enrique, hermano del rey. Así sucedía en la versión de Teatro Corsario del año 2012.⁵⁹

En nuestra comedia, el tema del honor se presenta en el personaje de don Juan, preocupado por este tras la huida de casa de su hermana, que intenta ocultar con engaños y en el de don Diego, pero en este caso de manera tangencial, al ser el personaje que trata de devolver la honra a Beatriz, don Juan y don Félix con sus gestiones y cordura. La misma que perderá en la escena final cuando trate de matar a su hija por el engaño, muerte que es evitada por don Juan con los mismos argumentos que ha empleado en su caso.

⁵⁹ Mascarell, P., “¿Debe morir don Gutierre? Ambigüedad y límites interpretativos de *El médico de su honra* en los montajes de Adolfo Marsillach (1986-1994) y Teatro Corsario (2012)”, *Anuario calderoniano*, n^o9, 2016, pp. 105-121.

05. Lenguaje y estilo.

05.1. El español en el siglo XVII y Calderón.

En el estudio del lenguaje en la obra seguiremos los trabajos de Lapesa sobre nuestra lengua y el teatro calderoniano en la celebración del tercer centenario de su muerte, publicado dos años más tarde, en 1983, el estudio de Hans Flache *La lengua de Calderón* de 1977 y un estudio de Dámaso Alonso sobre este aspecto de 1970.

La lengua española del siglo XVII ya había sufrido una evolución notable con respecto a la de la Edad Media, pero seguía en “una evolución muy activa”⁶⁰. Apreciamos esto en el nivel semántico al comprobar cómo el vocabulario de nuestra lengua se enriquecía y exportaba términos a otras lenguas.

Rafael Lapesa señala en su obra *Historia de la lengua española* cómo algunos términos españoles pasaron a otros idiomas y entre ellos se mencionan la guitarra, elemento imprescindible en nuestra obra relacionado con la música y la danza:

De distintos aspectos de la vida española hablan el it. *piccaro*, los ingl. *picaro*, *picaroon*, *desperado* ‘desesperado’, *siesta*, fr. *sieste*, y los alemanes *Siesta*, *Galan*. Danzas como la *chacón* y la *zarabanda* tuvieron larga fortuna y merecieron que los más exquisitos músicos franceses, italianos y alemanes elaboraran artísticamente sus ritmos (it. *ciaccona*, *sarabanda*, fr. *chaconne*, *sarabande*), *guitare*, *castagnette*, *passacaille* en francés, *passacaglia* y *passagaglio* en italiano, *guitar* en inglés y *Gitarre* en alemán, revelan también el poder expansivo de la música española.⁶¹

También se introducen nuevas voces de otras lenguas. Señala Lapesa⁶² entre las incorporaciones a nuestra lengua italianismos como *balcón*, *estancia*, *festejar* y *capricho* o lusismos como *sarao* (v. 1514) que aparecen en nuestra obra.

Calderón, como vemos, no era impermeable a cuestiones lingüísticas que afectan a toda la lengua, pero desarrolla un estilo único ya señalado por algunos autores. Lapesa apunta que el estilo de Calderón, heredado de la tradición teatral lopesca anterior, se

⁶⁰ Lapesa, R., *Historia de la lengua española*, octava edición refundida y muy aumentada, Madrid, Gredos, 1980, pág. 367.

⁶¹ Idem; pág. 295.

⁶² Idem; pp. 409-411.

mantiene muy estable a lo largo de toda su trayectoria y que los rasgos lingüísticos que apreciamos en sus primeras obras se pueden encontrar también en las posteriores:

todos los elementos heredados son objeto del tratamiento personal en las obras de Calderón, no sólo en cuanto se refiere a la concepción, estructura y desarrollo de la acción dramática, sino también en la forja de un estilo peculiar e inconfundible. Ese estilo aparece fijado ya desde muy pronto y, en lo esencial, se mantiene inmutable a lo largo de toda la producción calderoniana.⁶³

05.2. Adecuación de la lengua a los personajes.

Centrándonos ya en *El maestro de danzar* apreciamos que el discurso de señores y criados se adapta a su posición y se aprecia cómo el de los primeros es más elaborado y complejo, mientras que el del segundo grupo es más directo y coloquial, motivado en la mayor parte de las veces por la brevedad de los diálogos que enuncian y por los rasgos cómicos de estos. En cualquier caso, el lenguaje de los criados, en algunos ejemplos, como el monólogo inicial de Chacón, muestra una estructuración compleja que lo acerca al de los señores, no tiene un nivel vulgar o rasgos que lo sitúen en un nivel inferior. Iremos señalando elementos que aparecen en ambos casos en la obra y haciendo un análisis de sus rasgos e interpretaciones. Lapesa señala en este sentido que:

Los criados urbanos se expresan sin dialectalismos, antiguallas, ineptias de ignorante ni torpezas de bilingüe. Pero la comunidad de temas y actitudes convencionales origina inevitables semejanzas con los villanos graciosos. Unos y otros alardean de su falta de escrúpulos, pregonan su afición al vino, se muestran interesados y supersticiosos, hablan desembozadamente de su cobardía y no callan las consecuencias fisiológicas que el sentirse en peligro les acarrea.⁶⁴

Y poco después afirma que “el lenguaje del criado urbano difiere del de sus señores por la referencia constante a lo material y utilitario, por su ironía, juegos de palabras y chistes; es dentro del mundo teatral, paralelo al lenguaje de las letrillas y romances escépticos o picarescos de la lírica contemporánea”⁶⁵, es decir, es el lenguaje propio de un gracioso, de acuerdo con las convenciones del sistema de personajes de la comedia.

⁶³ Lapesa, R., “Lenguaje y estilo de Calderón”, en *Estudios sobre Calderón*, Aparicio Maydeu, Javier (coordinador), Madrid, Istmo 2000, pág. 225.

⁶⁴ Idem. pág. 240.

⁶⁵ Idem. pág. 252.

En Chacón observamos estos apuntes ya que hace mención del vino cuando Enrique le pregunta si está borracho (“¿De qué / lo he de estar, si ya no hay vino / que tenga esa utilidad...? vv. 1839-1841) y se muestra cobarde en la mayoría de las ocasiones, como cuando su señor sale en ayuda de Beatriz y él se escabulle (“El onceno mandamiento / es ‘No estorbarás’”, vv. 218-219). Y también recurre frecuentemente a refranes y frases hechas: “haz cuenta que va de cuento” (v. 10), “ved con quien y sin quien” (v. 133), “mete ruin y saca bueno” (v. 2449).

05.3. Semántica y morfología.

Lapesa va haciendo un repaso de cuestiones lingüísticas del siglo XVII que debemos destacar en Calderón. En el uso del verso, por ejemplo, señala⁶⁶ que emplea la sinéresis para permitir la métrica. En *El maestro de danzar* observamos este hecho en el verso 1715, por ejemplo, que dice “que cae de aquesta a la espalda” en que es necesario deshacer el hiato de “cae” para diptongarlo y dar lugar a un verso octosílabo del romance en que se encuentra en lugar del eneasílabo que nos quedaría si no aplicáramos la sinéresis. También el verso 2650 nos plantea esta solución para evitar un verso de arte mayor cuando debe ser octosílabo. En este, “maestro? Hemos acabado”, dividido en las intervenciones de dos personajes, don Diego y don Enrique, ni siquiera la sinéresis evita que tengamos un verso hipermétrico. La mejor solución en este caso sería variar el verbo auxiliar “hemos” a la forma “hemos” con la que alterna en la obra y que acabará imponiéndose en el uso.

En cuanto a cambios en algunas palabras por evolución del idioma, señala Lapesa que “aunque predomina *infelice*, que aún había de continuar en el siglo XVIII, aparece también *infeliz*”⁶⁷. En nuestra comedia se aprecia esta vacilación al encontrarnos las dos opciones. Así vemos “infelice” en los versos 283 (Juan), 421 (Beatriz), 1890 (Leonor) e “infeliz” en los siguientes: 476 (Alguacil), 515 (Enrique), 564 (Leonor), 625 (Leonor), 629 (Leonor), 1739 (Félix), 1960 (Enrique), 2982 (Leonor).

En la misma línea, señala que “como es habitual en todo el XVII, coexisten *victoria* y *vitoria*, *efecto* y *efeto*, *conflicto* y *conflito*, *satisfacción* y *satisfación*,

⁶⁶ Idem, pág. 227.

⁶⁷ Idem, pág. 225.

magnánimo y *manánimo*, *columna* y *coluna*, etc.”⁶⁸. En nuestra edición hemos optado por los grupos consonánticos cultos como indica que hacía Vera Tassis en sus ediciones frente a ediciones y manuscritos anteriores. Así observamos que “efecto” aparece en su forma “efeto” en los versos 26, 870, 1005, 1093 y 2205 en la edición de 1664 alternando con “efecto” en tres ocasiones en los versos 128, 226 y 1941. En la edición de Vera Tassis todas las formas de esta palabra nos aparecen en su variante culta.

No sucede lo mismo con “satisfacción” (v. 963) que en las dos ediciones no presenta el grupo consonántico culto y prefieren el “satisfación”. En nuestra edición hemos optado por mantener también esta versión.

En el apartado morfológico, Lapesa “destaca la subsistencia de los demostrativos *aqueste*, *aquesta*, *aquesto*, *aquesas*, *aqueso*; bien es verdad que no siempre parecen conservar especial énfasis, y que en todos los ejemplos que he reunido hacen que el verso conste, cosa imposible empleando *este*, *esta*, *esto*, *esa*, *eso*.” En *El maestro de danzar* aparecen 14 “aquesto/-a” (vv. 299, 418, 458, 693, 715, 1189, 1416, 1715, 1866, 1888, 1977, 2135, 2424, 2435 y 3048), en todos los casos, excepto en el 1715, es imprescindible para mantener la medida del verso octosílabo. En ese verso 1715, el empleo de la forma “esta” evitaría la sinéresis comentada anteriormente. Nos aparecen también dos “aquesa” (vv. 230 y 2741) con la misma finalidad de mantener las ocho sílabas.

Otro asunto que señala Lapesa es la vacilación entre las formas verbales “hemos” y “habemos” y lo achaca también a cuestiones métricas como en el caso anterior (1980, p. 229). Hemos decidido mantener las dos formas en las que coinciden las dos ediciones del XVII, si bien, como hemos comentado un poco más arriba, el verso 2650 pediría una forma verbal “hemos” frente al “habemos” empleado para conseguir un octosílabo. De esta forma el “hemos” lo encontramos en tres ocasiones (vv. 441, 1163 y 1994) y “habemos” en siete (vv. 131, 452, 498, 802, 1499, 1819 y 2650). A excepción del caso indicado, el empleo de uno u otro depende de la métrica del verso, como ha indicado Lapesa.

Respecto al uso de adverbios, Lapesa indica que “característico de Calderón es su abundante uso de adverbios en -mente como refuerzo, atenuante, matiz, descripción, etc., de la cualidad o estado que el adjetivo expresa”⁶⁹. En *El maestro de danzar* encontramos

⁶⁸ Idem, pág. 225.

⁶⁹ Idem, pág. 238.

ejemplos de este rasgo calderoniano en los siguientes casos: “locamente ciega” (v. 1099), “neutralmente dudoso” (v. 1457), “perezosamente tibio” (v. 2516). Es una estructura sintáctica que dota de un sentido y una expresividad notable a los adjetivos que sirven de núcleo de estos sintagmas y cuyos adverbios que los modifican nos aportan un valor semántico que embellece sin duda la expresión lingüística, además de suponer un motivo de sorpresa al ser estructuras no muy usuales con estos elementos.

Lapesa señala que Calderón prefiere el diminutivo en *-illo*, frente a *-ito*. En nuestra comedia se aprecia el uso de la primera forma en todas las ocasiones:

El sufijo diminutivo preferido era *-illo*; *-uelo* tenía mayor vitalidad que ahora, sobre todo en poesía, pero *-ico* e *-ito* le disputaban la popularidad. (...) La pujanza de *-ito* se revela en una escritora esencialmente afectiva y espontánea como Santa Teresa y en un autor tardío como Calderón: en ambos ocupa *-ito* el segundo lugar de frecuencia entre los diminutivos, siguiendo a *-illo*, al que no había de sobrepujar hasta el siglo XIX.⁷⁰

Este comentario nos lleva a pensar que nuestra comedia no sería un ejemplo de esa lucha entre ambos morfemas diminutivos al aparecer únicamente ejemplos del sufijo *-illo*: “violoncillos” (v. 2667), “desatinillos” (v. 2534), “pobrecillos” (v. 2813), puestos todos ellos en boca de criados, Chacón el primero e Inés los dos siguientes.

En boca de los graciosos, además de estos diminutivos, alguno de carácter cómico. como “violoncillos”, observamos también la creación de nuevos términos a través de la derivación. Señala Lapesa (1981) que son propios de estos personajes “el diminutivo cargado de humor (...) y la derivación ocasional *segismundear*, *aristobala*, *polidorar* tomar por Segismundo, Aristóbalo o Polidoro a quien no lo es, llamarlo así” (p. 253). En nuestra comedia encontramos la creación del término “danzaleonores” por parte de Chacón cuando le indica a Enrique que el ser un verdadero maestro de danzar podría darle el sustento que le falta por no tener posibles: “y maestre danzaleonores / no enseñar a quien no fuera Leonor, / con que comerías sin ajar el pundonor / de enseñar sin ser Leonor.” (vv. 1810-1814).

Nos llama también la atención en el lenguaje del criado Chacón la expresión “faraona” al dirigirse a una Leonor enojada por el comportamiento de Enrique con sus celos infundados. El vocativo aparece en la obra de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego* también referido a la dama y con un imperativo similar al de nuestra comedia. La

⁷⁰ Lapesa, R., 1980, pp. 396-397.

comedia de Zorrilla se estrenó en 1645, pero fue escrita en 1638. El término *faraón* no aparece en *Autoridades* ni en *Correas*. Sí lo encontramos en *Covarrubias* que añade al significado de “rey de Egipto” el que indica Fray Jerónimo Román en su obra *República gentilica* (libro 4, capítulo 3): “en lengua egipcia faraón vale tanto como feroz y alega para ello a San Jerónimo”. Este valor adquiere en nuestra comedia más relieve al mostrar el enfado de la dama. Calderón conocía a Fray Jerónimo Román ya que según algunos estudios⁷¹ (Gulsoy y Parker, 1960, y García Valdés, 1997) *El príncipe constante* se basa en la obra atribuida a Lope *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal* que se basa a su vez en la *Historia y vida del religioso infante don Fernando* de fray Jerónimo Román.

05.4. El estilo de Calderón: diseminación, figuras retóricas y plurimembración.

Es habitual en la obra calderoniana el empleo de la diseminación y recolección de esos elementos anteriores en un cierre de discurso. En *El maestro de danzar* lo observamos también en el monólogo inicial de Chacón cuando enumera los espacios que su señor frecuentaba antes de enamorarse de Leonor y que abandona para estar lo más cerca de ella posible.

Chacón: Ya ni amigos, ni visitas,
conversaciones, ni juegos
cursabas, siendo un balcón
acomodado terrero,
donde en coche de ladrillo,
puesto el estribo de hierro,
tenías para todo el año:
tus estanques en invierno,
tu río en verano, tu prado
en primavera, tu ameno
Camino de Pardo y Fuente
de Reina en otoño, siendo
las orillas de tu casa,
salvo el arroyo de en medio,
tus estanques y tus ríos,

⁷¹ GULSOY, Y. y PARKER, J.H., “El príncipe constante: drama barroco de la contrarreforma” en *Hispanófila* nº 9, 1960, pp. 15-23 y GARCÍA VALDÉS, C.C., “Moros y cristianos en dos dramas de Calderón” en *Pedro Calderón de la Barca: el teatro como representación y fusión de las artes*, Barcelona, *Anthropos*, núm. Extra 1, 1997, pp. 95-102.

Chacón habla de “estanques”, “río”, “prado” y “fuente” en las distintas estaciones del año para recogerlos después nuevamente en el cierre de su oración. En esta ocasión hemos de señalar que el “paseos” que aparece junto a los otros sustantivos se refiere al “Camino de Pardo” que era lugar habitual para entrar en contacto con la naturaleza en el Madrid de la época.

Las figuras retóricas son una constante en la obra, fundamentalmente en el discurso más elaborado de los señores. Vemos frecuentes hipérbatos que retuercen la expresión y son un rasgo característico de Calderón:

Félix:	Mezclar no quiero con los ajenos propios disgustos y así en casa me entraré	(vv. 489-492)
--------	--	---------------

Leonor	Id, y si está desmayada, en el cuarto entre las dos la entrad.	(vv. 617-619)
--------	--	---------------

Otra de las figuras retóricas más empleadas en el lenguaje calderoniano de nuestra comedia es la metáfora. Continuamente se emplean en los diálogos de la obra. Veremos algunos ejemplos a continuación.

Chacón, en su monólogo narrativo inicial sobre la historia de amor de Enrique y Leonor, nos presenta este sentimiento como un “niño pequeño” (v. 56) y enumera las etapas por las que va pasando. Poco después recurre al tópico amoroso de la *nao de amor* cuando lo ve así:

Chacón:	(...) pues tu amor correspondido, fluctuando los inquietos golfos suyos, arribó de buena esperanza al puerto.	(vv. 69-72)
---------	--	-------------

Este tópico amoroso ya aparece en el soneto 189 de Petrarca y en las obras de Juan de Dueñas y Gil Vicente entre otros. Gómez Luque lo trabaja en su tesis doctoral (2018) estableciendo la vida del tópico de la *nao de amor* desde la tradición clásica hasta el Barroco español y señala cómo el puerto en la primera se ve así:

El final de la navegación amorosa se representa en la poesía con la imagen de la arribada a puerto. Esta arribada puede ser positiva o negativa. Es negativa cuando

la llegada a puerto implica que se pone fin a la relación amorosa por ruptura (*renuntitatio amoris*), después de que dicha relación se haya presentado como una travesía. Es positiva cuando significa la consumación (el sujeto llega a obtener los favores de la amada) o el matrimonio, tras una labor de cortejo que se ha comparado con una travesía.⁷²

Y termina haciendo la siguiente afirmación sobre su presencia en la poesía española desde la Edad Media hasta el Barroco:

conviene precisar, para ser escrupulosos con los datos, que el tratamiento del submotivo frecuentemente se reduce a una mera alusión al puerto como meta natural de la Travesía de amor. El puerto se presenta como una sede de la tranquilidad, en contraste con el mar abierto, sede de la tempestad, y todo ello en el contexto general de la Travesía figurada del amor. Siendo así, se menciona el puerto como meta deseable, pero frecuentemente inalcanzable, es decir más como *desideratum* que como una realidad alcanzada. Una novedad de la poesía moderna frente a la clásica es la relativa frecuencia con que se habla del puerto del Desengaño, en el contexto del sentimiento existencialista del Barroco.⁷³

La interpretación en *El maestro de danzar* está más cercana a la visión positiva de la poesía clásica, ya que Chacón ve esta llegada como el instante en que Leonor corresponde el sentimiento de Enrique y no con esa visión negativa de otros poemas barrocos que comenta Gómez Luque.

En nuestra comedia, el puerto no sólo es metáfora como aquí de la consecución exitosa de una relación amorosa, sino que es también el símbolo de un lugar donde hallar paz tras una situación azarosa. Así nos la presentan Beatriz, al desear que su paseo nocturno tras su huida termine, Enrique, como metáfora de la casa de don Félix, un lugar seguro tras su huida, y Leonor, por último, para referirse así a su hogar:

Beatriz	no me dejes hasta que, si no me falta el aliento, en la casa de una amiga tomen mis desdichas puerto.	(vv. 237-240)
Enrique	Caballero, un infeliz, que este umbral le dio aquella luz por puerto.	(vv. 514-516)
Leonor	Y para que desde luego en más confianza entréis de la casa donde habéis	

⁷² Gómez Luque, J.A., *El tópico amatorio de la “Nao de amor (navigium amoris) en la poesía cancioneril hispánica del siglo XV*, Universidad de Córdoba, 2018, pág. 316.

⁷³ Idem, pág. 317.

Es frecuente también el uso de metáforas con seres mitológicos; en *El maestro de danzar* Enrique comparará su ansia de amor por Leonor con un “basilisco” (v. 2442) que es dominado, a pesar de su poder y fuerza, por la voz de la amada.

Otro recurso muy empleado en la obra y que es una constante a lo largo de la misma en la elaboración de los diálogos es la antítesis que ofrece una gran gama de ejemplos para embellecer la lengua y verbalizar los conflictos que asolan a los personajes, tanto interiores como externos.

Chacón habla así de que su amo afronta el viaje a Valencia con “muchísimo amor, / y poquísimo dinero” (vv. 135-136); don Juan reflexiona sobre su situación en el encuentro con don Diego tras la huida de su hermana y, en un aparte, comenta “si conmigo los llevo, / y no le encuentro, no hago / más que ruido, y si le encuentro, / van a ser solo testigos” (vv. 284-287); él mismo, reflexionando sobre esto mismo desea que “¡(...) al honor y a la malicia / les trocara las materias / del vidrio y el bronce haciendo / que el honor de bronce fuera / y la malicia de vidrio!” (vv. 1190-1194).

Vemos también dilogías en la obra como recurso humorístico puestas en boca de los agentes cómicos (graciosos y pareja protagonista). En este apartado debemos hacer una mención aparte a todas las empleadas en las escenas que dan título a la obra, aquellas en las que don Enrique se presenta como maestro de danzar. Veremos en primer lugar las del resto de la obra y después nos centraremos en las dilogías de estas partes.

Fuera de estas escenas, el doble sentido aparece, pero no es tan frecuente. En la mayoría de los casos, con un sentido humorístico y en boca de Chacón como cuando se refiere a sí mismo y su señor como “serenísimos señores” cuando deambulan por las calles con Beatriz; el adjetivo juega con el sentido otorgado a los grandes señores y al hecho de que están al sereno. Otro caso lo tenemos ya en el segundo acto al referirse a la guitarra como “juez / de que es la primera vez / que habemos tratado en cuerdas” (vv. 1817-1819); en este caso la expresión alude a las del instrumento y también recuerda a la expresión ‘dar trato de cuerdas’ que indica ser torturado por la justicia al ser colgado con los pies en el aire de una soga.

Sin embargo, donde más se va a apreciar el valor del doble sentido es en los juegos verbales que se establecen en las escenas donde Enrique debe fingir ser maestro de danza

frente a otros personajes. Los celos motivan que use varias expresiones que se interpretan según a quien van dirigidas: como elementos propios del arte que enseña para los que son engañados y como quejas de amor hacia Leonor, fundamentalmente, y quienes participan del engaño.

Será en la segunda aparición del protagonista como maestro tras ver a un caballero (don Félix) entrar en casa de su amada Leonor cuando comiencen estas dilogías al presentarse don Diego y tener que seguir con la comedia. Don Enrique afirma que Leonor aprenderá rápido porque “a la primer lición veo / que ha hecho toda una mudanza” (vv. 2013-2014). ‘Mudanza’ se refiere a los movimientos de la danza y al cambio de actitud de su amada al pensar que el caballero que ha entrado en la casa lo ha hecho por ella, engañándolo así. Leonor entra en este juego dialéctico y comenta que su danza está “llena de yerros”, es decir, le hace saber a su amado que nada de lo que ha visto es lo que parece, que se confunde, algo que el galán no admite.

Continúa la escena y al ser preguntado por la danza que le enseña, Enrique responde que una “folía la alta; pero / no es danza que ya está en uso” (vv. 2023-2024) y Leonor considera, de modo irónico, que tampoco la baja (“Ni la baja, a lo que entiendo” v. 2025) de manera que insinúa la poca destreza de su amado con este arte. La alta era la popular y la baja la que se puso de moda en la corte a imitación de la anterior en la corte del XVII y que debía ser bastante conocida en aquellos momentos.

La ironía la apoya el comentario de Chacón de que pensaba que eran “pavanas” (v. 2030), danzas de movimientos muy pausados que harían notar la falta de seguridad del protagonista al representar su papel. Continuará la falsa lección de danza con unos pasos inventados por Enrique y el diálogo de los enamorados sobre los motivos de celo del galán. Tras una breve marcha de don Diego y su regreso, Chacón afirma que “ella danza la gallarda / y él el pie gibao”, dando a entender con su comentario no que estén interpretando esos bailes, sino que ella se muestra más entera que él, al ser “gibao” un sinónimo de “jorobado”. Finalmente, Enrique afirma que todo terminará “en romper, como quedamos”, en alusión a la danza y a su relación con Leonor, algo que no es compartido por la dama y que es rebatido por el galán diciendo que sí, usando un “quebradillo” otro movimiento de danza que “se hace con el cuerpo como quebrándole” y que aquí se refiere también a su relación.

Hay una última escena en la que don Enrique asume el papel de maestro de danzar frente a don Diego. En ella, un encuentro muy breve de salida y entradas de personajes, nuestro protagonista se refiere a la situación cada vez más confusa con doña Leonor y su temor de que tenga otro enamorado escondido y, en un doble sentido a la pregunta del padre sobre la lección responde que “Esta vez no negará / cuán ciertas mudanzas hizo” (vv. 2652-2653) con un evidente doble sentido al baile y a la relación con Leonor.

Encontramos otros juegos de palabras como el calambur en el lenguaje cómico de Chacón al referirse a las azoteas de las casas en Valencia, llamadas terrados en palabras de don Félix (“se van / unos a otros sucediendo / los terrados de Valencia”, vv. 537-539) y a su complicada situación en la noche en que llegan a la ciudad por la huida con Beatriz y el enfrentamiento con los alguaciles:

Chacón: ¿Qué piedad, cuando enterrados
 es donde nos lleva a vernos? (vv. 547-548)

El lenguaje de los criados, y fundamentalmente el del gracioso, está salpicado de refranes, proverbios y frases hechas que reflejan esa adecuación a un tono más coloquial: “haz cuenta que va de cuento” (v. 10), “ved con quien y sin quien” (v. 133), “habemos de templar gaitas” (v. 1499) o incluso con un tono metalingüístico:

Chacón: Si mandábale bailar
 por otro, no dijo el proverbio
 ¿qué mucho que por ti se diga
 mandábale danzar? (vv. 1996-1999)

Sin embargo, también los encontraremos en los discursos de otros personajes como don Diego que comienza el tercer acto de esta manera: “Consejo muda el más sabio, / sagrada sentencia dijo” (vv. 2138-2139) o don Juan que un poco después menciona que “nadie es / buen médico de sí mismo” (vv. 2204-2205).

Otro de los aspectos lingüísticos que llaman la atención en la comedia es cómo el tratamiento de tuteo o voseo entre los distintos personajes muestra la relación entre ellos y establece los principios que han de regir sus diálogos. Así, don Diego y Leonor se tutean, mientras que el padre, en el resto de las relaciones siempre emplea el vos. Es llamativo porque apoya la evolución en la relación de nuestros dos protagonistas. El primer encuentro, mientras don Enrique va tapando su herida, se rige por el uso del vos;

tras el reconocimiento de los amantes pasan al tuteo y, en uno de los momentos en que discuten, Leonor dejará claro su enfado volviendo a tratarle de vos:

Leonor:	Ahora, señor don Enrique, ¿qué haremos de lo reñido? Ve usted cómo aquella dama, (...) Pues si lo ve usted y ve que tuvieron sus delirios de mí tan baja sospecha, (...).	(vv. 2478-2494)
---------	--	-----------------

Otra estructura habitual en el teatro calderoniano es la de la plurimembración correlativa de la que hablaba Damaso Alonso. Para el poeta, esta consiste en un procedimiento que sigue “las siguientes particularidades: todos los primeros miembros (A1, B1, C1, etc.) son pronunciados por un personaje (al que llamaremos “personaje 1”); todos los segundos (A2, B2, C2, etc.), por otro personaje (el “2”); todos los terceros (A3, B3, C3, etc.), por otro personaje (el “3”), etc. La índole del diálogo dramático hace que los casos más frecuentes sean los bimembres, pero hay muchos de tres, de cuatro y aun de cinco miembros”⁷⁴. En su estudio quiere destacar las diferencias con los paralelismos y señala que sus correlaciones suelen presentar casi siempre paralelismos, pero van más allá hasta dejar “la estructura dramática de Calderón vinculada al hecho estético mundial de la poesía correlativa”⁷⁵. En nuestra comedia el ejemplo de este uso de la plurimembración correlativa lo vemos en el diálogo de agradecimiento de don Félix y doña Beatriz a doña Leonor por haber ayudado en su complicada situación:

Los 2.	Deja...	
Beatriz	que humilde,	
Félix	que agradecido	
Beatriz	al reparo de mi honor,	
Félix	de mi amor al beneficio,	
Beatriz	bella Leonor,	
Félix	Leonor bella,	
Beatriz	diga a voces,	
Félix	diga a gritos...	
Beatriz	que eres la deidad hermosa,	
Félix	que eres el bello prodigio	
Beatriz	por quien vivo, cuando muero;	
Félix	por quien, cuando muero, vivo.	(vv. 2468-2477)

⁷⁴ Alonso, D., “La correlación en la estructura del teatro calderoniano”, *Estudios sobre Calderón*, Aparicio Maydeu, Javier (coord.), Madrid, Istmo, 2000, pág. 291.

⁷⁵ *Idem*, pág. 333.

Se trata, como podemos observar, de una estructura característica del teatro de Calderón: dos o más personajes establecen un diálogo con una complejidad que destaca por encima de cualquier otro ejemplo de sus comedias. Aquí Calderón nos presenta a dos personajes cuyas intervenciones van parejas mediante el paralelismo evidente y el quiasmo de algunos versos, los dos últimos, por ejemplo. Se trata, en nuestra opinión, de un claro recurso embellecedor del mensaje teatral enfocado en este caso a mostrar un sentimiento único en dos personajes distintos.

06. Espacio y escenografía.

En el estudio sobre el espacio en *El maestro de danzar* hemos de indicar, en primer lugar, que es una de las tres comedias que Calderón ambienta en la ciudad de Valencia; las otras dos son *Primero soy yo* y *No siempre lo peor es cierto*. Nuestro autor visitó la ciudad en 1638 durante el transcurso de la Guerra de Cataluña. Valbuena Briones indica en su edición de las comedias que las “tituladas de capa y espada hacen referencia a las costumbres y hábitos de la época, así como a los entendimientos y relaciones entre damas y galanes. Su trama puede recibir el nombre de enredo. Son las más numerosas. Cuando señalan las costumbres típicas de la España de Felipe IV, reciben el nombre de ‘comedias de costumbres’. Madrid polariza generalmente la acción de estas comedias, aunque la intriga de alguna sucede en otras capitales, como Valencia, Sevilla y Toledo”⁷⁶.

06.1. Los espacios valencianos.

La ambientación en Valencia responde, probablemente a esa visita de nuestro autor a la ciudad, ya que hay varios detalles sobre el espacio de esta que denotan un conocimiento directo: menciona el nombre de una de las calles principales, la presencia de terrados en las casas y, sobre todo, la alusión a la plaza donde se encontraba el espacio teatral valenciano más importante del siglo XVII, el Corral de la Olivera, que aparece mencionado en el Quijote:

y que él, ansimesmo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo, buscando sus aventuras, sin que hubiese dejado los Percheles de Málaga, Islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, **la Olivera de Valencia**, Rondilla de Granada, playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo, y otras diversas partes donde había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos, y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España; (...)⁷⁷

⁷⁶ Calderón De La Barca, P., *Obras completas, prólogo, edición y notas. Comedias, Volumen 1*, Valbuena Briones (editor), Madrid, Aguilar, 1973, pág. 45.

⁷⁷ Cervantes, M. de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Murillo, Luis Andrés (ed.), Madrid, Clásicos Castalia, 1991, pp. 88-89.

También en la versión apócrifa del Guzmán de Alfarache publicada en Valencia en 1602 y firmada por Mateo Luján de Sayavedra, en el que el protagonista se refiere a sus relaciones con una actriz y el mundo teatral de la ciudad:

Era carta vieja: había ya pisado otra vez, y aun muchas, el teatro de Valencia, y sabía la calle de la Mar, plaza de la Olivera, el Grau y sus Barracas, y el Regañón de la plaza de la Morera. Tenía conocimientos antiguos que no tenían reparo, y yo, como bobo, pensaba conservar enjuta mi barca y que no habría menester bomba para echar el agua que haría en tan espumosas olas. De la muy cerrada, si hay ocasiones, se puede tener poca confianza, y yo la ponía en la que pudiera darme liciones de trampantojos y había corrido las escuelas de vivir a su gusto, y cuando menos en la farsa, que es el remate de otra vida no menos ancha. Acabada la farsa salimos a nuestra posada que teníamos en la misma **plaza de la Olivera**, y ya nos esperaban a la puerta della unos cuantos garzones.⁷⁸

María Francisca Olmedo se refiere a este hablando sobre la ubicación que tendría en la actualidad este corral y a cómo el otro gran autor teatral del XVII tuvo conocimiento directo del mismo:

La calle de las Comedias tiene una compleja historia; antes fue solo plaza -plaza de la Olivera-, (...). Hasta el año 1646, existió en dicho lugar un edificio en el que había un local para teatro, una especie de *corral de comedias*, como se llamaba entonces, incluso salones para el juego. En dicho local se representaron comedias de Lope de Vega en 1584, el cual acudía a las tertulias de las gentes del teatro, durante los dos años que vivió en Valencia al ser desterrado de Madrid. *El corral de la Olivera* era un local de mala fama, que estaba rodeado por callejas estrechas donde eran frecuentes los asaltos y reyertas. Fue comprado y derribado, construyéndose en su solar el convento e iglesia de San Felipe Neri, o de la Congregación, actualmente parroquia de Santo Tomás y San Felipe Neri⁷⁹

Andreu Alfonso también se refiere a este espacio teatral en su tesis doctoral:

El maestro de danzar es una comedia ambientada en Valencia, ciudad que Calderón visitó en el año 1638 y de la que, sin duda, recordaría uno de los espacios que aparecen en la primera jornada, la plaza de la Olivera. A pesar de que las pruebas no son concluyentes, es posible que el dramaturgo escribiese esta obra con posterioridad a 1650, época en que se dedicaba ya de forma casi exclusiva al teatro de la Corte (los dos versos finales, dedicados al rey, parecen confirmar el año aproximado de redacción de *El maestro de danzar*). No deja de ser curioso que en el año en que el dramaturgo gestó la comedia, la plaza de la

⁷⁸ Alemán, M., *Guzmán de Alfarache*, Micó, José María (ed.), Madrid, Cátedra, 1987, pp. 220-221.

⁷⁹ Olmedo De Cerdá, M.F., *Callejeando por Valencia*. Valencia, Carena Editors, 2003, pág. 167.

Olivera ya no existiera, pues en 1648 la zona donde se ubicaba había sido objeto de una profunda reforma urbanística.⁸⁰

Estos datos entran en contradicción con otras fuentes que apunta a que el teatro subsistió durante más de 130 años desde su reforma del año 1619, hasta mediados del siglo XVIII en que fue reconvertida en casa de huéspedes. Así lo afirma el historiador valenciano, Luis Lamarca y Morata en su obra *El teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días*⁸¹, en que relata el fin del teatro valenciano por el empeño del arzobispo Andrés Mayoral que en 1748, aprovechando un clima de caos por varios terremotos que se produjeron entre marzo y abril, consiguió que se dejaran de representar obras en la ciudad. Finalmente, logró que se derribara el edificio en 1750 (las obras habían comenzado un año antes) y se levantaran en su lugar unas “casas que hoy existen y forman la manzana número 67” (p. 35).

Lamarca se lamenta de este hecho consignado la historia del teatro con más de un siglo de historia:

Así acabó después de ciento treinta y un años de existencia uno de los mejores teatros de España, y el capricho de un solo hombre privó a nuestra populosa capital del entretenimiento más digno y decoroso, dando quizá ocasión a que se repitiesen los escándalos de que hablaban un siglo antes los jurados y administradores⁸²

Lo mismo es defendido por Joan Oleza en su artículo sobre este teatro y el de La Monería ubicado en Sevilla. Oleza hace un repaso de la historia de los espacios teatrales en España, Inglaterra y Francia y se centra en los corrales de las dos ciudades que seguían en importancia a la capital del reino. Sobre el espacio que nos ocupa, señala su remodelación y ampliación en 1618 y su inauguración en 1619, que lo convierte en el corral que muy probablemente conoció Calderón. Sobre su fin, también señala los motivos vistos anteriormente:

La Olivera se sostuvo más, resistiendo a la presión hostil de la Iglesia contra los teatros, hasta que finalmente el arzobispo Mayoral se salió con la suya y arrancó

⁸⁰ Alfonso Barrios, A., *La construcción del espacio en las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca. Análisis de doce obras publicadas en la primera, segunda, tercera, verdadera quinta parte y sexta parte de comedias (Tesis Doctoral)*, UNED, 2012, pág. 173.

⁸¹ Lamarca, L. *El teatro de Valencia. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Valencia, Imprenta de j Ferrer de Orga, 1840

⁸² Idem, pág. 36.

al rey Fernando VI la orden (12/09/1750) de prohibir la representación de comedias en el reino de Valencia, tras la cual el teatro no tardó en ser derruido.⁸³

El artículo de Oleza es fruto de un trabajo de “reconstrucción” virtual del espacio escénico que estamos tratando. En este sentido, debemos destacar cómo el Corral de la Olivera rompía con la tradición de los corrales de comedias del resto de España y tenía unas características que lo acercaban en algunos aspectos a los teatros italianos de la época, como el hecho que fuera cubierto como fue defendido por Arróniz y Josep Luis Sirera frente a la interpretación más cercana al corral de comedias español clásico que sostenía a principios del siglo XX Henri Merimèe.⁸⁴ Sin entrar en más detalles en este apartado, resulta muy interesante el trabajo digital para conocer cómo sería este teatro valenciano del siglo XVII y que se puede visitar en este enlace: [Visita virtual al Corral de la Olivera](#).⁸⁵

En cualquier caso, lo que podemos destacar tanto de una teoría sobre otra del teatro de la Olivera es que en la época en que Calderón estuvo en la ciudad sin duda debió conocerlo y el ambiente que lo rodeaba. En este sentido, cobran importancia las palabras de María Francisca Olmedo que habla de una zona peligrosa con frecuentes reyertas, del Guzmán apócrifo en que se refieren los mismos problemas y de esta última cita de Lamarca en que se refiere a “escándalos”. Precisamente, en nuestra obra nos hallaremos con un encuentro así entre don Enrique y Chacón con alguaciles en el que hay una pelea con un final muy violento, lo que puede ser un indicio de que Calderón sabía de la fama de la zona y lo utilizó así en su obra. También debemos destacar la mención a que, en la zona, como se afirma en la cita de Olmedo⁸⁶, debía acoger “salones de juego” lo que nos lleva a pensar en la mención en la obra a estos espacios cuando don Diego se encuentra don don Juan tras el altercado en su casa y Celio le indica que:

esperando a que del juego
salieses lo vi. (vv. 320-321)

En nuestra opinión, este pequeño detalle denota que nuestro autor sitúa la acción de la comedia en esta zona concreta de Valencia siendo consciente de un gran sentido de

⁸³ Oleza Simó, J., “La Montera y la Olivera: dos teatros en un contexto de cambio cultural” en *Atalanta*, 7/2, pág. 161.

⁸⁴ Idem, pp. 163-164.

⁸⁵ https://www.youtube.com/watch?v=xYRezbBi_3M.

⁸⁶ OLMEDO DE CERDÁ, M.F., op. cit. pág. 167.

la verosimilitud espacial. Esto es algo que no es sólo propio de esta obra; en otra comedia, *Hombre pobre todo es trazas*, el protagonista don Diego afirma que su casa está “en la calle del Príncipe”, conocida por albergar el famoso corral de comedias de Madrid del mismo nombre.

En nuestra obra aparece también citado un espacio reconocible de la ciudad de Valencia y que sirve a Calderón para establecer algunos juegos verbales. Se trata de la calle de la Mar, mencionada por Chacón cuando están buscando la casa de Leonor, que según una carta que han recibido de ella, está en esa calle:

Chacón	A que se añade sobre ello que apenas te has apeado en este mesón primero y dejado las maletas en mal seguro aposento, cuando, sin saber las calles, de noche, a oscuras y a tiento, vas buscando la del Mar, donde te avisó en el pliego último que era su casa.	(vv. 148-157)
--------	---	---------------

Vuelve a mencionarla don Enrique cuando va terminando la primera escena de la obra:

Enrique	Hacia esta parte dijeron, que era de la Mar la calle .	(vv. 196-197)
---------	--	---------------

Como podremos observar en el plano extraído del que realizó el Padre Tosca en 1706 que aparece en la siguiente página, esta calle se halla cercana al teatro de la Olivera cuya ubicación se puede establecer en la plaza que existía a mediados del XVII y transformada en 1648 (actualmente se conoce como Calle de las Comedias) y que menciona Beatriz mientras busca la casa de Leonor en los siguientes versos:

Beatriz	El tiento de la casa que buscando voy con el susto y el miedo perdí, o con el poco curso que yo de las calles tengo. Ponedme vos ya, ¡ay de mí!, que generoso y atento me acompañáis, en la Plaza
---------	---

de la Olivera; con eso
podré cobrarme y llegar
a donde voy.

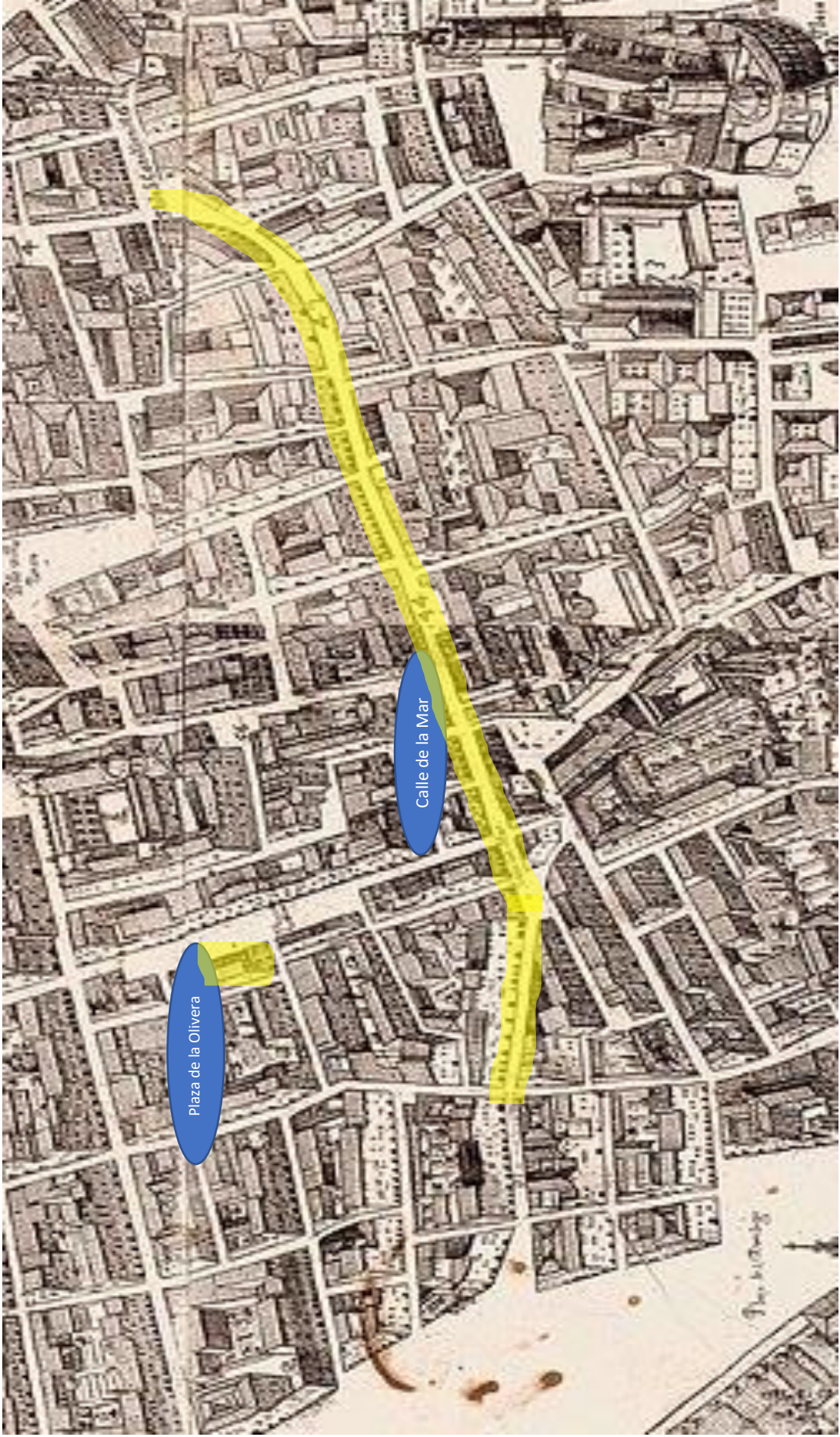
Chacón Eso es bueno:
querer que os guíemos cuando
para los dos es lo mismo
la **Plaza de la Olivera,**
que las coplas de Oliveros. (vv. 370-384)

Ambos espacios también aparecen en otra de las obras situadas en Valencia, en *Primero soy yo*, se menciona que la casa del protagonista don Gutierre está en la calle del Mar y que esta está próxima a la plaza de la Olivera. Se hace por boca de la criada Juana a la que su señora doña Hipólita le pregunta por el hombre que la ha salvado de morir en el primer acto:

Juana: En la misma
 calle de la Mar, señora.

Hipólita: Prosigue, no te detengas,
 ni te recates de Laura.

Juana: Vive, en una casa nueva,
 que hace esquina, como vamos
 a salir a la Olivera. (II: vv. 295-301)



Andreu Alfonso, en la tesis ya mencionada, ha realizado un exhaustivo estudio sobre el espacio en las comedias de Calderón en el que incluye el de nuestra obra y partiremos de este para el que vamos a realizar aquí.

06.2. Los espacios madrileños.

Aunque la ambientación de la obra sea la ciudad de Valencia, tiene mucha importancia la capital del reino. Madrid aparece mencionada en el primer monólogo narrativo de Chacón en que sitúa al espectador en los antecedentes de la historia de amor de Enrique y Leonor. Madrid es considerada “patria de todos” (v. 12) que acogía por igual a “naturales y extranjeros”, lo que indica el carácter abierto de la villa. Cruickshank señala que el albergar la corte supuso para Madrid un cambio radical en todos sus aspectos y que acogió a multitud de emigrantes que buscaban prosperar en la Corte.

En el mismo sentido apunta el trabajo de Bernardo García cuyo título ya nos da idea de la visión que se da sobre este Madrid: *La nueva Babilonia de España*.⁸⁷ En su estudio recordamos inevitablemente cómo comienza el monólogo de Chacón refiriéndose a esta ciudad: “En Madrid, patria de todos, / pues en su mundo pequeño / son hijos de igual cariño / naturales y extranjeros” (vv. 11-14). Las referencias a calles y lugares de la capital son para García “los nombres de las calles, plazas, y puertas madrileñas son empleados para reflejar comportamientos sociales y hábitos costumbristas tratados en tonos humorísticos”⁸⁸. El título de su estudio también es interesante porque responde a los versos primero de Lope y después de nuestro autor en su obra. Del primero recoge parte de un soneto para su comedia *Santiago el Verde*, en que se dice:

Rodrigo: ¡Ah, Babilonia!, ¡Cuán confusamente
 cubres tu error con máquinas de encantos,
 donde no puede prevenir los daños
 quien en el alma los agravios siente!
 La variedad de lenguas y de gente
 sobredora pacífica tus daños.
 dichoso el que sintió tus desengaños
 antes que le saliesen a la frente.⁸⁹

⁸⁷ García García, B.J., “La nueva Babilonia de España”, en Morán, Miguel y García García Bernardo J. (eds.), *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII*, I. Estudios históricos (pp. 17-40)

⁸⁸ Idem, pág. 22.

⁸⁹ Idem, pág. 20; siguiendo a Vega y Carpio, Lope de; *Obras dramáticas*, de la col. de *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, 13 vols., Madrid, Imprenta de Galo Sáez (sic), 1930.

Calderón la emplea en su comedia *Hombre pobre todo es trazas* dando de nuevo esa imagen de Madrid que tenemos en *El maestro de danzar*, el de una ciudad cosmopolita abierta al mundo y llena de gentes de diferentes lugares:

Diego Después que por la pendencia
que refieres, yo salí
de Granada, y vine a ver
la gran villa de Madrid,
esta nueva Babilonia,
donde verás confundir
en variedades y lenguas
el ingenio más sutil,
esta esfera soberana,
tronco dosel y cenit
de un sol español, que viva
eternos siglos feliz;
después que ciego admiré
después que admirado vi
todo el mundo en un breve mapa.⁹⁰

En el monólogo en romance de Chacón se hace un repaso de los lugares que en el Madrid de Felipe IV serían punto de encuentro de sus habitantes. Hablándole a don Enrique, enamorado, de que no frecuenta más que su casa y el balcón de Leonor, ha transformado estos espacios en “tus estanques en invierno, / tu río en verano, tu Prado / en primavera, tu ameno / Camino de Pardo y Fuente / de Reina en otoño, siendo / las orillas de tu casa, / salvo el arroyo de en medio, / tus estanques y tus ríos, / prados, fuentes y paseos” (vv. 80-88).

El Camino de Pardo (●) está en lo que hoy se conoce como Avenida de Valladolid, entre la estación de Príncipe Pío y la Casa de Campo. El río al que se refiere es el Manzanares (●) que era zona de fiestas, el Prado a la zona oriental en la ciudad en donde había cuatro localizaciones con ese nombre: Prado de los agustinos recoletos (●), Prado de Atocha (●), Prado Alto (●) y Prado de San Gerónimo (●). Fuente de Reina, conocido más habitualmente como Fuente de la Reina, era un estanque que recibía las aguas de los arroyos de Peña Grande, Claudiata, Rejilla y Beacos en El Pardo, hoy integrados dentro de la ciudad de Madrid. Tenemos noticias por el trabajo de Fernando Velasco Medina de que desde allí se hizo una acometida a mediados el siglo XIX, anterior a la construcción del Canal de Isabel II, para abastecer de agua diversas fuentes de la urbe que fue inaugurada por el alcalde Valentín Ferraz el 25 de marzo de 1856. He marcado

⁹⁰ Idem, pp. 20-21; siguiendo a Calderón de la Barca, Pedro, 2000, pág. 260.

en el mapa de la ciudad de Teixeira de la siguiente página los espacios mencionados en este apartado el barrio de Toledo (●) que se menciona más adelante en el texto:

Chacón: “¿Qué diérades majadero,
-decía yo-, porque esa calle
fuera barrio de Toledo, (...) (vv. 106-108)



Según Andreu Alfonso, esto debía ser por la tranquilidad que ofrecía este barrio con respecto a otros más concurridos del Madrid de la época:

La referencia del criado al deseo de los jóvenes de que la casa de la dama se ubicase en el barrio de Toledo parece evidente, ya que esa zona se encontraba en un extremo de la ciudad y mucho menos poblada que el centro de la villa, y por tanto, más conveniente para mantener la discreción de las entrevistas furtivas entre don Enrique y doña Leonor⁹¹

La referencia, sin duda, está también pensada para situar la acción precedente en una ciudad reconocible para los espectadores.

También lo son algunas referencias a los modos y usos del Madrid del XVII, como la mención a los coches que se hace en el mismo monólogo de Chacón:

Chacón: Ya ni amigos, ni visitas,
Conversaciones, ni juegos
Cursabas, siendo un balcón
Acomodado terrero,
Donde en coche de ladrillo,
Puesto el estribo de hierro,
Tenías para todo el año: (...) (vv. 73-79)

La posición social determinada por la posesión de un coche era habitual en la ciudad donde se enamoran don Enrique y doña Leonor. Además de lo señalado en las notas de los versos 77 y 78, podemos destacar otras menciones a los coches en otras comedias. Por ejemplo, en *Marta la piadosa* de Tirso de Molina, estrenada en 1614, se hace referencia a la gran presencia de coches en la ciudad:

Don Juan: Oíd, que viene hacia acá
derecho y aprisa un coche.
Don Diego: ¿Un coche en Madrid espanta? (III, vv. 885-887)⁹²

En la anotación a pie de página se menciona una pragmática municipal que apareció el 3 de enero de 1611 sobre la fabricación de coches para poner freno a la gran cantidad de vehículos que ya había en la ciudad y, además, evitar que lo usasen “mujeres de pública deshonestidad”⁹³. Era, por tanto, habitual el ver coches en la ciudad y ser esto un signo de riqueza que en el caso de nuestro protagonista resulta irónico.

⁹¹ Alfonso Barrio, A., (2012, pág. 177).

⁹² Molina, T. de, *El burlador de Sevilla. Marta la piadosa*, Prieto, Antonio (editor), Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

⁹³ Idem, pp. 371-372.

Morán y García también se refieren a esta pragmática y a la abundancia de coches en la ciudad de Madrid durante el siglo XVII. Lo señalan como un ejemplo de posición económica y presentan ejemplos que nos aparecen en algunas obras de otros autores como *El vizcaíno fingido* de Cervantes, el entremés *Triunfo de los coches* de 1617 de Gabriel de Barrionuevo o *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara.⁹⁴ De hecho en su obra se refieren a todo este asunto con el epígrafe “La plaga de los coches”. En relación con nuestra comedia y la referencia al coche que hace Chacón, hemos de indicar que la mayor parte de estos vehículos en el Madrid de estos años era tirada por burros, los de caballo necesitaban de una autorización y se reservaban para autoridades; el número de animales empleados también era indicio de posición social:

En coches de dos caballos, podían ir junto con sus mujeres: todos los presidentes, consejeros, fiscales y secretarios de los consejos; los embajadores y agentes de señores libres que asistían en la corte; los médicos de cámara del rey; eclesiásticos relevantes como obispos, predicadores de corte y capellanes reales; personal de las casas reales (secretario de la reina, guardajoyas del rey, camarera mayor). Los coches de cuatro caballos quedaban reservados exclusivamente a cargos principales del servicio real y a los grandes de Castilla; al arcediano de la Villa de Madrid; y a los principales banqueros de la corona, miembros de la Diputación del Medio General.⁹⁵

Para terminar con los espacios reales que se mencionan en la obra, no debemos dejar pasar los últimos versos que aparecen en nuestra edición y que Calderón pone en boca de todos los personajes que despiden la obra:

Todos: Pidiendo a esos reales pies
 el perdón de nuestras faltas. (vv. 3093-3094)

Esta despedida nos lleva a pensar en una representación de nuestra obra en el Real Coliseo del Buen Retiro, inaugurado en 1640, por los “reales pies” a los que se dirigen. Es uno de los argumentos que se esgrimen cuando se sitúa la fecha de composición en torno al año 1650, cuando Calderón se dedicaba casi en exclusiva al teatro de corte. Este espacio teatral tomaba elementos escenográficos propios del teatro de corral, por lo que nuestra obra pudo representarse allí sin duda alguna, como veremos a continuación. De

⁹⁴ Morán, M. y García García B.J. (eds.); *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII I. Estudios históricos*, Madrid, Ediciones Akal, 2000.

⁹⁵ Idem, pág. 32.

hecho, ya Díez Borque apuntaba a cómo era normal que espectáculos de corrales se representaran en palacio⁹⁶.

Los corrales de comedia tenían habitualmente en su escenario tres salidas/entradas para representar la acción, una al fondo y dos a los lados. De este modo se podían representar habitaciones secretas, salidas a la calle o pasos a otras dependencias que provocaban situaciones de enredo.

06.3. Los espacios interiores.

El maestro de danzar presenta una acción que transcurre en tres lugares principales: las calles de Valencia, los aposentos de don Diego y los de su hija doña Leonor. Además de los mencionados anteriormente sobre lugares reales de Madrid y Valencia, en la obra se verbalizan espacios interiores que no forman parte de la representación. Especial importancia cobra el tocador de doña Leonor donde doña Beatriz se mantiene oculta y que posibilita el conflicto al creer don Enrique que el hombre que iba a verla allí en realidad iba al encuentro de su amada Leonor.

⁹⁶ Díez Borque, J.M., “Encuentros y desencuentros del teatro de corral y de palacio”, en *Anuario calderoniano*, vol. Extra, 1, 2013, pp. 115-126.

Partiendo del modelo de esquema escenográfico que aporta Alfonso, recogemos los espacios empleados en las tres jornadas adaptando los datos con nuestra edición que quedarían de la siguiente forma:

Primera Jornada

Versos	Personajes en escena	Indicaciones sobre el espacio (acotaciones y diálogos)	Espacio dramático representado
1-205	Don Enrique Chacón	Chacón: “sin saber las calles / vas buscando la del Mar” (vv. 154-155) “Hacia esta parte dijeron / que era de la Mar la calle” (vv. 196-197)	En escena: Calle de Valencia. Indeterminada, cercana a la calle de la Mar y próxima a la casa de doña Beatriz y don Juan Fuera de escena: Posada, localizaciones de Madrid.
206-247	Doña Beatriz Don Juan Don Félix Don Enrique Chacón	“ <i>Dentro cuchilladas</i> ” (acotación 204+). Chacón: “Cuchilladas/ y voces se escuchan dentro / de esta casa” (vv. 207-209). “ <i>Sale Beatriz huyendo</i> ” (acotación 220+).	En escena: Calle de Valencia. Indeterminada. Próxima a la casa de don Juan, en la cual se inicia el alboroto que abre la escena. Fuera de escena: interior de la casa de don Juan y doña Beatriz

Versos	Personajes en escena	Indicaciones sobre el espacio (acotaciones y diálogos)	Espacio dramático representado
248-370	<p>Todos (acompañantes de don Diego)</p> <p>Don Diego</p> <p>Don Félix</p> <p>Don Juan</p>	<p>“<i>por donde salió Beatriz, salen riñendo don Félix y don Juan</i>” (acotación v. 247).</p> <p>Celio: “Cuanto te ha dicho, señor, / es engaño, porque dentro / de su casa fue el disgusto, / por señas que salió huyendo / de ella una mujer, que yo / esperando a que del juego / salieses lo vi.” (vv. 315-321).</p> <p>Diego: “Volvamos a nuestro juego / nosotros” (356-357).</p>	<p>En escena: Calle de Valencia. Indeterminada. Próxima a la casa de don Juan, en la cual se inicia el alboroto que abre la anterior escena.</p>
370-478	<p>Doña Beatriz</p> <p>Chacón</p> <p>Don Enrique</p> <p>Alguaciles</p>	<p>Beatriz: “Ponedme vos ya, jay de mí!, / que generoso y atento / me acompañáis, en la Plaza / de la Olivera; con eso / podré cobrarne y llegar / a donde voy” (vv. 375-380).</p> <p>Beatriz: “Por aquesta calle pienso / que vamos mejor” (vv. 418-419).</p>	<p>En escena: Calle de Valencia. Indeterminada, próxima a la casa de don Félix y doña Leonor y en dirección a la plaza de la Olivera</p>
478-548	<p>Don Félix</p> <p>Don Enrique</p> <p>Chacón</p> <p>Alguaciles</p>	<p>Félix: “nuevo estruendo / hay en mi calle” (vv. 488-489).</p> <p>Félix: “En mi casa se han entrado / los de la pendencia...” (vv. 509-510).</p> <p>Félix: “¿Quién así / en mi casa?” (vv. 513-514).</p> <p>Félix: “y así ofrezco / solo dar paso a otras casas; / que, aunque seáis forastero, / no ignoraréis que se van / unos a otros sucediendo / los terrados de Valencia.” (vv. 534-539).</p>	<p>En escena: Calle de Valencia. Indeterminada, frente a la casa de don Félix.</p> <p>Fuera de escena: interior de la casa de don Félix.</p>

Versos	Personajes en escena	Indicaciones sobre el espacio (acotaciones y diálogos)	Espacio dramático representado
549-704	Doña Leonor Inés Juana Beatriz Isabel	Inés: “Hacia la parte se oyó / de la escalera, que estando, / hasta venir, entreabierta) mi amo, del zaguán la puerta, / alguien se habrá entrado.” (vv. 592-596). Leonor: “Id, y si está desmayada, / en el cuarto entre las dos / la entrad” (vv. 617-619). Leonor: “Y para que desde luego / en más confianza entréis / de la casa donde habéis / tomado puerto, don Diego / de Rocamora es su dueño, / yo su hija.” (vv. 661-666). Isabel: “hoy puse -(...)-ropa al sol en el terrado, y, habiéndoseme olvidado / quitarla, por ella ahora / iba y apenas abrí / la guardilla, cuando al vella, / con luz dos hombres por ella / se entraron y aun hasta aquí / vienen.” (vv. 696-704).	En escena: Casa de doña Leonor y don Diego. Aposentos de la dama. Fuera de escena: Zaguán, escalera, terrados de la casa (mencionados).
705-929	Don Enrique Chacón Doña Leonor Doña Beatriz Celio Inés	Diego (dentro): “¿En mi casa / gente y ruido y todo el cuarto / abierto? (vv. 751-753). Diego: “Llevala / a vuestro cuarto vosotras.” (vv. 877-878).	En escena: Casa de doña Leonor y don Diego. Aposentos de la dama. Fuera de escena: aposento contiguo al de Leonor, cuarto de las criadas.

Segunda Jornada

Versos	Personajes en escena	Indicaciones sobre el espacio (acotaciones y diálogos)	Espacio dramático representado
930-1184	<p>Don Diego</p> <p>Doña Leonor</p> <p>Beatriz</p> <p>Juana</p> <p>Inés</p>	<p>Don Diego: “Mas, disimula, que ella / tras ti a mi cuarto ha pasado.” (vv. 1045-1046).</p> <p>Doña Leonor: “Mi padre en mi cuarto / pocas veces sale ni entra, / y, sin que él lo sepa, puedes / en una pequeña pieza / que sirve de tocador / estar” (vv. 1110-1115).</p> <p>Doña Leonor: “Lleva / al tocador a Beatriz” (vv. 1121-1122).</p> <p>Inés: “Mandaste que con cuidado / fuese y viniese a la reja” (vv. 1136-1137).</p> <p>Inés: “él también queda en la calle, / a la esquina de la vuelta” (vv. 1150-1151).</p> <p>Inés: “Echarle por la azotea / pues ya se sabe el camino” (vv. 1157-1158).</p> <p>Leonor: “¿Y si oye hablar en el cuarto / a un hombre, estando tan cerca / de la sala el tocador?” (vv. 1166-1168).</p>	<p>En escena:</p> <p>Casa de don Diego y doña Leonor.</p> <p>Cuarto de don Diego.</p> <p>Fuera de escena:</p> <p>Cuarto de Leonor y tocador de este (mencionado).</p> <p>Otra sala de la casa con ventana y reja a la calle.</p> <p>Calle del Mar y su adyacente.</p> <p>Azotea (mencionada)</p>

Versos	Personajes en escena	Indicaciones sobre el espacio (acotaciones y diálogos)	Espacio dramático representado
1185-1400	<p>Don Juan</p> <p>Don Félix</p> <p>Chacón</p> <p>Don Enrique</p> <p>Don Diego</p> <p>Inés</p>	<p>Don Juan: “Entré en mi casa y no hallé / ya criada ninguna en ella” (v. 1198).</p> <p>Don Félix: “Después que escapé a aquel hombre / la noche pasé a la puerta” (vv. 1224-1225).</p> <p>Don Félix: “Yo os buscaré en vuestra casa / después” (vv. 1254-1255).</p> <p>Don Juan: “Anoche en mi calle (¡cielos, / favor) tuve una pendencia” (vv. 1262-1263).</p> <p>Chacón: “En fin, ¿damos otra vuelta? / Don Enrique: Y otras mil, hasta la dicha / de estar Leonor a la reja.” (vv. 1267-1269).</p> <p>Don Juan: “de la casa donde juegan / llegó con gente don Diego (vv. 1291-1292)</p> <p>Chacón: “El viejo no entra / en su casa.” Don Enrique: “Antes parece, que la calle abajo echa” (1385-1387)</p> <p>Inés. “Entra / en este primero cuarto, / que ya está la puerta abierta” (vv. 1395-1397)</p>	<p>En escena:</p> <p>Calle de Valencia, por lo que se dice en los versos 1385 y ss. debe ser la del Mar.</p> <p>Fuera de escena:</p> <p>Casa de don Juan (mencionada)</p> <p>Casa de don Félix, a su puerta (mencionada)</p> <p>Calle de don Juan (mencionada)</p> <p>Casa de juego (mencionada)</p> <p>Casa de don Diego.</p> <p>Cuarto junto a la puerta de entrada, la sala que aparece a continuación</p>

Versos	Personajes en escena	Indicaciones sobre el espacio (acotaciones y diálogos)	Espacio dramático representado
1401-1735	Doña Leonor Inés Don Enrique Chacón Don Diego Doña Beatriz Juana	Doña Leonor: “Es que hay ahí ” (se refiere al tocador) (v. 1416). Inés: “con que dentro de la sala / ya señor está” (vv. 1493-1494) Don Diego: “A mí me dijo que mala / en su casa está Beatriz ” (vv. 1597-1598) Leonor: “¿Sabes su calle ?” (refiriéndose a don Félix) Juana: “ Y su casa / por señas de que es tan cerca, / que cae de aquesta a la espalda, / por cuyos terrados suelo / hablarme con sus criadas.” (vv. 1713-1717)	En escena: Casa de doña Leonor y don Diego: Sala de la casa. Fuera de escena: Tocador de Leonor Casa de doña Beatriz (mencionada) Calle y casa de don Félix
1736-1855	Don Félix Juana Chacón Don Enrique	Don Félix: “Aunque en casa de Beatriz / gente a inquirir he enviado” (vv. 1736-1737) Don Félix: “La casa en que la veo entrar / es la de don Diego ” (vv. 1779-1780) Don Enrique: “en la casa de Leonor / entrada tendrá mi amor” (1793-1794) Chacón: “Uno que en la calle estaba / esperando a que le hicieran / seña y la puerta abrieran” (vv. 1848-1850)	En escena: Calle cercana a la casa de don Félix. Transición a la calle del Mar; en la acotación se indica <i>Entran por una parte y salen por otra</i> (v 1770+). Fuera de escena: Casa de doña Beatriz. (mencionada) Casa de doña Leonor.

Versos	Personajes en escena	Indicaciones sobre el espacio (acotaciones y diálogos)	Espacio dramático representado
1856-2137	Doña Leonor Don Félix Inés Chacón Doña Beatriz Don Enrique Don Diego Celio	Doña Leonor: “¿Pero quién con tanto estruendo / llama por aquesta reja? ” (vv. 1887-1888) Doña Leonor: “en esa sala de ahí dentro / esperad a que yo vuelva” (vv. 1909-1910) Doña Leonor: “y está a la mira, advirtiéndolo / si entra mi padre en la calle ” (vv. 1919-1920) Don Diego: “Dile que me espere dentro / de mi cuarto ” (vv. 2107-2108). Don Diego: “a Beatriz / di que se esté en su aposento ” (vv. 2110-2111).	En escena: Casa de doña Leonor y don Diego: Sala de la casa. La reja nos indica que es este cuarto y no otro. Fuera de escena: Una sala de la casa de doña Leonor, se infiere por el verso 2111 que es el tocador donde aguardó anteriormente) Calle del Mar. Cuarto de don Diego (mencionado)

Tercera Jornada

Versos	Personajes en escena	Indicaciones sobre el espacio (acotaciones y diálogos)	Espacio dramático representado
2138-2385	Don Juan Don Diego Doña Leonor Inés	Don Juan: “Que espere en su cuarto dijo / y él viene ya” (vv. 2161-2162). Don Juan: “en la puerta sentí ruido / de un retrete de mi hermana” (vv. 2243-2244). Don Juan: “le doy de abrir el postigo / y tomar la calle ” (vv. 2257-2258). Don Diego: “que a vuestra casa a esperar / la respuesta podéis iros” (vv. 2372-2373). Don Diego: “salgamos juntos de casa” (v. 2382)	En escena: Aposento de don Diego Fuera de escena: Sala de la casa de don Juan (mencionada) Calle de la casa de don Juan (mencionada) Calle del Mar Los terrados (mencionado)
2386-3094	Doña Leonor Don Diego Inés Don Enrique Chacón Doña Beatriz	Doña Leonor: “¿cómo me determino / a que salga, si en la calle / Enrique está?” (vv. 2405-2407). Inés: “váyase por los terrados ” (v. 2408). Doña Leonor: “ a aquesta cuadra , que ha sido / reservada, por si acaso / en casa hay huésped” (vv. 2423-2425). <i>Escóndense los dos en la puerta del medio y por la del lado salen Félix y Beatriz</i> (Acotación, v. 2448).	En escena: Sala principal de la casa, con ventana y reja a la calle. Fuera de escena: Calle del Mar. Terrados (mencionados) Habitación para huéspedes.

	<p>Don Félix</p> <p>Don Juan</p> <p>Don Fernando</p> <p>Celio</p>	<p>Doña Leonor: “A tu retiro / Beatriz” (vv. 2467-2468).</p> <p>Doña Leonor: “como tener escondido / un hombre en mi mismo cuarto” (vv. 2495-2496).</p> <p>Doña Leonor: “Si tenéis que hablar con él / aquel es su cuarto, idos / en él a esperarle” (vv. 2564-2566). “¿Qué esperáis? / Su cuarto es aquel” (vv. 2572-2573).</p> <p>Don Juan: “pues ya, bella Leonor, / habéis a esa reja oído / tantas veces de mis ansias (vv. 2574-2576)</p> <p>Don Diego: “estar no quiero / en mi cuarto; y pues infiero / para lo que he de decir / que este es lo mismo, escuchad” (vv. 2695-2699)</p>	<p>Tocador de doña Leonor, (donde se oculta doña Beatriz)</p> <p>Aposento de Doña Leonor (mencionado)</p> <p>Cuarto de don Diego</p>
--	---	--	--

El aposento interior que nos aparece en escena es fundamental ya que es el lugar donde se esconde Beatriz y donde lo harán al final de la obra don Enrique y Chacón para evitar ser descubiertos por todos los que ya están en la casa. Este cuarto apartado no tiene los rasgos de otras estancias calderonianas como el que sirve para provocar todo el enredo de *La dama duende*, pero sí que debemos valorar su valor como espacio para ocultar lo que no deseamos que sea descubierto.

En relación con lo que vemos en los cuadros, debemos indicar cómo se produce una restricción espacial en la obra que hace que la tercera jornada se desarrolle únicamente en dos habitaciones, mientras que en los dos anteriores hay un continuo cambio de espacios en escena que posibilita el enredo. Este hecho da lugar a que se resuelva la trama al encontrarse todos los personajes en la misma habitación.

A diferencia de lo que sostiene Alfonso, consideramos que el largo cuadro final de la tercera jornada se desarrolla en la sala principal de la casa, la que da acceso a la calle y cuenta con ventana y reja, y no los aposentos de doña Leonor, como se indica en su obra. Lo entendemos así debido a que desde este espacio se tiene acceso a los otros cuartos de la casa que ya han aparecido, sobre todo el de don Diego donde espera don Juan en esta jornada, el de huéspedes donde se esconden don Enrique y Chacón y la salida a la calle. No parece verosímil que el cuarto de la dama se convierta en el lugar de encuentro de todos los personajes, más aún cuando ella misma dice “Mi padre en mi cuarto / pocas veces sale ni entra” (vv. 1110-1111) y allí se van presentando todos los que llegan de la calle.

Otro problema que se plantea en esta última jornada es que se inicia en el cuarto de don Diego y no se ve claramente la transición al otro espacio que hemos mencionado. Está claro que se comienza allí por los datos indicados anteriormente, pero no hay nada que nos haga pensar que el resto de la escena se esté desarrollando en otra habitación; no hay nada que así lo marque. Si en la edición GM (1664), la acotación final de salida tras la escena de don Diego y don Juan dice “vase”, la de Vera Tassis la marca en plural, “vanse” lo que podría entenderse como un cambio de escenario al entrar en escena doña Leonor e Inés junto a don Diego, lo que no se marca en la acotación de entrada. En nuestra edición crítica lo hemos indicado para dar coherencia al largo segundo cuadro de este tercer acto y a las indicaciones de que el cuarto de don Diego no es ese (vv. 2695-2699).

Los espacios exteriores son las calles aledañas a la vivienda principal, la de don Diego y doña Leonor, y son los lugares donde se produce casi toda la acción de la primera jornada, los duelos entre los galanes y el enfrentamiento de don Enrique y Chacón con los alguaciles. Son lugares para la lucha, la violencia, la acción... el espacio donde los personajes masculinos ejercen su poder. Sin embargo, los espacios interiores son los del enredo, la inteligencia y la astucia, y aquí dominan las mujeres.

Desde su cuarto y la sala principal de la casa, doña Leonor consigue salvar por dos veces la presencia de extraños. La primera al final del primer acto justifica la presencia de don Enrique, Chacón y doña Beatriz en su cuarto con una mentira que para el espectador tiene visos de verdad: inventa que la dama ha llegado allí con don Enrique. La segunda, en la sala donde se encuentra con don Enrique tras llegar este y Chacón de la calle; es la mentira que sirve de base para el título de la obra, justifica la presencia de los dos allí fingiendo que el primero es un maestro de danzar que le está dando la lección al encontrárselo don Diego con la guitarra en la mano.

06.4. Elementos escenográficos.

En cuanto a los elementos escenográficos, debemos destacar los relacionados con el vestuario y con los elementos presentes en escena. Del vestuario ya tenemos noticia desde la acotación inicial que indica que don Enrique y Chacón salen “en traje de camino”. Este es distinto al habitual que deben llevar los caballeros en la ciudad y se caracterizaba por llevar botas, espuelas y una vestimenta de color frente al negro de la ciudad⁹⁷. Esto también les sirve a galán y criado para asegurar su pertenencia a otra ciudad y tratar de convencer a don Diego de que así es y no conoce a Beatriz, que ha llegado antes a su casa: “Forastero soy, el traje / salga por mí a la fianza” (v. 855)

En otros dos momentos se indica la importancia de la vestimenta de los personajes. En el primer acto, de doña Beatriz se indica en boca de Juana que su “traje da a entender, / bien que de paso notado, / que en lo rico y aliñado / es más que común mujer” (vv. 609-612). Aunque no sepan nada de ella cuando se presenta en la casa de doña Leonor, se intuye que pertenece a la nobleza por su manera de vestir. La manera de vestir de doña

⁹⁷ Vid. nota acotación inicial de la edición crítica.

Beatriz se confirma con lo dicho en el tercer acto, cuando la dama principal indica a una criada que le traiga un traje más acorde con la nueva situación pues se va a formalizar su matrimonio con don Félix: “que no has de estar de visita, / si alguien viene, como estabas / cuando de casa saliste” (vv. 2844-2846). Los vestidos marcan el desarrollo de las escenas en interiores o exteriores; en este último caso se aprecia que Beatriz ha estado durante toda la comedia con un vestido de calle que denotaría lo fuera de lugar que estaba en el interior de la casa, de ahí que se le quiera dar uno nuevo que sea de interior. González Aurelio en su artículo sobre la estructura de la comedia *Mañana será otro día* nos marca la importancia del vestuario para marcar los espacios en los que se desarrolla la comedia: “también se ubica la acción en la casa de los personajes, el que la acción tenga lugar en un interior estará construido escénicamente por el vestuario de los personajes”⁹⁸

También es útil a la hora de dar verosimilitud al enredo. La llegada del padre de doña Leonor al final del primer acto y hallar allí a dos hombres, don Enrique y Chacón, y a una dama podría no propiciar la trama y mentira principal de nuestra obra, el “disfraz” de maestro de danzar inventado por doña Leonor para su amado. Calderón lo resuelve cubriendo el rostro del protagonista por haber sido levemente herido en la pelea con los alguaciles que tuvo anteriormente esa noche.

Estos pequeños detalles son cruciales en el devenir del enredo; sin ellos, todo el castillo de naipes que se construye en la comedia caería sin remedio por el peso de las evidencias. Sin embargo, dramáticamente son la convención necesaria para el espectador para entrar en el juego propuesto por don Pedro.

Otro elemento importante en la trama es la aparición en escena de la guitarra. El instrumento musical, del que hablaremos en el apartado de la música, crea la posibilidad de que Leonor construya el disfraz de don Enrique como maestro de danzar. En este caso el azar dramático, que en realidad es magisterio del dramaturgo, consigue que se den las circunstancias para que la situación deba enredarse para desenredar otro entuerto: al encontrar el padre de doña Leonor a un hombre en su casa (otra vez) la guitarra es el elemento para salir al paso de las sospechas de don Diego.

La guitarra se presenta como el complemento musical en el romance de don Luis de Góngora cantado por Inés en el segundo acto. Antes se ha hecho mención de que el

⁹⁸ González, A., “Estructura dramática de *Mañana será otro día* de Calderón”; *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pág. 171.

protagonista usaba un instrumento musical que bien podría ser una guitarra al asociarlo como se hace en otras comedias y en algunos entremeses de Calderón, con el oficio de barbero:

Chacón: (...) era cuando tú a deshora
tocabas un instrumento ,
como acaso, en el balcón;
que, aunque no eres nada diestro,
para que ella te entendiese
bastaba, y para que oyendo
alguien folías de arriba,
dijera: “el primer barbero
es este, que vive en lo alto”. (vv. 91-99)

Esta mención del primer acto, al comienzo de la obra, permite que don Enrique se disponga a afinar la guitarra que la criada Inés afirma que está “destemplada” (v. 1480). En la convención dramática, el espectador asociará indudablemente el instrumento con el disfraz creado por doña Leonor; no es necesario que haya un verdadero disfraz, todo se basará en la presencia de la guitarra.

07. Tiempo.

La obra transcurre a lo largo de veinticuatro horas, las que van desde la llegada de don Enrique y Chacón a Valencia a la resolución de la trama al día siguiente por la tarde. No hay un desarrollo temporal muy extenso, lo que posibilita que el enredo quede más concentrado y sea más efectivo al limitar su duración.

Comienza la acción de noche, mientras don Enrique y Chacón, tras dejar su equipaje en una posada a las afueras de Valencia, se dirigen a la ciudad en busca de la casa de Leonor:

Chacón: ...
 mientras de noche y a tiento
 vamos, sin saber a dónde, (vv. 8-9)

La noche se presenta en las comedias de Calderón como el momento de la confusión y de los enredos, también para los lances y disputas, como vemos en nuestra comedia. Señala esto Alcorta en su tesis sobre nuestro autor y la puesta en escena de sus obras. En este caso se refiere a la comedia *Mañanas de abril y mayo* en la que el protagonista también acaba de llegar a una ciudad, en este caso Madrid, de noche. Alcorta indica que

La comedia *Mañanas de abril y mayo* da comienzo en una escena nocturna porque la noche y la oscuridad favorecen a su protagonista, don Juan, prófugo que regresa a Madrid, donde le acechan la justicia y los enemigos. Pero la noche también representa su voluntad de ocultar cautelosamente su deshonor y su deseo de venganza. No olvidemos que en el teatro de Calderón la noche se aviene bien con los celosos del teatro profano o con el personaje de la Culpa de los autos —en su figuración como la Sombra— y con la representación de los seres vengativos de las tragedias, como pueden ser la reina Semíramis, hija del aire, o el tirano Aureliano, de *La gran Cenobia*.⁹⁹

La noche es, por tanto, un momento de confusión, de generación de conflictos y enredos... también de muerte, como veremos más adelante, mientras el día servirá de contrapunto a estos conceptos.

⁹⁹ Alcorta Calvo, N., *Del pensamiento a la puesta en escena en el teatro de Calderón* (Tesis doctoral), Madrid, UNED, 2015, pág. 271.

con su criada Inés que su traslado a la ciudad del Turia acaba de producirse y que no ha pasado aún mucho tiempo en la ciudad:

Inés: ¿Es bien que tu padre vea
 cuán disgustada has venido
 y que entiendan tus guardadas
 penas las nuevas criadas
 que en Valencia has recibido? (vv. 576-580)

En este punto debemos marcar una intervención de don Juan en el tercer acto que crea cierta falta de verosimilitud en la acción. Se trata del comentario que hace a cómo ha acudido a la ventana de doña Leonor en múltiples ocasiones solicitándole su amor. ¿Cómo es posible que haya sido esto posible si lleva poco tiempo en la ciudad? Es cierto que podría referirse a etapas anteriores a la marcha de su padre, pero no da esa sensación de lejanía en el tiempo cuando lo menciona el personaje:

Juan: Deciros
 que, pues ya, bella Leonor,
 habéis a esa reja oído
 tantas veces de mis ansias,
 en eco de mis suspiros,
 la verdad con que os adoro (...). (vv. 2573-2578)

Entendemos que debe situarse esta situación como parte del proceso de aceptación de los hechos que debe asumir el espectador para dar lugar a la ficción creíble que supone la representación y que no debemos ir más allá en este aspecto.

Los acontecimientos del primer acto tienen lugar esa misma noche de la llegada de Enrique y Chacón a Valencia y se van sucediendo de manera que provocan el encuentro de los dos enamorados de una manera sorprendente y la despedida hasta la mañana siguiente:

Enrique: Pues hasta mañana, adiós.
Leonor: Pues adiós, hasta mañana. (vv. 928-929)

El segundo acto comienza tras esa noche en que Beatriz ha encontrado refugio en casa de Diego de Rocamora y su hija Leonor. Padre e hija abren el acto en la mañana del día siguiente. La referencia a este dato temporal la tenemos en la intervención de Leonor que remite a la víspera:

Leonor: (...) no deja de hacerme fuerza

el amante que en su cuarto
anoche estaba con ella (vv. 953-955)

Y también en otra de don Diego al despedir a Beatriz de su casa:

Diego: (...) que es que, pues pasó la noche,
podréis iros encubierta (vv. 1058-1059)

A continuación, sin ruptura temporal, se suceden las escenas de la conversación entre Leonor y Beatriz, la de la primera con su criada y la que reúne a los segundos caballeros con el padre de la dama. La transición temporal se hace mediante la aparición de Enrique y Chacón en la conversación entre Leonor y su criada y su presencia en la calle esperando a que la dama lo pueda recibir.

Tras entrar en la casa y ser descubiertos por el padre, originando todo el enredo que da nombre a la comedia, se hace mención de que el maestro de danzar ha de regresar a la casa para continuar con la lección “mañana / o a la tarde” (vv. 1575-1576).

Ese mismo día regresa para ver a su amada y en este segundo acto, Inés hace un comentario metateatral que nos plantea la estructura temporal de la comedia circunscrita a las veinticuatro horas según la tradición clásica:

Inés: ¿en qué ha de parar aquesto
y más en veinte y cuatro horas
que da la trova de tiempo? (vv. 2135-2137)

Se nos presenta aquí, por tanto, una declaración poética de nuestro autor sobre el tratamiento temporal en sus comedias. Choca esto con la ruptura de Lope que apostaba por romper con la regla del tiempo en el teatro que aconsejaba Aristóteles en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto 190
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica;
pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años, 195
que éstos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o, si fuere fuerza,
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,

pero no vaya a verlas quien se ofende. 200
 ¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces
 de ver que han de pasar años en cosa
 que un día artificial tuvo de término,
 que aun no quisieron darle el matemático!
 Porque considerando que la cólera 205
 de un español sentado no se templa
 si no le representan en dos horas
 hasta el Final Juicio desde el Génesis,
 yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
 con lo que se consigue es lo más justo. (vv. 188-210)

Anne Ubersfeld señala en su *Diccionario de términos claves del análisis teatral* que Aristóteles no estableció las unidades teatrales de acción, tiempo y espacio como una regla inquebrantable, sino como una guía, un camino para dramaturgos que, evidentemente, podría no ser seguido por estos:

Aristóteles no construyó la regla de las tres unidades como una camisa de fuerza, sino que simplemente privilegió la unidad como un “bello cuerpo”, y la continuidad de una acción que debe, para ser efectiva, aparecer como un todo orgánico, uno y muy limitado. La regla de las tres unidades fue sistematizada en el Renacimiento, momento en el que se volvió a Aristóteles, filósofo de la razón.¹⁰¹

En la misma línea se mueve Juan Manuel Rozas en su estudio sobre la poética teatral del Lope. Señala Rozas que el Fénix no adecuaba sus obras a la preceptiva de los clasicistas y de hecho ya señala la unidad de tiempo como un “consejo” del estagirita. Lo fundamental es entender que el rigor absoluto de este aspecto no debe seguirse a rajatabla. En nuestra obra sí se puede considerar así. pero es debido a que la acción dramática y el enredo exigen esta concentración temporal, como ya hemos dicho, para conseguir un mayor efecto en su construcción.

La comedia inicia la tercera jornada en el punto donde quedó en el acto anterior, en la misma mañana, y encontramos a don Juan esperando en el aposento de don Diego la llegada de este para tratar el problema que le aqueja por los acontecimientos de la noche anterior. Se citan para un reencuentro en una hora que llega tras un intervalo de 181 versos (2379-2560) en que don Juan regresa a la casa de don Diego y comienza la escena final

¹⁰¹ Ubersfeld, A., *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Galerna, 2002, pág. 18.

de la obra en que se va a fijar la boda de Beatriz y Félix y se va a descubrir la verdad sobre don Enrique y su relación con Leonor.

Todo lo que sucede a partir del regreso de don Félix a la casa de la protagonista tiene lugar en ese mismo día también; don Diego insiste en que las “vistas de la boda / han de ser hoy en mi casa”; es decir, seguimos en ese espacio de veinticuatro horas desde que se inició la acción la noche anterior.

Los sucesos se enlazan rápidamente y las salidas y nuevas entradas de personajes dejan transcurrir muy poco tiempo; así la criada Inés señala que don Diego vuelve al haber encontrado a don Félix muy rápidamente ya que este sabía que había salido a su encuentro:

Inés: Discursos ataja,
que como iban a buscar
a quien aguardando estaba,
con gana de que le hallasen,
con él vuelven todos. (vv. 2885-2889)

Toda esta rapidez de entradas y salidas de personajes en estos instantes finales de la obra buscan provocar la comicidad y el humor; Calderón se muestra como un gran dramaturgo de comedias al generar situaciones en las que todo tiene sentido a pesar de producirse a un ritmo desenfrenado.

Tras esa intervención de la criada, será su señora Leonor quien nos sitúe en otro momento temporal del día que ha empezado en la segunda jornada. La protagonista le indica a Enrique que le buscan para las vistas de la boda de doña Beatriz y don Félix esa misma noche, que entendemos ya está próxima al precipitarse todos los acontecimientos y el inmediato encuentro de los dos contrayentes:

Leonor: Nada
importará que te vean,
que antes a buscarte andan
para que esta noche asistas
aquí. (vv. 2889-2893)

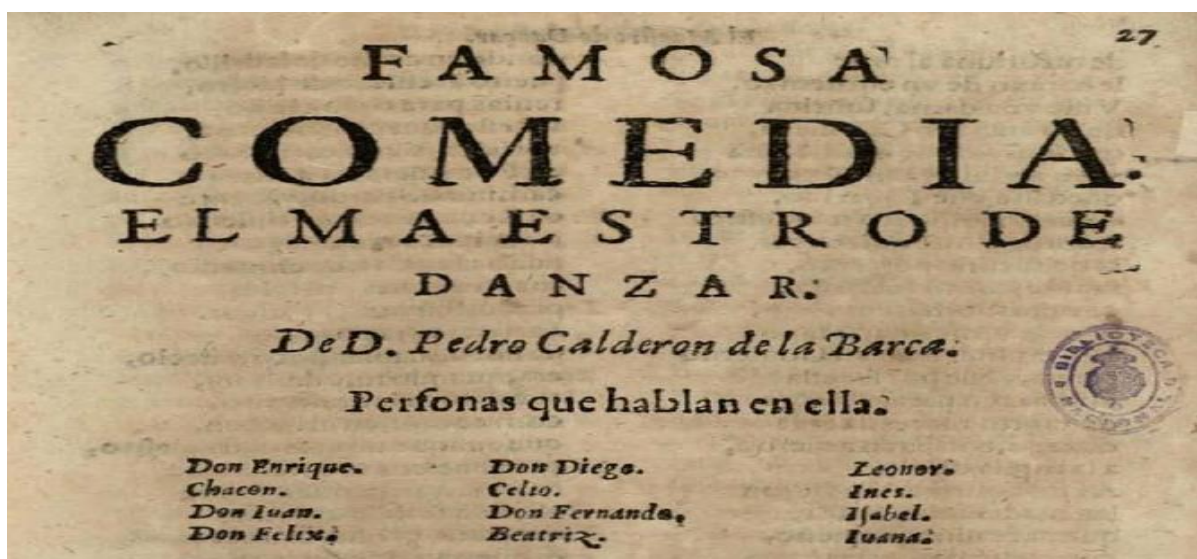
Antes de que se cumplan las veinticuatro horas desde el inicio de la obra con la llegada a Valencia de don Enrique y Chacón, termina la comedia con el desenlace habitual: matrimonios, el honor restaurado y el orden después del caos y el enredo generado de manera intensa durante una sola jornada.

De este modo, el tiempo en *El maestro de danzar* juega con la idea que planteábamos de que la noche y los espacios exteriores generan situaciones de confusión y será a la luz, de día y en interiores donde se encuentre la solución a estos conflictos. Insistimos en que la duración de la comedia no es un hecho que lo separe de las obras de Lope, que también respetó esta regla en algunas de sus obras, sino que se debe a la intensidad y al juego que le da al autor concentrar tanta acción en un límite de tiempo tan corto.

08. Personajes.

08.1. Diferencias en la nómina de personajes.

La nómina de los personajes que nos aparecen en las ediciones del XVII son las siguientes. En la edición de 1664 tenemos tres columnas con la distribución que podemos apreciar en la imagen:



En primer lugar, tenemos a los personajes masculinos y terminamos por los femeninos, sin más información: Don Enrique, Chacón, don Juan, don Félix, don Diego, Celio, Don Fernando, Beatriz, Leonor, Inés, Isabel y Juana. Don Diego

La edición de Vera Tassis de 1687 se presenta así:



Observamos que en la edición de Vera Tassis se producen pequeñas variaciones que afectan a la información que tenemos sobre los personajes. En primer lugar, se añade el tipo al que respondería cada uno de ellos: galán, dama, viejo, lacayo y criados. Llama la atención que a Chacón se le asigne el de lacayo que según recoge *Autoridades* es “el criado de escalera abajo y de librea, cuyo ejercicio es seguir a su amo, cuando va a pie, a caballo o en coche”. La indicación de “escalera abajo” se interpreta como de un nivel inferior en cuanto a su relación con el amo, pero en nuestra obra no debe interpretarse así, como veremos más adelante en el análisis. En cualquier caso, como indica Lobato, “la falta de denominación de “gracioso” / “graciosa” en la lista inicial de *Personas* no significa la ausencia de este tipo en la pieza, sino que es a menudo el resultado de la falta de coherencia propia de la época al establecer esos índices”¹⁰².

En segundo lugar, se recoge en la edición de VT la presencia en la obra de los alguaciles y la gente de ronda que intervienen en el duelo con don Enrique y Chacón en el primer acto y en la búsqueda de don Félix por parte de don Juan y don Diego en la misma jornada.

En tercer lugar, se produce la agrupación de dos de las criadas, Isabel y Juana, mientras que Inés aparece sola. Esto es una indicación en la que se denota que este último personaje tiene un peso mayor que las otras dos en la obra.

Los caracteres de nuestra obra son los habituales en las comedias de capa y espada de Calderón, que profundiza en los utilizados por Lope de Vega en su dramaturgia. Los rasgos básicos de todos ellos responden a la línea de lo establecido y lo que haremos es analizarlos en el contexto de la obra para intentar profundizar en su caracterización. Partimos de que nada en *El maestro de danzar* choca con respecto a lo que se observa en otras comedias: dos parejas de enamorados con alguna dificultad para llevar a buen puerto la relación (la distancia y la amistad con el hermano de la dama en nuestro caso), criados que ayudan a sus amos, viejos que imponen el sentido común, hermanos que buscan limpiar el honor mancillado en la figura de sus hermanas... todo responde a un estilo canónico. Iremos viendo y analizando más detenidamente cada uno de estos personajes.

¹⁰² Lobato, M.L., “Graciosos de comedia y graciosos de entremés: forma y función del personaje cómico en el teatro de Calderón”, en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras: Homenaje a Jesús Sepúlveda*; Cancelliere, Enrica y Arellano Ayuso, Ignacio (coordinadores), Editorial Iberoamericana / Vertvuert, 2006, pág. 271.

La pareja central de nuestra obra es la formada por don Enrique de Ayala y doña Leonor de Rocamora. Su relación amorosa comienza en Madrid, pero se ve interrumpida cuando el padre de ella, don Diego de Rocamora, regresa de Indias y se retira a vivir su vejez a su patria natal, Valencia. La marcha de ella con su padre obliga al galán a ir tras su amada y es lo que da comienzo al enredo.

08.2. Doña Leonor de Rocamora.

Doña Leonor es la dama principal de nuestra comedia y la protagonista principal. Como hemos visto en el estudio de la estructura, se encuentra presente en la mayor parte de las escenas de la obra. Ella es la que muestra un rápido ingenio cuando, al hallar su padre a don Enrique en su casa, finge que es un maestro de danzar para aprender lo que no había podido en Madrid y que estaba de moda en Valencia.

Señala Pedraza que:

En las piezas cómicas el protagonismo puede repartirse entre la pareja de dama y galán; pero es frecuente que la primera se alce con el dominio absoluto de la acción y convierta al caballero en víctima cómplice de sus enredos. El paradigma de este esquema es *La dama duende*; pero son muchas otras las comedias que lo repiten: *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *No siempre lo peor es cierto*, *Guárdate del agua mansa...*¹⁰³

Así ocurre en nuestro caso, donde Leonor es la gran directora de la dramatización y el engaño representado en su casa. Ella será la que haga girar los acontecimientos de la acción para poder unirse con Enrique y para salvaguardar el honor de Beatriz. Su único momento de debilidad lo vemos al final de la comedia cuando su padre amenaza con matarla, un instante que acercaría la obra a la tragedia, pero es evitado por don Juan.

Leonor es presentada al espectador en ausencia, su primera intervención en escena no llega hasta mediada la primera jornada (v. 549). Podemos ver incluso otra influencia cervantina al ver cómo en *El Quijote* doña Dulcinea también hará su aparición después de que ya ha sido mencionada con anterioridad. Sobre Leonor, en el momento de su salida a escena, ya tenemos información a través del diálogo de don Enrique y Chacón. El criado

¹⁰³ Pedraza Jiménez, F.B., *Calderón. Vida y Teatro*, Alianza Editorial. Literatura, Madrid, 2000, pág. 87.

se ha referido a ella como “bellísimo portento” (v. 44) y el primero, enamorado, da cuenta de todas las virtudes de la dama al defender su locura de amor frente a su criado (“no tanto por la hermosura / de Leonor, por el ingenio, / cordura, y nobleza” vv. 187-189). Conocemos también antes a su padre, don Diego, deduciéndolo de su afirmación de que ha estado en Indias, algo de lo que antes han hablado Chacón y Enrique.

Cuando se presenta en escena, se ve como una mujer enamorada, que sufre por la separación de su amado al que ha dejado en Madrid. Su primer diálogo con Inés nos lo muestra así, cuando la criada indica la causa de su tristeza: “Vengo / en que es grande tu dolor / pues de don Enrique amada / y el de ti favorecido, / forzosa la ausencia ha sido” (vv. 567-571).

Pronto se verá el carácter del personaje cuando se decide a ayudar a la mujer que ha llegado a las puertas de su casa y se muestra tan perdida, Beatriz, a la que se dirige para tranquilizarla con estas palabras: “Alzad del suelo y cobrad / el aliento, asegurada / de que -como dije- en nada / os faltará mi piedad” (vv. 657-660).

Pero si hay un rasgo que defina el carácter de Leonor es el de su ingenio y rapidez mental al afrontar el problema de honor que suponía el que su padre la encontrara con dos hombres en su casa, don Enrique y Chacón. Ante la presencia de su progenitor, idea la mentira de hacer pasar a su amado por maestro de danzar, dando sentido a su presencia y la de su criado y al hecho de que esté con una guitarra en la mano, que proviene de una precaución que tuvo antes Inés para que doña Beatriz, escondida en el tocador, no escuchara la conversación de los dos amantes. Así lo atestigua Chacón cuando afirma que “mentira más adecuada / al caso no vi en mi vida, / pues dio papel en su farsa / a la guitarra, a él y a mí” (vv. 1529-1532).

Leonor es en este sentido un ejemplo más de cómo los personajes femeninos de Calderón utilizan el engaño para conseguir sus fines (enamorar a un galán) o, en este caso, resolver una situación que pone en riesgo su honor. Mientras que los hombres tiran de espada, las mujeres calderonianas acuden a la palabra para solucionar problemas o conseguir sus objetivos. En este sentido se ha hablado del carácter “feminista” de Calderón; así, Regalado indica que:

El feminismo de Calderón, si así lo queremos llamar y no sin salvar las distancias, se hace patente primordialmente como una afinidad y profunda simpatía por la mujer, por el hecho de que el dramaturgo está ya anticipadamente a favor de sus

personajes, víctimas continuas de los excesos del honor y los celos, la autoridad paterna y las convenciones sociales. El dramaturgo no cesó de representar las injusticias y represiones a que está sometido el ser humano, haciendo hincapié en la condición del género femenino.¹⁰⁴

Por otro lado, el mismo autor señala que:

El dramaturgo arroja a sus personajes al mundo fáctico, maraña que se ven obligados a desenredar, es decir, a interpretar, esfuerzo que lleva irónicamente en muchas ocasiones a recurrir al enredo, en particular a las mujeres, quienes al no poder desenvainar tienen que refugiarse en la ficción para salir de atolladero, perseguir el gusto, remediar el equívoco y conquistar al galán.¹⁰⁵

Hernández también señala que las mujeres de las comedias de Calderón son “mujeres decididas y de principios: muchas veces son los personajes más dignos de admiración” y que el honor no es patrimonio exclusivo de los hombres, ellas también “tienen sentido de responsabilidad.”¹⁰⁶

Escalonilla, en su estudio sobre las mujeres en el teatro calderoniano en que defiende al autor de los ataques de misoginia que se le han dedicado, considera que nuestro dramaturgo se aleja de esas corrientes y aboga por situar a la mujer en el mismo plano que a los hombres. Es interesante señalar de este estudio cómo en muchas obras de Calderón nos aparecen dos perfiles distintos de mujeres; tal es el caso que nos ocupa, Leonor sería la mujer inteligente e ingeniosa que se enfrenta a un mundo que rechaza su libertad frente al de Beatriz que sigue las convenciones sociales. Señala la autora que:

la presentación del personaje femenino en el teatro de Calderón supone una profunda renovación. Es una mujer distinta que se erige, no ya en representante de su sexo sino de un ser humano poliédrico y universal que rebasa los límites de la esfera femenina para alcanzar los de la humanidad sin distinción de sexos¹⁰⁷

No es posible, en cualquier caso, establecer una preferencia de Calderón por los personajes femeninos, sino que debemos tratarlo como una cuestión más de construcción

¹⁰⁴ Regalado, A., “Sobre el feminismo de Calderón”, en *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, pág. 93.

¹⁰⁵ Regalado, A., 1995, vol. II, pág. 451.

¹⁰⁶ Hernández González, L., “¿Un Calderón feminista? A propósito de *Las armas de la hermosura*”, en *Nuevas sonoras aves. Catorce estudios sobre Calderón de la Barca*, Frederick A. de Armas y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2015, pág. 153.

¹⁰⁷ Escalonilla López, R.A., “El tema de la mujer en las comedias de Calderón”, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional del nacimiento de Calderón*, Arellano, Ignacio (dir. congr.) vol. 1, Pamplona, Eunsa, 2002, pág. 469.

dramática, al ser imprescindibles para el enredo y la trama. Sin duda, Calderón toma ejemplo de las mujeres en las comedias de Tirso de Molina que ya anticipaban este carácter inteligente y decidido en una sociedad en la que estaban sometidas a rigurosas reglas morales. Recordemos, por ejemplo, a su doña Juana de *Don Gil de las calzas verdes*, capaz de fingirse hombre para conseguir a su amado huido. Sin embargo, no ocurre lo mismo en la tragedia, o al menos no con el mismo resultado; la mentira y el engaño en los dramas resulta fatal para ellas, como el caso de *El médico de su honra* cuando Mencía “aterrorizada ante la súbita llegada de su marido Gutierre, le dice que hay un hombre en casa, omitiendo el nombre del príncipe Enrique.”¹⁰⁸

Volviendo a nuestro personaje de Leonor, su carácter es el de una mujer prudente, inteligente y que sabe llevar con resignación la actitud celosa de don Enrique hasta el punto de que, con suma paciencia, logra convencerle de su error al creer que el hombre que ha entrado en su casa es su amante. Vemos así a una mujer que debe enfrentarse al problema del honor en la relación con su padre y también con su amado. En ambos casos acaba saliendo triunfante, su objetivo se cumple y termina casándose con don Enrique.

Sin embargo, también puede llegar a mostrarse ofendida por las sospechas de su amado, reafirmando en su honor (“Que / soy quien soy y no te ofendo” vv. 1964-1965) y que puede acabar rechazando a su amado por sus sospechas, lo que vemos en el tercer acto cuando, tras descubrir Enrique la verdad del escondido, ella cambia su actitud hacia él y comienza con el tratamiento de “usted”, el de dos personas que no se conocen: “Pues si lo ve usted y ve / que tuvieron sus delirios / de mí tan baja sospecha, / como tener escondido / un hombre en mi mismo cuarto / que se vaya le suplico, / y no vuelva donde escuche / otra vez los desatinos / de tan licenciosos celos” (vv. 2492-2500). Un carácter más fuerte que no pasa desapercibido a Chacón: “Oigan, que ha cobrado bríos / de provincial la que antes / no hablaba más que un novicio” (vv. 2501-2503). Finalmente, su amor hacia don Enrique acabará imponiéndose y olvidando todo, a pesar de la actitud del galán casi ridícula.

¹⁰⁸ Regalado, A., 1995, pág. 462.

08.3. Don Enrique de Ayala.

Don Enrique es noble, pero pobre. Chacón, desde su monólogo inicial, ya nos está formando un retrato de qué tipo de personaje es su amo. La primera noticia que nos da de él es que es noble, pero no tiene riquezas, algo en lo que se va a insistir en varias ocasiones (“he dicho que te dieron / la sangre sin el caudal” vv. 20-21; “tolerando / lo no rico con lo cuerdo” vv. 31-32) y más cuando el criado indica que llegan a Valencia “sacando de mi poca hacienda / algún caudalejo” (vv. 129-130). Es decir, el viaje lo ha costeado él y no su señor. Su nobleza también es destacada por otros personajes, así, al final de la tercera jornada, cuando se produce el reconocimiento de quién es, don Fernando, hermano de don Diego de esta forma lo afirma: “porque es / de las familias de España / más ilustres” (vv. 3059-3061).

Otro rasgo que destaca de don Enrique es su carácter quijotesco. Sabemos de la admiración de Calderón de la Barca por Cervantes y su gran personaje; en nuestra obra se muestra al darle al galán protagonista rasgos que lo acercan a don Quijote. La obra, de hecho, comienza con un diálogo en que Chacón subraya la locura de su amo. Esta está provocada por el amor que ha sentido por doña Leonor y que lo ha llevado hasta una ciudad extraña donde no tiene “ni amigo, ni deudo / ni conocido ninguno” (vv. 138-139). El amor, además, provocó que en su ciudad, Madrid, no se preocupara ya “ni de amigos, ni visitas, / ni conversaciones, ni juegos” (vv. 73-74). Este rasgo de locura, lo reafirma Chacón al comparar su actitud de enamorado con las de otros personajes de novelas de caballería, Esplandián, Belianís, Amadis y Beltenebros, que fueron arrasados por la parodia de Cervantes y que “a pesar de don Quijote / hoy a revivir han vuelto (vv. 165-166) y al ver que se involucra en ayudar a una dama en apuros, doña Beatriz, sin conocerla de nada: “Solo esto / le faltaba a tu fortuna / para ser hecho y derecho / caballero andante” (vv. 244-246).

Sin embargo, esta idea de la locura no es vista así por don Enrique, o, al menos, no con los mismos componentes negativos; para él, su locura es de amor y totalmente justificada por el objeto de este sentimiento, doña Leonor: “Y volviendo al argumento / de que es locura mi amor, / las consecuencias concedo, pero locura tan puesta / en razón, que al mismo tiempo / que me está acusando loco, / me está acreditando cuerdo” (vv. 180-186).

Otro rasgo destacado de don Enrique y que da pie al enredo en varias ocasiones es su carácter celoso, algo habitual en los galanes calderonianos. Don Enrique se muestra en su relación con doña Leonor muy airado cuando cree que ella tiene otro amante, algo totalmente infundado y que es fruto del enredo. El espectador, que conoce la realidad de las situaciones, ve en don Enrique a un amante que se enoja sin motivo, que desconfía de doña Leonor, que se muestra casi siempre cabal y certera en sus comentarios y actitudes. Frente a la mujer, Enrique se presenta como un galán que podría llegar a cualquier enfrentamiento por el honor, por sus celos... algo que el espectador puede interpretar como una burla a esos sentimientos del hombre, ya que conoce la verdadera causa de la presencia de un hombre en casa de doña Leonor, y una defensa de la mujer por la situación en que vive Enrique: “abusos del mundo mandan, / que los hombres ajustemos / lo que ofenden las mujeres” (vv. 1949-1952).

En cualquier caso, la relación entre ambos termina en el matrimonio esperado en este tipo de comedias, no sin antes plantearse un nuevo problema para ellos: el concierto del matrimonio entre don Enrique e Inés, la criada, por parte de don Diego, que ve en él a un maestro de danzar por el engaño de su hija. Esta situación final nos presenta a un don Enrique que no rechaza la boda, en un nuevo episodio de su comportamiento celoso por su amor a doña Leonor y responde que sí a la misma afirmando tras la alegría de Inés (“Por mí de muy buena gana” v. 3010) que tampoco él pone ningún impedimento (“Y por mí” v. 3011).

Nuestro personaje se convierte en el desenlace en un juguete de la situación y solo interviene nuevamente para echarle en cara a doña Leonor que se haya valido de don Juan para proteger su vida, reactivando sus celos: “Ah, cruel! ¿Otro no había / de quien valerte?” (vv. 3035-3036). Sin embargo, no se niega al matrimonio y esto nos sitúa ante un personaje que se va moviendo por las circunstancias y que, aunque parece ofenderse, acaba sometiéndose a los principios establecidos.

08.4. Chacón.

Si el personaje femenino anterior demuestra una gran lucidez, no le queda lejos el gracioso de nuestra obra, Chacón. Su nombre recuerda al de una danza de la época, la

chacón, bailada con castañuelas, panderos y guitarras, de carácter popular y que, según afirma Moreno Muñoz, citando a Sachs, era más “apasionada y deshonesto que la Zarabanda”¹⁰⁹. Recoge también distintas teorías de Capmany y Barbieri sobre el origen del término: ser derivada de la italiana ‘ciacona’, del vasco “chocuna” (lindo) o un americanismo para un tipo de baile recogido en el entremés *El platillo* de Simón Aguado o de una región entre Argentina, Bolivia y Paraguay¹¹⁰. En cualquier caso, se trata de un baile más propio del estamento al que pertenece el gracioso que al de su señor. Se la consideraba “la más desenfadada de todas las danzas”¹¹¹. En *Autoridades* se define como “Son o tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa, que no solo se baila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras naciones y le dan este mismo nombre”. En la obra *Dar tiempo al tiempo*, de la que muchos ven *El maestro de danzar* su refundición, el criado también tiene el mismo nombre y no vuelve a aparecer en ninguna otra comedia o entremés.

Vemos en Chacón a un criado fiel, con ciertas ambigüedades; por ejemplo, en los momentos de tensión del primer acto tras la huida de doña Beatriz de su casa parece mostrar su cobardía -aunque también la podemos interpretar como prudencia- (“El onceno mandamiento / es “No estorbarás”” vv. 218-219) y posteriormente con los alguaciles muestra una actitud más valerosa al ayudar a su señor, lo que demostraría el afecto que le tiene: “Hoy se verá por lo menos / la novedad de un lacayo / que no huye y tira recio” (vv. 466-468), que se traducirá en que hiere de muerte a uno de ellos.

También se observa esta preocupación casi parental por don Enrique en otros momentos, como cuando indica que le rompería la guitarra en la cabeza al hombre que ha entrado en casa de su amada porque le provoca dolor: “Si ello hay pesar, / por Dios que le he de quebrar / la guitarra en la cabeza” (vv. 1853-1855). O cuando, en vista de su estado de pobreza, le aconseja que podría ganarse la vida como maestro de danzar, algo que el noble, evidentemente, rechaza.

¹⁰⁹ Sachs, C., *Historia Universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1943, citado en Moreno Muñoz, María José. *La danza teatral en el siglo XVII*. (tesis doctoral) Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2010, pág. 128.

¹¹⁰ Op. cit., pág. 128.

¹¹¹ Op. cit., pág. 130.

El rasgo que más destaca de este gracioso es el ingenio verbal que demuestra en la mayoría de sus intervenciones; se convierte en un espectador más de la obra y da una visión humorística de los acontecimientos que generan la distensión propia de la comedia de los lances de honor y las situaciones de enredo que en un drama se convertiría en fuente de conflictos y tensión. Chacón demuestra un punto de vista cómico sutil, inteligente e ingenioso. Sus intervenciones cómicas suelen hacerse en función de los diálogos anteriores o de la situación en que se hallen amo y criado en ese momento; de hecho, tras su gran monólogo inicial en que narra la historia de amor de su amo y doña Leonor, casi todos los momentos en que interviene en el diálogo lo hace con una finalidad cómica.

08.5. Galanes secundarios: don Juan César y don Félix de Lara.

Los personajes de los galanes secundarios, don Juan y don Félix, representan el contrapunto serio a don Enrique, siempre envuelto en el enredo. En estos dos se observan rasgos que incluso hacen pensar más en la tragedia que en la comedia; perfectamente los podríamos haber encontrado en obras de este tipo de nuestro autor. Son personajes atormentados por las dudas de las situaciones creadas, don Juan por la huida de su hermana Beatriz, don Félix por no saber qué ha sido de su amada. En sus monólogos y apartes van a dejar manifiesta su indecisión frente a los acontecimientos, por los que se ven en algunos momentos superados y que llevan a ambos a quejarse amargamente:

Juan	(¡Ay infelice! que si conmigo los llevo, y no le encuentro, no hago más que ruido; y si le encuentro, van a solo ser testigos. Que me agravia y no me vengo, pues no he de poder matarle puesta tanta gente en medio. ¿Qué debo hacer, ay de mí?)	(vv. 283-290)
------	---	---------------

Félix	¿A dónde, fortuna mía, siempre a mis dichas opuesta, iría Beatriz, que de mí ni se vale, ni se acuerda? Después que escapé a aquel hombre, la noche pasé a la puerta sin resolverme ni a entrar ni a salir, para que en vela
-------	---

me hallase cualquiera aviso;
 mas fue inútil advertencia,
 pues ni ella me da noticias
 ni yo sé dónde tenerlas.
 ¡Qué fuera, ay de mí, que hubiese
 dado su hermano con ella,
 pues mejor que yo sabría
 dónde ir pudo! Vaga idea
 de un triste, ¿cuándo sabrás
 hacia lo mejor la senda?

(vv. 1220-1236)

Incluso en el juego dramático de la plurimembración correlativa entre ambos que se da tras este último monólogo:

Hablan sin verse.

Juan	No sé qué hacer en mis dudas.
Félix	No sé qué haga en mis sospechas,
Juan	¡Qué asombro!
Félix	¡Qué confusión!
Juan	¡Qué dolor!
Félix	¡Qué ansia!
Los dos	¡Qué pena!

Vense

Félix	Don Juan.	
Juan	Don Félix.	(vv. 1238-1242)

Este recurso dramático de la plurimembración correlativa, que hemos tratado en el apartado del lenguaje, pone de manifiesto esa semejanza entre ambos personajes, sus voces parecen confundirse y ser una sola hasta llegar a ese “¡Qué pena!” que resume el estado de angustia y agitación en que ambos se encuentran por las circunstancias de la acción, de la que ni siquiera sospechan que los está relacionando.

Esta similitud también se observa en el proceso amoroso en que se ven ambos envueltos. Su amor por Beatriz y Leonor es el esperado en este tipo de personajes: respetuoso, entregado, sumiso a los deseos de su amada y de una entrega total que los llevaría al matrimonio.

Esta caballerosidad será también la que determinará que ambos salven de una muerte segura a Enrique y Leonor cuando en la última escena ambos son el objetivo de la ira del padre y el hermano engañados. Los dos personajes que tratamos se interpondrán entre los atacantes y sus víctimas y pondrán un punto de razón y cordura que consigue que la obra no termine como tragedia con la muerte de los protagonistas. Es un momento

en que se aprecian la nobleza y el honor de estos caballeros y que afianza ese carácter de contrapunto serio al trío formado por don Enrique, doña Leonor y Chacón.

La diferencia entre ambos será que don Juan responde al perfil de “galán suelto”, es decir, aquel que termina la obra sin haber encontrado pareja, como lo han hecho los demás.

08.6. Doña Beatriz César.

La segunda dama de la obra es doña Beatriz. Igual que ha ocurrido con los caballeros tratados en el apartado anterior, es una antítesis de la dama principal, doña Leonor. La protagonista, resolutiva, ingeniosa, hábil y rápida en situaciones comprometidas, ve estos rasgos más marcados en su oposición a Beatriz, sumisa, desbordada por los acontecimientos y dócil frente a las adversidades y giros que va dando la acción; se somete siempre al dictado de los demás, fundamentalmente doña Leonor. Requiere continuamente de ser ayudada por los demás, desde el comienzo de la obra en su huida de casa por haber encontrado su hermano don Juan a un hombre en ella, el amante don Félix, hasta cuando debe cobijarse en la casa de doña Leonor tras la pelea de alguaciles y sus salvadores don Enrique y Chacón.

Se convertirá de hecho en parte del enredo al ser su presencia en casa de doña Leonor y la visita de don Félix lo que provoque los celos de don Enrique al hallar a otro hombre en casa de su amada. A diferencia de lo que hemos visto con doña Leonor, no presenta en ningún momento la iniciativa y si miente en el tercer acto sobre la presencia de don Félix al comienzo de la obra, es siguiendo el consejo de su amiga Leonor y evitar un conflicto de honor con su hermano don Juan César.

08.7. Don Diego y don Fernando de Rocamora.

El padre y el tío de doña Leonor, don Diego y don Fernando, son la representación paterna de la obra, los personajes que encarnan la experiencia y la sabiduría de la vejez. El segundo hace las veces de padre en ausencia de don Diego al comenzar la relación de Leonor y Enrique y no se presenta en escena hasta el desenlace de la obra; es la figura

que descubrirá el engaño del maestro de danzar y que se erigirá en el defensor del honor ultrajado al intentar matar a don Enrique.

Don Diego es un personaje más importante al ser el encargado de mediar en el asunto de la huida de Beatriz de su hogar. Es un hombre del que tenemos algún dato: ha ido a las Indias, le gusta el juego (sale de una sala de juego cuando escucha el alboroto provocado por don Juan en su casa al descubrir a un hombre) y parece haber sido soldado durante su vida:

Diego: Yo no me espanto de nada,
de nada, don Juan, me admiro.
Soldado soy de fortuna,
mucho mundo es el que he visto (vv. 2229-2232)

A pesar de ser una expresión la de “soldado de fortuna” que se emplea en la lengua, no aparece recogida ninguna acepción en el *DRAE* ni en *Autoridades*. Creemos que el valor de mercenario que se le otorga en la actualidad no sería el que querría darle en este caso nuestro personaje, sino que nos inclinamos a pensar más en que intenta dejar patente cómo a lo largo de su vida ha luchado en muchos lugares y ha visto “mucho mundo” para convencer a don Juan de que nada de lo que le diga le espantará. Evidentemente, el anciano conoce perfectamente la historia, pero emplea este recurso para mostrarse comprensivo ante la desconfianza del joven don Juan.

Sin duda por lo que más destaca este personaje es por encarnar el sentido común frente a las pasiones por las que se dejan atropellar los jóvenes. Intenta poner remedio a los problemas de honor surgidos en la casa de don Juan y doña Beatriz sin que deba llegar la sangre al río. Esta actitud será la que después don Juan le exponga como la más adecuada cuando en un arrebato de ira por el honor ultrajado quiera matar a su propia hija.

Es un personaje también en el que hemos de destacar el hecho de que sea capaz de acudir a la mentira para salvaguardar el honor. De hecho, podemos llegar a entender que entre en el juego dramático del falso maestro de danzar creado por su hija para evitar cualquier conflicto de honor. Algo que no puede hacer ante el descubrimiento por parte de su hermano don Fernando de la verdadera identidad del maestro. Es una muestra más de la prudencia que suele caracterizar a los ancianos en el teatro áureo.

08.8. Criados.

De entre el grupo de criados de la obra, la figura más destacada es la de Inés. Si Isabel, Celio y Juana se limitan a ser servidores, en el caso de la criada más íntima de doña Leonor observamos que se trata de una mujer con más iniciativa que los demás, ayuda a su señora y se preocupa de sus asuntos. Es, además, un personaje que encarna la metateatralidad en sus cierres de segundo y tercer acto de la comedia al dirigirse directamente al público de la representación. Lo veremos más detenidamente en el apartado correspondiente.

Otro rasgo que debemos destacar es cómo se convierte en el último acto durante unos instantes en la prometida de don Enrique al querer casarlos don Diego pensando que el falso maestro de danzar estaba allí por ella. La propia criada se lamentará de que esto no haya podido suceder, no por la negativa de don Enrique, sino por el descubrimiento de su identidad:

Inés	No estoy ahora de gracias: señores, ¿que un día que solo se vio a pique la criada de casar con el galán, hubiese estorbo?	(vv. 3073-3077)
------	---	-----------------

08.9. Alguaciles.

Señala Cruickshank que “Los alguaciles parecen haber sido universalmente impopulares y era habitual que la gente se quejara de ellos o los satirizase, por ejemplo, en la obra de Quevedo *El alguacil alguacilado* (1607). En Calderón, su celo en el cumplimiento del deber los llevaba a ser víctimas de la espada de algún gallardo protagonista. A menudo los salva la cobardía, pero a veces resultan heridos, y, en *Luis Pérez el gallego*, muertos.”¹¹² En nuestra obra observamos esta última indicación y son vencidos -al menos uno parece morir a manos de don Enrique y Chacón- tras una riña callejera.

¹¹² Cruickshank, D.W., *Calderón de la Barca*, Gredos, Madrid, 2009, pág. 44.

09. Música en *El maestro de danzar*.

09.1. Música en el teatro aurisecular.

La presencia de la música en obras dramáticas ha sido una constante desde los orígenes del género literario. En la literatura española no encontramos una excepción y “además de toda la tradición dramático-musical medieval, autores como Juan del Encina, Lucas Fernández o Gil Vicente han incluido participación musical en sus églogas, farsas y demás géneros teatrales”¹¹³.

Esta convivencia se debía al hecho de que la música acercaba más al público a las representaciones al incorporar muchas veces las representaciones cancioncillas ya conocidas o melodías que eran muy del gusto del pueblo. No vamos a entrar aquí en la distinción entre los distintos tipos de composiciones desde el punto de vista musicológico, tan solo pretendemos establecer un breve bosquejo sobre el panorama en el que nuestra comedia llegó al público en lo que a lo musical se refiere y a tratar después de este aspecto en el romance gongorino y sus variantes musicadas.

Debemos distinguir dos tipos de música: la propiamente creada para teatro, de la cual nuestro autor, Calderón de la Barca, es uno de los mayores representantes, de esa otra que se introduce en las obras por diversos motivos, denominada como “música incidental”¹¹⁴. Muchas obras teatrales de nuestro Siglo de Oro, ya desde Lope de Vega, incluían pequeñas cancioncillas que no eran compuestas explícitamente para la trama escena, sino que se añadían porque su contenido ayudaba al desarrollo de esta. Se trataba habitualmente de una música “vocal monódica o polifónica, generalmente con acompañamiento instrumental”¹¹⁵. La interpretación de estas composiciones corría a cargo de los propios actores, que normalmente no destacaban por sus conocimientos musicales, por lo que la sencillez y la poca complejidad de las piezas era la norma. La excepción la encontraríamos en las representaciones hechas para el teatro cortesano. Lambea Castro considera que las polifonías con una marcada sencillez en las que la

¹¹³ Lambea Castro, M., “Música para teatro en los cancioneros poético-musicales del Siglo de Oro”, *En torno al Teatro del Siglo de Oro*. Jornadas XVIII-XX. (Almería, del 5 al 7 de abril de 2002) Antonio Serrano y Olivia Navarro (eds.), Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 125-143 (p. 125).

¹¹⁴ Idem, pág. 125.

¹¹⁵ Idem, pp. 125-126.

melodía de las diversas voces eran simplemente una transposición a otra tesitura eran la norma habitual en el teatro de corral. El mismo autor, citando a Cotarelo y Mori, indica que:

Fueron los músicos de las compañías, pues cada una tenía dos principales, para tocar el arpa y guitarra y enseñar el canto a las actrices, que pocas veces sabían música (...) los encargados de componer la música (los tonos, como entonces decían) para todo lo que se cantaba en el teatro.¹¹⁶

De esta cita destacamos cómo era lo habitual que las actrices estuvieran al cargo de la parte musical de las comedias y que las composiciones empleadas fueran sencillas por su poca profesionalización en este aspecto. Flórez Asensio en su tesis doctoral sobre la música en el teatro cortesano nos deja esta apreciación sobre el oficio de los actores en relación con este aspecto artístico:

y sabemos que -no existiendo la figura del cantante profesional en España hasta el siglo XVIII la música teatral del XVII era interpretada por los actores, especialmente por las actrices, ya que a diferencia de lo que sucederá en Italia, la intervención en la música teatral de los cantantes al servicio de la Casa Real, tanto de la Cámara como de la Capilla, se limitaba a la interpretación de partes corales, sin que en ningún caso interpretaran los papeles principales.¹¹⁷

09.2 *Guarda corderos, zagala.*

Calderón de la Barca puede considerarse el padre del teatro musical español, de su puño salieron en colaboración con el músico Juan Hidalgo las obras que pondrían las bases para los géneros dramático-musicales. Hemos de distinguir, en cualquier caso, estos del caso de la comedia que nos ocupa en la que la parte musical se ve reducida a la puesta en escena del romance *Guarda corderos, zagala* y a la más que probable presencia de canciones tocadas con guitarra en las escenas de danza que tenemos en los actos segundo y tercero, si bien en estos casos no hay ninguna acotación que las indique.

¹¹⁶ Cotarelo Y Mori, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2000, 2 vols. pág. ccxxvii, col. b.; en Lambea Castro, Mariano, op. cit. pág. 138.

¹¹⁷ Flórez Asensio, M.A., *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 2004, pág. 23

En el caso del romance gongorino podemos encontrar varias partituras que nos acercan a su musicalización en escena. En la obra de Querol Gavaldà¹¹⁸ hallamos tres versiones distintas del romance que comentaremos a continuación. La primera se halla en el Cancionero de la Casanatense (pp. 70-71) y fue compuesta por Mateo Romero, conocido también como “Maestro Capitán” y que es considerado uno de los mejores compositores de la primera mitad del siglo XVII. El autor de la recopilación señala que la partitura los tonos están “bajados una 4ª”¹¹⁹. Esta primera versión se presenta a tres voces: tiple, contralto y tenor. Está en sol menor y el ritmo es un 6/8, compás binario de subdivisión ternaria. Se compone de 15 compases y la letra es de los primeros cuatro versos del romance de Góngora. Podemos destacar que, a partir del tercer verso, en esta versión se utiliza la técnica del canon, comenzando en el compás 6 el contralto, en el 8 el tiple y en el 9 el tenor.¹²⁰

XIV. Guarda corderos, zagala

Capitán

The musical score is presented in three systems. Each system contains three staves for Tiple, Contralto, and Tenor. The lyrics are written below the staves. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics: "Guarda cor-de-ros, za-ga-la, za-ga-la, no". The second system continues with "guardes fe, no guardes fe, que quien te hi-zo pas-to-ra, no te es-cusó de mu-ger, de mu-ger,". The third system concludes with "no te es-cusó de mu-ger, de mu-ger, de mu-ger, no te es-cusó de mu-ger, de mu-ger, de mu-ger, no te es-cusó de mu-ger, de mu-ger, de mu-ger."

¹¹⁸ Querol Gavaldà, M., *Cancionero Musical de Góngora*, Barcelona, CSIC, 1975.

¹¹⁹ Idem, pág. 101.

¹²⁰ Las partituras musicales están enlazadas a la versión creada en el programa *Flat* de edición musical.

Probablemente esta versión no se empleara en ninguna de las obras de Calderón en que aparece el romance por ser únicamente cantado por una mujer en los tres casos.

La segunda versión del romance es anónima. Según la información que nos da Querol, aparece en el Cancionero de Coimbra-B Ms. 235. F. 42^{v121}. En este caso cuenta con cuatro voces: tiple 1, tiple 2, contralto y bajo. Es una composición mucho más sencilla que la anterior. Sin embargo, presenta una variación en el compás, los cinco primeros están en un 6/8, el sexto en un 9/8 y los dos últimos en un 3/4. La tonalidad es de La menor. Se trata de una composición polifónica en el que se transcriben los cuatro primeros versos del romance. Igual que ocurre con la anterior versión, esta tampoco parece ser adecuada para la representación en nuestra comedia, a no ser que escojamos únicamente una de las voces altas

XV. Guarda corderos, zagala

Anónimo

The musical score is presented in two systems. The first system contains the first line of the romance, and the second system contains the second line. Each system has four staves corresponding to the voices: Tiple 1 (soprano), Tiple 2 (alto), Contralto (contralto), and Bajo (bass). The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across notes. The time signature changes from 6/8 to 9/8 and then to 3/4. The key signature has one flat (B-flat).

Lyrics for the first system:

Tiple 1. Guarda cor-de-ros, za-ga - la, za-ga - la, no guar-des fe, que
Tiple 2. Guarda cor-de-ros, za-ga - la, za-ga - la, no guar-des fe, que
Contralto. Guarda cor-de-ros, za-ga - la, za-ga - la, no guar-des fe, que
Bajo. Guarda cor-de-ros, za-ga - la, za-ga - la, no guardes fe, que

Lyrics for the second system:

Tiple 1. quien te hi - zo pas - to-ra, pas-to - ra, no te es-cu - só de mu - ger.
Tiple 2. quien te hi - zo pas - to-ra, pas-to - ra, no te es-cu - só de mu - ger.
Contralto. quien te hi - zo pas - to-ra, pas-to - ra, no te es-cu - só de mu - ger.
Bajo. quien te hi - zo pas - to-ra, pas-to - ra, no te es-cu - só de mu - ger.

La tercera y última versión que nos aparece en la obra de Querol pertenece a “Correa”. Se refiere a Fray Manuel Correa que escribió música sacra, pero también estuvo ligado al teatro pues algunas de sus composiciones aparecen en obras dramáticas, como

¹²¹ Idem, pág. 58.

“Olas sean de zafir”, atribuida a este autor, y que usa Moreto en su *El desdén con el desdén*.

En esta composición solo conservamos una de las voces, el tiple, y probablemente se trataría en su origen de una polifonía como nos indica Querol¹²². Apareció publicada en el Cancionero de Onteniente.

XVI Guarda corderos, zagala

Correa

Cantus. 1^{us}.



Guar - da cor - de - ros, za - ga - la, za - ga - la,
za - ga - la, no guardes fe, por - que quien te hi - zo pas -
to - ra no te es - cu - só de mu - ger.

Pero estos ejemplos es muy probable que no fueran los que se emplearan en la representación de la época de nuestra comedia. Tenemos que irnos al siglo XVIII para encontrar documentación en la que sí se pueden hallar partituras asociadas a *El maestro de danzar*. Sin duda la más interesante es la que se halla en la *Biblioteca digital memoriademadrid*¹²³ con signatura Mus 38-2. Se trata de una partitura creada para nuestra obra por Pablo del Moral. En la primera hoja aparece anotado a mano en la parte superior “Leg 12. Numº 2” y el contenido y autor en su parte central: “Musica de la Comedia el Maestro de Danzar; del Sr Moral”.

En la partitura encontramos una composición creada para un instrumento, la guitarra como se indica antes de su inicio y una voz que por su tesitura es para una mujer. Tiene un compás de 6/8 y está en la tonalidad de Sol mayor. La partitura contiene tan solo dos páginas con 16 pentagramas manuscritos con la voz de guitarra y tenor y la letra de los cuatro primeros versos del romance de Góngora, algunos de ellos duplicados; transcribimos cómo queda en la partitura:

Guarda corderos, zagala.
Zagala, no guardes fe.
Zagala, no guardes fe.
Porque quien te hizo pastora

¹²² Querol, M., 1995, pág. 58.

¹²³ <http://www.memoriademadrid.es/>

no te libró de muger.
Porque quien te hizo pastora
no te libró de muger.
Porque quien te hizo pastora
no te libró de muger;
no te libró de muger

En la segunda página, en su parte alta se indica en el compás 26 la anotación “ad libitum” dando libertad para la actriz en la interpretación de este. La obra se estructura en 37 compases. Termina con la indicación “Se repite si es necesario”.

En la comedia, el personaje de Inés canta el romance agrupando los versos por parejas, de manera que quedan glosados en el diálogo en forma de décimas. Como vemos en esta partitura, los dos primeros versos del romance ocuparían los 14 primeros compases y tras un silencio vendrían los dos siguientes que formarían 23 compases más, con mucha más repetición que los dos primeros, como hemos visto.

La voz de guitarra es muy sencilla, por lo que no sería complicado para una actriz con algún conocimiento del instrumento cantar y tocar a la vez.



Tornada 2.^a

Copla

Guitarra

Euar - da cor

de - ro Zapa la Zapa - la no guar - de

se Zapa - la no guar - del se porque quien se hizo pas

so - ra no te li brò de muger por que - quien se hizo pas

so - ra no te li brò de muger por que - quien se hizo pas

Ayuntamiento de Madrid

ad libitum

so - ra no te li brò de muger - - - - no

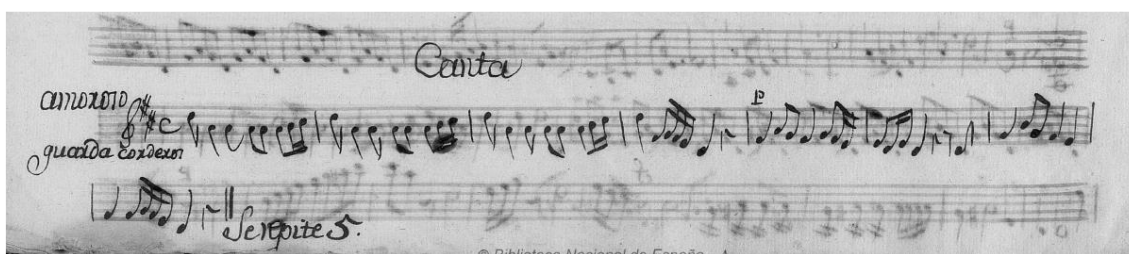
te li brò de muger - - - - no te li brò de mu

ger;

Se repite si es necesario;

Ayuntamiento de Madrid

Por último, encontramos otro manuscrito de una partitura en la Biblioteca Nacional con signatura MP/1744/8 que parece creado para la representación de *El maestro de danzar*. El autor es Bartolomé Massa y se data y sitúa en Lima el 1 de noviembre de 1776. Consta de cuatro partes para cuatro instrumentos diferentes: trompa primera (pp. 1-2), trompa segunda (pp. 3-4), violín segundo (pp. 5-10) y violín segundo *ripieno*¹²⁴ (pp. 11-14). En la página 7 de la partitura, dentro de la voz del violín, encontramos en sus dos últimos pentagramas la musicalización del romance de Góngora. Se da una indicación de “Canta” y el primer compás está precedido de las anotaciones “amoroso” y “guarda corderos”. Solo tenemos la música, no se indica cómo acompañarían los versos esta melodía. Por último, se cierra con un “Se repite 5”; se adapta así perfectamente a los doce versos del romance que aparecen en la comedia. Esta parte solo la componen 8 compases. Está en la tonalidad de Re mayor con un compás de 4/4. Es una melodía muy sencilla sin ningún aspecto destacable.



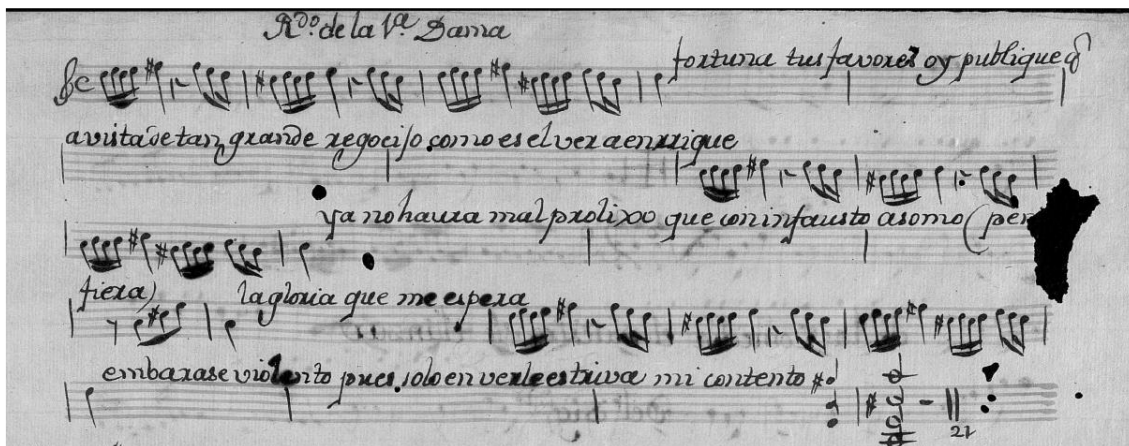
En el resto de la partitura observamos que la música no acompaña a ningún otro texto de la comedia, sino que debía emplearse en algunos momentos puntuales de la misma, sin que se marque nada más allá de la jornada en la que se usaría. Tendríamos cuatro partes musicadas; dos canciones y dos partes recitativas en las que se introduce la música cuando la actriz implicada no declama los versos que, además, no pertenecen a la comedia, sino que son una creación nueva a partir de los acontecimientos representados. Comenzaremos por el análisis de estos.

En primer lugar, encontramos un recitativo que lleva el título “Rdo de la 1ª Dama”. Comienza la música que es interrumpida en varias ocasiones por el texto que transcribimos a continuación:

(Música)
 Fortuna, tus favores oy publique
 a vista de tan grande regocijo
 Como es el ver a Enrique
 (Música)
 Ya no habrá mal prolixo
 Que con infausto asomo (pena fiera)
 (Música)

¹²⁴ *Ripieno* es un término musical indicar a los acompañantes de un instrumento principal o concertino.

la gloria que me espera
(Música)
embazase¹²⁵ violento
pues solo en verle estriva mi contento
(Música)



En la partitura los dos violines tocan la misma melodía, con lo cual no hay un gran trabajo de composición, simplemente se trata de introducir elementos musicales en la representación. Se entiende por una composición de características similares que aparece después que está se representa en el primer acto. Por el texto, podemos incluso entender que se trata de un momento posterior a producirse el encuentro entre Enrique y Leonor, al final del primer acto. Leonor es, evidentemente, la primera dama a la que se refiere la partitura. Se puede entender por la alegría que muestra Leonor en sus palabras.

La segunda parte recitativa que encontramos en la partitura nos aparece con la indicación “Rdo de la 1ª dama – 2ª jornada”, razón por la que la anterior la situábamos en la primera. Igual que en la otra, aquí el texto se entremezcla con la música. Lo que nos encontramos es lo siguiente:

(Música)
Que poco, estrella mía,
pudo estar quieta la fortuna mía.
(Música)
Oh, que breve adversaria
a mostrarse llegó la suerte varia
(Música)
que apenas la memoria
recuerda triste la pasada gloria
(Música)
y en amargo quebranto
se ve la breve risa eterno llanto.

¹²⁵ Embazar: Atascar o detener algo en su acción (DEL).



En este caso vemos de nuevo una composición con los dos violines que siguen la misma melodía. El texto nos puede llevar al final de la segunda jornada al lamentarse Leonor de cómo se están desarrollando los acontecimientos y todos los problemas que parecen interponerse en el amor entre ella y Enrique.

Las otras dos composiciones que tenemos en la partitura manuscrita no pueden asociarse con los bailes, lo cual sería muy interesante ya que nos podrían dar una idea aproximada de qué música se utilizaba en las escenas de las clases de danza. La razón la encontramos en que la estructura de la partitura nos lleva a pensar que la primera composición que parece titular “Planeta” es anterior a la música que establece para el romance gongorino. Por el devenir de los acontecimientos de la comedia, sabemos que este aparece antes de que Enrique se convierta en el maestro de danzar a los ojos del padre de Leonor. Por otro lado, la segunda composición sigue el esquema de la anterior en cuanto a la instrumentación y aparece después del segundo recitativo. Podemos deducir, por tanto, que los dos recitativos tienen lugar al final de la primera y segunda jornada respectivamente; las otras dos composiciones en los entreactos de la comedia y la composición de “*Guarda corderos, zagala*” en el segundo acto de la obra, en la escena del segundo encuentro entre Enrique y Leonor.

10. Danza en *El maestro de danzar*.

10.1. El papel de la danza en el siglo XVII.

El disfraz como recurso dramático para las obras del teatro aurisecular era habitual como forma de buscar la comicidad y provocar el enredo. Encontramos hombres disfrazados de mujeres, mujeres de hombres y todos haciéndose pasar por quienes no son para acercarse a la persona amada y no despertar los recelos de los familiares o de amantes no deseados. El disfraz suponía la oportunidad de realizar todo aquello que no permitían las convenciones de la época para los personajes que acudían a este recurso: actuar como hombres en el caso de mujeres, acercarse sin sospecha a la amada en el caso de los hombres, pasar desapercibido en casas ajenas...

Nuestra comedia, que bebe de la original de Lope de Vega con el mismo título como se ve en el apartado al estudio de ambas, nos presenta el recurso del disfraz para solventar el deshonor de Leonor al encontrar su padre a un hombre en su casa. En este caso el de un falso maestro de danzar que responde a una práctica habitual en los años en que fue escrita la comedia que era la de contratar a alguien que enseñara las danzas que habían de lucir en fiestas y otros acontecimientos públicos.

No será el único maestro de danzar que encontremos en la literatura del XVII; en el Persiles cervantino, Rutilio, era maestro de danzar. En *La dama boba* también aparece un personaje con este oficio que se burla de Finea durante la lección, o en *El burgués gentilhombre* de Moliere, como uno más de los distintos maestros que enseñan al protagonista.

En nuestra obra, la comicidad estará en cómo nuestro protagonista masculino, Enrique, debe fingir enseñar un arte sobre el que no sabe mucho. Aldemaro, protagonista de la comedia homónima de Lope, sí sabe danzar, como se comentará más adelante. Sin embargo, aquí debemos tratar la función y relevancia social que tenían los maestros de danzar en la época y que se trata en la obra del Fénix y no en la de Calderón. En un diálogo del primer acto entre Ricadero y Aldemaro sobre la treta del segundo para entrar en casa de su amada se pone en cuestión la honorabilidad de hacerse pasar por maestro de danzar y surge el debate sobre este oficio tras comentarle Aldemaro a Ricaredo que aprendió a danzar en Nápoles:

Ricaredo ¿Qué tiene aqueso que ver?
Aldemaro Poder en su casa entrar
para enseñar a danzar.

Ricaredo ¡Demonio debes de ser!
Aldemaro No siendo aquí conocido,
¿qué dificultades?

Ricaredo Que des
más ocasión, si eso es,
a ser menos bien nacido;
que si ese oficio ejercitas
ya pierdes de tu nobleza.

Aldemaro Antes a la gentileza
la mayor nobleza quitas.
¿Qué pluma, aguja o pincel
me ves tomar en la mano?

Ricaredo Que es oficio, es caso llano
Aldemaro Ni aun tiene que ver con él.
¿Sabe el rey, sabe la dama
pintar, vestir o coser,
sabe cortar o tejer
o cuanto oficio se llama?

Ricaredo No lo sabe.

Aldemaro Pues advierte
que todos saben danzar,
luego no se ha de llamar
quien lo enseña de esa suerte.
lo que han de saber por fuerza
cuantos nacen, no es oficio
ni mecánico ejercicio. (vv. 289-315)

Aldemaro piensa que la danza es algo natural e innato al ser humano, que no se puede comparar con otras artes que sí necesitan de una enseñanza (pintura, costura...). Todo, evidentemente, intentando justificar la treta y que, a pesar de su nobleza, no hay nada indigno ni deshonroso en fingirse maestro de danzar por no tratarse de un oficio.

Moreno Muñoz apunta al debate que se suscitó en la época por este tema, señala que existía un debate sobre qué debía considerarse arte u oficio y que tenía como protagonista principal a la pintura. Sobre la danza indica que se ve inmersa en esta cuestión y que encontramos defensores que abogan por su consideración artística:

En paralelo, surgen en el terreno de la danza intentos de normalizarla y academizarla, como por ejemplo, el tratado de Juan de Esquivel de 1642, *Discursos sobre el arte del danzado*, que habla de la necesidad de aprender a danzar de manos de personas instruidas y preparadas, que posean una doctrina adecuada. Este autor trata de legitimar la danza como ciencia a través de la imitación de los antiguos, ya que en este caso el argumento de la imitación de la naturaleza, razón de peso por la cual podría ascender a la consideración de arte liberal, es insostenible. También se utilizarán razones sociales como el apoyo y protección manifiestos de la realeza y las clases altas a la danza, la cual al

ejercitarse por personas tan importantes y dignas no puede ser un arte mecánica. Por todo esto, como se verá, el camino que ha de recorrer la danza va a ser arduo y la consecución de su legitimidad se extenderá al terreno moral, ya que sus detractores utilizarán todo tipo de argumentos (políticos, económicos, sociales...), sobre todo morales, tan determinantes en la época.¹²⁶

Esquivel va a considerar la danza una ciencia y en su tratado intenta que se enseñe de la mejor manera posible abogando porque se realicen bien los pasos a saber muchos. Va a atacar también a los malos o falsos maestros de danzar que aparecen para aprovechar el gusto de la época por parte de los nobles de contar con alguien que les enseñara a danzar. Esta es la razón que esgrimirá Leonor para convencer a su padre y que nos aparece en el segundo acto:

Diego	¿Quién es este caballero, que tan hallado en mi casa viene a divertirse a ella?
Leonor	¿De qué de verle te espantas? Como en la corte, señor, se usan tan poco las danzas, no aprendí esa habilidad y hallándome desairada en Valencia, donde están tan en uso que no hay dama que no luzca en sus primores, pues, cuando juntas se hallan, todos sus divertimientos son saragüetes que llaman, sin los públicos saraos en que suele caerse en falta de grave o de descortés, mayormente si la saca persona de autoridad; dije ayer a doña Juana, mi prima, enviase al maestro; preguntó si había guitarra en casa o si la traería, que el hombre que le acompaña iría volando por ella. Sacole esta esta criada y apenas la tomó, cuando entraste; si esto te cansa, habrá más de que no vuelva.

(vv. 1500-1528)

¹²⁶ Moreno Muñoz, M.J., *La danza teatral en el siglo XVII* (tesis doctoral), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2010, pp. 8-9.

Deducimos de las palabras de Leonor que las danzas eran habituales en la época y que era signo de buena posición conocerlas para no ofender en caso de que alguien, una “persona de autoridad”, le ofreciera danzar. Sí que debemos pensar en que la mentira de Leonor sobre el maestro incluye un detalle que también haría reír al público y es su afirmación de que en Madrid no eran tan habituales las danzas como en Valencia, cuando esta ciudad, como otras grandes urbes de la España del XVII siempre miraban hacia la capital del reino en su intento de acercarse a sus gustos y modas.

En cualquier caso, el conocimiento de la danza debía considerarse como algo inherente a la clase noble, uno de los saberes que completaban su formación. Moreno Muñoz, citando a Deleito Piñuela lo afirma así en su tesis:

La danza se convierte en una de las actividades culturales que todos los grupos sociales tienen en común, de forma que viene a ser un elemento indispensable en la educación cortesana, como bien afirma Deleito y Piñuela: “No se tenía por caballero cabal quien, además de esgrimir las armas, entender de letras y cabalgar con desenvoltura, no sabía trenzar unos pasos de danza y aún cantar y tañer algún instrumento, como la guitarra o la vihuela¹²⁷”

10.2. La figura del maestro de danzar en el siglo XVII.

Esquivel Navarro, en su tratado de la danza que menciona Moreno Muñoz, establece qué rasgos debe tener un buen maestro de danzar y encontramos dos fragmentos muy interesantes. El primero es el que mencionábamos sobre cómo debía ser el maestro de danzar que aparece en su capítulo III titulado “De el modo que han de tener los Maestros en enseñar, y los Discípulos en aprender, y proporcion de cuerpo”:

Los Maestros que tienen Escuelas abiertas, o las han tenido, son efectivamente Maestros; y los que no, no ay que hazer mencion de ellos; porque a estos les llamo yo Mequetrefes, por ponerse a enseñar sin fundamento, huyendo de las Escuelas, por no ser juzgados en ellas de los que entienden de el Dançado; y no tratan de mas, que de enseñar quatro mouimientos improprios y desproporcionados, lleuando la Guitarra debaxo del braço, con poca autoridad de sus personas, no reseruando bodegon o taberna, donde no traten de enseñar lo mesmo que ignoran, sembrando vna doctrina tal, qual suele sembrar la ignorancia.¹²⁸

¹²⁷ Idem, pág. 65. Citando a Deleito y Piñuela, *También se divierte el pueblo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1944, pp. 60-61.

¹²⁸ Esquivel Navarro, J., *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla: Im. Juan Gómez de Blas. 1642. Edición facsímil digital, BNE, pp. 44-45 ([enlace](#)).

Este nos interesa porque menciona cómo el maestro debía llevar su instrumento consigo, era lo considerado como apropiado. Por otro lado, encontramos en su tratado la siguiente referencia a cómo debía realizar su labor el maestro de danzar, lo que choca con lo representado en nuestra comedia:

Esto no lo digo porque el Maestro ha de dançar de ordinario, ni es razon que dance con sus discipulos, porque es desautorizarse, como tambien lo es, quitarse el ferreruelo para dançar en casa de los discipulos quando da lición. Y si tal vez por algun accidente se ofrece dançar, ha de ser con el instrumento, y no en otra manera, o antes, y despues de sus discipulos, escusando siempre este lance con mucha cortesía, la qual debe tener en todo, y especialmente en reprehender las ignorancias y descuidos que suele auer en las Escuelas: porque la reprehension con soberuia, ocasiona a disgustos.¹²⁹

Observamos que no es lo habitual, según las normas de Esquivel Navarro, que el maestro danzara con sus discípulos y que si lo hiciera debía ser algo excepcional y siempre con el debido decoro, en este caso, con la música de los instrumentos. En nuestra comedia se ve cómo, bajo su disfraz de maestro de danzar, Enrique danza con Leonor en las ocasiones en que debe fingir la lección, es decir, estaríamos asistiendo a una ruptura de ese decoro, lo cual debía también provocar la risa del público que sabía que no era lo acostumbrado.

10.3. Danzas y bailes.

Otro aspecto que debemos tener en cuenta antes de pasar a los tipos de danza que aparecen es la diferencia que se establecía en la época entre la danza y el baile. La primera tenía un prestigio mayor, se consideraba asociada a las clases nobles, mientras que el baile se solía atribuir al pueblo llano y sus movimientos más chabacanos y vulgares¹³⁰. El baile, además, solía asociarse más con el espectáculo teatral, con los divertimentos que se asociaban a la fiesta barroca en los entreactos. La diferencia entre uno y otro se irá perdiendo y acabarán convirtiéndose en vocablos prácticamente sinónimos según Aurelio Campmany que cita Moreno Muñoz¹³¹ y las danzas y bailes se incluían en una u otra acepción sin un criterio claro de diferenciación:

¹²⁹ Idem, pág. 58.

¹³⁰ Moreno Muñoz, M.J., 2010, pp. 6-7.

¹³¹ Op. cit. pág. 98. en Aurelio CAMPANY, “El baile y la danza” en F. CARRERAS Y CANDI, *Folklore y costumbres de España*, tomo II, ed. cit. pág. 174.

En la 2ª mitad del siglo XVII la confusión entre danzas y bailes se había operado. En España, no obstante, indudablemente durante el s. XVII, parte del anterior y del posterior, se estableció una división entre danza y bailes, o a lo menos se pretendió establecerla. Ambos géneros lucharon defendiendo tales divisiones; pero, como sucede casi siempre en las manifestaciones que son del dominio popular, difícilmente mantienen las prescripciones dadas por los eruditos o dirigentes, según podrá deducirse de las explicaciones que más adelante daremos de cada baile o danza. Dichas divisiones aparecen a menudo sin conservar la verdadera pureza del calificativo, al extremo de que es bastante difícil incluirlos en uno o en otra, pues a veces pretenden pertenecer a ambos al mismo tiempo.

La danza siempre aparecía asociada a la música y también al teatro, no tenía una consideración de arte independiente y siempre había de ligarse a una de estas otras dos. De esta manera, en la fiesta barroca, era difícil determinar dónde empezaba una y terminaba la otra. Finalmente, se acabará estableciendo que las tres forman parte de un todo en que una es más importante y las otras dos se supeditan a ella. Con el tiempo, sí surgirá el espectáculo de la danza de forma independiente, pero siempre ligado a la música. En el siglo XVII, la danza se consideraba un elemento fundamental para el éxito o el fracaso de una obra y fue adquiriendo una mayor relevancia a lo largo de los años:

Pero, al hablar de danza en esta época debemos desechar la idea que tenemos hoy día de tal manifestación, pues, como se ha dicho, los límites entre los diferentes elementos que integraban la fiesta barroca no estaban claros, por lo cual música, danza y representación iban unidas en la mayoría de las ocasiones. Con el tiempo este hecho irá cambiando, de forma que cada una cobrará independencia e importancia por sí misma, y las demás estarán supeditadas a la que en ese momento sea la protagonista, sea danza, música o representación.¹³²

10.4. Danzas en *El maestro de danzar*.

Con respecto a los distintos tipos de danzas que se mencionan en nuestra comedia, hemos de señalar en primer lugar que no todas tenían la consideración de tales, sino que se solían incluir entre los bailes. Esquivel Navarro enumeraba cuáles debían ser conocidas por los que aprendían esta ciencia y se observa que en su listado hay danzas y bailes. Moreno Muñoz considera que la inclusión de estas últimas es un ejemplo de que surge durante la época un baile asociado al espectáculo teatral que está más cerca de la danza de lo que había ocurrido hasta entonces. También de que no había un criterio único. Lo

¹³² Moreno Muñoz, M.J., 2010, pág. 59.

vemos también en las distintas clasificaciones que se han hecho sobre danzas y bailes de la época y las denominaciones de ambos.¹³³

En *El maestro de danzar* calderoniano, las danzas son una excusa para el fingimiento del disfraz de Enrique, no son auténticas lecciones de danzar como sí pueden serlo las primeras que aparecen en la obra de Lope. Todo lo relacionado con la danza en nuestra comedia hemos de situarlo en el plano del enredo y de lo cómico. Las referencias a las danzas forman parte del juego de amor/celos de la pareja protagonista. Sin embargo, las vamos a ver con un poco más de profundidad para entender cómo debían representarse estas escenas.

Como sabemos, el engaño del falso maestro de danzar comienza ya en el segundo acto y son tres las escenas en que se presenta así Enrique frente a don Diego, padre de Leonor. Además de la primera, en la que la dama justifica la necesidad de contratar un maestro de danzar para estar a la altura de lo que exigen las normas sociales de la época, como hemos visto, tenemos dos más. La siguiente y más importante la encontramos a partir de la llegada del padre tras entrar Enrique en casa de Leonor con los celos que le ha provocado ver a otro hombre, Félix, haciendo lo propio. En esa ocasión le entregan la guitarra, símbolo de su falso oficio. En el diálogo entre los amantes ya surgen términos relacionados con la danza. Así encontramos “reverencia” (v. 2002), “aire” (v. 2010), “mudanza” (v. 2014), “folía la alta” (v. 2023), “la baja” (v. 2025), “gallarda” (v. 2028), “floreos” (v. 2029), “pavanas” (v. 2030), “pie gibao” (v. 2089), “quebradillo” (v. 2098),

Sin duda, en esta escena, la danza más importante que se trata es la “gallarda” que también se mencionaba en *El maestro de danzar* de Lope de Vega. Moreno Muñoz¹³⁴ nos detalla perfectamente lo relacionado con ella, una danza que tuvo su mayor éxito a finales del siglo XVI y en la primera mitad del XVII que se realizaba de manera alegre y rápida. Comienza con una reverencia y se centra en los movimientos de los miembros inferiores del cuerpo humano. Tal como se señala en la obra, son cinco los pasos que se dan y se cierra con el juego del “requerimiento y el rechazo” por lo que se entiende que la descripción que hace de esta danza don Enrique es adecuado a cómo era realmente; así también se marca en la acotación que precede al texto, “*Ponense en sus puestos y hacen lo que dicen los versos*”:

¹³³ Idem, pp. 94 y ss.

¹³⁴ Moreno Muñoz, M.J., 2010, pp. 101-103.

Enrique La reverencia ha de ser
 grave el rostro, airoso el cuerpo,
 sin que desde el medio arriba
 reconozca el movimiento
 de la rodilla; los brazos
 descuidados, como ellos
 naturalmente cayeren
 y siempre el oído atento
 al compás señalar todas
 las cadencias sin afecto.
 Bien. En habiendo acabado
 la reverencia, el izquierdo
 pie adelante, pasear
 la sala, midiendo el cerco,
 en su proporción, de cinco
 en cinco los pasos. Bueno.
 (...)

 En cobrando su lugar,
 hacer cláusula en el puesto
 con un sostenido, como
 que está esperando el acento.
 Romper ahora. (vv. 2032-2056)

Veremos más adelante cómo esta escena se va adaptando a distintos bailes en otros tiempos en que la gallarda ya no se estilaba.

Otras danzas que se mencionan aquí y también han aparecido en *El maestro de danzar* de Lope de Vega son la pavana, el pie gibao, la folía alta y la baja. La primera es una danza más lenta que la gallarda y solían bailarse una detrás de otra para marcar el contraste entre ambas. La pavana se consideraba una danza muy asociada al mundo nobiliario por su carácter ceremonioso. La dama y el galán la bailaban dando unos pasos “combinando una serie de reverencias”¹³⁵, después el hombre realizaba unos movimientos y regresaba al lado de la mujer. En la obra la menciona Chacón en sentido irónico para referirse a la actitud de su señor en un momento de celos con doña Leonor (v. 2030). El origen de esta danza es incierto. Mientras en *Autoridades* se indica que su nombre alude al del pavo real (“Especie de danza española, que se ejecuta con mucha gravedad, seriedad y mesura, y en que los movimientos son muy pausados: por lo que se le dio este nombre con alusión a los movimientos y ostentación del pavo real”), Barclay¹³⁶ señala que su procedencia es otra. En este caso se basa en las indicaciones de Corominas

¹³⁵ Idem, pág. 105.

¹³⁶ Barclay, T. B., "Dos maestros de danzar". *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Kossoff, A. David; Amor y Vázquez, José Madrid (eds.), Madrid, Castalia, 1971, 71-80, pág. 73 (nota 6).

que indican que la danza provenía de Italia, más concretamente de Pádova, también llamada popularmente “Pava” y de ahí su nombre.

El pie gibao o gibado es una danza que ya en torno a mediados del siglo XVII se consideraba anticuada, frente a la gallarda, por ejemplo. De ahí el comentario de Chacón sobre que Leonor baila la segunda y Enrique la primera, dando a entender que su amo está anclado en lo antiguo, aunque también se puede interpretar con el sentido de “gibado” como fastidiado.

La tercera vez en que Enrique se finge maestro de danzar frente a don Diego es ya avanzado el tercer acto (vv. 2649 y ss.), pero en esta última aparición se revelará su verdadera identidad y no hay nada relacionado con la danza más allá del juego con los elementos que ya hemos comentado.

11. Estudio comparativo con *El maestro de danzar* de Lope de Vega.

Son varias las obras de Lope de Vega que tienen su correspondiente versión de nuestro autor. Vega García-Luengos¹³⁷ señala nueve obras que son una posible refundición de originales de Lope por parte de Calderón: *El alcalde de Zalamea*; *Amor, honor y poder*; *La fingida Arcadia*; *El maestro de danzar*; *El médico de su honra*; *El príncipe constante*; *La Margarita preciosa*; *Saber del mal y el bien* y *La selva confusa* (no menciona *Fuenteovejuna* o *La puente de Mantible* -perdida la versión de Lope-). De todas ellas, sin embargo, acaba reduciendo la lista a dos por haber escrito Calderón las suyas en colaboración con otros autores (*La fingida Arcadia*, *La Margarita preciosa*) o por ser de dudosa atribución las obras homónimas de Lope de Vega. Así, se limita la lista a nuestra comedia, *El maestro de danzar*, cuya autoría en los dos casos no se discute, y la calderoniana *Saber del bien y del mal* que tendría su germen en la de Lope *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*. Será esta última la que más centre su estudio ya que considera que la comedia que tratamos aquí presenta pocas similitudes con la original de Lope de Vega.

Esta versión de *El maestro de danzar* se escribió en 1594, probablemente en el mes de enero, por la dedicatoria final en el manuscrito que encontramos en la Biblioteca Nacional en una quintilla y el nombre del autor seguido de “Finis”:

“Hice esta comedia en Alba
Para Melchor de Villalba,
Y porque es verdad, firmelo
El mes que es mayor el hielo
Y el año que Dios nos salva.
1594”¹³⁸

La publicación impresa de la comedia en el XVII no se produce hasta el año 1653, incluida en las *Comedias de escogidas de los mejores ingenios de España* en su volumen tercero. Hasta el XIX (1855) con otra edición de Hartzenbusch no encontramos otra. Algunos críticos han visto en esta fecha una coincidencia con la datación que da Hilborn

¹³⁷ Vega García-Luengo, G., “Calderón, reescritor de Lope”, en *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, pp. 371-403, (pp. 378-379).

¹³⁸ Vega y Carpio, L. de, *El maestro de danzar. La creación del mundo*, Fernández Rodríguez, Daniel y Martinengo, Alessandro (eds.), Madrid, Editorial Gredos, 2012, pág. 15.

para *El maestro de danzar* de Calderón. Por ejemplo, así lo ha considerado Fernández Rodríguez¹³⁹ que ve en esas fechas tan cercanas una prueba de un posible homenaje de Calderón a Lope o un reclamo comercial para atraer el público a su obra. Esto último no parece muy probable ya que la fama de Calderón de la Barca a mediados del siglo XVII ya era lo suficientemente notable para que no tuviera que recurrir a este recurso.

Además del título y del hecho de usar el disfraz de maestro de danzar sus protagonistas para lograr el objetivo final del matrimonio, encontramos algunas otras semejanzas. Fernández Rodríguez señala cinco aspectos: además de los mencionados (título y disfraz) incide en las escenas de las lecciones de danza, “el abundante uso de juegos de palabras concernientes al mundo de la danza” y algunos pequeños detalles (los celos del galán por la presencia de un rival, la negativa de la alumna/amada a danzar delante de su padre y la supuesta incapacidad de los falsos maestros de danzar con los instrumentos musicales)¹⁴⁰. Iremos viendo todo ello en los siguientes párrafos.

La obra de Lope de Vega es una comedia urbana o de capa y espada que responde a los elementos habituales de este subgénero dramático del siglo XVII: protagonistas de familias pertenecientes al “estamento de la caballería media instalada en ciudades”, “el carácter exótico de los nombres de los personajes” (propio de las primeras comedias urbanas de Lope), “un marco geográfico en que se desarrolla la acción, que se corresponde normalmente con una ciudad española: Madrid, Sevilla, Valencia, Toledo, etc.” y una trama en la que destaca el enredo que culmina con el triunfo de la pareja protagonista unidos en matrimonio como comenta en su edición Fernández Rodríguez.¹⁴¹ Todo ello ya lo hemos visto con anterioridad, pero hemos de señalar cómo en las primeras obras de Lope los personajes aún tenían nombres alejados de la cotidianeidad (Aldemaro, Alberigo, Florela...) y no está aún desarrollada la figura del gracioso.

La comedia de Lope nos presenta a Aldemaro, un joven noble, pero pobre, como nuestro don Enrique, como lo presenta su amigo y primo Ricaredo:

Ricaredo ¿No ves que eres pobre hidalgo,
 señor de un pobre solar? (vv. 249-250)

¹³⁹ Fernández Rodríguez, D., “Tradición y reescritura: *El maestro de danzar*; de Lope a Calderón” en *Dicenda, estudios de lengua y literatura españolas*, Madrid, Ediciones complutenses, 2018, p. 193.

¹⁴⁰ Idem, pág. 194.

¹⁴¹ Op. cit., 2012, pág. 17.

Es oriundo de Lerín, pero en unas fiestas de Tudela se enamora de Florela y decide hacerse pasar por maestro de danzar para entrar en su casa y culminar su amor. A diferencia de la comedia de Calderón, este personaje residirá en la casa de su amada, no entrará y saldrá como ocurre en nuestra comedia, algo necesario para los juegos de enredo propios de sus comedias.

En la obra de Lope se deja entrever un sentido del amor más erótico que no encontramos en Calderón, mucho menos atrevido que Lope en este aspecto. Así, veremos alusiones más carnales en los diálogos de los personajes, como alusiones directas al contacto entre los amantes (“tocar” en la metáfora de las cuerdas de la vihuela como la cuarta de ellas), los dobles sentidos de los términos de la danza en los diálogos de los amantes y algunos diálogos en los que ya es evidente su relación y que nos señala Daniel Fernández Rodríguez en su edición:

Aldemaro	Da otro paso..., ve con tiento..., Floretas..., atrás..., así. Bien vas.	
Florela	¡Y cómo si voy, Pues voy a un fin tan dichoso!	
Aldemaro	Alza el cuerpo con reposo... ¡Por diestra en todo te doy” Contenencia..., un voladico..., Media vuelta... ¡Oh, qué bien!	
Florela	Creo Que aprendo bien tu deseo, Y a tus liciones me aplico. Bien piensa agora esta necia Que estoy danzando contigo.	
Aldemaro	¡Que me des tus brazos digo, Prenda que mi alma precia!	(vv. 2559-2572)

Por otro lado, el protagonista de Lope sí conoce el arte de la danza, no como nuestro Enrique que “poco o nada” sabe de esto:

Aldemaro	Cuando en Nápoles estuve, aprendí a danzar...	
Ricaredo	¿Pues bien?	
Aldemaro	Fue con extremo y tan bien que, aunque español, fama tuve.	(vv. 285-288)

También debemos apuntar que puede tratarse de un caso de vanidad del personaje, porque más adelante Cornejo, uno de los criados, hace un comentario sobre la falta de conocimientos de danza de Aldemaro:

Cornejo	A mí me enseñaba ayer a danzar un estrambote, y hago voto a Lanzarote que apenas le sabe hacer.	(vv. 2457-2460)
---------	--	-----------------

Respecto a sus conocimientos musicales, tanto Aldemaro como Enrique parecen no ser muy duchos con la guitarra según Fernández Rodríguez:

Un último detalle que cabría relacionar con la obra de Lope es que ambos maestros manifiestan su torpeza con la guitarra. Don Enrique recuerda que “poco o nada sé desto” (p. 198), y Aldemaro reconoce que “solo esta vez la tañí” (v. 1279).¹⁴²

La referencia a nuestra comedia se puede ampliar con las palabras de Chacón en su monólogo inicial:

Chacón	La seña para poder de noche hablar poco y necio era cuando tú a deshora tocabas un instrumento, como acaso, en el balcón; que, aunque no eres nada diestro, para que ella te entendiese bastaba	(vv. 89-96)
--------	--	-------------

Pero la falta de habilidad de Aldemaro con el instrumento no es tan clara. El verso esgrimido para indicar este hecho y que indicaría que es la primera vez que toca (“Solo esta vez la tañí”) choca con toda la escena anterior que acabamos de presenciar en la que el personaje es capaz de reutilizar una cuerda rota, curiosamente también la primera, como en Calderón, muestra conocimientos sobre las partes de la guitarra (“puente”, “trastes”, “ceja”, “clavijas”) y es capaz de afinar el instrumento (como el editor comenta en la nota a los versos 1267-1268: “Aldemaro afirma ahora que, por mucho que estorbe la cuerda falsa, el amor ha conseguido finalmente afinar el instrumento”¹⁴³). Curiosamente en la edición digital de Artelope el verso esgrimido para defender su falta de habilidad con el instrumento difiere de la edición de Fernández Rodríguez:

Edición de Fernández Rodríguez

Edición digital de Artelope¹⁴⁴

¹⁴² Op. cit., 2012, pág. 197.

¹⁴³ Op. cit., 2012, pág. 144.

¹⁴⁴ https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0724_ElMaestroDeDanzar.php

Aldemaro: Solo esta vez la tañí,
para hacer a nadie el son;
(vv. 1279-1280)

Aldemaro: Sola esta vez la tañí
para hacer a nadie el son.
(vv. 1279-1280)

Pensamos, pues, que el personaje de Aldemaro sí sabe tocar la guitarra a diferencia de nuestro don Enrique que es poco habilidoso con el instrumento.

Igual que sucede en *El maestro de danzar* calderoniano, aquí se producen algunas escenas en las que la danza y su vocabulario se deben interpretar con dobles sentidos como ya hemos apuntado; pero si en la de Lope, como hemos dicho, este sentido va más enfocado a lo erótico en algunos casos o a situaciones de la acción (Aldemaro y Bandalino, por ejemplo, dialogan sobre danza cuando en realidad están haciéndolo sobre hechos de la obra en los versos 2342-2379 de la tercera jornada), en Calderón, el juego dialéctico se centra en la relación entre Enrique y Leonor y las idas y venidas de su amor. Serán muchos los términos relativos a la danza que se presentan en ambas comedias y que establecen la ambigüedad en la interpretación de las lecciones de danza: mudanza, gallarda, folía... Términos que ya hemos visto en el apartado del lenguaje y que vimos cómo iban más allá de su sentido literal.

Sin duda, estos son los aspectos en que ambas comedias presentan puntos en común. Sin embargo, debemos considerar que hay más diferencias entre ellas que alejan la de Calderón de la de Lope. Es evidente que hay un referente para la del primero y que debe ser la del Fénix, pero el estilo, los giros, el enredo de una y otra tienen los sellos personales de sus dos autores. Así, por ejemplo, podemos señalar cómo el enredo en la de Lope se genera a partir del disfraz de Aldemaro como maestro de danzar, no como en Calderón, que forma parte de la rapidez e ingenio de Leonor, la dama, que es la que hace girar toda la trama. Tampoco tenemos la sensación o la certeza absoluta de estar ante personajes ridiculizados como ocurre en Lope; Fernández Rodríguez indica que algunos personajes como Alberigo y Tebano son ridiculizados por no percatarse de lo que sucede con sus hijas y su esposa, respectivamente o que Bandalino, enamorado de Florela, muestre unos rasgos que le acercan a un personaje de comedia de figurón.¹⁴⁵ En la comedia de Calderón el único personaje que quizás puede tender a esta ridiculización es el padre de Leonor, don Diego, que acepta como verdaderas todas las invenciones de su

¹⁴⁵ Vega y Carpio, L. de, *El maestro de danzar / La creación del mundo*; Fernández Rodríguez, Daniel y Martinengo, Alessandro (editores), Madrid, Gredos, 2012, pág. 20 (citando a Carrascón 1997: 47 n. 21)

hija sin percatarse de que está siendo engañado. En cualquier caso, su reacción final, buscando venganza contra Leonor nos mostraría un cambio que chocaría con esa interpretación.

Barclay¹⁴⁶, en su artículo sobre las dos comedias, incidía en la diferencia entre ambas comedias en cuanto al tratamiento que tenían los maestros de danzar en una y otra época y cómo en Lope se notaba un gran conocimiento de la danza que no se aprecia en la posterior obra calderoniana.

Finalmente, en las dos comedias, tras los respectivos enredos, más cercanos en la de Lope a los *lazzi* de la *Comedia dell'arte* (el apaleamiento de Tebano en el jardín es un ejemplo claro), las parejas de enamorados acaban casándose.

¹⁴⁶ Barclay, T. B., "Dos maestros de danzar". Kossoff, A. David; Amor y Vázquez, José. Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos. Madrid: Castalia. 1971. pág. 71-80.

12. Estudio comparativo con *Dar tiempo al tiempo* de Calderón de la Barca.

12.1. Estado de la cuestión.

Como ya hemos apuntado anteriormente, de manera habitual se han distinguido dos bloques dentro del teatro del Siglo de Oro español, por un lado, el de Lope de Vega y por otro el de Calderón de la Barca. La influencia del primero en el segundo es clara en cuestiones formales, temáticas y argumentales. Nuestra obra no escapa de este hecho, lo hemos comprobado en las primeras páginas de nuestro trabajo, y vemos que existe ya una comedia de Lope de Vega con el mismo título, aunque las semejanzas no vayan mucho más allá como hemos visto en el apartado anterior.

Sí hay más relaciones con otras obras del propio Calderón, algo que también hemos tratado en el apartado que engloba los rasgos de la comedia de este y las similitudes entre nuestra comedia y otras del mismo. Ciertamente, la trama que encontramos en *El maestro de danzar* no dista mucho de otras de nuestro autor: los enredos basados en equívocos, disfraces, dos parejas de enamorados, la presencia del gracioso, la comicidad basada en situaciones y lenguaje... Pero existe una obra con la que se han establecido más vínculos; se trata de *Dar tiempo al tiempo*, publicada en 1662 dentro de la antología *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa* según la cronología de Hartzenbusch¹⁴⁷ y Pedro Pascual¹⁴⁸. Hay dos teorías sobre la relación entre ambas: mientras Villarino considera esta una refundición de nuestra comedia siguiendo la cronología mencionada de Hartzenbusch¹⁴⁹, otros como Fernández Rodríguez que sigue a Bergman (2002) y Cruickshank (2011), entre otros, consideran que es al revés:

Pero el público avisado tardaría bien poco en advertir el gran trecho que separa a una y otra obra: se trata, en efecto, de dos comedias bien distintas. *El maestro*

¹⁴⁷ Hartzenbusch, J.E., “Ediciones consultadas. Catálogo cronológico. Catálogo de comedias clasificadas. Notas e ilustraciones”, Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores hecha e ilustrada por don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo cuarto. Madrid: BAE, 1945, pág. 689.

¹⁴⁸ Pascual, P., “Los editores de Calderón y la industria editorial”, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional del nacimiento de Calderón*, Arellano, Ignacio (dir. Congr.) vol. 1, Pamplona, Euns, 2002, pág. 721.

¹⁴⁹ VILLARINO, M.; “Refundición, papeles y metateatro en la comedia urbana de Calderón de la Barca”, en *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger*, Arellano, Ignacio (ed.), 2 vols. Kassel: Reichenberger, vol. I, pp. 1175-1185.

de danzar calderoniano es de hecho una refundición de su *Dar tiempo al tiempo*, con la que sí presenta muchas coincidencias.¹⁵⁰ (pp. 193-194)

Hartzenbusch en su cronología de las comedias de Calderón señala la fecha de publicación de nuestra obra en 1640. Apunta al hecho de que los versos finales indican que se ha representado en palacio, aunque no se haya denominado fiesta real en ninguna edición que él haya manejado y que, igual que ocurre en otra comedia de Calderón que sitúa por los mismos años, *Los empeños de un acaso*, el criado Lisardo muestra un comportamiento aguerrido como el de Chacón en *El maestro de danzar*; el primero enfrentándose al noble don Alonso de Mendoza y nuestro gracioso a los alguaciles en la primera jornada tratando de facilitar la huida de Beatriz.¹⁵¹

Bergman basa su teoría en que la refundición de *El maestro de danzar* se produce como un ejemplo de autocensura, ya que en *Dar tiempo al tiempo* la trama que gira en torno al criado Chacón contiene elementos paródicos que hacen que el tono en el tratamiento del tema del honor no sea adecuado:

parece que los límites de la comicidad están regidos por la necesidad de proteger la seriedad del tema del honor, ese motor esencial de la comedia del enredo. Había que quitar el principio cómico de la primera versión para que la obra no cayera en el absurdo total.¹⁵²

Bergman considera en ese punto que la reescritura de *El maestro de danzar*, presentando este personaje mediado el segundo acto, “creaba unas incongruencias casi absurdas” y mostraban que el autor no se preocupaba “por las consecuencias estructurales”¹⁵³. No creemos que nuestra comedia pueda ser acusada de estas faltas ni nuestro dramaturgo de falta de previsión. Es evidente que en el desarrollo de los acontecimientos se necesitaba un giro que justificase la presencia de un hombre en casa de doña Leonor y este es el disfraz de maestro. De hecho, esto se llevaba preparando desde el primer acto, cuando Enrique entra por primera vez con la cara tapada por la herida que ha sacado de la pelea con los alguaciles y en comentarios que hacen los

¹⁵⁰ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, D., "Tradición y reescritura: El maestro de danzar, de Lope a Calderón." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 36, 2018, pp. 193-194.

¹⁵¹ Idem, pág. 684.

¹⁵² Bergman, TED L.L., “Los límites de la comicidad y la autocensura en las comedias de Calderón” en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional del nacimiento de Calderón*, Arellano, Ignacio (dir. Congr.) vol. 1, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 963.

¹⁵³ Idem, pág. 963 (vid. nota 6).

personajes sobre cómo don Diego no lo reconocería a pesar de haber coincidido ambos en Madrid durante una temporada.

12.2. Argumento de *Dar tiempo al tiempo*.

Pero volvamos a la comparación; para entender las semejanzas y diferencias entre ambas, incluimos un completo resumen del argumento de *Dar tiempo al tiempo* a partir del que basaremos el análisis comparativo entre ambas.

PRIMERA JORNADA

Don Juan de Toledo y Chacón llegan a Madrid desde Sevilla, tras trece meses fuera de la corte, buscando a Leonor, de la que el galán está enamorado. No ha recibido carta de ella en tres meses y el criado duda de sus sentimientos. Mientras recorren la ciudad de noche, este cae en una zanja con agua y le echan desde una ventana los restos del hogar.

Llegan a la casa de una criada con la que Chacón ha tenido relaciones, Juana, y una amiga de ella le entrega un niño recién nacido al confundirlo con Ginés. Se deshace de la criatura en casa de una comadre y continúan su camino; inmediatamente se encuentra con una cuadrilla de soldados con los que luchan por intentar robarles las capas. Don Pedro Enríquez y Don Diego salen en su ayuda y los soldados huyen. Al quedarse solos, comenta Don Diego que ama a una dama y que pronto logrará introducir en su hogar a una criada que le ayude en sus intenciones. Don Pedro se alegra al ver que Don Diego se aleja y él podrá encontrarse con la hermana de este, Beatriz, de la que está enamorado.

Al confundir la casa de Leonor, Don Juan y Chacón ven llamar a un hombre (don Pedro) a la puerta y cómo desde dentro le aceptan; esto llena de congoja al galán. Igualmente entran en escena Don Diego y Ginés que no han podido ver a la pretendida del primero por la llegada del padre de esta... A su vez ven a un hombre (don Juan) que intenta entrar en su hogar, lo que hace que desee limpiar su honor y se acerca a luchar. Finalmente se batirán mientras Don Pedro cree que Beatriz tiene otro amante con el que el hermano de ella está luchando y se esconde al perderselo su dama.

Don Diego habla con su hermana y le confiesa sus sospechas, Beatriz lo niega, pero el hermano celoso la intenta matar clavándole una daga en el corazón; Don Pedro lo impide apagando la luz y haciendo que pueda huir. Después lo hará él.

Ya en la calle, Beatriz se encuentra con Don Juan y con Chacón y les pide ayuda. El caballero accede, pero cree erróneamente que es Leonor. La dama ve a un hombre saliendo de su casa, pero ante el temor de que pueda ser Don Diego en lugar de Don Pedro no lo llama y se esconde con sus benefactores en un portal mientras su hermano y su amante se pierden por distinta dirección.

Una vez a salvo de ambos, se encuentran con una patrulla de alguaciles con los que Don Juan acaba luchando para proteger la identidad de su protegida que huye aprovechando el enfrentamiento seguida de Chacón.

Mientras, en casa de Leonor, esta trata con su padre Don Luis su futura boda y se muestra dispuesta a aceptar la voluntad paterna. En esos momentos llega Beatriz que les pide amparo y les cuenta lo sucedido esa noche y cómo no puede pedir aún su mano Don Pedro por no tener posibles y ser amigo de su hermano (lo que podría alejarla de él en caso de que se negase a casarla con ella). Beatriz les explica que ha decidido ir allí para evitar ir a casa de su amante por el honor y para pedir a Don Luis que tercie en su historia a lo que el anciano accede. Se dirigirá entonces a hablar con Don Diego y le pide a su hermana que le diga el nombre de su amante, pero ella se niega.

Queda entonces Leonor en casa pensando que su padre desea casarla con Don Diego ante las sospechas de este de que puede estar en riesgo su honor al verlo en su calle buscando la reja de la casa. También se lamenta de la ausencia de Don Juan, al que ama profundamente. Es entonces cuando llegan a la casa este y Chacón, que persiguió hasta allí a Beatriz.

Los amantes se reencuentran, pero mientras ella muestra su felicidad, él muestra sus celos y sospechas. Por lo equívoco, él cree que ella reconoce como ciertas sus sospechas de que tiene otro amante; pero finalmente se aclara todo y es entonces cuando Leonor se muestra esquiva y distante ante la nueva actitud amorosa de Don Juan, que acaba yéndose de la casa por el temor de que regrese Don Luis.

SEGUNDA JORNADA

Don Diego y Don Pedro se encuentran a la mañana siguiente y el primero le confiesa al segundo que su hermana ha tenido un accidente y va a buscar al médico, de esa manera justifica estar tan temprano en la calle y que no se la vea. Don Pedro sufre porque considera que está fingiendo todo para aparentar su asesinato por honor. Se presenta entonces Don Juan que saluda a sus amigos y Don Diego aprovecha para marcharse. Don Pedro le cuenta lo ocurrido la noche anterior por lo que el protagonista descubre quiénes eran los personajes con los que se encontró entonces y decide no decirle claramente dónde está su amada Beatriz por la promesa que le ha hecho a Leonor, pero sí al menos tranquilizar sus temores.

En la conversación, también muestra Don Pedro su sospecha de que Beatriz tenga otro amante, sospecha que también deshace Don Juan (el que ha creído era su amante al confundir la casa de Leonor). Antes de separarse, Don Pedro muestra su tranquilidad al ver infundados sus dos mayores temores: la muerte de su amada y su traición. Se marchan los dos y llega Ginés, con el que se queda hablando Chacón.

Ginés le confiesa que ha tenido un hijo con Juana, pero una amiga se lo entregó a otro hombre pensando que era él. Chacón intenta aprovechar la situación embaucándole con la promesa de encontrar a la criatura por medio de un astrólogo y de esa manera también vengarse del engaño de Juana y Ginés, de ese modo quedan en verse más adelante.

Don Diego se encuentra con su criado Ginés y este le comunica que Juana ya está en casa de Leonor para beneficiarle en sus intentos de conseguirla. El amo le confiesa su situación y llega en ese momento don Luis, el padre de Leonor, que le confiesa que su hermana está en su casa con su hija, que le pide perdón y que, de no obtenerlo, desea terminar sus días en un convento. Don Diego le concede el permiso para que obre como crea conveniente para evitar el deshonor y que su hermana pueda volver a casa sin mácula y el anciano se marcha indicando, aunque ya lo sepa, que averiguará quién ha elegido Beatriz para casarse.

Mientras tanto, en casa de Leonor, esta y Beatriz hablan sobre los acontecimientos de la noche anterior y la segunda le confiesa su temor de que su amado no acepte el matrimonio al haber pensado que tenía otro amante (recordemos que don Juan llamó a su

reja pensando que era la casa de Leonor) a lo que le recomienda que le escriba una carta contándole lo sucedido y su paradero que llevará su nueva criada Juana.

Cuando sale de la casa se encuentra con Chacón, que le echa en cara su traición y ella se ampara diciendo que ha cambiado su casa, lo que lleva a pensar al criado que estaba equivocado. Entonces aparece Leonor para entregarle el papel de Beatriz que ha de llevar a don Pedro y don Juan se lo intenta quitar provocando la ira de su amada que le insta a no leerlo si confía en ella y no provocarle una ofensa. Pero finalmente lo lee y sale de su error. Todo se complica cuando aparece el padre de la dama y esta le engaña haciéndole creer que es él el amante de Beatriz y que no lo ha visto nunca antes de ese momento. El viejo lo cree y lo considera quien debe casarse con ella tras haberlo tratado con su hermano.

La situación hace que Leonor tome las riendas e inste a su amado don Juan a marcharse para enmendar el embrollo que se ha organizado y a Juana a llevar el papel a su verdadero destinatario... mientras Chacón acaba descubriendo que Juana le ha engañado y que solo ha estado un día al servicio de su nueva señora.

TERCERA JORNADA

Doña Beatriz y don Luis salen al encuentro del que cada uno cree que es el dueño del corazón de la dama. Al no verlo, Leonor inventa que no desea tratar el casamiento tan pronto y que se ha marchado, lo que lleva a Beatriz a lamentarse de su mala suerte, pensando que es su verdadero amante que ha huido por la confusión de la noche anterior.

Don Luis se ofrece a ir a buscar a don Juan mientras Beatriz se esconde ante la llegada de su hermano. Don Diego acepta encantado que el supuesto amante de su hermana sea don Juan, según le confiesa el anciano, y le alaba mientras le está escuchando el interesado. El criado Ginés, entretanto le cuenta a Juana que cree poder encontrar a su hijo perdido.

El padre de Leonor insta a don Diego a esperar allí mientras él va al encuentro de don Juan, lo que aprovecha el galán para declarar su amor a Leonor. Don Juan escucha la escena y cuando se marcha don Diego comienza una nueva discusión de celos con su amada y, ya que es él la causa de todos los problemas, es mejor marcharse. Aparece Beatriz a la que Leonor le va a contar la mentira que ha tenido que emplear mientras don

Juan se marcha cuando vuelve a aparecer don Luis y la interrumpe. En ese momento Beatriz descubre que el hombre al que se refería el padre de Leonor es don Juan, al que no conoce, y le confiesa que su verdadero enamorado es don Pedro Enríquez.

En esa situación, Leonor vuelve a enredar la situación haciendo creer a su padre que Beatriz le ha engañado para dar celos a don Pedro ante su rechazo. El padre decide que ha de ser don Juan el que se case y sale en busca del hermano mientras las dos damas se preparan para ir a casa de Beatriz, donde Leonor la pondrá al tanto de todo lo que está sucediendo.

Mientras, don Luis y don Diego llegan a la casa de don Juan donde don Pedro aguarda noticias y por lo que le cuenta el hermano de su amada cree que esta va a casarse con su amigo don Juan y que este le engañaba cuando le hablaba de ella, lo que le provoca deseos de matar a ambos en venganza.

Por allí aparece entonces don Juan, intentando ocultarse de todos, pero lo ve don Diego que le muestra su felicidad por su boda con Beatriz y cómo hará esta que tenga más facilidad para lograr la suya con Leonor. Don Juan se muestra contrariado y cuando va a confesarle la verdad aparece don Luis y decide marcharse; el anciano evita entonces que don Diego, airado, le persiga y se ofrece él a ir tras don Juan.

Finalmente, don Diego se queda y Juana le confiesa que su amada Leonor en realidad está enamorada de Don Juan y que todo el asunto lo ha confundido ella al sorprenderles su padre; también le desvela la identidad del amado de su hermana, don Pedro y que las dos amigas han salido tapadas de casa. Regresa don Luis que percibe en don Diego un cambio de actitud.

Aparece Chacón con un papel y Ginés le desvela a Juana que es amigo suyo y le pregunta si tiene novedades sobre el paradero de su hijo. Tras inventar una historia sobre un adivino consigue que le dé cien reales para terminar de averiguar su localización. Ginés acabará sabiendo la verdad al leer el papel que traía su amigo y descubre dónde está el bebé.

Beatriz y Leonor llegan a la puerta de la casa de don Juan. La primera va en busca de don Pedro y Leonor se queda hablando con Chacón al que pide que vaya a buscar a su señor. Aparece entonces don Pedro que provoca que la dama se esconda. Este le pregunta a Chacón por su amo y le entrega un papel para él cuando aparece; don Juan echa al criado

y se enfrenta a su amigo por su creencia de que le ha estado engañando con su amada Beatriz. Mientras están batiéndose en duelo, Leonor aparece tapada y empieza a confesar la verdad cuando llega don Luis y se esconden don Pedro y la dama.

Dialogan el anciano y don Juan y este le promete que se casará con Beatriz si es a él a quien quiere al pensar don Luis que la ha rechazado por celos. Llegará también don Diego para vengar su honor en don Juan y son separados por don Luis, Beatriz y Leonor. Finalmente, utilizando la argucia de que las dos mujeres están tapadas, don Juan se compromete con Leonor, exaltando a su padre que es detenido por don Luis, que acaba aceptando la boda de su hermana con don Pedro. Termina la obra con las dos parejas comprometidas y Chacón lamentándose de que él quedará soltero.

12.3. Estudio comparativo: personajes, lugares comunes y semejanzas textuales.

La diferencia que más destaca entre una obra y otra es que las escenas de la trama secundaria entre los criados prácticamente han desaparecido en *El maestro de danzar*, lo que, como ya hemos comentado que afirma Bergman, eleva el tono de la comedia. Sin embargo, hay muchas semejanzas entre las dos obras que hacen pensar en una influencia de una en la otra.

Vamos a intentar en el análisis encontrar todas las semejanzas en diversos niveles (textual, semántico, de acción...) para establecer el porqué de esa idea de que ambas obras parten de una idea común.

En el cuadro de personajes ya observamos este hecho: no solamente nos arroja una serie llamativa de coincidencias en los nombres, también en los roles y características que presentan en una y otra obra como se ha podido apreciar en el argumento de la segunda que acabamos de ofrecer:

COMPARATIVA DE PERSONAJES

El maestro de danzar / Dar tiempo al tiempo

	<i>El maestro de danzar</i>	<i>Dar tiempo al tiempo</i>
Galán primero	<i>Don Enrique</i>	<i>Don Juan</i>
Criado Galán primero	<i>Chacón</i>	<i>Chacón</i>
Dama primera	<i>Leonor</i>	<i>Leonor</i>
Criada Dama primera	<i>Inés</i>	<i>Juana (enviada por don Diego)</i>
Galán segundo	<i>Don Félix</i>	<i>Don Pedro</i>
Dama segunda	<i>Beatriz</i>	<i>Beatriz</i>
Padre dama primera	<i>Don Diego</i>	<i>Don Luis</i>
Criado padre	<i>Celio</i>	<i>Ginés</i>
Tío dama primera	<i>Don Fernando</i>	
Hermano Dama segunda	<i>Don Juan</i>	<i>Don Diego</i>
Otras criadas	<i>Juana e Isabel</i>	

El cuadro de personajes ya nos arroja que las tramas de una y otra son muy parecidas y aparecen elementos comunes que enumeramos a continuación:

-Llegada a la ciudad donde está la amada del primer galán y su criado (Valencia y Madrid respectivamente)

-Encuentro y duelo con la justicia, aunque por distintos motivos, en *El maestro de danzar* se produce para defender el honor de Beatriz y en *Dar tiempo al tiempo* para evitar un robo en primer lugar y después sí para proteger también el honor de otra dama, también llamada Beatriz en esta comedia.

-Huida de la dama segunda de su casa por temas de honor y fingimiento por parte del hermano de su ausencia con un accidente que justifica que no se la vea allí.

-Presencia en ambas de la figura de un anciano que representa la cordura y la sensatez y que trata de solucionar de una manera correcta las situaciones planteadas. Ambos, además, son engañados por su hija y aconsejados por el tercer galán frente a su arrebatado de furia por la burla de estas con un consejo que previamente salió de su boca.

-Uso en el enredo de la confusión del galán al ver a alguien entrando en casa de su amada, aunque por razones diferentes: en *El maestro de danzar* se trata de intentar reunir a doña Beatriz con su amado y en *Dar tiempo al tiempo* por equivocarse la casa de la amada.

-Diálogos muy parejos en una y otra que son ejemplo de la relación entre una y otra. Destaca el final del segundo acto en ambas en que un monólogo de la criada es ejemplo de la metateatralidad de las obras al hacer una revisión de los acontecimientos sucedidos hasta ese punto. Han sido tratados por Villarino y los reproducimos a continuación¹⁵⁴:

El maestro de danzar

Leonor
Inés

¡Quién se vio en más confusiones!
Vayan todos con el cuento,
Beatriz escondida en casa,
su galán en su aposento,
su hermano con mi señor,
mi señor con sus recelos,
mi ama con sus sobresaltos,
el no aún mi amo con sus celos,
yo con mi temor. Señores,
¿en qué ha de parar aquesto
y más en veinte y cuatro horas,
que da la troba de tiempo?
(vv. 2126-2137)

Dar tiempo al tiempo

Juana

¡Brava trama se va urdiendo
allí está en gran puridad
con Beatriz hablando el viejo,
don Juan escondido aquí;
a nuestra puerta don Diego;
Leonor en obligación
de decir segundo enredo;
Chacón celoso, culpada
yo... ¿ven ustedes todo esto?
Pues en qué para verán
solo con dar tiempo al tiempo.

Calderón afronta en ambas variantes un ejercicio de metateatralidad para referirse a hechos que han acontecido y que sirven para cerrar la jornada y recapitular la situación de los personajes en ese momento. No se trata, sin embargo, de un episodio aislado de estas dos comedias. Es frecuente encontrar pasajes en la obra de nuestro dramaturgo en los que se aprecie ese juego dramático haciendo referencia a la propia obra representada o a otras que ya había escrito. Vila y Vara establecen incluso que el tipo de texto metateatral que encontremos en la obra nos haría decantarnos por una fecha de redacción si no la tuviéramos. Señala que el pedir perdón por las faltas o yerros al final de las comedias contrastaría con la indicación del final con un aplauso; de esta manera sitúa las primeras hasta 1640 y las otras en las décadas posteriores cuando el talento dramático de Calderón ya estaba totalmente asentado y asumido por la sociedad.¹⁵⁵ Las dos comedias

¹⁵⁴ VILARINO, M.; “Refundición, papeles y metateatro en la comedia urbana de Calderón de la Barca”, en *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger*, Arellano, Ignacio (ed.), 2 vols. Kassel: Reichenberger, vol. I, pp. 1175-1185.

¹⁵⁵ Vila Carneiro, Z. y Vara López, Alicia, “Aproximación a las referencias metateatrales en los finales de las comedias calderonianas”, *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pág. 205.

tratadas en este punto tienen esa referencia directa al público para solicitar la *captatio benevolentiae*:

Encontramos también diálogos, expresiones y situaciones muy semejantes en una y otra comedia, tanto que sí tenemos la sensación de que se ha hecho tal refundición. Las comentamos a continuación partiendo de lo que encontramos en *Dar tiempo al tiempo* y su relación con la comedia de nuestro trabajo:

Primera jornada

<i>Dar tiempo al tiempo</i>	<i>El maestro de danzar</i>
Chacón: ¿ Qué va que me descalabran según ando de dichoso?	Chacón: ¿ Qué va que aun con esta otra nos cargan? (vv. 788-789)
Pedro: Teneos, pues van huyendo.	Diego: Teneos, pues ya huyó el hombre con quien reñáis. (vv. 260-262)
Juan: No ser conocido importa. Esto no es volver la espalda, sino fiar a mejor ocasión mis esperanzas.	Félix: Testigos los cielos sean de que no es huir, sino retirarme esto, pues el no ser conocido y el seguirla solo es medio de que pueda restaurarle tan gran desdicha. (vv. 254-360)
Beatriz Advierte... Pedro Suelta. Beatriz Repara Que yo no tengo la culpa.	Leonor Mira. Enrique Suelta. Leonor Advierte. Enrique Quita. Leonor Que yo... (vv. 1974-1975)
Inés ¿Quién vio confusiones tantas?	Juan y Félix ¿Quién vio confusiones tantas? (v. 3033)
Diego Seas quien fueres, tomaré en ella y en ti venganza.	Juan: En vano será el intento, que en ti y ella he de vengarme. (vv. 212-213)
Beatriz: Caballeros, si por dicha una mujer desdichada moveros a piedad puede acudid a remediarla, y no la desamparéis.	Beatriz: Hombre, quienquiera que seas, pues basta a cualquiera serlo para que a una desdichada mujer apares, corriendo fortunas de amor y honor (...) (vv. 221-225)

Alguacil 1	La justicia, caballeros	Alguacil 1	La justicia, caballeros.
Chacón	Esto solo nos faltaba ¹⁵⁶	Beatriz	¡Ay infelice de mí!
Alguacil 1	¿Quién son?	(...)	
(...)		Alguacil 2	¿Quién va?
Juan	Un forastero que acaba	Enrique	Un hombre forastero
	De apearse aquesta noche.		que ahora acaba de llegar.
			(vv. 420-427)
Leonor	Ser quien soy.	Leonor:	remisa, por ser quien soy
			(v. 1475)

Podemos incluso encontrar un guiño entre las dos comedias pues en un momento de la primera jornada, tras los tres enfrentamientos con armas que han tenido en tan poco tiempo, Chacón afirma: “Ya van tres veces con esta. / Danzantes somos de espadas; / que con cualquier mayordomo / vuelve de nuevo la danza” (Jornada primera).

Segunda jornada

Lo primero que observamos es que se produce en *Dar tiempo al tiempo* un encuentro entre los dos galanes secundarios que muestran su pesar cada uno por motivos distintos, de la misma manera que sucede en *El maestro de danzar*. El hermano (Diego/Juan) por la pérdida del honor y el enamorado (Pedro/Félix) por la ausencia de Beatriz. La escena se presenta de una manera más dinámica en *Dar tiempo al tiempo* con una alternancia de intervenciones de uno o dos versos por cada galán, mientras en *El maestro de danzar* hay un breve monólogo de cada uno que finaliza con esa otra estructura más ágil. En ambas obras se indica en la acotación que están separados; es más, en una edición de la obra del siglo XVIII se indica “*sin verse*”, como sabemos que sucede en *El maestro de danzar*. Los versos de nuestra comedia que se ven refundidos en *Dar tiempo al tiempo* empiezan en el 1237 del segundo acto:

Hablan sin verse.

Juan	No sé qué hacer en mis dudas.
Félix	No sé qué haga en mis sospechas,
Juan	¡Qué asombro!
Félix	¡Qué confusión!
Juan	¡Qué dolor!
Félix	¡Qué ansia!
Los dos	¡Qué pena!

Vense

¹⁵⁶ El mismo verso nos aparece en *El maestro de danzar* en boca de Inés en el verso 2597.

Félix	Don Juan.
Juan	Don Félix.
Félix	¿A dónde vais? (Mal el alma se esfuerza, que al delincuente aun la sombra de la vara le amedrenta.)
Juan	A un negocio ¹⁵⁷ que me importa (¡qué mal el valor se alienta!) iba, ¿y vos?
Félix	Con el cuidado voy de no sé qué encomienda que me ha encargado un amigo (...)

En *Dar tiempo al tiempo*, la conversación entre ambos galanes tiene una estructura paralelística como en *El maestro de danzar* y se repite la idea de que en el rostro se puede observar el malestar y el dolor que siente el amante don Félix:

*Don Pedro, por un lado; y don Diego, por otro, sin verse.*¹⁵⁸

Diego	¿Habrá hombre más infeliz?
Pedro	¿Habrá hombre más desdichado?
Diego	¡Que no haya una ingrata hallado!
Pedro	¡Que no haya hallado a Beatriz!
Diego	Sin duda el que la siguió el que su vida guardaba...
Pedro	Sin duda en la calle estaba el que a su reja llamó...
Diego	Y él de mí la habrá ocultado prudentemente advertido
Pedro	Y él dichosamente ha sido quien consigo la ha llevado
Diego	Mas don Pedro ¿no es aquel?
Pedro	Pero ¿no es aquel don Diego?
Diego	Temeroso a verle llevo
Pedro	Receloso llevo a él
Diego	Porque imagino que es ya A todos mi ofensa clara
Pedro	Porque temo que en mi cara leyendo su ofensa está.
Diego	¡Qué cobarde es un honrado cuando se mira ofendido!
Pedro	¡Que cobarde un noble ha sido cuando se mira culpado!
Diego	Mienta mi pena inhumana.
Pedro	Finja mi desasosiego.

¹⁵⁷ *Negocio*: “Término genérico con que se significa cualquiera ocupación, empleo o trabajo” (*Aut*).

¹⁵⁸ Hemos mantenido la acotación de la edición del XVIII que comentábamos.

Siguiendo con la Jornada segunda, encontramos nuevos ejemplos de las semejanzas entre ambas comedias.

<i>Dar tiempo al tiempo</i>		<i>El maestro de danzar</i>	
Don Luis	No veo la hora de echar De mi casa tan opuestos Lances a mi condición	Don Diego	(Todo presumo que tarda, Que la hora de echar no veo Este embuste de mi casa.) (vv. 2837-2839)

Tercera jornada

En esta tercera y última jornada asistimos a escenas que recuerdan a lo visto en *El maestro de danzar*. Por ejemplo, la escena de celos entre la pareja protagonista porque don Juan ha escuchado la declaración amorosa de don Diego a doña Leonor; tal como ocurre en nuestra comedia cuando escondido don Enrique asiste a una escena similar con Leonor y don Juan como protagonistas. En una y otra obra se produce una conversación con un tono similar sobre este hecho

<i>Dar tiempo al tiempo</i>		<i>El maestro de danzar</i>	
Leonor	¿Qué culpa es de una mujer que la quieran?	Leonor	Mira.
Juan	¿Qué argumento tan de todas! Ser queridas no es culpa, y es; porque vemos que son queridas y no que ocasión dan para serlo	Enrique	¿Qué he de mirar más que miro?
		Leonor	Que no es culpa ser amada.
		Enrique	Si no lo es serlo, es oírlo: Suelta.

También las diferencias entre una y otra son notables. Quizás lo que destaca más sea el hecho de que los personajes secundarios de los criados pierden su trama en *El maestro de danzar* y sus roles se limitan a servir de apoyo a las generadas por sus señores. Desaparece por completo la relación de Chacón con Juana y el hijo que esta tiene con Ginés. En mi opinión, este proceso, que Bergman¹⁵⁹ considera autocensura, responde a un intento de centrar la acción principal y no desviar la atención del espectador.

¹⁵⁹ BERGMAN, TED L.L., “Los límites de la comicidad y la autocensura en las comedias de Calderón”, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional del nacimiento de Calderón*, Ignacio Arellano (dir. Congr.) vol. 1, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 961-970.

Evidentemente también, y así lo afirma Bergman, se produce una comicidad mucho menos grosera. Sale ganando la figura del gracioso ya que el Chacón de *El maestro de danzar* es en nuestra opinión mucho más interesante en esta que en *Dar tiempo al tiempo*. Los giros lingüísticos del personaje, sus comentarios, la creación del personaje es mucho más rica en la obra que tratamos. Se trata de un personaje más rico, con más matices y con unos rasgos cómicos mucho más efectivos. También se puede apreciar en *Dar tiempo al tiempo* que las escenas entre criados tienen un cierto aire entremesil que no se da en ningún momento en *El maestro de danzar*.

Otras diferencias que hace que nuestra obra sea algo más que una refundición es cómo a partir del enredo principal, el disfraz de maestro de danzar, la relación entre los dos protagonistas resulta mucho más interesante y dramáticamente más compleja. Los juegos dialécticos, las idas y venidas producen mucha más sorpresa y comicidad.

Por otro lado, en *Dar tiempo al tiempo*, aunque los tipos sean semejantes, la acción y desarrollo de los acontecimientos llevan a que veamos en escena duelos con espada de los galanes, algo que no llega a pasar en *El maestro de danzar*.

Una vez hecho el análisis, parece claro que sí es posible que la comedia que estamos estudiando aquí tenga como base el texto de *Dar tiempo al tiempo*, pero la refundición en este caso nos deja una obra más elaborada, rica en matices y con un enredo más efectivo y complejo que el que encontramos en su predecesora.

13. Metaliteratura e intertextualidad en *El maestro de danzar*.

13.1. Estudio de los conceptos.

Antes de abordar cómo se trata este aspecto en nuestra comedia, debemos brevemente indicar a qué nos referimos con los términos empleados en el título de este apartado para poder diferenciar estos aspectos en la obra.

El concepto de “metaliteratura” se crea a partir de los estudios de Jakobson sobre el lenguaje y su concepto de lo “metalingüístico” asociado a la idea de que el código como elemento fundamental de la comunicación podía emplearse para tratar sobre sí mismo. Del mismo modo, la literatura, como acto de comunicación, puede en ocasiones volver sobre sí misma y tratar aspectos que son propios del mismo hecho. Así debemos entender lo metaliterario como una referencia dentro de una obra literaria a sí misma o al género dentro del cual se encuadra. Dentro del género dramático ha tenido éxito el concepto de “ruptura de la cuarta pared” que establecía la quiebra del muro imaginario que separa escenario de espectadores y que crea el espacio ficcional de la representación teatral.

Metaliteratura se entiende también en muchas ocasiones como metatextualidad, pero es preferible el primer término para acotar su valor como parte de una obra de carácter literario y no cualquier texto escrito. La metaliteratura es literatura que se mira en el espejo de la literatura. Su presencia en la historia literaria española nos viene desde el relato de *El Conde Lucanor, Lo que sucedió a un deán de Santiago con don Illán, el mago de Toledo*, el undécimo cuento presentado por Don Juan Manuel en su obra, hasta la presencia continua y genial en la obra de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*, en el que las fronteras de realidad y ficción se difuminan hasta dejar de existir y establecer un juego con el lector-receptor en que todo es posible y verosímil y ficción y mentira al mismo tiempo.

Algunos estudios también han apuntado a Calderón como un autor en el que el estudio de lo metaliterario es un terreno rico en ejemplos y casos. Desde la propia concepción de su obra *El gran teatro del mundo* o la archiconocida *La vida es sueño*. La metaliteratura es precisamente el juego de romper fronteras entre la ficción y la realidad,

quebrar el pacto entre emisor y receptor de que lo que se cuenta, se narra, se representa forma parte del mundo de la imaginación. José María Merino lo señala así:

Acaso en el tratamiento de ciertos aspectos de la relación entre realidad y ficción que presenta la historia de la literatura española habría que recordar también otro concepto de Calderón, el de *El gran teatro del mundo* (1655). En este auto sacramental, el Autor –que forma parte del argumento de la obra– convoca al Mundo, hasta el punto de hacer que el Teatro no esté instalado en el Mundo, sino el Mundo metido dentro del Teatro. Una apropiación de la realidad por parte de la ficción que, aunque la obra de Calderón se proyecta también primordialmente al servicio de una idea apologética, puede darnos una idea mucho más amplia de cómo la literatura se apodera de la realidad, hasta acabar siendo símbolo inexcusable de ella.¹⁶⁰

Por otro lado, tenemos la “intertextualidad”, un concepto que ha triunfado frente a otros y que nace en una obra de Julia Kristeva llamada *Semiótica* en que trata la obra de Bajtin. En el estudio de Gutiérrez Estupiñán que hace sobre el término y su éxito dentro de la crítica a lo largo de su breve historia¹⁶¹ alude a las relaciones con las teorías de Bajtin y de su “dialogismo” y cómo Kristeva circunscribe el uso del término a la presencia de un texto en otro; sin embargo, también señala, en la línea de lo apuntado por la “transtextualidad” de Genette, que se puede incluir en dicha teoría la idea de cualquier referencia que ponga en conexión un texto con otro:

La intertextualidad, según Julia Kristeva, quien la concibe como el campo de transposición de diversos sistemas significantes, y el concepto de texto como espacio en el cual se cruzan y se entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos no están reñidos con el concepto de transtextualidad en G. Genette (1982) como «todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos»¹⁶²

13.2. Metaliteratura en *El maestro de danzar*

En el caso del teatro y el de nuestra comedia en concreto, entenderemos lo metaliterario como todos aquellos elementos que establezcan esa ruptura entre la realidad del espectador y la ficción de lo representado y, por tanto, supongan una quiebra de la

¹⁶⁰ Merino, J.M., “Realidad y ficción en la literatura española” en *Çedille, revista de estudios franceses*, Monografías 6, 2016. ([enlace](#))

¹⁶¹ Gutiérrez Estupiñán, R., “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”, en *Sigma, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº3, 1994 (pp. 139-156)

¹⁶² Idem, pág. 144. Citando a Genette, Gerard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

convención teatral. Nos centraremos, fundamentalmente a las referencias en el texto a que es un producto ficcional o podría serlo, como los apartes en que los personajes se dirigen directamente a los espectadores y reflexionan sobre algunos acontecimientos que tengan lugar en la representación. Villarino¹⁶³, excluyendo en este apartado las menciones al propio título de las obras de Calderón que son frecuentes, señala tres “ejes” sobre los que trabajar el aspecto metaliterario: autores y obras, géneros dramáticos y sus convenciones, ellas mismas.¹⁶⁴ La autora se centra en los últimos y considera que existen dos tipos de “autoalusión”: los guiños (como elementos parateatrales, apelaciones al público y menciones a las convenciones de la comedia) y diálogos en que se establecen pequeños resúmenes de lo acontecido en la obra.

Respecto a los guiños que menciona Villarino, tratados antes por Pailler¹⁶⁵, en *El maestro de danzar* encontramos varias referencias metaliterarias relacionadas con el género teatral. Así encontramos en el primer acto a Chacón, rememorando la historia de amor previa de Enrique y Leonor, que alude a un momento en que su señor se mostraba muy optimista con su relación porque creía que su amor terminaría “como farsa, en casamiento” (v. 114). Chacón, de este modo, está situando al espectador en el género en que el final es el del matrimonio de los protagonistas, en el que el amor entre ellos supera las barreras, dificultades e intromisiones para triunfar: la comedia.

En la tercera jornada vuelve a aparecer una nueva referencia a “farsa”, pero esta vez en un aparte del gracioso que comenta la gran agilidad ingeniosa de Leonor que ha sabido explicar a su padre la presencia de Enrique, con una guitarra en sus manos, y de Chacón en su casa; una escena que repite la de la primera jornada cuando llegan allí por los terrados de las casas y también son descubiertos por don Diego:

Chacón: (Mentira más adecuada
Al caso no vi en mi vida,
Pues dio papel en su farsa
A la guitarra, a él y a mí.) (vv. 1529-1532)

De este modo nos encontramos con un caso cercano a lo que sería el teatro dentro del teatro, el juego dramático de convertir a un personaje como don Diego en espectador

¹⁶³ Villarino, M., “Refundición, papeles y metateatro en la comedia urbana de Calderón de la Barca”, en *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger*, Arellano, Ignacio (ed.), 2 vols. Kassel: Reichenberger (vol. I. pp. 1175-1185).

¹⁶⁴ Idem, pág. 1178.

¹⁶⁵ Pailler, C., “El gracioso y los guiños de Calderón: apuntes sobre autoburla e ironía crítica”, en *Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro*, París, CNRS, 1980, pp. 33-50.

de una nueva comedia que se va a representar en este doble juego teatral. Algo que continuará en sucesivas escenas en que el padre regresa y vuelve a encontrarse allí con ambos hombres.

Otros guiños los veríamos en apartes que parecen dirigirse directamente al público provocando la ruptura de la cuarta pared de la que hablábamos anteriormente. En este caso tenemos ejemplos de apartes que, puestos en boca de Chacón, parecen dirigirse explícitamente a los espectadores, rompiendo la ilusión escénica y provocando la risa en ellos. Estos aparte se denominan de manera habitual *ad spectatores*. Cuetos hace estas consideraciones en su artículo¹⁶⁶ y reflexiona sobre los distintos ejemplos que podemos encontrar en obras teatrales de estos apartes:

El aparte puede tejerse como un diálogo que se superpone al diálogo desde el que se aparta -así tantas veces en *La Celestina*-, como un comentario incontrolado y espontáneo de uno de los personajes, incluso como una comunicación sin palabras, puramente gestual y lúdica.¹⁶⁷

Pero sin duda, los ejemplos de metateatralidad más llamativos en nuestra comedia son los puestos en boca de la criada Inés para cerrar el segundo y tercer acto. La segunda jornada concluye con esta intervención de Inés:

Inés	Vayan todos con el cuento, Beatriz escondida en casa, su galán en su aposento, su hermano con mi señor, mi señor con sus recelos, mi ama con sus sobresaltos, el no aún mi amo con sus celos, yo con mi temor. Señores, ¿en qué ha de parar aquesto y más en veinte y cuatro horas que da la trova de tiempo?	(vv. 2127-2137)
------	---	-----------------

El empleo del vocativo “señores” (v. 2134) es una interpelación directa al público y un juego en que reflexiona sobre los acontecimientos que se han visto sobre el escenario en una enumeración precisa sobre los personajes de la obra y la unidad de tiempo teatral de veinticuatro horas en la comedia. Llama la atención que el único nombre propio que emplee sea el de Beatriz mientras que para los demás emplea giros que inciden directamente en la activación del ingenio de los espectadores. Especialmente llamativo

¹⁶⁶ Cuetos Pérez, M., “La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral” en *Investigaciones semióticas II: lo cotidiano y lo teatral*, Vol. 1, 1992 (pp. 515-530).

¹⁶⁷ Idem, pág. 521.

es la manera de referirse a don Enrique cuando lo nombra como “el no aún mi amo”. De este modo, incluso, Calderón anticipa por boca de su personaje el final de la comedia, algo que sin duda es esperado, pero que se confirma aún más de este modo.

La otra intervención de Inés a la que nos referíamos antes la encontramos en los instantes finales del tercer acto:

Inés	No estoy ahora de gracias: señores, ¿que un día que solo se vio a pique la criada de casar con el galán, hubiese estorbo? Mal haya mi alma, y mi vida, si a nadie le dejare hablar palabra, en orden a que den todos a su fortuna las gracias: viéndose Félix dichoso con su Beatriz; con su amada Leonor, Enrique; don Juan con su opinión restaurada don Diego con igual yerno, Fernando con tal venganza.	(vv. 3072-3086)
------	--	-----------------

Tras lamentarse por el imposible giro de haberse convertido en la esposa de don Enrique, vuelve a ir nombrando a los personajes principales de la comedia y cómo han terminado la misma.

Tras este parlamento, se cierra la comedia con el título de esta puesto también en boca de Inés: “que aquí el maestro de danzar / venturosamente acaba” (vv. 3089-3090) y una intervención coral de los personajes pidiendo “a esos reales pies / el perdón de nuestras faltas”, que nos llevan a pensar en una representación en algún escenario cortesano y que también es una ruptura clara de la cuarta pared y el espacio entre ficción y realidad.

Por último, para cerrar el tema de la metateatralidad, quisiéramos comentar un aspecto muy interesante que se puede observar en algunas comedias calderonianas y es la mención a espacios reales próximos a los lugares de representación teatrales. Llama mucho la atención que de todos los lugares de Valencia que hubiera podido escoger el dramaturgo para situar la acción de *El maestro de danzar* haya escogido la plaza donde se encontraba el teatro de la ciudad. Como si se tratase de un guiño al espectador que está asistiendo a la representación, Calderón parece imaginar la sorpresa del público al

entender que lo que ve sobre las tablas podría estar sucediendo en la misma zona en que se encuentran.

13.3. Intertextualidad en *El maestro de danzar*.

Por otro lado, encontramos aspectos relacionados con la intertextualidad. Sin entrar en toda la problemática que subyace en la terminología asociada a la teoría de la literatura y la literatura comparada, estableceremos que la intertextualidad en el caso que nos ocupa es todo aquel discurso literario que de una u otra manera sea necesario para entender nuestra comedia al encontrar en ella referencias o transcripciones literales que nos llevan a esos otros textos. En nuestra comedia, el ejemplo más llamativo lo encontramos en el romance gongorino *Guarda corderos, zagala*, datado en 1621, que se introduce en el segundo acto como un texto cantado por Inés mientras su señora y Enrique tratan de sus amores. Se insertan por pares los versos de Góngora glosados por Calderón como cierre de las seis primeras décimas de la serie de 80 versos en este metro que encontramos en la obra (vv. 1406-1485).

Pinillos¹⁶⁸ recuerda cómo Gates en su estudio sobre la influencia del poeta cordobés en Calderón¹⁶⁹ señalaba esta era “más acentuada en las escritas antes de 1650”, pero manifiesta su idea de que esto no es así debido a que los autos sacramentales son sobre todo posteriores a esa fecha y en ellos también se aprecia el influjo gongorino.

Calderón ya había usado el romance del cordobés en otras dos obras: en el tercer acto de la comedia *Fieras afemina amor* y en el auto sacramental *El pastor Fido*. En la primera se transcriben los ocho primeros versos del romance (glosados en décimas) y otros cuatro (vv. 17-20) que no aparecen en *El maestro de danzar*, glosados como romance (vv. 572-605)¹⁷⁰, que son cantados por el personaje de Egle mientras Hércules se lamenta de su situación amorosa. En el auto sacramental se presenta el romance también cantado y puesto en boca de la Culpa, que trata de tentar a la Naturaleza mientras

¹⁶⁸ Pinillos, C., “La presencia de Góngora en los autos de Calderón”, en V. Nider (ed.), *Teatri del Mediterraneo: riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, pp. 267-287.

¹⁶⁹ E. J. GATES, *Góngora and Calderon*, “Hispanic Review”, 5 (1937), pp. 241-258.

¹⁷⁰ Calderón de la Barca, P., *Fieras afemina amor*, Rodríguez Cuadros, Evangelina (ed.), Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2001 ([enlace](#))

la escucha y reflexiona sobre los versos (vv. 871-1004)¹⁷¹ hasta que son interrumpidas por la Gracia. En este caso son más los versos glosados y no se limita a los doce primeros, sino que también hace lo propio con los versos 17-28 del romance. De igual modo que en la otra comedia, aquí también el texto gongorino es cantado.

En ambas obras encontramos alguna semejanza interesante al glosar el romance. Por ejemplo, en ambos casos, el verso que sirve de entrada al séptimo del romance con rima en -ico (“vístela con el pellico”) es el verbo aplico y al octavo con rima en -el (y desnúdala con él”) es el sustantivo piel. En el auto y en la comedia las intervenciones de los personajes son muy similares:

NATURALEZA	¿Qué haré de su blanca piel si a tu consejo me aplico?
CULPA	<i>Canta.</i> Vístela con el pellico y desnúdala con él.
	El pastor Fido (vv. 887-890)

HERCULES	¿Y qué haré yo desta piel si a otros ropajes me aplico?
EGLE	...vístela con el pellico y desnúdala con él.
	Fieras afemina amor (vv. 584-587)

Carreira¹⁷² señala que en la mayoría de las fuentes es considerado un romance de tema amoroso, pero marca cómo en una, la versión del código nombrado con la letra W¹⁷³ de las ediciones del poeta cordobés, que formaba parte de la biblioteca del Marqués de Valdeterrazo, es considerada una obra satírica. Nos decantamos en cualquier caso por la interpretación mayoritaria. En los versos se canta a una mujer a que ame al poeta y que siga su naturaleza que es la de no poder escapar de su naturaleza mudable.

Veamos ahora cómo la versión que ha utilizado Calderón en nuestra comedia (y la que también se encuentra en las otras dos obras comentadas) presenta una variación en

¹⁷¹ Calderón de la Barca, P., *El pastor Fido*, Plata Parga, Fernando (ed.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra Reichenberger, 2003.

¹⁷² Góngora y Argote, L. DE, *Romances* (vol. II), Carreira, Antonio (ed.), Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pp. 505-512)

¹⁷³ Carreira, A., “Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados” en *Criticón*, 56, 1992, pp. 7-20.

el cuarto verso con respecto al romance de Góngora que se recoge en la mayoría de las ediciones. Apreciamos que Calderón emplea el verbo “libró” frente al “excusó” que encontramos en la edición de Carreira y que según sus anotaciones solo emplea la primera forma en una de sus fuentes.

El empleo del romance en las obras de Calderón responde con toda probabilidad al conocimiento popular de los versos y de la música asociada a ellos. De todo ello ya hemos tratado en el apartado de la música.

Por otro lado, tenemos intertextualidad en la mención en la comedia a dos personajes fundamentales de la literatura española del Siglo de Oro. El primero es el Lazarillo, cuando Chacón en su monólogo del inicio de la comedia se refiere a sí mismo como un trasunto de este personaje para ayudar a su señor en su ceguera amorosa por su primer encuentro con Leonor:

Chacón	Viste una dama, sobrina de un anciano caballero, que enfrente de nuestra casa vino a vivir y tan ciego quedaste que Lazarillo desde aquel punto te adiestro.	(vv. 37-42)
--------	---	-------------

De este modo, Chacón estaría presentándose como el guía en materia amorosa de su señor, aquel que va marcando sus pasos en la relación con su amada Leonor. Esto implica que su relación es estrecha y que no es la habitual entre amo y criado. Chacón se preocupa por don Enrique, intenta que triunfe su amor y trata de ayudarlo en todo lo que puede en ese aspecto.

El otro personaje al que se hace mención es don Quijote. No debe sorprendernos porque es muy frecuente en la obra calderoniana que encontremos referencias al caballero manchego. Sin duda Cervantes y más concretamente su creación más importante son fuente de las referencias intertextuales más presentes en la obra de Calderón. Todo esto lo señala Arellano que indica además cómo normalmente las referencias intertextuales al Quijote aparecen en comedias y puestas en boca del gracioso, tal como ocurre en nuestra obra:

El predominio de la figura de don Quijote en las referencias calderonianas, explicable por la misma fuerza de la creación cervantina, a la vez que la lectura eminentemente cómica que se hizo en su época del personaje, y que es la vigente

en Calderón, explica su restricción a perspectivas jocosas, que lo expulsan de las posibilidades serias del drama o la tragedia. De ahí que se localicen casi siempre estas referencias en los pasajes de graciosidad, encomendados a los locutores del donaire, como objeto de chistes momentáneos o excusa para una burla ingeniosa.¹⁷⁴

En nuestra comedia sirve para que Chacón establezca una relación entre su señor don Enrique y don Quijote al resaltar la locura que comete el primero en la persecución del amor tras los pasos de doña Leonor. La comedia, de hecho, comienza con el comentario sobre la locura de Chacón en que considera que su amo ha caído y cierra el monólogo con la mención a otros personajes de novelas de caballería que “han revivido” en la locura de su amo a pesar de don Quijote:

Chacón	Mira, pues, si razón tengo, cuando locuras me mandas dejar, en dejarte, puesto que con dejarte a ti, en ti todas las locuras dejo de Esplandián y Belianís, Amadís y Beltenebros, que a pesar de Don Quijote, hoy a revivir han vuelto.	(vv. 158-166)
--------	---	---------------

Estaría, pues, Calderón apuntando a cómo la novela de Cervantes cerró o fue fin de la novela de caballería en su tiempo. Por otro lado, aunque no sea de una manera directa, el hecho de que don Enrique se compare con estos personajes se corrobora un poco más adelante cuando a la locura de ir en busca de su amada a una ciudad que no conoce añade el gesto de salir en defensa de una dama desconocida, Beatriz, que solicita su ayuda:

Chacón	Sólo esto le faltaba a tu fortuna, para ser hecho y derecho caballero andante.	(vv. 244-247)
--------	---	---------------

Señalaremos también que en el juego metaliterario de don Quijote nos trae a varios personajes de novelas de caballería: Esplandián, Belianís, Amadís y Beltenebros (vv. 163-164).

¹⁷⁴ Arellano Ayuso, I., “Cervantes en Calderón” en *Anales Cervantinos*, n° XXXV, 1999.

14. Estudio métrico y datación de la obra.

14.1. Métrica de la edición crítica.

PRIMERA JORNADA

Versos	Estrofa	Número de versos
1-10	Quintilla (ababa)	10
11-548	Romance (e-o)	538
549-704	Redondillas	156
705-709	Quintilla (ababa)	5
710-929	Romance (a-a)	220
	Total	929

SEGUNDA JORNADA

Versos	Estrofa	Número de versos
930-1405	Romance (e-a)	476
1406-1485	Décimas	80
1486-1735	Romance (a-a)	250
1736-1855	Redondilla	120
1856-2137	Romance (e-o)	282
	Total	1208

TERCERA JORNADA

Versos	Estrofa	Número de versos
2138-2669	Romance (i-o)	532
2670-2749	Redondillas	80
2750-3094	Romance (a-a)	345
	Total	957

Porcentajes:

Romance: 538+220+476+250+282+532+345: 2643 (**85,42%**)

Redondilla: 156+120+80: 356 (**11,51%**)

Décimas: 80 (**2,59%**)

Quintillas: 10+5: 15 (**0,48%**)

Total obra: 3094 (100%)

Inicios y finales de los actos

1ª jornada: quintilla-romance

2ª jornada: romance-romance

3ª jornada: romance-romance

14.2 Análisis métrico.

El arte nuevo de hacer comedias de Lope ya apuntaba hacia los cambios métricos que se estaban dando en el teatro de inicios del siglo XVII y que modificaban lo usual del anterior. Todos los autores sucumbieron al poder teatral de Lope y cambiaron sus hábitos en muchos aspectos y la métrica empleada era uno de los más evidentes y llamativos. Cervantes, por ejemplo, evolucionó en este aspecto desde sus dos primeras obras a las ocho comedias nuevas. Calderón continuó lo establecido por Lope, pero fue cambiando también la métrica de sus obras a lo largo de los años.

Es interesante comenzar el estudio métrico de nuestra comedia incidiendo en la relación que tienen los metros con las escenas en las que se emplea. Para ello, volveremos a la división en cuadros y escenas que ya planteamos en las primeras páginas. El dominio del romance es evidente: un 85,42% da una evidencia de que es el metro más importante de la obra y de que esta avanza sobre los octosílabos asonantes. Sin embargo, tanto redondillas como décimas juegan un papel muy interesante en la obra y su porcentaje, aunque menor (11,51% y 2,59% respectivamente), es fundamental para entender y dar más fuerza a las escenas en las que se emplea. En cuanto a la quintilla, su presencia es testimonial y solo destacamos que se emplea para marcar el inicio y la transición entre escenas en el tercer cuadro de la primera jornada, más concretamente entre la 2ª y la 3ª al usarse las redondillas en la primera de ellas y el romance en la siguiente.

En el empleo del romance debemos poner atención a un dato interesante y que choca con lo que sucede habitualmente en el teatro calderoniano. Según defiende Martín,

“rara vez se repite la misma asonancia en una comedia”¹⁷⁵; pues bien, en nuestro caso vemos que la rima a-a se presenta en los tres actos y que su porcentaje sobre el total del romance de la obra es de un 30,84% y un 26,34 sobre el total de versos de la comedia. Es llamativo este hecho ya que supone un número muy alto para una misma rima dentro del romance.

El romance se va a emplear en la mayoría de la obra. Vamos a ir analizando su uso en los distintos actos de nuestra comedia. En la primera jornada, tras la presentación en quintillas de Chacón y don Enrique, comienzan los monólogos de ambos personajes en que informan sobre las razones que los han llevado hasta allí. Es un uso claramente narrativo para situar la acción y los acontecimientos que han provocado la llegada de amo y lacayo a Valencia. Las cuatro escenas siguientes que corresponden a los cuadros 1º y 2º son un ejemplo de uso del romance con otra finalidad: el diálogo entre personajes. Tanto en la huida de Beatriz de casa, el encuentro posterior entre don Diego y don Juan y el enfrentamiento y huida con la Justicia de Enrique y Chacón se desarrolla en romance. Son diálogos ágiles que hacen avanzar la acción.

En el siguiente cuadro, el tercero del acto que ya tiene lugar en el interior de la casa de doña Leonor, asistimos al lamento por haber dejado atrás a su amado en Madrid y la llegada de Beatriz con el diálogo sobre su situación de deshonor al haber abandonado la casa de su hermano. Aquí vemos que usa redondillas que se puede relacionar con las situaciones que se plantean: quejas de amor y problema de honor, dos temas que requieren de un tratamiento más formal.

El acto termina con una transición en una única quintilla para abrir las últimas tres escenas que se desarrollan en romance: llegada de don Enrique y Chacón a casa de doña Leonor, aparición de don Diego y la despedida de los amantes.

La segunda jornada se desarrolla casi en su totalidad en romance. Las variaciones son el empleo de las décimas en el diálogo de enamorados de don Enrique y doña Leonor que glosa el romance gongorino “Guarda corderos, zagala” (vv. 1406-1485) que hemos situado como la primera escena del tercer cuadro del acto. Suponemos que es una manera de realzar el pasaje y darle más peso dentro de la obra, ya que es un punto importante al

¹⁷⁵ MARÍN, D., “Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón”, en Luciano García Lorenzo (ed.) *Calderón. Actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)”*, 3 vols. (p. 353).

ser una escena en que se acompaña de música de guitarra los versos cantados del romance de Góngora. Recordemos que la guitarra será fundamental para la verosimilitud de la mentira y el enredo de convertir a don Enrique en maestro de danzar.

En este segundo acto, el otro momento en que se emplea otro metro lo observamos en el cuadro 4º en que se usan redondillas (vv. 1736-1855). Se trata del momento en que don Félix recibe el aviso de Juana para ir a casa de doña Leonor y Enrique y Chacón observan que entra en ella provocando los celos del galán. En este caso el diálogo en redondillas responde a un uso cómico por la situación y los diálogos de los criados. Son tan solo 120 versos que marcan la transición entre el romance anterior en a-a a una nueva tirada en e-o.

En la tercera jornada solo encontramos un metro distinto al romance y en únicamente 80 versos (vv. 2670-2749). Se trata de redondillas que se emplean también para cambiar la larga tirada del romance que abre el acto en i-o (vv. 2138-2669) y la última que lo cierra en a-a (vv. 2750-3094). En este caso, las redondillas forman parte de un diálogo con tono serio al ser el que marca el fin del problema de honor de don Juan; don Diego y doña Leonor acuerdan que ella aparecerá en el momento oportuno y cuando esto ocurre se cambia de nuevo al romance, que empieza a marcar el final de la comedia. Marín comenta también cómo en Lope evolucionó la métrica y se convirtió en habitual que la obra y los actos primero y segundo ya terminaran en romance y en Calderón este uso se hizo también frecuente:

Desde el punto de vista estructural lo más característico en Calderón es su tendencia, ya iniciada por Lope a terminar la comedia, y a menudo los dos primeros actos también, a modo de indicador formal del final próximo, con la consecuencia de que en la escena o escenas últimas el romance viene a servir automáticamente para toda clase de situaciones.¹⁷⁶

Señala también que “lo característico es que las redondillas se emplean preferentemente para diálogos de tipo conflictivo o tenso, donde los personajes muestran tristeza de ánimo, desventuras amorosas, etc. Con menos frecuencia se encuentran también redondillas en diálogos ordinarios de tono armonioso.”¹⁷⁷ Podemos comprobar que en dos de los tres casos que hemos observado de empleo de este metro en la comedia

¹⁷⁶ Idem, pág. 354.

¹⁷⁷ Idem, pág. 355.

es así, pero no es una verdad absoluta como se desprende de lo que ocurre en el segundo acto.

Atendiendo a lo visto, podemos recuperar el esquema visto anteriormente sobre cuadros y escenas y ver cómo los cambios métricos se van a dar en los cambios marcados.

PRIMERA JORNADA

CUADRO 1º (vv. 1-370)	MÉTRICA
ESCENAS	
1ª.- Diálogo Enrique Chacón. (vv. 1-204)	Quintillas (vv. 1-10) Romance (e-o) (vv. 11-204)
2ª.- Huida de doña Beatriz (vv. 204-260)	Romance (e-o)
3ª.- Encuentro don Diego y don Juan (vv. 260-370)	Romance (e-o)

CUADRO 2º (vv. 370-477)	MÉTRICA
ESCENAS	
1ª.- Encuentro con la justicia (vv. 370-477)	Romance (e-o)
2ª.- Huida de la justicia y ayuda de don Félix (vv. 478-548)	Romance (e-o)

CUADRO 3º (vv. 548-929)	MÉTRICA
ESCENAS	
1ª.- Las quejas de amor de doña Leonor (vv. 548-588)	Redondillas
2ª.- La llegada de doña Beatriz (vv. 588-705)	Redondillas
3ª.- La llegada de Enrique y Chacón (vv. 705-751)	Quintilla (vv. 705-709) Romance (a-a) (vv. 710-751)
4ª.- La llegada de don Diego (vv. 752-891)	Romance (a-a)
5ª.- Despedida de los amantes (vv. 892-929)	Romance (a-a)

SEGUNDA JORNADA

CUADRO 1º (vv. 930-1184)	MÉTRICA
ESCENAS	
1ª.- Diálogo don Diego y doña Leonor (vv. 930-1065)	Romance (e-a)
2ª.- Expulsión ficticia de Beatriz y escondida (vv. 1066-1129)	Romance (e-a)
3ª.- Preparando la llegada de don Enrique (vv. 1130-1184)	Romance (e-a)

CUADRO 2º (vv. 1185-1400)	MÉTRICA
ESCENAS	
1ª.- Lamento de don Juan (vv. 1185-1219)	Romance (e-a)
2ª.- Lamento de don Félix (vv. 1220-1237)	Romance (e-a)
3ª.- Encuentro de galanes y don Diego (vv. 1238-1385)	Romance (e-a)
4ª.- Enrique y Chacón esperan entrar en casa de Leonor (vv. 1385-1400)	Romance (e-a)

CUADRO 3º (vv. 1401-1735)	MÉTRICA
ESCENAS	
1ª.- Escena del romance gongorino (vv. 1401-1485)	Romance (e-a, 5 versos) Décimas (vv. 1406-1485)
2ª.- El maestro de danzar (1486-1637)	Romance (a-a)
3ª.- Leonor y Beatriz buscan soluciones (1637-1735)	Romance (a-a)

CUADRO 4º (vv. 1736-1855)	MÉTRICA
ESCENAS	
1ª.- Don Félix recibe el aviso de Juana (vv. 1736-1787)	Redondillas
1ª.- Don Félix aguarda la señal. Enrique y Chacón observan (vv. 1788-1855)	Redondillas

CUADRO 5º (vv. 1856-2137)	MÉTRICA
ESCENAS	
1ª.- Doña Leonor reúne a los amantes (vv. 1856-1917)	Romance (e-o)
2ª.- Los primeros celos de don Enrique (vv. 1918-2002)	Romance (e-o)
3ª.- Vuelve el maestro de danzar y segundos celos de don Enrique (vv. 2002-2137)	Romance (e-o)

TERCERA JORNADA

CUADRO 1º (vv. 2138-2385)	MÉTRICA
ESCENAS	
1ª.- Don Juan se lamenta de nuevo (vv. 2138-2165)	Romance (i-o)
2ª.- Don Juan y don Diego conversan sobre el caso (vv. 2166-2385)	Romance (i-o)
CUADRO 2 (vv. 2386-3094)	
ESCENAS	
1ª.- Don Diego y doña Leonor buscan la solución al problema de Félix y Beatriz (vv. 2386-2413)	Romance (i-o)
2ª.- Resolución de los celos de don Enrique (vv. 2413-2558)	Romance (i-o)
3ª.- Llegada de don Juan y nuevos celos de don Enrique (vv. 2559-2669)	Romance (i-o)
4ª.- Preparando la resolución del problema de honor de don Juan. (vv. 2670-2748)	Redondillas (vv. 2670-2749) ¹⁷⁸
5º.- Resolución del problema de honor de don Juan. Campanas de boda. (vv. 2749-2851)	Romance (a-a)
5ª.- Despedida de don Enrique y ruptura con doña Leonor (vv. 2852-2904)	Romance (a-a)
6ª.- Anagnórisis, resolución del enredo y fiesta final (vv. 2905-3094)	Romance (a-a)

¹⁷⁸ Se rompe la relación entre escenas y métrica porque el primer verso de la siguiente es el que cierra la tirada de redondillas que tenemos aquí.

14.3. Datación de la obra.

Hilborn realizó un estudio pormenorizado del aspecto métrico de las obras de Calderón de la Barca que le sirvió para establecer la fecha de composición. Apuntaba este autor en la introducción a su tesis doctoral que la métrica no era una cuestión absolutamente incuestionable para determinar la fecha de escritura de una obra, pero sí que podía apuntar de una manera fiable a la misma:

It is thus true that we can never state dogmatically that a given play was written at a given time simply because it conforms to a style of verse composition prevalent at that time. Yet with due consideration for all objections it may be maintained that on account of its verse structure a given play most probably belongs to a certain period of a writer's career. And that there is a very small degree of probability that it belongs to any other. The conclusions will not be one hundred per cent, absolute and final, hut there will be abundant evidence for the support of well-grounded opinions.¹⁷⁹

Establecía en su estudio métrico varias etapas en la composición de las obras de don Pedro y situaba la que aquí nos ocupa en el periodo final de sus comedias, antes de su ordenación como sacerdote. Marca como fecha límite 1651, año en que nuestro autor se consagró y dejó de escribir comedias.

Hilborn establecía en su obra diez periodos en los que iba agrupando las comedias de Calderón atendiendo a un estudio métrico y a la comparación con los datos extraídos de las que se pueden datar con exactitud. Los periodos que nos interesan se tratan en los capítulos 6, 7 y 8 de su tesis doctoral que se corresponden con los periodos que van del año 1637 a 1639, de 1640 a 1650 y de 1651 a 1660. En este último es donde encuadra *El maestro de danzar*. Indica también, al comienzo del capítulo 7, como no hay suficientes obras datadas con seguridad en esta época, por lo que los datos que ofrece habrá que tratarlos con mucha cautela:

It is true that this is a considerably longer period than any heretofore discussed, but we discover that in the years immediately following those dealt with in Chapter Six there are very few definitely dated plays, so that we cannot be sure of all possible tendencies in the matter of versification.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Hilborn H.W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, The University of Toronto Press, Toronto, 1938, pág. VII

¹⁸⁰ Hilborn, H.W., 1938, pág. 85.

Es evidente que nuestra comedia es posterior a 1637 porque la estancia de nuestro autor en Valencia durante 1638 parece un acontecimiento clave para la composición de la obra. Los datos que conoce sobre la ciudad indican un conocimiento de primera mano de los espacios tratados. Las otras dos obras ambientadas en la misma ciudad se datan según Hilborn en años próximos: *Primero soy yo* en 1642 y *No siempre lo peor es cierto* en 1648. Con ambas hemos encontrados algunos puntos en común. Si en la primera se hacía referencia a la Calle del Mar y a la Plaza de la Olivera; en la segunda vemos el tema de las edades del amor y del tópico de la *nao de amores*.

También lo son los datos sobre la métrica de la obra que sitúan nuestra comedia con posterioridad a 1637. Entre las distintas apreciaciones que ofrece Hilborn en su estudio para la datación de las obras, encontramos algunas que nos ayudan en el proceso de averiguar la fecha de composición de nuestra comedia.

Vamos a centrar nuestro estudio sobre nuestra obra en los cuatro metros que aparecen en ella: romance, redondillas, décimas y quintillas. A partir de la obra de Hilborn y su estudio para estos cuatro diferentes tipos de métrica, estableceremos relaciones con otras comedias y trataremos de dar una fecha aproximada de composición no solamente basándonos en el aspecto métrico, sino también en otras cuestiones como la temática, la cercanía de la acción, el género o los espacios.

Sin duda el metro más importante en nuestra obra es el romance. En la obra de Hilborn se indica que el aumento considerable del porcentaje de este poema en las obras de Calderón se sitúa en la década de los treinta. Los porcentajes de 1633 a 1636 (entre el 48 y el 74%) y de 1637 a 1639 (entre el 59 y 75%) van indicando cómo este metro va ganando terreno en las comedias de Calderón. Hasta 1635, de hecho, no encontramos un porcentaje tan alto de romance; en este caso lo hallamos en la comedia *Mañanas de abril y mayo*, que Hilborn data en torno a ese año, retrasando la fecha de Cotarelo que la situaba en 1632.

Afirma, por ejemplo, respecto al porcentaje de quintillas que estas caen después de 1640 y que durante el periodo que va de 1639 a 1650 no superan el 1%¹⁸¹. El 0,48% de *El maestro de danzar* estaría en esos parámetros.

¹⁸¹ Hilborn, H.W., 1938, pág. 82.

Respecto a las redondillas, el porcentaje disminuye de la etapa 1637-1639 a la siguiente, pasando de un abanico que se mueve entre el 16 al 30% a otro que va del 13 al 22%.¹⁸² De las décimas señala que en el periodo de 1640 a 1650 existe una variación y de estar presentes en la primera parte, no se encuentran en obras de los años 1648-1649 y sí alcanzan nuevamente de un 4 a un 5% en la parte final del periodo. Hasta los años 1638-1639 no se marca un descenso del uso anterior en torno al 3%¹⁸³.

Si establecemos el listado de las obras con las que *El maestro de danzar* tiene alguna relación, ya sea por métrica, espacios representados o aspectos temáticos, nos encontramos con los siguientes datos de los que hemos excluido los metros con menor porcentaje por considerar que no son representativos para nuestro estudio:

¹⁸² Hilborn, H.W., 1938, pág. 85.

¹⁸³ Hilborn, H.W., 1938, pág. 79.

OBRA	MÉTRICA				INICIO-FINAL ACTOS	DATACIÓN
	Romance	Redondilla	Quintilla	Décimas		
<i>El maestro de danzar</i> ¹⁸⁴	85,42% (85%)	11,5% (12%)	0,48% (no ofrece %)	2,58% (3%)	Quintilla-romance Romance-romance Romance-romance	1652
<i>Los empeños de un acaso</i>	73%	16%	0%	3%	Redondilla-romance Romance-romance Romance-romance	1639 ¹⁸⁵
<i>Las manos blancas no ofenden</i> (comedia palatina)	79%	16%	1%	3%	Redondilla-romance Romance-romance Redondilla-romance	1640 ¹⁸⁶
<i>Primero soy yo</i>	71%	25%	0%	4%	Romance-romance Romance-romance Romance-romance	1642 ¹⁸⁷
<i>No siempre lo peor es cierto</i>	69%	22%	0%	4%	Redondilla-romance Romance-romance Romance-romance	1648-1650 ¹⁸⁸
<i>Dar tiempo al tiempo</i>	62%	30%	0%	5%	Romance-redondilla Redondilla-romance Romance-romance	1650 ¹⁸⁹

¹⁸⁴ Los datos métricos aportados son los de nuestra edición crítica, entre paréntesis indicamos los porcentajes que ofrecía Hilborn.

¹⁸⁵ Hilborn, H.W., 1938, pág. 72.

¹⁸⁶ Hilborn, H.W., 1938, pág. 87.

¹⁸⁷ Hilborn, H.W., 1938, pp. 90-92.

¹⁸⁸ Hilborn, H.W., 1938, pág. 97.

¹⁸⁹ Hilborn, H.W., 1938, pág. 77.

Hilborn data nuestra obra en torno a 1651-1652, mientras que otros autores la han situado en años anteriores. Lo basa en el alto porcentaje de romance (obviaremos aquí el estudio de las tiradas en este metro agrupadas en estructuras cuaternarias de 4, 8 o 12 versos por no considerarla definitiva para el estudio), la ausencia de silvas (aunque este dato lo considera insuficiente por la falta de obras datadas con certeza que tengan este rasgo), la ausencia de cancioncillas y otros metros menos usuales que solo se aprecian en obras posteriores a 1652 y el inicio con quintillas (aunque únicamente sean dos) del primer acto.

En cuanto al estudio del romance, considera que el porcentaje lo aproxima a obras posteriores al haberse impuesto frente a lo que vemos de sus comedias anteriores. Hilborn señala que la época en la que sitúa la comedia se movía el porcentaje de romance en todas las obras en torno al 80%, la máxima que se alcanza en la obra calderoniana y que *El maestro de danzar* encajaría perfectamente con esos datos:

When we compare the romance and the quaternary movement of this play with that generally found in the plays of 1651-60, however, the picture changes. In this period all dated plays have romance to an extent approaching 80 per cent., some somewhat more than that proportion, and rising to a maximum of 85 per cent., the same percentage as in *El maestro de danzar*. Also in this period we have in the comedias the time of largest proportion of romance metre in all the history of Calderón's versification, and *El maestro de danzar* coincides with the extreme maximum. No better period could be found, it is evident, for correspondence with dated plays in the matter of romance metre.¹⁹⁰

No obstante, hay alguna obra fechada por el mismo Hilborn antes de 1650 que tiene unos números muy cercanos, por ejemplo *Las manos blancas no ofenden*, cuyo porcentaje de romance está en el 79%, aunque no lo consideraba suficiente significativo para adelantar su tesis sobre la redacción de nuestra comedia:

If we except *Las manos blancas no ofenden*, which has already been mentioned in this connection, the nearest approach in romance through this period is to be found in *Guárdate del agua mansa*, of 1649, with 72 per cent., and the nearest approach in quatrains in romance we find in *La exaltación de la cruz* of 1648, with 23-42. Both of these items show a very wide divergence from our figures for *El maestro de danzar*.¹⁹¹

Todo ello le lleva a situar nuestra comedia en torno a 1651, como ya hemos comentado:

¹⁹⁰ Hilborn, H.W., 1938, pp. 116-117.

¹⁹¹ Hilborn, H.W., 1938, pág. 118.

From this we perceive that this play could hardly have been written at any time previous to 1651, the year when the romances metre increased in proportion so perceptibly. We have now to decide what its latest probable date would be.¹⁹²

En cuanto al uso de otras métricas, debemos marcar la ausencia de silvas en la comedia, que Hilborn considera un dato no concluyente, aunque sí destacable para la datación de nuestra comedia. Lo que sí destaca es que marca que las obras de Calderón en que no aparece este metro se sitúan entre 1640 y 1658, por lo que se amplía bastante la ventana de años para datar nuestra comedia:

Some assistance may be gained from the silvas, of which El maestro de danzar has 0. The only date plays void of this metre, three in number, lie within the period 1640-1658. Obviously, however, when this is such a rare characteristic as to occur three times in all Calderón's dated comedias, we cannot be certain that it would not occur in other periods as well as that mentioned. We have not a sufficient number of examples to enable us to formulate a definite tendency at any time in this respect. Nevertheless it is significant that at no other time in this literary career does Calderón often approach the zero point in silvas for his comedias.¹⁹³

También comenta Hilborn como no sería posible situar más allá de la fecha que él considera el hecho de que nuestra comedia no cuente con metros como “canciones, romancillos, endechas y versos irregulares” y que no haya tampoco obras posteriores que inicien un acto en quintillas:

A more definite mark of a date after which the play would not probably be written by Calderón is the entire lack of any but the usual metres. After Cada uno para sí, of 1652, we have not a single dated play without songs, romancillos, endechas, and irregular verse, usually in considerable proportion. It so appears probable that El maestro de danzar would be written not much later than 1652.¹⁹⁴

Another mark of a posterior date is the quintilla beginning of the first act. The latest dated play to begin an act in this metre is Las armas de la hermosa, of 1652, whereas prior to that year such a beginning is by no means unusual.¹⁹⁵

Calderón solía citar en sus obras algunos acontecimientos históricos o personales que acababa de vivir. De esta manera, igual que la composición de *No hay cosa como callar* se sitúa “en el otoño o invierno de 1638 a 1639”¹⁹⁶, podemos suponer que su paso por la ciudad de Valencia en 1638 pudo inspirar el situar *El maestro de danzar* en esa ciudad. Cotarelo indica que Calderón, apremiado por escribir comedias para corrales, se inspiraba en obras de otros autores y señala que “aunque ignoramos la fecha de *El maestro de danzar* y *El alcalde de Zalamea*, refundiciones de otros dramas de Lope así titulados, al menos la

¹⁹² Hilborn, H.W., 1938, pág. 119.

¹⁹³ Hilborn, H.W., 1938, pág. 119.

¹⁹⁴ Hilborn, H.W., 1938, pág. 119.

¹⁹⁵ Hilborn, H.W., 1938, pág. 119.

¹⁹⁶ Cotarelo Y Mori, E., 2000, pág. 201.

última obra es creencia general que se escribió por los días de la sublevación de Portugal, o sea hacia 1641".¹⁹⁷ No vamos a entrar en el error de suponer que nuestra comedia es una refundición, pero es significativo que marque para una obra que es reescritura de Lope una fecha cercana a la que venimos suponiendo para nuestra comedia.

Hartzenbusch¹⁹⁸ sitúa nuestra comedia en 1640, pero sin aportar mayores razones:

En ninguna edición he visto que se califique a esta comedia de fiesta real; pero lo dicen sus últimos versos:

Pidiendo a esos reales pies
El perdón de nuestras faltas.

Léense estos otros en la escena VI del primer acto:

CHACÓN

Hoy se verá, por lo menos,
La novedad de un lacayo
Que no huye, y tira recio.

En la escena XII del acto segundo de *Los empeños de un acaso*, Lisardo, tan criado como Chacón, detiene a Don Alonso de Mendoza, y riñe con él de hombre a hombre. *El maestro de danzar* debe ser anterior a *Los empeños de un acaso*, que debió hacerse por el año 1640.

Como vemos, Hartzenbusch menciona una de las comedias que hemos incluido en el cuadro anterior y cuya versificación se asemeja a la de *El maestro de danzar*. Aporta un dato argumental, pero podemos ir más allá y descubrir que la nómina de personajes es muy similar a la nuestra: don Juan, don Félix, don Diego, doña Leonor, Inés y Juana como criadas... Algo que no debería chocarnos porque lo hemos visto en otras comedias; sin embargo, aquí encontramos una coincidencia más llamativa y es que uno de los personajes recibe el mismo apellido que otro de *El maestro de danzar*. Si en nuestra obra tenemos un don Félix de Lara, en *Los empeños de un acaso* hallaremos a un don Diego de Lara:

Leonor:

Pues si es el principio falso,
¿no he de negarle? Los cielos
me falten, si tal don Juan
conozco; a decir don Diego
de Lara, que es el hermano
de una amiga que yo tengo
yo confesara, don Félix,
que es verdad que mira atento
mis balcones.

(jornada primera)

¹⁹⁷ Cotarelo Y Mori, E., 2000, pág. 120.

¹⁹⁸ Calderón de la Barca, P., *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, tomo IV, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeya, 1850, (p. 675).

Algo parecido sucede con otra comedia de capa y espada, *Mañana será otro día*, datada por Hilborn en 1636 y que presenta una nómina de personajes muy similar a nuestra obra y un apellido del personaje del padre, “de Ayala”, que es el de don Enrique aquí. Hilborn relaciona ambas por su estudio de las tiradas de romance agrupadas en cuatro, ocho y/o doce versos que va a estudiar con la denominación de “quaternary movement” (ritmo cuaternario). Refiriéndose a este dato en *El maestro de danzar*, que sitúa en 14-29¹⁹⁹ afirma que:

“Also the quaternary movement will be observed to be much less in evidence than is general among the dated plays of 1640 or earlier. *Mañana será otro día*, with 17-37, is the nearest approach, and this represents a proportion far below the average for the early plays”²⁰⁰

En nuestra opinión, la fecha que sería más adecuada para la datación de *El maestro de danzar* nos lleva a los años inmediatamente posteriores a su paso por la ciudad de Valencia, es decir, en torno a 1639-1640. La métrica es un factor fundamental para poder situar la época aproximada en que se fecha una comedia, pero no es el único ni es un argumento definitivo.

En nuestra deducción sobre la fecha de composición pesan todos los factores de los que hablábamos anteriormente. La métrica, la base del estudio de Hilborn, la sitúa en 1651-1652 como hemos visto, pero creo que la comedia presenta unos datos que pueden ser extrapolables a los años en que la situamos aquí. Tanto *Los empeños de un acaso* como *Las manos blancas no ofenden* presentan unos porcentajes muy similares a nuestra comedia. Igual ocurre con *Primero soy yo* de ambientación valenciana y situada por Hilborn en 1642.

En el caso de las diferencias con *Dar tiempo al tiempo* nos surge la duda de cuál se escribió con anterioridad. En nuestra opinión, atendiendo al esquema métrico, deberíamos situar esta en primer lugar y *El maestro de danzar* como reescritura de esta, algo que tratamos en el apartado de estudio comparativo entre ambas. Los datos métricos de *Dar tiempo al tiempo*, además, los podemos situar en el entorno de 1640 y no de 1650 como defiende Hilborn. La alta presencia de redondillas es propia de las obras de los primeros años de la década y las décimas, de las que asegura que no aparecen en obras del 1648-

¹⁹⁹ Hilborn explica en la introducción a su obra que el primer dato indica el porcentaje de romance en ritmo cuaternario sobre el total de versos en la comedia y el segundo en relación con el número de versos del metro en la misma.

²⁰⁰ Hilborn, H.W., 1938, pág. 117.

1649, también nos pueden situar en esos momentos. *El secreto a voces*, por ejemplo, datada por Hilborn en 1642 presenta un 68% de romance, un 23% de redondillas y un 4% de décimas.²⁰¹

Pero además de los datos métricos, debemos poner en la balanza las cuestiones más relacionadas con argumento y otros detalles de la obra. La ambientación valenciana es fundamental en este aspecto. Creemos que el contacto directo con la ciudad era reciente cuando compuso la comedia *El maestro de danzar*; el tener presente este hecho es fundamental para entender datos sobre espacios que se nombran en la obra: la Calle del Mar y la Plaza de la Olivera. Como hemos visto en el apartado del espacio, nuestro autor podría estar pensando en la reacción del público al nombrar estos lugares al estar situado el corral de comedias valenciano en la plaza citada. Con *No siempre lo peor es cierto*, también ambientada en Valencia, presenta la mención a las “edades del amor” que tenemos en nuestra comedia en boca de Chacón y que indicamos en la acotación del verso 55 y el uso del tópico de la “nao de amor”.

También tenemos los pequeños detalles que hemos mencionado con anterioridad y que relacionan nuestra comedia con obras datadas en estos años 1639-1640: el apellido “Lara” en un personaje de *Los empeños de un acaso*, el “de Ayala” en *Mañana será otro día* o el hecho señalado por Hartsenbusch de que en esta obra también el criado es capaz de enfrentarse en duelo con personajes armados (lo que rompería en ambos casos la imagen de cobardía del lacayo).

Las noticias sobre su representación durante el siglo XVII tampoco aclaran mucho este panorama. Sabemos por la obra de Varey y Shergold²⁰² que se llevó en varias ocasiones a las tablas en localizaciones palaciegas como el Alcázar de Madrid (denominado “Palacio” en el estudio) o el Coliseo del Buen Retiro por diversas compañías (Manuel Vallejo, Manuel de Mosquera, Simón Aguado y Damián Polop) desde 1681 hasta 1695²⁰³. Refieren, igualmente, que se trate con toda probabilidad de nuestra comedia y no de la homónima de Lope de Vega.

En el *DICAT* de Ferrer Valls aparecen varias entradas sobre la representación de nuestra obra. Según los datos, ordenados cronológicamente, se representó en las siguientes ocasiones y por los siguientes autores y/o actores de comedia:

²⁰¹ Hilborn, H.W., 1938, pág. 87.

²⁰² Varey, J.E. y Shergold, N.D., *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio Bibliográfico*, Londres, Tamesis Books Limited, 1989

²⁰³ Idem, p. 150.

-1675: La compañía de Antonio Escamilla hizo en el Alcázar de Madrid “una representación particular de *El maestro de danzar* de Calderón”.

-1681: La compañía de Manuel de Vallejo, apodado *el Mozo*, hizo el 7 de abril una representación particular de la comedia en el Alcázar de Madrid.

-1683: La misma compañía hizo una representación particular también en el Alcázar de la comedia de Calderón el 5 de agosto. El mismo año se recoge otra representación en palacio el 23 de julio.

-1684: La compañía de Manuel Mosquera representó la comedia el día 10 de julio en el Alcázar.

-1687: La compañía de Simón Aguado, el joven, representó la comedia en el Coliseo del Palacio del Buen Retiro el 29 de octubre.

-1691: Representación particular de la comedia de Calderón en el Cuarto de la Reina del Alcázar de Madrid por la compañía de Damián Polope y Valdés, también conocido como Polop, o Valdés o Polop y Valdés el 24 de febrero.

-1692: La compañía de Manuel Ángel y Fabiana Laura representó en Valladolid la comedia los días 7 y 8 de abril.

-1697: La compañía de José de la Rosa y Aldara representó la comedia en Valladolid el 10 de abril.

-1701: La compañía de Lucas de San Juan representó la comedia el 28 de abril en Valladolid. No se indica si era la obra de Calderón o de Lope de Vega.

-1705: La compañía de Miguel de Salas representó *El maestro de danzar* en Valladolid el 21 de mayo. No se especifica que fuera la obra de Calderón.

Los datos nos indican la pervivencia de la comedia durante los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII. Igualmente, las ediciones que veremos más adelante serán un indicio de este hecho.

A falta de un estudio más exhaustivo sobre la datación de obras calderonianas, nuestra postura, como ya hemos dicho y defendido a la luz de estos datos, es situarla en torno a los años 1639-1644.

15. Texto de la comedia.

COMEDIA FAMOSA EL MAESTRO DE DANZAR²⁰⁴

De Don Pedro Calderón de la Barca.

Hablan en ella las personas siguientes:

Don Enrique, galán	*****	Leonor, dama
Don Juan, galán	*****	Beatriz, dama
Don Félix, galán	*****	Inés, criada
Don Diego, viejo	*****	Isabel y Juana, criadas
Don Fernando, viejo.	*****	Celio, criado.
Chacón, ²⁰⁵ lacayo	*****	Alguaciles, y gente de ronda

*Salen don Enrique y Chacón en traje de camino.*²⁰⁶

Enrique	Deja locuras ²⁰⁷ .
Chacón	¿Sin mí, ir solo, señor, procuras?
Enrique	¿Quién dice tal?
Chacón	Tú.
Enrique	¿Yo?

²⁰⁴ El título puede parecer poco adecuado ya que la trama sobre esta figura comienza en el segundo acto y aparentemente tiene poco peso en la acción, pero el juego dialecto establecido entre la pareja protagonista sobre esta ficción resulta fundamental para entender el desarrollo de su relación amorosa en la obra y el carácter de ambos. Además, el recuerdo de la obra de Lope hace que el título sea más reconocible por el espectador, aunque no haya mucha más semejanza entre ambas comedias.

²⁰⁵ El nombre del gracioso recuerda el nombre de una danza del siglo XVII llamada “chacóna” bailada con castañuelas, panderos y guitarras, de carácter popular.

²⁰⁶ *En traje de camino*: En el verso 854 se vuelve a mencionar este hecho. Siguiendo a Antonucci (2001), en su edición de *La dama duende*, que cita a Crosby (1993), el “de camino” era una aclaración que marcaba el carácter de recién llegados a una localidad de esos personajes. La vestimenta se caracterizaba así: “calzan botas y espuelas y visten trajes de color, con muchas galas y adornos; el vestido de ciudad solía ser negro” (Antonucci, , nota A+, p3).

²⁰⁷ *Locura*: “Insania, demencia” (*Covarrubias*). “Enfermedad que priva del juicio, y embaraza el uso de la razón” (*Aut*). Es habitual el tratamiento del amor como una locura que enajena a los enamorados. Chacón utilizará el término en este sentido un poco más adelante. En este caso es don Enrique quien exige a su criado terminar con estas locuras. Entendemos que ha aparecido en escena de alguna manera que provoca esta petición, quizás, atendiendo a la nota sobre el gracioso, haciendo movimientos propios de una *chacóna*.

Chacón

Sí,

que si he de dejar locuras,
es fuerza dejarte a ti. 5

Y para que el argumento²⁰⁸
veas cuánta fuerza esconde,
mientras de noche y a tienta
vamos, sin saber a dónde,
haz cuenta que va de cuento²⁰⁹. 10

Paseándose por el tablado.

En Madrid, patria de todos,
pues en su mundo pequeño
son hijos de igual cariño
naturales y extranjeros,
noble naciste, si bien²¹⁰ 15
al antiguo odio sujeto
con que, al repartir sus dones,
se miran de mal aspecto
naturaleza y fortuna²¹¹;

²⁰⁸ *Argumento*: “la cuestión o contrario que le pone, o el que uno hace para probar su intento (...). Otras veces significa la materia de que trata alguna cosa que llamamos hipótesis (...) como los argumentos de las comedias y de cualquier obra; y también significa el tema y el propósito de algún discurso” (*Aut*). Aquí se entendería con la intención de Chacón de exponer y clarificar la relación que ha establecido entre su dueño y la locura, es una primera muestra de juegos de palabras que va a continuar después y que denota cierta metateatralidad al introducir una parte habitual en las obras del autor en que se presentan acontecimientos anteriores mediante un largo monólogo narrativo (usualmente en romance, como aquí). Es decir, Calderón hace un guiño al espectador al presentar un “argumento” teatral y de discurso del personaje.

²⁰⁹ *Haz cuenta que va de cuento*: “Hacer cuenta: suponer alguna cosa” (*Aut*). “Va de cuento” se trata en *Correas* como el “preámbulo para contar algo”. Chacón se dispone a contarle a su señor Enrique toda la historia compartida como argumento de por qué considera que su situación en esos momentos es fruto de una locura y le pide que le preste atención usando el juego de palabras. Podemos entrever también un doble sentido con las “danzas de cuenta” un tipo de baile que se daba en la comedia cortesana y con una buena consideración. Moreno Muñoz (2010) citando a Deleito y Piñuela (1944) recoge que se llaman “danzas de cuenta a las de ceremonia y buena sociedad”. En la definición vista de “chacona” se dice que era un baile de “cuenta”, contradictorio con lo defendido por Moreno Muñoz y que consideramos más adecuado. Era habitual este tipo de problemas a la hora de considerar un baile en una categoría popular o cortesana. En cualquier caso, Chacón estaría ya anticipando para su señor el que tendría que bailar, hacer esta “cuenta”.

²¹⁰ *Si bien*: “Modo adverbial. Lo mismo que *aunque*. Úsase contraponiendo una cosa a otra, o para explicar alguna excepción en la especie de que se habla” (*Aut*).

²¹¹ Chacón deja claro que, a pesar de ser noble, la fortuna no ha acompañado a su señor en el tema económico.

conqu²¹² he dicho que te dieron 20
 la sangre sin el caudal,
 y, aunque es lo mejor, no veo
 que jamás le llegue el día
 en que se le luzca el serlo.²¹³
 Pero esto ahora no es del caso. 25
 Ilustre y noble, en efecto,
 bien quisto²¹⁴ con tus iguales,
 con tus mayores atento,
 cortés con tus inferiores,
 en blanda²¹⁵ paz vivías dentro 30
 de tu esfera, tolerando²¹⁶
 lo no rico con lo cuerdo²¹⁷,
 cuando, porque este atributo
 aun no gozaras, el ceño²¹⁸
 de tu fortuna al azar 35
 le barajó²¹⁹ de un encuentro.
 Viste una dama, sobrina
 de un anciano caballero,
 que enfrente de nuestra casa
 vino a vivir y tan ciego 40
 quedaste que Lazarillo

²¹² En las ediciones del XVII aparece separado; *Autoridades* lo trata así: “Corresponde algunas veces a lo mismo que de suerte, de calidad, de manera que, y así de otros modos que son en rigor adverbiales.” De manera que es mejor adaptar su grafía y considerarlo una conjunción consecutiva.

²¹³ Chacón, con su sentido práctico, entiende que la situación por nacimiento de don Enrique es la mejor, pero que en ningún momento realmente va a ser más provechoso o beneficioso para su amo.

²¹⁴ *Quisto*: “Querido, apreciado y estimado” (*Aut*)

²¹⁵ *Blando*: “Metafóricamente significa lo mismo que lisonjero, halagüeño, suave, agradable” (*Aut*)

²¹⁶ *Tolerar*: “Sufrir, llevar con paciencia” (*Aut*). Enrique sabe hacer frente a su situación con nobleza.

²¹⁷ *Cuerdo*: “El hombre de buen seso”. (*Covarrubias*).

²¹⁸ *Ceño*: “Metafóricamente se llama así lo desapacible, desagradable, enfadoso, o triste de cualquier cosa que tenga alguno de estos defectos” (*Aut*). Se entiende así que Chacón intenta expresar la mala suerte de su señor al encontrarse con Leonor.

²¹⁹ *Barajar*: “Metafóricamente vale confundir, poner tan intrincada, enredada y oscura alguna cosa, que con dificultad se pueda entender y averiguar la verdad” (*Aut*). Chacón realiza un juego de palabras al utilizar este verbo. Barajar, además de esta acepción, significa “mezclar y revolver unos naipes” (*Aut*), significado relacionado con los sustantivos “azar” y “fortuna” del verso anterior; de esta forma indica que el encuentro con la dama, Leonor, va a confundir a nuestro protagonista, lo va a sacar de su estado de tranquilidad.

desde aquel punto te adiestro²²⁰.
 Informado de quién era
 el bellísimo portento²²¹,
 supiste, como ya dije, 45
 que era sobrina del viejo,
 hija de un hermano suyo,
 que en Indias en un gobierno²²²
 estaba, y que por ser ella
 embarazo²²³ para el riesgo 50
 de tantos mares, la había
 dejado, con buen acuerdo,
 a la tutela del tío.
 A este informe sucedieron
 las edades de un amor²²⁴, 55
 que nace niño pequeño,
 con el uso de la vida,
 sin el del entendimiento:²²⁵
 crece sin saber hablar,
 explicándose indiscreto 60
 por señas, hasta que empieza
 torpe a pronunciar. Y puesto
 a andar, no hay cosa en que no

²²⁰ *Adestrar*: “Metafóricamente vale lo mismo que advertir, aconsejar, o enseñar a alguno” (*Aut*). Juega con el sentido de adiestrar como guiar a un ciego y el metafórico apuntado aquí. Chacón se está presentando como un consejero para Enrique en todo lo relacionado con su relación amorosa.

²²¹ *Portento*: “Cualquier singularidad o grandeza, que por su extrañeza o novedad causa admiración o terror, dentro de los límites de la naturaleza” (*Aut*). En este caso se refiere a Leonor; ensalza su belleza en un modo que parece ser parodia de los libros de caballería.

²²² *Gobierno*: “Significa también el puesto, empleo, ministerio o dignidad del Gobernador” (*Aut*). Contrasta desde el primer momento la situación de Enrique, noble y pobre, con la de la familia de Leonor, con posibles y cargos o trabajos importantes en la administración.

²²³ *Embarazo*: “Impedimento, dificultad y obstáculo, que embaraza, retarda y detiene la operación” (*Aut*).

²²⁴ Calderón emplea también la idea de las “edades de amor” en otra obra, *No siempre lo peor es cierto*. En ella, también al comienzo de la primera jornada, en un diálogo en que se trata el enamoramiento de Don Carlos por Leonor, dice lo siguiente: “Que estas son las cuatro edades / de cualquier amor; pues vemos / que en brazos del desdén nace, / crece en poder del deseo, / vive en casa del favor, / y muere en la de los zelos”. En esta obra, también ambientada en Valencia, el sentido es mucho menos cómico. Leonor y Don Carlos han tenido que huir de Madrid al haber malherido este a un hombre que se hallaba en el aposento de su dama.

²²⁵ El amor nace haciendo *uso de la vida*, pero no *del entendimiento*. Chacón reflexiona sobre el carácter del amor, que no atiende a la razón y actúa de manera caprichosa.

caiga, tras cuyos tropiezos
se sigue el ponerle a leer 65
y escribir, conque sospecho
que en poco tiempo te he dicho
lo que pasó en mucho tiempo,
pues tu amor correspondido,
fluctuando los inquietos 70
golfos²²⁶ suyos, arribó
de buena esperanza al puerto.²²⁷
Ya ni amigos, ni visitas,
conversaciones, ni juegos
cursabas²²⁸, siendo un balcón 75
acomodado terrero²²⁹,
donde en coche de ladrillo²³⁰,

²²⁶ La imagen de la nave como metáfora de las vicisitudes de los personajes o de sus sentimientos aparece también en la obra de Calderón mencionada anteriormente, *No siempre lo peor es cierto* en su jornada primera, utilizando los mismos elementos: golfo y puerto, aquí puestos en boca de Leonor: “Quien, si merece, señora, / besar vuestra blanca mano, / podrá desmentir, no en vano, / sus fortunas desde ahora, / puerto toma en vuestro cielo”. Es una imagen que se puede encontrar con anterioridad en la tradición cancioneril, por ejemplo, en la *Nao de amor* de Juan de Dueñas del siglo XV o la de Gil Vicente del XVI.

²²⁷ Chacón ha resumido perfectamente todo el proceso amoroso llevado a cabo por los amantes estableciendo su semejanza con la de un niño: Nace sin entendimiento, empieza a hablar, comienza a andar y aprende a leer y escribir. En el amor es igual, el primer sentimiento es de confusión, locura, después los amantes comienzan a hablarse, sufre tropiezos y se inicia el intercambio de papeles amorosos.

²²⁸ *Cursabas*: “Acudir continuamente a alguna parte, o acostumbrarse a hacer o entender en una cosa” (*Aut*). El amor por Leonor ha provocado que Enrique dejara a un lado todas sus aficiones anteriores: amigos, juego...

²²⁹ *Terrero*: “Sitio descubierto en lo último de las casas con el suelo de tierra, de donde tomó el nombre” (*Aut*).

²³⁰ *Coche de ladrillo*: Es una metáfora que se refiere a que, en lugar de estar de paseo con su dama en un coche de caballos, se dedica a su contemplación en la casa. También podemos entrever un juego de palabras irónico al entender que el coche de ladrillo es indicativo de una posición social más alta al referirse a que lo tiraban caballos y no tener don Enrique el suficiente dinero para poder costeárselo. La diferencia se establecía entre los coches de caballo y los tirados por burros o mulos porque estos últimos eran más asequibles y aptos para los caminos de tierra frente a los empedrados de la ciudad. En un artículo de Alejandro López Álvarez (2006) sobre este tema se hace la siguiente anotación sobre cómo algunas personas preferían el coche tirado por burros; en la nota 22 afirma: “El obispo de Oviedo pedía licencia para coche con mulas por «la aspereça de la tierra y falta de mantenimiento para cavallos» (...). El obispo de León adujo parecidas razones (...), mientras el obispo de Zamora la pidió para poder gastar en los pobres lo que ahorraba en caballos (...)” (nota 22, pág. 894).

Lope de Vega, en la segunda parte de *Los Tello*, pone en boca de su personaje Tello estos versos que son ejemplo claro del costo del coche de caballo y su uso en la corte por los nobles: (...) que si del coche me pesa, / no es por lo que había costado; / mas porque de mala gana / paso desde labrador / a imitar con el señor / la grandeza cortesana.

Calderón también trata el tema en su obra *Mañanas de abril y mayo*:

DON HIPÓLITO

Porque en mi vida la vi
sino en coche; por aquesta

puesto el estribo de hierro²³¹,
 tenías para todo el año:
 tus estanques en invierno, 80
 tu río en verano, tu prado
 en primavera, tu ameno
 Camino de Pardo y Fuente
 de Reina en otoño, siendo
 las orillas de tu casa, 85
 salvo el arroyo de en medio,
 tus estanques y tus ríos,
 prados, fuentes y paseos.²³²

fue por quien se ha presumido,
 que le dijo a su marido:
 «Con lo que la casa cuesta 420
 de alquiler, echemos coche».
 Y volviéndole a decir:
 «¿Pues dónde hemos de vivir,
 y estar el día y la noche?»
 Dijo: «Si el coche tuviera, 425
 sin casa vivir podía,
 en el coche todo el día,
 y de noche en la cochera».

Chacón, jocosamente, sitúa a Enrique entre los ricos al mencionar el tema del coche. También por la postura que el enamorado adopta en el balcón y que se relaciona con la nota siguiente.

²³¹ *Estribo de hierro*: “El que se pone a los lados del coche, carroza o furlón, para subir o bajar de él, el cual regularmente se compone de unas barras o varillas de hierro, entre las cuales se asienta una tabla proporcionadamente larga y angosta para poner y afirmar el pie, y formando con unas vaquetas una como caja o hueco, sobre las varillas o barras de hierro que quedan cubiertas con las vaquetas, se fija y asegura en la madera de las puertas del coche o en las varas del furlón” (*Aut*). En nuestra obra, el balcón es la metáfora de ese coche que no tiene don Enrique y en el que se pasa las horas con su amada.

²³² El pasaje hace referencia a lugares emblemáticos del Madrid de la época en los que se centraba el ocio de las clases nobiliarias. Existían cuatro prados contiguos en el siglo XVII en Madrid: el Prado de los recoletos agustinos, el Prado de San Gerónimo, el Prado de Alcalá y el Prado Alto, todos contiguos y a las afueras de la ciudad por su lado oriental. Entre el Pardo y Fuente de Reyna (hoy llamado Fuentelarreina) existían varios arroyos de los que da cuenta en el siglo XIX Mesonero Romanos en el capítulo XIII de su obra *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*: (Refiriéndose a la villa de El Pardo) “Por último, el gran bosque que rodea la población tiene 15 leguas de circunferencia, siendo su puerta principal la de Hierro, situada en el camino de Madrid. En toda su extensión hay buenos montes de encina, fresno, bardaguera, retama y pastos. El bosque está dividido en varios cuarteles con sus correspondientes guardas. Le atraviesa de N. a S. el río Manzanares, y más de 20 arroyos que le fertilizan, cruzándole 17 caminos.” Hay un juego de palabras ya que el verso “salvo el arroyo de en medio” (los que hay entre el Pardo y Fuente de Reina) no entran dentro de la enumeración que sigue y que retoma otros que han aparecido en la enumeración anterior: “estanques, ríos, / prados, fuentes y paseos”. Al estar en singular, podemos pensar en uno de los más importantes de la época y que hoy en día está seco, el Arroyo de la Real Quinta. Chacón le dice a su señor Enrique que el amor ha hecho que se olvide de las distracciones de la ciudad y sólo atienda a su amada. *Orillas* se puede entender como parte del juego ya que además de las márgenes de lugares con agua se puede entender como “aquella senda, que en las calles se elige para poder andar por ella, arrimado a las casas, sin coger lodo” (*Aut*). De esta manera se entendería *orillas* como los lugares próximos a la casa. En todas las ediciones aparece el determinante “tu”, que hemos mantenido aquí, pero es probable que fuera “su” ya que se refiere a que Enrique invierte todas sus horas en estar junto a la casa de su amada.

La seña para poder
de noche hablar poco y necio²³³ 90
era cuando tú a deshora
tocabas un instrumento,
como acaso²³⁴, en el balcón;
que, aunque no eres nada diestro,
para que ella te entendiese 95
bastaba, y para que oyendo
alguien folías²³⁵ de arriba,
dijera: "el primer barbero²³⁶
es este, que vive en lo alto²³⁷".

En fin, a la seña, en viendo 100
que el tío dormía y que tú
esperabas, entreabierto
el marco de su ventana,
hablabais lo que el silencio

²³³ *Necio*: “Imprudente o falto de razón, terco y porfiado en lo que hace o dice” (*Aut*). Chacón se ríe del amor que enloquece a su señor y trata su discurso de “necio”, se muestra mucho más pragmático que su amo.

²³⁴ *Acaso*: “Lo que sucede sin pensar ni estar prevenido decimos haber sido acaso y de improviso” (*Covarrubias*).

²³⁵ *Folías*: “Se llama también un tañido y mudanza de nuestro baile español, que suele bailar uno solo con castañuelas” (*Aut*). Este tipo de composición musical fue muy famosa, ya aparece usada en escena en *El auto de la Sebila Casandra* de Gil Vicente (1996): “Traz Salamão Esaías e Moisés e Abraham, cantando todos quatro de folia a cantiga seguinte” (p. 93). En el caso de nuestra obra, se refiere a un tipo de composición creada para guitarra que tuvo mucha importancia en el Renacimiento y Barroco.

²³⁶ En una obra atribuida a Calderón y publicada en el volumen *Parte treinta y siete de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, titulada *El amor hace discretos*, un personaje asocia los conceptos de folía y barbero que nos aparecen aquí:

PERNÍA A preguntarle, si acaso
fue en casa de algún barbero
el sarao de las folías,
iré, señor.

El personaje del barbero en los entremeses de Calderón se asocia con el de guitarrista, de ahí la alusión de Chacón a este oficio. Así se comenta, por ejemplo, en la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera del entremés *La rabia*. En su nota 22 a los versos 318-319 afirman que “En éste, como en otros entremeses, el barbero, a modo de precedente del Pachequín valleinclanesco, sabe tañer la guitarra a la que en *Los instrumentos* (v. 144) se la llama «esclava de los barberos».” En la definición de “folías” en *Autoridades* también se incluyen los siguientes versos de la obra de Calderón *El alcalde de sí mismo* de para ilustrar el significado del término:

(...) el barbero
no está tras de su cortina
tañendo, que aquí lo oigo,
el villano y las folías?

²³⁷ *En lo alto*: Chacón utiliza un juego de palabras con “alto” ya que puede referirse a que vive subido a la reja o al tono que emplea Don Enrique para cantar: “En la música es la voz, cuyo tono está una octava arriba sobre el bajo” (*Aut*).

de la noche permitió. 105

"¿Qué diérades²³⁸, majaderos²³⁹,
-decía yo-, porque esa calle
fuera barrio de Toledo²⁴⁰,
adonde no peligrara
el temor del hablar recio²⁴¹?" 110

A este tiempo, cuando más
alegre, ufano y contento
creíste acabar tu amor,
como farsa²⁴², en casamiento,
vino la Flota²⁴³, y en ella 115

su padre, con que, en habiendo
dado cuenta²⁴⁴ de sus cargos
y sus caudales compuesto,
a descansar y gozar
la última edad en sosiego 120

a Valencia, patria suya,
se vino a vivir, trayendo
su hija consigo. Aquí entra
el cómo quedaste, pero,²⁴⁵
ausente y enamorado 125

y favorecido, ello

²³⁸ *Diérades*: Dierais.

²³⁹ *Majaderos*: "Se dice hoy por injuria al hombre necio, pesado y porfiado: tomada la metáfora del que machaca" (*Aut*).

²⁴⁰ *Barrio de Toledo*: Andreu Alfonso (2012) señala que se debe referir al barrio del Puente de Toledo de la villa de Madrid que estaba en el extrarradio e indica que debía ser más tranquila que el centro y no debía haber peligro de ser descubierto por nadie a pesar de *hablar recio*.

²⁴¹ *Hablar recio*: "Frase que significa lo mismo que hablar alto" (*Aut*)

²⁴² *Farsa*: Vale aquí *comedia*: "Representación de algún suceso, fábula o invención, que viene a ser lo mismo que hoy entendemos por comedia" (*Aut*). Podríamos considerar este un elemento metateatral ya que se está dando por supuesto que la comedia debe terminar bien; es por tanto un guiño a los espectadores que ya saben cómo acabará esta obra.

²⁴³ Dos eran las flotas que salían de España hacia América desde 1569: la Armada o Flota que se dirigía a México y la Flota de los Galeones, llamada comúnmente Galeones, que lo hacía a Tierrafirme. Interpretamos que es la primera a la que se refiere Calderón.

²⁴⁴ *Dar cuenta*: "Dar noticia de alguna cosa sucedida o ejecutada, para que sobre ella se haga lo que convenga" (*Aut*).

²⁴⁵ Chacón se refiere a que Don Enrique sufrió por la pérdida de la amada lo que es normal en estos casos y añade que sus actos posteriores reafirman esto. En este caso se produce un hipérbaton que sitúa el elemento adversativo al comienzo: "pero ello se está dicho: ausente y enamorado y favorecido".

se está dicho; y, de no estarlo,
 lo habrá de decir su efecto,
 pues sacando de mi poca
 hacienda algún caudalejo²⁴⁶, 130
 tras ella habemos venido
 en alas de aquel proverbio:
 "Ved con quien y sin quien²⁴⁷", pues,
 aplicado al viaje nuestro,
 es con muchísimo amor, 135
 y poquísimo dinero.
 Y esto a ciudad donde no

²⁴⁶ *Caudalejo*: "Sustantivo masculino diminutivo de caudal. El caudal corto y pequeño. Algunas veces denota ser de alguna consideración: y así se suele decir *Fulano tiene muy buen caudalejo*, para significar que está medianamente acomodado" (*Aut*). Chacón ha puesto parte de sus ahorros para hacer el viaje, lo que denota una relación con don Enrique que va más allá de la habitual entre criado y señor.

²⁴⁷ El mismo proverbio aparece en la jornada I de *El médico de su honra*, en un diálogo de Coquín con el Rey:

Rey:	¿Quién sois?	
Coquín:	¿Yo, señor?	
Rey:		Vos.
Coquín:		Yo

(¡válgame el cielo!) soy quien
 vuestra majestad quisiere,
 sin quitar y sin poner,
 porque un hombre muy discreto
 me dio por consejo ayer
 no fuese quien en mi vida
 vos no quisieseis y fue
 de manera la lición
 que antes, ahora y después
 quien vos quisieredes solo
 fui, quien gustareis seré,
 quien os place soy y en esto
 mirad con quién y sin quién.
 Y así, con vuestra licencia,
 por donde vine e iré
 hoy con mis pies de compas
 si no con compás de pies.

Y en la comedia *Casa con dos puertas mala es de guardar*, también en boca de un gracioso, Calabaza:

Tú te andas solo contigo,
 contigo solo te estás.
 contigo vienes y vas
 y, en fin, contigo y sin migo
 en cualquier parte te ven,
 que parecemos, señor,
 el dinero y el amor:
 mirad con quién y sin quién.

El proverbio parece hacer referencia a tener en cantidad algo (amor), frente a la ausencia de otro elemento (dinero).

tienes ni amigo, ni deudo,
 ni conocido ninguno;
 pues aun el padre sospecho 140
 que no te conozca, a causa
 del recato²⁴⁸ con que cuerdo
 siempre de él te recelaste²⁴⁹
 aquel no largo intermedio²⁵⁰
 que se detuvo en Madrid, 145
 por no entrarle en los recelos,
 que ya el tío se tenía.
 A que se añade sobre ello
 que apenas te has apeado
 en este mesón primero²⁵¹ 150
 y dejado las maletas
 en mal seguro aposento,
 cuando, sin saber las calles,
 de noche, a oscuras y a tiento,
 vas buscando la del Mar²⁵², 155
 donde te avisó en el pliego
 último que era su casa.
 Mira, pues, si razón tengo,
 cuando locuras me mandas
 dejar, en dejarte, puesto 160
 que con dejarte a ti, en ti
 todas las locuras dejo

²⁴⁸ *recato*: “Cautela, o reserva” (*Aut*).

²⁴⁹ *recelarse*: “Recatarse” (*Covarrubias*).

²⁵⁰ *intermedio*: “Se llama también el espacio de tiempo que se espera hasta que llegue en el que se ha de hacer o determinar alguna cosa o el espacio que hay entre cualesquiera dos cosas” (*Aut*).

²⁵¹ *mesón primero*: puede tener un sentido irónico. Además del uso adverbial “primeramente”, podemos interpretarlo como “principal”, de calidad; en *Autoridades* nos aparece así: “Se toma también por el principal en dignidad, en cualquier especie”. Chacón poco después pone en duda la seguridad del aposento, por lo que se intuye la mala calidad del lugar.

²⁵² *La del Mar*: Es una calle de la ciudad de Valencia que está cercana a la plaza de la Olivera que aparecerá más adelante (vid. nota verso 383).

de Esplandián²⁵³ y Belianís²⁵⁴,
 Amadís²⁵⁵ y Beltenebros²⁵⁶,
 que a pesar de Don Quijote, 165
 hoy a revivir han vuelto²⁵⁷.
 Enrique Aunque debiera no haber
 oído discurso tan necio,
 te perdono la molestia
 por el gusto del acuerdo²⁵⁸. 170
 “¿Cómo enseñaría yo a hablar
 a mi hijo?” -un extranjero
 preguntó, porque entreoía²⁵⁹
 que era pesado y molesto.
 “Enseñadle – respondió 175
 un cortesano discreto²⁶⁰-
 a que hable a cada uno
 siempre en su amor, que con eso
 hablará a gusto de todos²⁶¹”.
 Y volviendo al argumento 180
 de que es locura mi amor,
 la consecuencia concedo²⁶²,
 pero locura tan puesta
 en razón, que al mismo tiempo

²⁵³ *Esplandián*: Hijo de Amadís de Gaula y caballero protagonista de la novela *Las sergas de Esplandián*, de Garcí Rodríguez de Montalvo, también autor de *Amadís de Gaula*.

²⁵⁴ *Belianís*: Belianís de Grecia, protagonista de la novela de caballería *Historia del magnánimo, valiente e invencible caballero don Belianís de Grecia*, escrita por Jerónimo Fernández.

²⁵⁵ *Amadís*: Caballero protagonista de *Amadís de Gaula*, la más famosa novela de caballerías medieval.

²⁵⁶ *Beltenebros*: Nombre dado a Amadís de Gaula en el capítulo cuarto de su segundo libro por el ermitaño de la Peña Pobre.

²⁵⁷ La obra de Cervantes terminó con el éxito de las novelas de caballería; Chacón considera que toda la loca fantasía con la que acabó vuelve de nuevo al equipararla con la de su señor Enrique.

²⁵⁸ *acuerdo*: “Recuerdo, recordación, y memoria de las cosas pasadas y sucedidas” (*Aut*). Enrique perdona a su criado Chacón porque le ha gustado que le recordara su historia de amor con Leonor.

²⁵⁹ *entreoír*: “Oír alguna cosa sin percibirla bien, ni entenderla y lo propio que no acabarla de oír perfectamente” (*Aut*).

²⁶⁰ *discreto*: “Se llama también el que es agudo y elocuente, que discurre bien en lo que habla o escribe” (*Aut*).

²⁶¹ Enrique recomienda a su criado Chacón que ha de buscar siempre la mejor forma de dirigirse a los demás en función de su “amor”, es decir, de sus intereses.

²⁶² *consecuencia concedo*: “Asentir y convenir en lo que otro dice y asienta: y en este sentido es término muy usado en las escuelas, diciendo ‘Concedo la mayor’, ‘concedo la consecuencia’” (*Aut*).

	que me está acusando loco,	185
	me está acreditando cuerdo,	
	no tanto por la hermosura	
	de Leonor, por el ingenio,	
	cordura, y nobleza, cuanto	
	por las finezas ²⁶³ que debo	190
	a su amor; y así no culpes	
	pasos que sin tino pierdo ²⁶⁴ ,	
	que a mí me basta pensar	
	que a sus umbrales me acerco	
	para engañarme este rato.	195
	Hacia esta parte dijeron,	
	que era de la Mar la calle.	
Chacón	¿No reparas, por lo menos...	
Enrique	¿Qué?	
Chacón	...que es hablar de la mar ²⁶⁵	
	por el tal rato tu intento?	200
	Pero vamos.	
Enrique	¡Ay, Chacón,	
	que si la oyeras, al tiempo	
	de despedirse, decir	
	con mil lágrimas...!	
Beatriz (dentro)	¡Los cielos	
	me valgan ²⁶⁶ !	

²⁶³ *fineza*: “Acción o dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro” (*Aut*). Enrique destaca los rasgos de su amada, pero considera que el hecho de amarla se debe más a hacer recíproco ese amor.

²⁶⁴ *no culpes / pasos que sin tino pierdo*: Calderón juega con el doble significado del sustantivo “tino”, además de “hábito o facilidad de acertar a tiento con las cosas” (*Aut*), también hace referencia metafóricamente a “juicio, prudencia y discurso cuerdo para el gobierno y acertada dirección de alguna materia” (*Aut*). Es decir, sus pasos no son solo errados por no saber dónde están, sino también por no estar cuerdo.

²⁶⁵ *Hablar de la mar*: “Frase con que vulgarmente se da a entender que alguna cosa es imposible en la ejecución o en la inteligencia y algunas veces se usa de ella como hipérbole o ponderación” (*Aut*). Según Chacón, la intención de Don Enrique de acercarse a Leonor es inútil y lo demuestra el “rato” que llevan dando vueltas y al que se refería el galán cuatro versos antes. Se establece un juego de palabras con el nombre de la calle de su amada.

²⁶⁶ *valer*: “Ser o servir de defensa o amparo alguna cosa” (*Aut*).

Dentro cuchilladas²⁶⁷ y voces.

Juan (dentro)	Muere, tirana.	205
Félix (dentro)	No hará, que yo la defiendo.	
Enrique	¿Qué es aquello?	
Chacón	Cuchilladas, y voces se escuchan dentro de esta casa.	

Suena el ruido.

Félix (dentro)	Huye, que yo de cien mil vidas a riesgo sabré defender la tuya.	210
Juan (dentro)	En vano será el intento, que en ti y ella he de vengarme.	
Chacón	¿Dónde vas?	
Enrique	A ver si puedo estorbar ²⁶⁸ una desdicha, ya que la puerta han abierto y sale el ruido a la calle.	215
Chacón	El onceno ²⁶⁹ mandamiento es “No estorbarás”.	
Diego (dentro)	Bajad las luces y acudid presto.	220

Sale Beatriz huyendo.

²⁶⁷ *cuchilladas*: “Se llama la pendencia o riña que se arma en la calle o dentro de alguna casa” (*Aut*).

²⁶⁸ *estorbar*: “Embarazar, impedir el curso y ejecución de alguna operación” (*Aut*).

²⁶⁹ *onceno*: “Lo que cumple el número de once” (*Aut*). Esta intervención es una muestra de la cobardía de Chacón. Frente a la posición de su señor prefiere mantenerse ajeno a la pelea que se avecina y no tomar parte en ella. La existencia del dicho la recoge en el siglo XIX Jose María Sbarbi y Osuna (1999), cuando indica como una de las fuentes de los refranes y frases hechas el catecismo cristiano e incluye este: “el onceno, no estorbar”. El padre Coloma también lo empleó en su obra *Pequeñeces*: “y comprendiendo que se le recordaba con aquel elegante giro que el undécimo **mandamiento** de la ley de Dios es no estorbar”.

Beatriz

Hombre, quienquiera que seas,
pues basta a cualquiera serlo
para que a una desdichada
mujer ampires, corriendo
fortunas²⁷⁰ de amor y honor; 225
que el más favorable efecto,
a tan riguroso embate,
ha²⁷¹ de ser por fuerza adverso.
Y pues ya a impedirle²⁷² (¡ay triste!)
de aquesa casa de juego, 230
como ves, con luces y armas
otros acuden, te ruego
que a estas horas, afligida
y sola, en manos del riesgo
de ser quien me dé la muerte 235
el que me venga siguiendo,
no me dejes hasta que,
si no me falta el aliento,
en la casa de una amiga
tomen mis desdichas puerto. 240

Enrique

Palabra de no dejaros
doy, señora, hasta poneros
donde vos queráis. Chacón,
ven conmigo.

Chacón

Sólo esto
le faltaba a tu fortuna, 245
para ser hecho y derecho²⁷³

²⁷⁰ *correr fortuna*: “Frase náutica que explica padecer tormenta la embarcación y peligrar en ella o llegar a pique de perderse” (*Aut*). Comienza una alegoría en la que se establece una correlación entre elementos del mar y la situación de Beatriz, siendo ella misma el barco el sufre “embates” y debe tratar de que sus desdichas lleguen a “puerto”.

²⁷¹ En varias ediciones aparece la forma verbal en primera persona del singular, produciéndose un anacoluto ya que “*adverso*” en ningún caso puede ser complemento predicativo del sujeto al ser una mujer. Es más lógico pensar en la opción que damos aquí al entenderse como una muestra de la desesperación de Beatriz: no hay final (*efecto*), por bueno que sea, que no sea negativo (*adverso*) para ella.

²⁷² *impedir*: “Embarazar, poner obstáculos, estorbar para que no se ejecuten o no se prosigan las cosas” (*Aut*).

²⁷³ *hecho y derecho*: “Modo adverbial con que se explica que alguna persona es cabal y perfecta o que alguna cosa se ha ejecutado y perfeccionado sin que le quede que hacer” (*Aut*). Chacón retoma la idea de la locura

	caballero andante.		
Todos	Allí		
	es el ruido.		
Diego	Deteneos,		
	pues basta haber yo llegado.		

Vanse los tres y de la puerta por donde salió Beatriz salen riñendo, las espaldas al tablado don Félix y don Juan de cara y por otra parte don Diego, Celio, gente y luz.

Félix	Ya en salvo ²⁷⁴ Beatriz, supuesto	250
	que ²⁷⁵ tomó la calle, mal	
	haré si aquí me detengo,	
	habiendo llegado gente	
	y luz. Testigos los cielos	
	sean de que no es huir,	255
	sino retirarme esto,	
	pues el no ser conocido	
	y el seguirla solo es medio	
	de que pueda restaurarle ²⁷⁶	
	tan gran desdicha ²⁷⁷ .	

*Ha estado riñendo don Félix siempre embozado y vase.
Quiere seguirla don Juan y don Diego lo detiene.*

Diego	Teneos ²⁷⁸ ,	260
	pues ya huyó el hombre con quien	
	reñáis.	

asociada a don Quijote al afirmar que ofrecerse Don Enrique a proteger a Beatriz lo está equiparando con los caballeros andantes.

²⁷⁴ *en salvo*: “Modo adverbial. Lo mismo que en seguridad, en libertad, exento de peligro” (Aut)

²⁷⁵ *supuesto que*: “Modo adverbial que vale ‘puesto que’ o ‘bien que’” (Aut).

²⁷⁶ *restaurar*: “Reparar, renovar o volver a poner alguna cosa en aquel estado, o estimación que tenía” (Aut).

²⁷⁷ *desdicha*: “Infelicidad, desgracia, infortunio” (Aut). La huida de Beatriz suponía la pérdida del honor de ella y de su familia.

²⁷⁸ *teneos*: “Tener: detener y parar” (Aut). *Deteneos*.

Juan Señor don Diego,
a mí me importa seguirle
y así os suplico que en medio
no os pongáis.

Diego ¿Qué ha de importaros 265
seguir a hombre que va huyendo?

Juan Más que pensáis (¡Ay de mí!
¿Qué he dicho?)²⁷⁹

Diego Ya es vano intento;
no tanto porque he llegado
yo, que en vez de deteneros, 270
señor don Juan, si os importa
como encarecéis, a vuestro
lado estaré siempre, cuanto
por la ventaja, pues cierto
es que ya será imposible 275
alcanzarle.

Juan Dadme, os ruego,
paso²⁸⁰, que yo podrá ser
le alcance.

Diego²⁸¹ Importándoos eso
tanto como a entender dais,
vamos los dos.

Juan Solo tengo 280
de ir, quedaos.

Diego Eso no,
¿cómo, siendo quien soy, puedo
dejaros ya?

Juan (¡Ay infelice!

²⁷⁹ Don Juan descubre su preocupación y da a entender que el caso es más importante de lo que aparenta, de ahí su aparte lamentándose de haber pronunciado esas palabras: “más que pensáis” (más de lo que pensáis).

²⁸⁰ *paso*: “Licencia o concesión de poder pasar sin estorbo” (*Aut*).

²⁸¹ En la edición de 1664 esta intervención se atribuye erróneamente a “Vno” al igual que la de los versos 297-298. Entendemos que es un fallo del editor al mencionarse en el diálogo expresiones como “vamos los dos” (v. 279) o que don Juan no se dirija más que a don Diego (v. 262).

	que si conmigo los llevo,	
	y no le encuentro, no hago	285
	más que ruido ²⁸² ; y si le encuentro,	
	van a solo ser testigos.	
	Que me agravia y no me vengo,	
	pues no he de poder matarle	
	puesta tanta gente en medio.	290
	¿Qué debo hacer, ay de mí?)	
Diego	¿Qué os detenéis? Vamos presto.	
Juan	Por no empeñaros ²⁸³ a todos,	
	he mudado de consejo ²⁸⁴ :	
	ya yo me quedo, id con Dios.	295
Diego	¿Pues no sabré yo qué es esto?	
Uno ²⁸⁵	Reportaos ²⁸⁶ y decidnos	
	qué ha sido.	
Juan	Sí haré. Viniendo	
	a mi casa, que es aquesta, ...	
Diego	Ya lo sé.	
Juan	...antes que (ea esfuerzo, ²⁸⁷	300
	da viso ²⁸⁸ al dolor) llamase,	
	a traición ²⁸⁹ (¡qué mal me aliento ²⁹⁰ !)	
	un hombre llegó sacando	
	la espada. Permitió el cielo	

²⁸² *ruido*: “Metafóricamente se toma por apariencia grande, en las cosas que en la realidad del hecho no tienen substancia” (Aut).

²⁸³ *empeñar*: “Obligar y en cierto modo precisar a uno a que haga alguna cosa” (Aut).

²⁸⁴ *consejo*: “Modo, camino o medio de conseguir alguna cosa” (Aut).

²⁸⁵ Tanto en la edición GM, (*Vno*), como en VT, (*I*), se indica que esta intervención la hace un personaje de los que ha salido con don Diego según la acotación de entrada de estos: “por otra parte llegan don Diego, Celio y otros con luces”.

²⁸⁶ *reportar*: “Refrenar, reprimir o moderar alguna pasión del ánimo o al que la tiene” (Aut).

²⁸⁷ *esfuerzo*: “Ánimo, brío, valor, denuedo y valentía del espíritu y del corazón” (Aut).

²⁸⁸ *viso*: “Metafóricamente se llama el pretexto, razón o motivo que aparece en las cosas o el fundamento que dan para hacer concepto de ellas” (Aut). Es decir, Don Juan reclama el valor suficiente para verbalizar el dolor que siente. El ejemplo que se da en el diccionario pertenece al tercer acto de esta comedia y lo trataremos en su momento.

²⁸⁹ *a traición*: “Modo adverbial que vale alevosamente, faltando a la lealtad o confianza, con engaño o cautela” (Aut).

²⁹⁰ *alentar*: “Animar, infundir vigor y esfuerzo, dar aliento y hacer que una cosa tome espíritu y fuerzas” (Aut).

que le sentí, conque pude 305
 ponerme en defensa. Y siendo
 así que yo declarado
 ningún enemigo tengo,
 encarecí lo que importa
 conocer al que encubierto 310
 lo es tanto, que, a no volver
 la cara²⁹¹, me hubiera muerto,
 según me embistió furioso,
 desesperado y resuelto.

Habla Celio con don Diego

Celio (Cuanto te ha dicho, señor, 315
 es engaño, porque dentro
 de su casa fue el disgusto²⁹²,
 por señas²⁹³ que salió huyendo
 de ella una mujer, que yo
 esperando a que del juego 320
 salieses lo vi.

Diego No más.
 Don Juan tiene entendimiento,
 espera y valor; y si él
 disimula, ¿cómo puedo
 darme yo por entendido²⁹⁴? 325
 Este es el mejor acuerdo²⁹⁵.)

²⁹¹ *volver la cara al enemigo*: “Es volver a pelear los que se habían puesto en huida, rehacerse y resistir al ímpetu de los contrarios” (*Aut*). Don Juan considera que si no hubiera hecho frente al hombre que le seguía le hubiera matado por la determinación con la que le atacó.

²⁹² *disgusto*: “Encuentro enfadoso con alguno, diferencia y desazón” (*Aut*).

²⁹³ *por señas*: “Se usa también para traer al conocimiento alguna cosa, acordando las circunstancias o indicios de ella. Suele decirse por más señas” (*Aut*). Celio pone como prueba del engaño que una mujer ha salido huyendo de la casa por lo que toda la historia de Don Juan no se sostiene.

²⁹⁴ *entendido*: “Vale asimismo saber bien alguna cosa, tener conocimiento de ella, haberla aprendido y comprendido fundamentalmente” (*Aut*).

²⁹⁵ *acuerdo*: “Deliberación o resolución tomada con madurez y conocimiento” (*Aut*). Don Diego prefiere no poner en duda la versión de la pelea dada por Don Juan debido a la relación que lo une a él.

No dudo que la ocasión²⁹⁶
es grande y no hay otro medio
que vivir, don Juan, desde hoy
sobre aviso²⁹⁷. Y pues el cielo 330
restauró²⁹⁸ una alevosía²⁹⁹,
dejad el cuidado al tiempo³⁰⁰
y venid, que he de dejaros
en vuestra casa, primero
que de vos, don Juan, me aparte, 335
seguro, acostado y quieto.

Juan ³⁰¹Antes, señor, os suplico,
pues que ya en ella me quedo,
no con verme acompañado
de vos y estos caballeros 340
mi hermana, que ya estará
recogida, oiga el estruendo³⁰²
y sepa que fue conmigo
el disgusto, que no quiero
darla³⁰³ este cuidado.

Diego Es justo. 345
Quedaos pues y sea advirtiend

²⁹⁶ *ocasión*: “Significa también peligro o riesgo” (*Aut*).

²⁹⁷ *sobre aviso*: “Estar o andar sobre *aviso*. Frase con que se da a entender que se está advertido con cuidado y vigilancia y prevenido para lo que se pueda ofrecer” (*Aut*).

²⁹⁸ *restaurar*: Ver nota verso 259

²⁹⁹ *alevosía*: “Acción ejecutada cautelosa y engañosamente contra uno, faltando a la fidelidad y amistad y maquinando contra él o su vida debajo del seguro de la confianza” (*Aut*). El cielo ha jugado a favor de Don Juan y ha evitado el intento de asesinato que ha narrado en su falsa historia.

³⁰⁰ *dejad el cuidado al tiempo*: en la *Novela de las dos doncellas* de Cervantes se puede leer también este giro: “Junto con esto, me parece no ser bien que mudéis de traje; y si en este pueblo hay comodidad de vestiros, por la mañana os compraré los vestidos mejores que hubiere y que más os convengan, y, en lo demás de vuestras pretensiones, dejad el cuidado al tiempo, que es gran maestro de dar y hallar remedio a los casos más desesperados.” El sentido, como el de Calderón, es el de dejar que el paso del tiempo solucione todo lo ocurrido.

³⁰¹ Este pasaje tiene una estructura que hace su comprensión muy difícil. La ausencia de la conjunción subordinada sustantiva “que” para la forma verbal “suplico” hace que el sentido sea complicado de encontrar. La oración, ordenada, quedaría así: *Antes, señor, os suplico (que) mi hermana, que ya estará recogida, no oiga el estruendo con verme acompañado de vos y estos caballeros y sepa que fue conmigo el disgusto, que no quiero darla este cuidado.*

³⁰² *estruendo*: “Por alusión vale confusión, bullicio y concurso ruidoso de gentes” (*Aut*).

³⁰³ Laísmo.

que a todo trance³⁰⁴, don Juan,
me hallaréis al lado vuestro,
porque antes que a Indias³⁰⁵ pasase
amigos muy verdaderos 350
fuimos vuestro padre y yo.
Adiós pues.

Juan Guárdeos el cielo.

Diego (Por si hubiere novedad,
está con cuidado, Celio,
para avisarme.

Celio Si haré.) 355

Diego Volvamos a nuestro juego
nosotros.

Vanse y queda Don Juan.

Juan Fortuna mía,
aun no perdonarás esto
de que don Diego llegara,
de quien más recatar³⁰⁶ debo 360
mi desdicha por Leonor,
a quien... mas ¿cómo me acuerdo
de cosa que honor no sea?
Y pues ya aquí no hay más medio
que saber de las criadas 365
quién es el agresor fiero
de mi fama y de mi vida,
temblando a buscarlas entro.

³⁰⁴ *a todo trance*: En cualquier peligro. *Trance*: “El punto riguroso u ocasión peligrosa de algún caso o acontecimiento” (*Aut*). En el DLE se presenta como locución adverbial con el significado de “resueltamente, sin reparar en riesgos”.

³⁰⁵ Esta referencia a las Indias ya hace que el espectador pueda establecer un primer atisbo de que don Diego es el padre de Leonor. Su nombre no apareció en el monólogo de Chacón donde narraba los amores de Enrique y Leonor. Poco después, al mencionar a esta, se acaba de establecer el nexo y la función del personaje de don Diego.

³⁰⁶ *recatar*: “Encubrir u ocultar alguna cosa que no se quiere se vea o sepa” (*Aut*).

¡Ah, fiera hermana! ¡Ah, tirana!
¡Ah, cruel! ¡Ah, falsa!

Entrase y salen Beatriz, Enrique y Chacón.

Beatriz	El tiento ³⁰⁷	370
	de la casa que buscando voy con el susto y el miedo perdí, o con el poco curso ³⁰⁸ que yo de las calles tengo. Ponedme vos ya, ¡ay de mí!, que generoso y atento me acompañáis, en la Plaza de la Olivera; con eso podré cobrarme ³⁰⁹ y llegar a donde voy.	375
Chacón	Eso es bueno: querer que os guíemos cuando para los dos es lo mismo la Plaza de la Olivera ³¹⁰ ,	380

³⁰⁷ *Tiento*: “Ejercicio del sentido del tacto” (*Aut*). En el mismo diccionario aparece la expresión “a tiento” o “por el tiento” cuya definición se adecua más al uso en este parlamento: Por el tacto; esto es, valiéndose de él para reconocer las cosas en la obscuridad o por falta de vista.

³⁰⁸ *curso*: Se entiende aquí por conocimiento de las calles, pero el valor es metafórico; en *Autoridades* la acepción que lleva a esta conclusión es la siguiente: “Se llama también la explicación de todas o las más principales materias que comprende el estudio de una facultad, dispuestas metódicamente en uno o varios volúmenes, que comúnmente toma el nombre de su autor si es uno, y si son muchos de la Universidad o Colegio a donde pertenecen”.

³⁰⁹ *cobrar*: “Vale también adquirir, y en cierta manera recuperar y recobrar lo perdido (*Aut*). Beatriz considera que si es capaz de llegar a la Plaza de la Olivera podrá llegar a su destino, podrá “reencontrarse”.

³¹⁰ La Plaza de la Olivera se ha renombrado y en la actualidad se conoce como Calle de las Comedias por haberse ubicado allí un corral de comedias durante el siglo XVII que fue reconstruido en el año 1619 según se cita en la obra de Lamarca (1840): “En esta época costaba cuatro dineros la entrada y siete las sillas, según se infiere de una deliberación de 3 de marzo de 1618, en que se aumentaron dos dineros a la entrada y uno a las sillas, con destino a la nueva obra que se hacía. Este teatro permaneció por espacio de treinta y cuatro años, esto es, hasta principios del año citado, en que se mandó derribar, para reedificarle sobre mejor planta, según consta en la deliberación de 20 del mes de febrero; y para que el hospital no perdiese el producto de las representaciones durante la obra, se mandó alquilar de nuevo y rehabilitar al efecto la casa dels Santets. Comenzose a representar en esta probablemente en la pascua inmediata y entretanto se entendía con actividad en levantar el nuevo teatro en la plaza de la Olivera, que según se infiere de la deliberación de 3 de junio 1619, hubo de quedar concluido para el día de San Juan del mismo año, pues con esta condición se dio cierta ayuda de costa a los albañiles y carpinteros que trabajaban en ella y que según convenio no tenían obligación de dejarla concluida hasta el mes de enero de 1620” (pp. 19-20). Esta calle se cruza con la calle del Mar

	que las coplas de Oliveros ³¹¹ .	
Enrique	Tan forastero, señora,	385
	os sigo que los primeros pasos que en Valencia doy son los del servicio vuestro.	
	Y tanto que, aunque yo quiera,	
	en fe ³¹² de ser caballero	390
	de quien pudierais fiaros, por esta noche ofreceros mi posada, a ella tampoco sabré ir.	
Chacón	“Con el sereno ³¹³ de la Luna de Valencia” ³¹⁴	395
	debió decirse por esto; si estrellas errantes ³¹⁵ sois, ser toda la noche habremos serenísimos ³¹⁶ señores.	

donde vive la protagonista femenina. Ambas están dentro del casco histórico de la ciudad y son referencias conocidas por sus habitantes en el siglo XVII.

³¹¹ Oliveros era un caballero amigo de Roldán. Se les escoge aquí por la semejanza con el nombre de la plaza de Valencia. La gracia está en que no existen las Coplas de Oliveros, por esa razón no pueden conocerlas, al igual que la Plaza de Oliveros.

³¹² *fe*: “Palabra o promesa que se da de hacer alguna cosa, con cierta circunstancia, como de juramento o pleito homenaje, de suerte que si no se cumple redunde en descrédito del que la dio” (*Aut*).

³¹³ *sereno*: “Humor, que desciende sobre la tierra después de puesto el Sol. Compónese de unas tenuísimas partículas de vapor áqueo (acuoso), que apenas falta el calor de los rayos del Sol, se condensan en gotillas imperceptibles, y caen sobre la tierra” (*Aut*). Con este valor aparece también en *Casa con dos puertas mala es de guardar* al inicio del segundo acto

ESCUADERO	Quisiera saber a qué hora vendré
MARCELA	Al anochecer, Herrera, podrá venir.
ESCUADERO	El sereno tiene a esas horas más fuerza.

³¹⁴ *Luna de Valencia*: “Dejar a la luna. Lo mismo que ‘Dejar en blanco’. Díjose por la analogía del que halla la posada cerrada y se queda al sereno y se suele decir comúnmente a la Luna de Valencia” (*Aut*). Chacón hace referencia a la expresión con la que se hacía referencia a *quedarse a la intemperie*.

³¹⁵ *estrellas errantes*: Continuando con el campo semántico del universo, Chacón se refiere ahora a las estrellas. Frente a las *estrellas fijas* (“las del firmamento y se mueven en él por su movimiento y guardan entre sí la distancia de lugares do están fijas a diferencia de los planetas que unas veces están conjunción, otras en oposición y en diferentes aspectos” (*Covarrubias*), los tres personajes están perdidos y pueden ser *estrellas errantes* toda la noche y no encontrar la pensión.

³¹⁶ *serenísimo*: “Es un gran título, más que excelentísimo, debido a los príncipes; contiene en sí una grandeza de ánimo y una igualdad en todos los sucesos que ninguno le altera ni le hace mudar el semblante; y en esto se muestra el gran valor y pecho de un príncipe y de un rey” (*Covarrubias*). Irónicamente Chacón juega con

Enrique	Pero creed que, aunque ciego más que vos dónde estoy dudo, no dudo que por mí tengo obligación de asistiros, serviros y defenderos, hasta que quedéis segura.	400 405
Beatriz	(Sola esa ventura ³¹⁷ el cielo ha dejado a mis desdichas cuando de tantas dependo, que entre mi amante y mi hermano cualquiera que sea el suceso, siempre ha de ser contra mí.)	410
Chacón	Pues nos importa el saberlo ³¹⁸ , ¿no daremos un pregón, aunque algún hallazgo demos, a quien sepa de nosotros que estamos perdidos ³¹⁹ ?	415
Enrique	Necio, ¿ahora de humor estás?	
Beatriz	Por aquesta calle pienso que vamos mejor.	
Enrique	Guiad vos.	
<i>Sale una ronda.</i>		
Alguacil 1	La justicia, caballeros.	420
Beatriz	¡Ay infelice de mí!	

el término, no son grandes señores ni es un título nobiliario aquí, sino una expresión de lo perdidos que están al sereno.

³¹⁷ *ventura*: “El caso favorable o suerte dichosa y feliz que acontece a alguno, especialmente cuando no se espera” (*Aut*).

³¹⁸ El complemento directo “lo” se refiere al lugar donde se encuentran. Beatriz ha hecho un aparte y Chacón realiza esta intervención como respuesta a lo comentado inmediatamente antes por su señor Don Enrique.

³¹⁹ Chacón considera que deben preguntar por su situación a cualquiera que los vea perdidos; lo hace irónicamente al utilizar el sustantivo “pregón” que es el medio por el que se hacía pública una noticia o aviso para que todo el mundo la conociera. Incluso en el caso de que encontraran alguna referencia sobre su posición (“aunque algún hallazgo demos”).

Chacón	Albricias ³²⁰ , que ya tenemos donde pasar la noche, pues estos señores creo nos harán el hospedaje.	425
Alguacil 2	¿Quién va?	
Enrique	Un hombre forastero que ahora acaba de llegar.	
<i>Pónense delante de Beatriz los dos.</i>		
Alguacil 1	¿Vos quién sois?	
Chacón	Otro y el mismo.	
Alguacil 3	¿Cómo el mismo y otro?	
Chacón	Como soy otro, pues fuerza es serlo, y el mismo, porque también forastero soy.	430
Alguacil 1	De en medio os quitad, apartad. Esa mujer...	
Beatriz	(Hoy sin duda muero.)	
Alguacil 3	decid quién es.	
Chacón	La comadre ³²¹ . Vamos a un parto secreto y no veo que la justicia aún no puede detenernos. Vamos, señora, que está en gran peligro.	435
Alguacil 2	Teneos,	440

³²⁰ *Albricias*: “Las dádivas, regalo o dones que se hacen pidiéndose o sin pedirse por alguna buena nueva o feliz suceso a la persona que lleva o da la primera noticia al interesado” (*Aut*). La alegría de Chacón responde a que los guardias con los que se han encontrado pondrán fin a su travesía valenciana porque los llevarán presos a la cárcel, el irónico *hospedaje* al que se refiere poco después.

³²¹ *comadre*: “Se llama también a la mujer que tiene por oficio el asistir y ayudar a parir a las otras, que por otro nombre se llama partera” (*Aut*). Hoy ‘comadrona’

	que hemos de saber quién sois, y quién es ella.	
Enrique	Si el ruego de un hombre de bien que os pide que no os empeñéis en eso algo merece, mirad en lo que serviros puedo y no me impidáis el paso.	445
Alguacil 1	Más sospechosos os ha hecho ya ese estilo.	
Enrique	¿Cuándo fue sospechoso el rendimiento ^{322?}	450
Alguacil 2	Cuando pretende afectado ³²³ disimularse y habemos de saber quién sois.	
Enrique	Ya he dicho.	
Alguacil 3	¿Qué?	
Enrique	Que soy un forastero; esto solo sé de mí.	455
Alguacil 3	Pues lo demás que queremos saber diréis en la cárcel.	
Enrique	Ved,...	
Alguacil 1	Venid...	
Chacón	Malo va esto.	
Alguacil 1	...los tres.	
Enrique	...aquesta señora no. Sólo irá con vos, pero ni saber quién es, ni verla ³²⁴ el rostro habéis. ³²⁵	460

³²² *rendimiento*: “Vale asimismo sumisión, subordinación o sujeción” (*Aut*).

³²³ *afectado*: el participio del verbo afectar aquí indica “poner especial cuidado y demasiado estudio y arte en la ejecución de algún hecho o dicho para encubrirla o disimularla” (*Aut*). Es decir, la guardia no cree en la autenticidad de la rendición doña Beatriz y sus acompañantes.

³²⁴ *verla*: laísmo.

³²⁵ Esta intervención y la anterior de don Enrique se encuentran dentro de la misma oración, que interrumpida por el diálogo de Chacón y otro soldado. El galán permitirá que doña Beatriz vaya con la guardia, pero no

Alguacil 3	¿Defenderlo cómo podréis?	
Enrique	De esta suerte:	
Beatriz	Eché mi fortuna el resto. ³²⁶	
<i>Riñen.</i>		
Todos	Favor al Rey. ³²⁷	
Beatriz	¡Ay de mí!	465
Chacón	Hoy se verá por lo menos la novedad de un lacayo que no huye y tira ³²⁸ recio. ³²⁹	
Enrique	Huid, señora, pues ya veis que en nada serviros puedo más que en hacer que no os sigan.	470
Beatriz	¿Dónde he de ampararme, cielos, si donde quiera que voy conmigo mi estrella ³³⁰ llevo, que es mi mayor enemigo?	475
<i>Vase.</i>		
Alguacil 1	¡Ay infeliz, que me han muerto!	
Chacón	Ya va uno y voy por otro.	

Vanse, y sale don Félix.

que desvele su identidad ni su rostro, que es lo que quería el alguacil 3 cuando afirma que todo lo dirán en la cárcel.

³²⁶ *echar el resto*: “En el juego donde hay envites, es envidar *con* todo el caudal que uno tiene delante y que hace su resto. Y por translación es obrar con toda resolución, haciendo cuantos esfuerzos caben para lograr su intención” (*Aut*). Doña Beatriz se lamenta de su mala fortuna y considera que ser llevada a prisión es el último lance de su fortuna.

³²⁷ *Favor al rey*: “Frase usada de la Justicia, pidiendo ayuda y socorro, para la prisión de algún delincuente” (*Aut*).

³²⁸ *tirar*: “Vale también perjudicar, dañar, estorbar o hacer mal tercio a alguno” (*Aut*).

³²⁹ *recio*: “Fuertemente, con violencia o rigor” (*Aut*).

³³⁰ *estrella*: “Figuradamente se toma por inclinación, genio, suerte, destino” (*Aut*). Doña Beatriz, nuevamente, se lamenta de su mala suerte.

Félix

Por donde quiera que intento
 ir, encuentro con mis sustos
 y con un gusto³³¹ no encuentro. 480

En alcance de Beatriz
 una y mil calles revuelvo;
 y cuando, sin que haya hallado
 luz³³² de ella, a mi casa vengo,
 por si acaso algún aviso 485
 de a dónde fue le merezco³³³
 -pues claro está que de mí
 se ha de valer-, nuevo estruendo
 hay en mi calle. Mezclar
 no quiero con los ajenos 490
 propios disgustos y así
 en casa me entraré; pero
 hacia ella se acerca el ruido;
 a vista estaré.

Salen Chacón y don Enrique herido en la cara.

Enrique

Supuesto,
 que ya la dama, Chacón, 495
 habrá la calle traspuesto,
 retirémonos nosotros.

Chacón

Buena hacienda³³⁴ hemos hecho,
 muerto uno y descalabrados³³⁵
 dos o tres quedan.

³³¹ *gusto*: “Vale también complacencia, deleite o deseo de alguna cosa” (*Aut*).

³³² *luz*: “Se toma también por noticia, aviso, o inspiración” (*Aut*).

³³³ *merecer*: “Se toma algunas veces por el mismo lograr” (*Aut*).

³³⁴ *hacienda*: “Se toma algunas veces por negocio que se trata entre algunas personas o que hay que hacer” (*Aut*).

³³⁵ *descalabrados*: del verbo descalabrar: “Herir en la cabeza, rompiéndola con piedra, palo u otra cosa” (*Aut*).

Pónese un lienzo en el rostro.

Enrique	Yo vengo	500
	herido también, mas no de cuidado, que un pequeño piquete ³³⁶ es no más.	
Dentro unos.	¡Seguidlos!	
Alguacil 2	¡Por aquí van!	
Chacón	Peor es esto,	
	la calle nos han tomado.	505
Enrique	Allí a escasa luz abierto se mira un portal ³³⁷ , en él ocultarnos procuremos.	
Félix	(En mi casa se han entrado los de la pendencia... Cielos, si es resulta ³³⁸ de la mía, y a mí me buscan no tengo de huir el rostro ³³⁹ .) ¿Quién así en mi casa?	510
Enrique	Caballero,	
	un infeliz, que este umbral	515
	le dio aquesa luz por puerto. Honrada ³⁴⁰ ocasión ha sido la que un trance me ha puesto tal que sea la justicia la que me venga siguiendo	520
	por forastero y por noble. Os pido...	

³³⁶ *piquete*: “El golpe o herida de poca importancia, que se recibe o da con algún instrumento agudo o punzante” (*Aut*).

³³⁷ El hipérbaton dificulta la comprensión de estos versos: Allí se ve (mira) un portal abierto a escasa luz.

³³⁸ *resulta*: “El efecto que, como secundariamente, se sigue de alguna cosa” (*Aut*). Don Félix teme que la riña que ha visto sea una consecuencia de la que él ha tenido anteriormente con don Juan.

³³⁹ *huir el rostro*: “Frase que significa esconderse y evitar concurrir con alguno con quien se está mal o se le tiene enojado; y muchas veces denota vergüenza y miedo” (*Aut*). Es expresión muy conocida por el famoso soneto de Lope que en su noveno verso dice “huir el rostro al claro desengaño”.

³⁴⁰ *honrada*: “Se llama asimismo lo que está ejecutado con lustre y honor” (*Aut*).

	la puerta y corred fortuna ³⁴⁴ donde quiera el hado ³⁴⁵ vuestro.	
Alguaciles (dentro)	¡Por aquí, por aquí van!	
Félix	La gente acude, entrad presto.	
Enrique	De cualquier suerte ³⁴⁶ , señor, la piedad os agradezco.	545
Chacón	¿Qué piedad, cuando enterrados ³⁴⁷ es donde nos lleva a vernos?	

Vanse. Salen Leonor e Inés con luz.

Leonor	No me consueles, pues ves que en el continuo desvelo de un mal el mayor consuelo es no haber consuelo, Inés.	550
Inés	Razón tiene tu pasión, no lo dudo, mas, señora, contra una razón mejora discursos otra razón.	555
Leonor	Si otra que tú me dijera cortesanía ³⁴⁸ que está tan puesta en uso, quizá algún crédito la diera. Pero oyéndola de ti,	560

³⁴⁴ Ver nota verso 225.

³⁴⁵ *hado*: “Los gentiles entendieron por hado el orden inevitable de las cosas; pero considerado bien no es otra cosa que la voluntad de Dios y lo que está determinado en su eternidad sucederá a cada uno” (*Aut*). Lapesa señala en referencia a este sustantivo y su significado en *La hija del aire* que “A diferencia del *cielo*, el hado no es sustituto reverente de *Dios*, ni se identifica con su Providencia. Nadie lo invoca pidiendo amparo; nadie lo llama *piadoso*. No suele presentar aspectos favorables, “pues es tan cierto en los males / como dudoso en los bienes”. Se habla de su *inclemencia* y se le da calificación de *triste*, *esquivo*, *severo* o *injusto*”. En *EMD* tendrá este valor en las ocasiones en que aparece, además de aquí, en los versos 639, 806 y 1456.

³⁴⁶ *suerte*: “La manera o modo de hacer alguna cosa” (*Aut*). La expresión “de cualquier suerte” indicaría por tanto “de cualquier manera”.

³⁴⁷ Chacón crea un calambur humorístico de la situación. Don Félix los ha enviado a recorrer los terrados de las casas, por lo que estarán “en terrados”; la unión de los dos elementos del sintagma preposicional crea el adjetivo “enterrados” que emplea aquí como una muestra de lo complicado de su situación.

³⁴⁸ *cortesanía*: “Atención, agrado, urbanidad, buen término, discreción y comedimiento” (*Aut*).

¿cómo puede, Inés, dejar
 de ser segundo pesar
 siendo (¡ay infeliz!) así
 que nadie sabe mejor 565
 que tú la razón que tengo
 de sentir y llorar?

Inés Vengo³⁴⁹
 en que es grande tu dolor
 pues de don Enrique amada
 y él de ti favorecido, 570
 forzosa la ausencia ha sido;
 pero, señora, porfiada³⁵⁰
 la imaginación no sea
 tanto, que ni aun un momento
 dé treguas al sentimiento. 575
 ¿Es bien que tu padre vea
 cuán disgustada has venido
 y que entiendan tus guardadas
 penas las nuevas criadas
 que en Valencia has recibido? 580
 Solo a este fin, procurando
 que alivio a tus ansias des,
 mira el discurso.

Leonor ¡Ay, Inés!
 que nada aprovecha cuando
 tan apoderado³⁵¹ vi 585
 de mí al llanto, que sospecho

³⁴⁹ *venir*: “Metafóricamente vale asentir, reducirse o sujetarse al dictamen o parecer de otro o convenir en alguna cosa” (*Aut*).

³⁵⁰ *porfiada*: “Por Hispanismo se dice del sujeto terco y obstinado en su dictamen y parecer, que se mantiene en él con tesón y necedad” (*Aut*).

³⁵¹ *apoderado*: El participio del verbo *apoderar* se refiere aquí a “llanto”; según *Autoridades*, *apoderar* es “dar poder a uno y facultad y como constituirle y hacerle dueño de una cosa”. Así, se entiende que el llanto se ha adueñado de Leonor.

que solo del labio al pecho³⁵²
pronunciar sepa...

Beatriz (dentro) ¡Ay de mí!

Leonor ¿Quién del acento me hurtó,
al ver que con él respiro, 590
el alivio del suspiro?

Inés Hacia la parte se oyó
de la escalera, que estando,
hasta venir, entreabierta,
mi amo, del zaguán la puerta, 595
alguien se habrá entrado.³⁵³

Leonor Cuando
lloro mi suerte tirana,³⁵⁴
¿otro se queja por mí?

Sale Juana

Juana. En toda mi vida vi

³⁵² En la obra *A secreto agravio, secreta venganza*, Calderón emplea la expresión, pero lo hace al referirse a unas palabras como un veneno que van del pecho al labio y no siguiendo el camino inverso que tienen los tradicionales.

Don Lope	No digas que tengo celos... Ya lo dije, ya no puede volverse al pecho la voz. ¿Posible es que tal dijese sin que, desde el corazón al labio, consuma y queme el pecho este aliento, esta respiración fácil, este veneno infame, de todos tan distinto y diferente, que otros desde el labio al pecho hacer sus efectos suelen, y éste desde el pecho al labio?
----------	--

En nuestra comedia, Leonor considera que su estado de tristeza no le permitirá que sus palabras sigan el camino normal, del pecho al labio, sino el contrario; es decir, su dolor no le permitirá articular palabra.

³⁵³ El hipérbaton en esta intervención de Inés refleja el estado de confusión y temor en que se encuentra la criada al escuchar que alguien ha entrado en la casa. Como se puede apreciar en los versos 594-595, se produce una estructuración que separa los distintos componentes de la subordinada adverbial casual (que estando entreabierta la puerta del zaguán) y de la temporal dentro de esta (hasta venir mi amo)

³⁵⁴ *tirana*: Covarrubias lo define como aquel “del que por fuerza o maña, sin razón y sin derecho, se apodera del dominio e imperio de los reinos y repúblicas; y de aquí llamamos tirano comúnmente cualquiera que con violencia, sin razón ni justicia se sale con hacer su voluntad.” Doña Leonor entronca aquí su discurso con el de doña Beatriz al situar su suerte como la dueña de su destino.

	pena igual.	
Leonor	¿Qué es esto, Juana?	600
Juana	Ruido sentí en la escalera, el oído a ella apliqué y el tierno llanto escuché de una mujer. Ver quién era quise, tomé luz y abrí, y en el descanso ³⁵⁵ primero rendida a un desmayo fiero una hermosa dama vi, cuyo traje da a entender, bien que de paso notado, ³⁵⁶ que en lo rico y aliñado ³⁵⁷ es más que común mujer.	605
Leonor	¿Y qué hiciste?	
Juana	¿Sin que a ti lo diga, qué he de hacer yo?	
Leonor	Mujer y afligida, no es justo dejarla así. Id, y si está desmayada, en el cuarto entre las dos la entrad.	615

Vanse las dos.

¡Oh, válgame Dios, que, cuando de desdichada me quejo al cielo, ha querido traerme quizá quien lo sea	620
--	-----

³⁵⁵ *descanso*: Se llama asimismo lo que se usa como instrumento, y sirve para tomar el aliento, o aliviar la molestia y fatiga: y en este sentido se llama descanso de la escalera, el plano o mesa que se hace en ella a cierto número de escalones, y al tomar estos vuelta para aliviar el cansancio de la subida: como también los poyos que se suelen poner a los lados de las puertas de la calle, y en las ventanas, para sentarse o asomarse con más comodidad (*Aut*).

³⁵⁶ Aunque lo haya visto sólo de paso. *De paso*: “Con brevedad, o sin detención en el camino” (*Aut*).

³⁵⁷ *aliñar*: “Componer, aderezar, adornar, asear, pulir, hermosear” (*Aut*).

más que yo para que vea
la razón que no ha tenido
el que presume que él es
el más infeliz!

625

Sacan las dos a Beatriz desmayada.

Juana	Aquí	
	la traemos.	
Beatriz	¡Ay de mí!	
Leonor	Trae un vidrio ³⁵⁸ de agua, Inés.	
	Triste infeliz hermosura,	
	cobra el sentido ³⁵⁹ y alienta, ³⁶⁰	630
	que ya hay quien tus penas sienta,	
	que es la última ventura ³⁶¹	
	del más triste desconsuelo.	

Trae Inés agua, y rocíenle el rostro.

Inés	Ya al agua siguió el suspiro.	
Beatriz	¡Ay de mí! ¡Pero qué miro!	635
	¿Dónde estoy? ¡Válgame el Cielo!	
Leonor	Cobraos, señora, y pensad	
	que a casa ³⁶² os ha derrotado ³⁶³	
	de vuestra fortuna el hado	
	donde hay nobleza y piedad.	640

³⁵⁸ *vidrio*: “Se llama cualquier pieza, o vaso formado de él” (*Aut*).

³⁵⁹ *cobrar*: “Cobrar ánimo, valor, espíritu, fuerzas, y así otras cosas pertenecientes al ánimo. Es tomar aliento, esforzarse, alentarse y mostrar denuedo y valor” (*Aut*).

³⁶⁰ Ver nota verso 301.

³⁶¹ Ver nota verso 405.

³⁶² En la edición de 1687 se indica “*acaso*” en lugar de “a casa”. Es más correcta esta interpretación ya que la subordinada adjetiva “donde hay nobleza y piedad” cobra mucho más sentido complementando a ese sustantivo que el “*acaso*” de Vera Tassis: “Suceso impensado, contingencia, casualidad, o desgracia” (*Aut*). Igualmente, el empleo del sustantivo “casa” parece responder mejor a la pregunta de Beatriz sobre dónde está.

³⁶³ *derrotar*: “Se suele usar también por arribar arruinado y destruido a algún lugar” (*Aut*).

Beatriz Perdonad no responder³⁶⁴
que, como es ventura mía,
y la primera, no había
llegádola a conocer.
Y aun después de conocida, 645
a excusas³⁶⁵ del sentimiento,
anda el agradecimiento
preguntándole a una vida
que está pendiente de un hilo
qué gracias mis ansias den, 650
porque en materias del bien
nunca ha estudiado el estilo.
Y así, callando, consagro
alma y vida a vuestros pies,
como a quien conozco que es 655
la deidad de este milagro.

Leonor Alzad del suelo, y cobrad
el aliento, asegurada
de que -como dije- en nada
os faltará mi piedad. 660
Y para que desde luego
en más confianza entréis
de la casa donde habéis
tomado puerto, don Diego
de Rocamora es su dueño, 665
yo su hija. Ahora pensad
si estáis con seguridad
de cualquier lance o empeño
que hasta aquí os pueda seguir.
Y tan sin costa³⁶⁶ ha de ser 670

³⁶⁴ *Responder*: “Vale asimismo corresponder, mostrarse agradecido”. Beatriz, a pesar de la buena disposición y palabras amables de doña Leonor, se encuentra tan angustiada que se excusa por no alegrarse por ese primer golpe de suerte que tiene durante la noche, su “primera ventura”, por no haberse dado cuenta de este.

³⁶⁵ *a excusas*: “Con disimulo o cautela” (DLE).

³⁶⁶ *sin costa*: Sin dar nada a cambio. *Costa*: “Metafóricamente vale trabajo, fatiga, sudor” (*Aut*).

que no tengo de saber
lo que no queráis decir.
Beatriz En fortuna tan deshecha³⁶⁷
como veis, señora, ya
reconozco cuánto está 675
hoy contra mí la sospecha
para que tengáis razón
de no quererla saber.³⁶⁸
Pero eso mismo ha de ser
lo que aliente mi pasión 680
para sanear³⁶⁹ la disculpa
de la presunción³⁷⁰, en fe
de que hay acasos en que
lo que es desdicha no es culpa.
Y así, decirlos intenta 685
mi voz, pues tales -¡ay Dios!-
son, que podéis oírlos vos.

Leonor ¿Qué esperáis, pues?
Beatriz Oíd atenta:
los más heroicos blasones³⁷¹
del reino a mi sangre dieron 690
lustre, pues ser merecieron...

Isabel (dentro) ¡Ladrones, cielos, ladrones!
Juana e Inés ¿Qué voces aquestas son?
Leonor No prosigas. Isabel,
¿qué es eso?

³⁶⁷ *deshecha*: deshacer: “Vale también extinguir” (*Aut*)

³⁶⁸ A la declaración de Leonor de no tener intención de averiguar qué le ha ocurrido a Beatriz, esta responde que esta es una muestra más de su mala fortuna. Sin embargo, esto la llevará a contarle lo que le ha ocurrido como muestra de que no es culpable, sino, solamente, desdichada.

³⁶⁹ *sanear*: “Vale también reparar, o remediar alguna cosa” (*Aut*).

³⁷⁰ *presunción*: “La sospecha o conjetura que se hace de alguna cosa, fundada en indicios o señales” (*Aut*).

³⁷¹ *blasones*: “Se toma casi siempre por el mismo escudo de armas; pues aunque sea verdad que entre armas y blasón hay la diferencia que dice el Doctor Ludovico de Lespine, en su libro intitulado *Leyes del blasón*: esto es, que armas son la divisa que los nobles llevan en sus escudos y armas de vestir y de defensa, de donde tomaron el nombre por metonimia, y blasón es la pintura y explicación de los tales escudos de armas: con todo eso el uso ha confundido de suerte esta diferencia, que ya por blasón se entienden comúnmente las mismas armas así ordenadas y distribuidas en los escudos” (*Aut*).

Isabel	Un ansia crüel:	695
	<p>hoy puse -la turbación no me deja hablar, señora,- ropa al sol en el terrado, y, habiéndoseme olvidado quitarla, por ella ahora iba y apenas abrí la buhardilla, cuando, al vella con luz, dos hombres por ella se entraron y aun hasta aquí vienen.</p>	700
<i>Salen Chacón y don Enrique, trayendo con la mano cubierta la cara de un lienzo ensangrentado.</i>		
Enrique	Tu sospecha es vana, mujer.	705
Chacón	(Solo a mis pasiones falta en pena tan tirana ³⁷² , que hoy nos prendan por ladrones, y nos ahorquen mañana.)	
Enrique	No alborotes, que no es la que presumes la causa. Oye, escucha...	710
		(a Isabel)
Leonor	¿Cómo así (esfuerzos el valor haga, a pesar del susto) osáis, hombres, en aquesta casa entrar sin ver que es...?	715
Enrique	Señora, no os ofenda la ignorancia	

³⁷² Ver nota verso 597.

de no saber *cúya*³⁷³ sea,
que en las fortunas contrarias
no elige veredas quien 720
solo toma las que halla,
porque van las atenciones
al orden de las desgracias.
La presunción³⁷⁴ que ha tenido
con razón esa criada 725
dirá esta herida en el rostro
si es verdadera o es falsa,
pues viniendo herido...

Descubre el rostro.

Leonor	(¡Cielos, qué veo!)	
Enrique	(¡Qué mira el alma!)	
Leonor	¿Enrique?	
Enrique	¿Leonor?	
Leonor	Prosigue, que hay muchos testigos, hasta que hablar puedas.	730
Chacón	(¡Vive Cristo, que es ella!) Oye, señor.	
Enrique	Calla.	
Leonor	¿No proseguís?	
Enrique	Sí, señora, pero el aliento me falta. Pues viniendo herido, digo que es la consecuencia clara de que fue otra la ocasión	735

³⁷³ El adjetivo interrogativo posesivo se refiere aquí al sustantivo “señora”, omitido por su presencia como vocativo en el verso 717, y el objeto poseído es el sustantivo “casa” del verso 715.

³⁷⁴ Ver nota verso 682.

	que me obligó a que me valga del sagrado ³⁷⁵ que primero	740
	abierto encontré. Las plantas puse apenas en Valencia cuando me empeñó ³⁷⁶ una dama...	
Beatriz	(Mas ¿que tengo yo la culpa?)	
Chacón	(Maldita sea su alma.)	745
Enrique	en su defensa, de que resultó obligarme a que haga resistencia a la justicia...	
Beatriz	(¡Que tras mí mis penas andan!)	
Chacón	(Era una grande embustera.)	750
Enrique	huyendo pues.	
Diego (dentro)	¿En mi casa gente y ruido y todo el cuarto ³⁷⁷ abierto?	
Leonor	Nadie palabra diga y todos convenid conmigo, que pienso que haya razón para que los dos aquí estéis y, oída la causa, tú quedes conmigo y él sin escandalo se vaya.	755
Beatriz	Mucho intentas.	
Enrique	Mucho emprendes.	760
<i>Salen don Diego y Celio.</i>		

Diego Leonor, ¿pues qué es lo que pasa?

³⁷⁵ *sagrado*: “Usado como sustantivo, se toma por el lugar que sirve de recurso a los delincuentes, y se ha permitido para su refugio, en donde están seguros de la justicia, en los delitos que no exceptúa el derecho” (*Aut*).

³⁷⁶ *empeñar*: “Vale también obligar, y en cierto modo precisar a uno a que haga alguna cosa” (*Aut*). Enrique aún no sabe que la mujer a la que ha ayudado también ha acabado en la casa de su amada y provoca la comicidad de los siguientes diálogos.

³⁷⁷ *cuarto*: “Se llama también la parte de casa destinada para alguna persona con su familia” (*Aut*).

	¿Qué gente es esta?	
Leonor	Señor,	
	en ese umbral desmayada	
	cayó la dama que miras,	
	que venía acompañada	765
	de ese caballero herido.	
	A los ecos de sus ansias ³⁷⁸	
	mandé bajar luces; él	
	dijo a una de estas criadas,	
	viendo que ya para huir	770
	la cortó el temor las alas,	
	que no menos que el honor,	
	la vida, el ser y la fama	
	iba en que quien la siguiese	
	no la hallase y que ampararla	775
	les tocaba por mujeres.	
	Yo, del suceso informada,	
	como esto de las desdichas	
	trae para los nobles cartas	
	tan de favor ³⁷⁹ que no es	780
	posible no ejecutallas,	
	que la recojan mandé.	
	Como sin sentido estaba,	
	fue fuerza entrarla él ³⁸⁰ y, en fin,	
	vuelta del desmayo para	785
	todo, pues pudo traerla,	
	en que se vuelva a llevarla.	
Beatriz	(¡Qué oigo!)	
Enrique	(¡Qué escucho!)	
Chacón	(¡Qué va	

³⁷⁸ *ansia*: “Pena, tormento, congoja, aprieto, inquietud de corazón o de ánimo” (*Aut*).

³⁷⁹ *favor*: “Ayuda, socorro, patrocinio y amparo” (*Aut*). Leonor se refiere a que la situación que se le ha presentado no le deja más remedio, debido a su nobleza, que ayudar a la dama en apuros.

³⁸⁰ Para argumentar por qué se le ha permitido a un hombre la entrada a la casa, Leonor expone que Beatriz estaba desmayada y solo alguien con más fuerza podría meterla en la casa.

	que aun con esta otra nos cargan? ³⁸¹)	
Leonor	Si ya tú, compadecido	790
	de su hermosura, su gracia,	
	su llanto, su desconsuelo,	
	su aflicción, su pena, su ansia,	
	no haces por mí una fineza	
	que humilde pido a tus plantas,	795
	y es, señor, porque no vuelva	
	al riesgo que la amenaza,	
	y ese hombre de sus heridas	
	trate más que de guardarla, ³⁸²	
	por esta noche permitas	800
	se quede con tus criadas,	
	que no habemos de arrojar,	
	una vez dentro de casa,	
	en la calle una mujer	
	que triste, y desconsolada,	805
	expósita ³⁸³ de los hados,	
	de tus umbrales se ampara.	
Beatriz	(Mejoró la petición,	
	enmendó mis esperanzas.	
Chacón	Conforme lo que ahora el viejo	810
	responda a la tal demanda. ³⁸⁴)	
Diego	(¡Válgame Dios! ¡Qué de cosas	
	se eslabonan y se enlazan	
	unas de otras! Dime, Celio,	
	si es verdad o si te engañas	815
	que en casa de don Juan fue	

³⁸¹ De la misma manera que antes se comentaba que Enrique no sabía que la mujer allí presente era a la que había ayudado, Chacón realiza este comentario por esta misma causa.

³⁸² Leonor se refiere a que Don Enrique debe preocuparse más de su herida que de proteger a Beatriz.

³⁸³ *expósita*: "En lo literal significa echado y puesto al público" (*Aut*).

³⁸⁴ Estas últimas intervenciones de Beatriz y Chacón se realizarían como apartes, pero no aparecen así en las primeras ediciones del XVII y no es hasta la de Juan Jorge Klein (1827-1830) en que se marca así, idea que sigue Hartzbusch. En mi opinión, se produce un juego dramático ya que la intervención de Beatriz es un aparte como expresión de un pensamiento, mientras que la de Chacón, también aparte, rompe con esto ya que es respuesta a la intervención de la dama.

	la pendencia.	
Celio	No es más clara la luz del sol.	
Diego	¿Y es verdad que de ella salió una dama huyendo?	
Celio	También.	
Diego	Por cuanto	820
	ser pudiera el ser su hermana, y ser esta, y este el que volvió tras ella la espalda. Que, aunque es así, que desdichas venir suelen duplicadas,	825
	y pueden ser dos, a mí pensar que es una me basta, para que acudiendo ³⁸⁵ a una, haya cumplido con ambas. Y poco importa pudiendo	830
	saber la verdad mañana: si no es ella, despedirla; ³⁸⁶ y si es ella, remediarla. ³⁸⁷)	
Leonor	¿Es posible que mi ruego tan poco contigo valga	835
	que aun respuesta no merezca?	
Diego	Sí, Leonor, porque me agravias en pensar que yo faltar puedo a deuda tan hidalga como no desamparar	840
	a una mujer. Lo que extraña mi valor es que yo había de ser quien te lo rogara,	

³⁸⁵ *acudir*: “Vale también cuidar, asistir, y socorrer a alguno” (*Aut.*).

³⁸⁶ Se sigue aquí la edición de 1664, en 1687 aparece “despedidla”.

³⁸⁷ *remediar*: “Vale también socorrer o subvenir a alguna necesidad o urgencia” (*Aut.*).

	y tu quien no había, Leonor, de consentirlo.	
Leonor	¿A qué causa?	845
Diego	A que quedando contigo y al abrigo de tu casa, quien la deja en ella ³⁸⁸ , no piense que puede buscarla, ni verla en ella, ni oírla, hasta que...	850
Enrique	Yo os doy palabra de que no vuelva por ella, ni a oírla, ni verla, ni hablarla. Forastero soy, el traje ³⁸⁹ salga por mí a la fianza ³⁹⁰ de que yo no la conozco; acaso ³⁹¹ la encontré (valga lo que con la otra pasó, con esta) y, en la demanda de estorbar que la justicia la conociese, la espada saqué y con ella esta herida. (Di que es así.	855
Leonor	(Di que es así.	
Beatriz	Poco mandas.) Esta es tan verdad, señor, que, aunque estoy de él obligada, puedo jurar a los cielos, y a todas sus luces santas, que no le conozco.	860
Leonor	(Bien	

³⁸⁸ *quien la deja en ella*: Se refiere a Enrique debido al engaño de Leonor.

³⁸⁹ Al inicio de la obra se marca en la primera acotación que Don Enrique y Chacón “salen en traje de camino” que solía ser de colores frente al negro de los de la ciudad.

³⁹⁰ *fianza*: “La obligación que uno hace para seguridad de que otro pagará lo que debe, o cumplirá las condiciones de algún contrato” (*Aut*).

³⁹¹ Ver nota verso 93.

finge.)

Chacón (De manera habla
que parece ella.)

Enrique En efecto, 870
otra y mil veces palabra
vuelvo a dar de que por ella
vuelva y que...

Diego Basta, basta,
que no me estimo en tan poco
que otra cosa imaginara. 875
En casa os quedad, señora,
en hora buena. Llevadla
a vuestro cuarto vosotras.

Beatriz Humilde beso tus plantas.
(Ya por lo menos segura 880
estoy, donde espero que haya
ocasión para saber
en qué los empeños paran
de don Juan y de don Félix;
y donde, si los restaura 885
el cielo, pueda saber
cuán noble amparo me guarda.)

*Vanse las tres.*³⁹²

Diego Idos vos, pero primero
es bien que a la calle salga,
a ver yo si hay gente en ella 890
y alguien acaso os aguarda.

Vase.

³⁹² Beatriz, Inés y Juana.

Enrique	¡Leonor mía!	
Leonor		¡Enrique mío!
Inés	¡Chacón mío!	
Chacón		¡Inés, ingrata!

Vanse los dos.

Leonor	¿Qué venida es esta?	
Enrique	¿Eso	
	preguntas? Pues ¿puede el alma	895
	vivir sin verte? A eso sólo	
	vengo donde ajena patria	
	huésped me admita a merced	
	de servidumbres ³⁹³ , de ansias,	
	necesidades y penas,	900
	que todas bien empleadas	
	serán por verte, Leonor;	
	que no traigo otra esperanza.	
Leonor	Bien, Enrique, a mis finezas	
	lo que les debes les pagas;	905
	pero a mucha costa, pues	
	porque de balde no salga	
	el gozo de verte ha sido	
	a pensión ³⁹⁴ de la desgracia	
	de esa herida.	
Enrique	No la sientas,	910
	que no es cosa de importancia.	
	Que haber tenido del lienzo	
	siempre cubierta la cara	
	ha sido porque tu padre,	

³⁹³ *servidumbre*: “Metafóricamente se toma por la sujeción de las pasiones, o afectos, que impide en cierto modo la libertad” (*Aut*). Está en la línea de la tradición del amor cortés.

³⁹⁴ *pensión*: “Metafóricamente se toma por el trabajo tarea, pena o cuidado, que es como consecuencia de alguna cosa que se logra, y la sigue inseparablemente” (*Aut*).

	si otra vez aquí me halla, no me conozca.	915
Leonor	Con todo no se aseguran mis ansias. Sepa yo de tu salud, que Inés estará avisada si viere a Chacón.	
Enrique	Sí haré. ¿Y estarás tú a la ventana, Leonor?	920
Leonor	Sí, Enrique.	
	<i>Sale Inés.</i>	
Inés	Señor, vuelve ya.	
Enrique	Al paso le salga, porque no te halle conmigo; y está, Leonor, avisada de que mañana te vea.	925
Leonor	Tú, de que mi amor te aguarda.	
Enrique	Pues hasta mañana, adiós.	
Leonor	Pues adiós, hasta mañana.	

JORNADA SEGUNDA.

Salen don Diego y Leonor

Diego	¿Qué te ha dicho esa mujer?	930
Leonor	En peligrosas materias, que a ella está mal el decirlas y a mí no bien el saberlas, no he querido apurar más de lo que ha querido ella decir.	935
Diego	¿Que ha sido...?	
Leonor	Que el lance ³⁹⁵ , que tantos riesgos la cuesta, es más desdicha que culpa, dándome a entender, discreta, que, aunque es delito de amor, ³⁹⁶ es delito con enmienda, como quien dice que no toca en marido la ofensa, sino en padre o en hermano, en quien, aunque ahora la queja tenga razón, cesará el día que ella parezca casada con igual suyo.	940 945
Diego	Pues siendo de esta manera, ¿qué resta para la paz?	950
Leonor	Algo presumo que resta. Y aunque solo es conjetura,	

³⁹⁵ Lance: “Significa asimismo la pendencia de obra o de palabra, el encuentro o caso que sucede entre dos o más personas, con circunstancias arduas y extraordinarias” (*Aut.*).

³⁹⁶ *Delito de amor*: La expresión aparece en otras obras de Calderón de la Barca. Curiosamente se encuentra en su *Loa para el auto sacramental intitulado El gran teatro del mundo*, que se representó en la ciudad de Valencia en 1641 por la compañía de Antonio de Prado

	no deja de hacerme fuerza ³⁹⁷	
	el amante que en su cuarto	
	anoche estaba con ella,	955
	quizá porque una criada	
	se le ³⁹⁸ abrió sin su licencia,	
	debe de ser muy amigo	
	del ofendido y recela	
	que en la parte de traición	960
	a la confianza quiera	
	más una venganza loca	
	que una satisfacción cuerda:	
	y así, hasta que haya quien tome	
	en esto la mano ³⁹⁹ y...	
Diego	Cesa,	965
	Leonor, que ya te he entendido.	
	Y aunque desvelarme quieras,	
	para un informe hecho acaso ⁴⁰⁰	
	muy por extenso lo cuentas.	
	Hablemos, pues, claro y dime,	970
	porque importa a la fineza ⁴⁰¹	
	que haga por ella, si es	
	la que por ciertas sospechas	
	presumo, si quien es dice.	

³⁹⁷ Hacerme fuerza: forzarme, obligarme. En *Autoridades* no aparece la definición de la locución, pero sí en cambio lo hace como definición del verbo *forzar*: Hacer fuerza o violencia física para conseguir algún fin: como Forzar una puerta, etc. El mismo verso aparece en la *Loa para el auto intitulado Los alimentos del Hombre*:

Hombre 1º

No prosigáis, que aunque yo
verdad tan segura crea,
cierta razón de dudar
no deja de hacerme fuerza:
¿cómo una hora tener puede
acción en sí tan opuesta
que venga para mi daño
y para mi alivio venga?

³⁹⁸ Leísmo. Se refiere al cuarto.

³⁹⁹ *Tomar la mano*: Se dice el que se adelanta a los demás para hacer algún razonamiento (*Covarrubias*).

⁴⁰⁰ Ver nota 28

⁴⁰¹ *Fineza*: En el verso 794 del primer acto, Leonor se refiere del mismo modo al favor que le ha de hacer su padre Don Diego de permitir que Beatriz se quede en la casa.

Leonor	Mujeres que a solas quedan, curiosa una, otra afligida, siendo la aflicción ⁴⁰² parlera, sagaz la curiosidad... saca tú la consecuencia:	975
	Beatriz César es, señor, hermana de don Juan César.	980
Diego	No mintió mi presunción, cuando a Celio oí.	
Leonor	(Ni mi estrella en que sea desdichado quien, siguiendo su influencia, ⁴⁰³ puso los ojos en mí.) ⁴⁰⁴	985
Diego	¿Y el galán?	
Leonor	Si se me acuerda, don Félix de Lara dijo, que el que aquí vino con ella fue un hombre que encontró acaso. ⁴⁰⁵	990
Diego	¿Que hace ahora?	
Leonor	Esperando queda, viendo que a hablarte a tu cuarto paso aun antes que amanezca, la resolución, señor, que lleve de tu respuesta en que se quede o se vaya.	995
Diego	Leonor, aunque estas materias estuvieran bien de ti ignoradas, lo que es fuerza no es elección. Esa dama	1000

⁴⁰² *Aflicción*: “Desconsuelo, ahogo, pena, tormento” (*Aut.*).

⁴⁰³ *Influencia*: “virtud y calidad de los astros y cuerpos celestes, con que ocasionan varios efectos en los cuerpos sublunares, por medio de su luz y su calor. Las más veces se toma por el mismo efecto o acción con que influyen” (*Aut.*)

⁴⁰⁴ Leonor se lamenta de que su amado don Enrique se haya visto envuelto en las desdichas provocadas por la huida de su casa de doña Beatriz.

⁴⁰⁵ *Acaso*: Ver nota 153

rica, principal y bella
 ves y todo aventurado
 por una vanidad necia;
 pero esto no habla contigo,
 claro está.⁴⁰⁶ En efecto, esa 1005
 dama tiene contra mí
 la obligación de una deuda
 que en la amistad de su padre
 la ha tocado por herencia.
 Darme al partido⁴⁰⁷ de que 1010
 contigo esté es dar licencia
 a que sepa yo que sabes
 lo que no quiero que sepas.
 Dejarla desamparada
 al daño que la acontezca 1015
 es también darme al partido
 de que se imagine o crea
 que, huyendo el riesgo en mi casa,
 mi casa al riesgo la vuelva.
 Sacar la cara⁴⁰⁸ al ajuste,⁴⁰⁹ 1020
 sin saber antes cuál sea
 la razón de uno y de otro,
 es resolución muy necia
 que no ha de empeñarse un hombre
 sin saber en qué se empeña. 1025

⁴⁰⁶ Es una intervención que delata el juego cómico de Calderón al entender el padre que su hija no cometería la misma imprudencia que Doña Beatriz cuando la obra nos enseña que no es así.

⁴⁰⁷ *Partido*: “conjunto o agregado de personas que siguen y defienden una misma sentencia, opinión o dogma” (*Aut*). La expresión “darme al partido” significa decantarse por una postura. Si permite que se quede con su hija, asume que esta sabe más de lo que él quisiera, si expulsa a Beatriz de su casa, la joven creerá que su casa la ha llevado de nuevo a vivir en peligro, algo que no debe hacer por la amistad que le unió a su padre.

⁴⁰⁸ *Sacar la cara*: “Es salir con empeño y públicamente a la defensa de algún negocio o persona, interesándose por sí y tomándolo por su cuenta” (*Aut*). La expresión que empleamos hoy con este sentido es ‘*dar la cara*’.

⁴⁰⁹ *Ajuste*: “Concierto, composición, tratado hecho de acuerdo y conformidad” (*Aut*). Don Diego concluye que tomar una decisión u otra es arriesgado al no conocer todos los hechos.

Y así, entre tantos extremos,⁴¹⁰
hasta que mañoso inquiera
qué hay aquí y qué puedo hacer,
partamos la diferencia⁴¹¹.
Yo he de decir que se vaya, 1030
sin que imagine ni entienda
que sé quién es. Tú podrás,
en quedándote con ella,
decir que se quede en casa,
sin saber yo que se queda, 1035
conque ni a quien es me obliga⁴¹²
con la cara descubierta,
ni desamparo a quien es,
ni aventuro⁴¹³ la decencia
de que la tuve conmigo, 1040
pues siempre es mejor que tenga
este género de culpa
tu piedad que mi imprudencia.
Conque quedamos los tres...
Mas, disimula, que ella 1045
tras ti a mi cuarto ha pasado.

Sale Beatriz.

Beatriz Perdonadme esta licencia,
que hasta ser agradecida
a ninguna se le niega,
y dadme, señor, las plantas, 1050

⁴¹⁰ *Extremos*: Se refiere a las dos opciones que se le plantean, es una metáfora que se explica de esta manera en *Autoridades*: Ser una cosa extremo o llegar al extremo: “Frasas expresivas o de un sumo y excesivo bien o de un inmenso e imponderable mal que ni cabe, ni parece que puede ser mayor.”

⁴¹¹ *Partir la diferencia*: “Frase que vale ceder cada uno de su parte en alguna controversia o ajuste, para conformarse, acercándose al medio proporcionado” (*Aut*).

⁴¹² *Obligar*: “Atar, ligar” (*Aut*).

⁴¹³ *Aventurar*: “Arriesgar, poner o exponer a la casualidad, riesgo y contingencia, o a sí mismo o alguna otra cosa” (*Aut*).

donde postrada merezca
saber si merezco ser,
no criada, esclava vuestra,
en tanto que...

Diego

No, no más,
señora, (¡oh cuánto me quiebra
1055
el corazón!) que ya he dicho
a Leonor lo que convenga,
que es que, pues pasó la noche,
podréis iros encubierta,
donde fortunas de amor
1060
inconvenientes no tengan
que tiene mi casa. El cielo
os guarde. (Leonor, detenla
y de ningún modo que
falte de casa consentas.)
1065

Vase

Beatriz

¿Hasle dicho quién soy?

Leonor

No,
porque le vi de manera,
resuelto a esto, que no quise
que al nombre el decoro pierda.

Beatriz

¡Que aun una esperanza sola,
1070
que en fortuna tan deshecha
me dio el acaso, me falte!

Leonor

¿Qué esperanza?

Beatriz

Leonor bella,
la de haberme persuadido⁴¹⁴

⁴¹⁴ *Persuadir*: “Obligar a alguno con el poder de las razones o discursos que le propone, a que ejecute alguna cosa o la crea” (*Aut*). Doña Beatriz ha creído ver en la llegada a la casa de Doña Leonor una señal de que su suerte habría de cambiar y salir de allí casada con don Félix sin que hubiera pasado a mayores su huida, pero, al creer que Don Diego la ha echado, esa esperanza se convierte en la posibilidad de que su hermano mate a su amado.

el día que ya a tus puertas 1075
 el hado me encomendó
 que se dijese en Valencia
 que un disgusto con mi hermano
 me trajo a casa como esta,
 de donde salí casada 1080
 a gusto y a conveniencia
 de él mismo y de los parientes;
 pero arrojándome della
 donde, ofendidos, no habrá
 ninguno que me defienda, 1085
 será fuerza que se diga,
 pues me he de valer por fuerza⁴¹⁵
 de don Félix, que liviana⁴¹⁶
 me salí con él, y tenga
 esta razón más mi hermano 1090
 para que irritado quiera
 acabarlo con la espada
 antes que con la prudencia.
 Si ya no es que lo esté, ¡ay triste!
 pues en reñida pendencia 1095
 dejé a los dos y no sé
 qué resultó, de manera
 que puede ser que a buscar
 vaya, locamente ciega,
 a quien o ha muerto a mi hermano 1100
 o mi hermano a él, expuesta
 de un peligro a otro peligro.
 Manda a alguna criada de esas
 que me dé, Leonor, un manto
 como limosna siquiera 1105
 y adiós.

⁴¹⁵ *Por fuerza*: “Significa también precisamente, necesariamente, sin excusa” (*Aut*).

⁴¹⁶ *Liviana*: “deshonesta” (*Aut*).

Vanse Beatriz y Juana y sale Inés con un papel.

Leonor	Aunque ni primer agrado me han debido las finezas de don Juan, estimo que haya ocasión de mirar cuerda por su honor, que no hay quien ya que no ame, no agradezca. ⁴²⁰	1130 1135
Inés	Mandaste que con cuidado fuese y viniese a la reja, por si pasaba Chacón. Pasó y echome por ella este papel.	
Leonor	Muestra, Inés, que, aunque cosas tan diversas como esta noche han pasado en casa ocupar debieran la imaginación, ninguna se atrevió al lugar de aquella guardada estancia del alma, que al cuidado se reserva de las heridas de Enrique. ⁴²¹	1140 1145
Inés	Pues para que no le tengas, él también queda en la calle, a la esquina de la vuelta.	 1150

Lee Leonor

Leonor “Aunque sea vanidad darme por entendido de que pueda mi salud merecer alguna lástima, que no me atrevo a decir cuidado, no solo me he de dejar incurrir en ella,

⁴²⁰ Leonor deja claro con este parlamento que el amor que le profesa don Juan no es correspondido, pero que ni aun así se evita el ayudar a su honor.

⁴²¹ Lo más importante para Doña Leonor es la preocupación por las heridas sufridas por Don Enrique.

pero adelantarla, hasta pedir en albricias de mi poco riesgo la mucha piedad de que te vea.
Dios te guarde.”⁴²²

	¿Cómo haríamos, Inés, que hablar con Enrique pueda, sin dar nota ⁴²³ , en la ventana?	
Inés	Entrándole por la puerta.	1155
Leonor	¿Y si viniese mi padre?	
Inés	Echarle por la azotea, pues ya se sabe el camino. ⁴²⁴	
Leonor	Que en casa hay, no consideras, un testigo más que esotras de quien fiarnos es fuerza, pues Beatriz se queda en casa.	1160
Inés	Si no hemos de fiar dellas, da a una oficio de guarda de vista ⁴²⁵ que la detenga.	1165
Leonor	¿Y si oye hablar en el cuarto a un hombre, estando tan cerca de la sala el tocador?	
Inés	Para eso habrá otra deshecha. ⁴²⁶ Yo cantaré a la guitarra, como que acaso divierta tus penas, con cuyas altas voces las bajas se pierdan	1170

⁴²² Es habitual en el teatro del Siglo de Oro que cualquier documento escrito que apareciera en las obras estuviera escrito en prosa, como es el caso de nuestra comedia.

⁴²³ *Dar nota*: No aparece en *Autoridades*, pero entendemos que se hace un juego de palabras entre el sentido literal relacionado con la música, entendiéndolo así como entonar, y el del valor que le damos hoy en día a la expresión *dar la nota* ‘actuar de manera discordante’ (*DEL*). Es decir, que Leonor busca una manera de que don Enrique no llame la atención en su encuentro en el balcón.

⁴²⁴ Respuesta cómica de Inés que hace referencia a la manera que tuvieron de entrar en la vivienda la noche anterior Don Enrique y Chacón.

⁴²⁵ *guarda de vista*: “La persona que no pierde de vista a la que guarda” (*Aut*).

⁴²⁶ *deshecha*: Inés juega con el doble sentido de este término. Además de “disimulo, fingimiento y arte con que se finge y disfraza alguna cosa” (*Aut*) o “disimulación para encubrir lo hecho” (*Covarrubias*), se entiende como “cierto género de cancioncita con que acaba el canto”. De nuevo nos encontramos con esa dilogía en el empleo de algunas palabras, aquí el segundo valor, el musical, esconde el verdadero sentido, que es permitir el encuentro entre los enamorados.

	en que los dos habléis.	
Leonor	Tú	
	lo dispones de manera	1175
	que, aun cuando no lo deseara,	
	la facilidad hiciera	
	que lo ejecutase. Hazle	
	por esa reja una seña.	
Inés	Hay gente en la calle ahora.	1180
Leonor	Pues guárdame, Inés, suspensa ⁴²⁷	
	la industria ⁴²⁸ para después.	
Inés	No hayas miedo que se pierda.	
Leonor	Harto ⁴²⁹ hará, si es dicha mía.	

Vanse y sale don Juan.

Juan	¡Oh tirana ley severa	1185
	de que el más honrado culpas	
	que no comete padezca!	
	¡Quién te borrara del mundo	
	o, ya que aquesto no pueda,	
	al honor y a la malicia ⁴³⁰	1190
	les trocara las materias	
	del vidrio y el bronce haciendo	
	que el honor de bronce fuera	
	y la malicia de vidrio!	
	Mas, ¡ay, qué loca propuesta!	1195

⁴²⁷ *Suspensa*: Participio del verbo suspender: “detener, o parar por algún tiempo, o hacer pausa” (*Aut*).

⁴²⁸ *Industria*: “Ingenio y sutileza, maña o artificio” (*Aut*). Se entiende como un ardid para conseguir un objetivo. Al igual que sucedía con Basilio en la segunda parte del Quijote, aquí la industria está justificada porque su fin es conseguir el triunfo del amor, de la pasión.

⁴²⁹ *Harto*: “Usado como adverbio vale bastantemente, sobradamente” (*Aut*). Entiendo este uso adverbial aquí como una referencia a la mala suerte que cree tener Doña Leonor. La dama considera que la buena idea que ha tenido Inés para que pueda encontrarse con Don Enrique quede en nada por su infortunio a pesar de que lo desea: “es dicha mía”.

⁴³⁰ *Malicia*: “Vale también inclinación a lo malo, perverso y contrario a la virtud” (*Aut*). En este fragmento, don Juan plantea cómo sería de deseable que el honor fuera de bronce y la maldad ‘lo contrario a la virtud’ de vidrio para poder romperse fácilmente. A pesar de todo, se lamenta de su situación y de que incluso siendo de bronce su honor se hubiera quebrado igual por los acontecimientos que está viviendo.

que aun de bronce se quebrara
al golpe de tanta ofensa.
Entré en mi casa y no hallé
ya criada ninguna en ella,
que, cómplices de mi injuria, 1200
se valieron de su ausencia.
Conque saber no es posible
el agresor que me afrenta,
ni dónde puede tener
a una ingrata en salvo puesta. 1205
Preguntarlo será infamia,
comunicarlo, bajeza.
¿A quién se le habrá negado
hasta el uso de la lengua?
Si estoy en casa, presumo 1210
que pierdo tiempo; si fuera
salgo, no sé dónde voy;
y esto con tanta vergüenza,
que juzgo que ya entre sí
me notan⁴³¹ cuantos me encuentran, 1215
sabiendo ellos lo que ignoro.
¡Oh, pundonor⁴³², cuánto cuestas
para que un hombre te halle
y cualquier mujer te pierda!

A una esquina suspenso y sale don Félix.

Félix ¿A dónde, fortuna mía, 1220
siempre a mis dichas opuesta,
iría Beatriz, que de mí
ni se vale, ni se acuerda?

⁴³¹ *Notar*: “Censurar, reprehender o reparar las acciones de alguno” (*Aut*).

⁴³² *Pundonor*: “Aquel estado en que, según las varias opiniones de los hombres, consiste la honra o crédito de alguno. Díjose de punto y honor” (*Aut*).

Después que escapé⁴³³ a aquel hombre⁴³⁴,
la noche pasé a la puerta 1225
sin resolverme ni a entrar
ni a salir, para que en vela
me hallase cualquiera aviso;
mas fue inútil advertencia,
pues ni ella me da noticias 1230
ni yo sé dónde tenerlas.
¡Qué fuera, ay de mí, que hubiese
dado su hermano con ella,
pues mejor que yo sabría
dónde ir pudo! Vaga idea 1235
de un triste, ¿cuándo sabrás
hacia lo mejor la senda⁴³⁵?

Hablan sin verse.

Juan	No sé qué hacer en mis dudas.	
Félix	No sé qué haga en mis sospechas,	
Juan	¡Qué asombro!	
Félix	¡Qué confusión!	1240
Juan	¡Qué dolor!	
Félix	¡Qué ansia!	
Los dos	¡Qué pena!	

Vense

Félix	Don Juan.
Juan	Don Félix.

⁴³³ *Escapar*: “Algunas veces se suele usar en activa y significa librar, libertar, sacar a uno de algún peligro o riesgo: y en fuerza de esto se dice, A Fulano le escaparon de ser cogido sus amigos y parientes, etc.” (*Aut*).

⁴³⁴ *A aquel hombre* se refiere a Don Enrique y a cómo lo ayudó la noche anterior.

⁴³⁵ *Senda*: “Se usa también en sentido Moral, y significa el medio que se elige o sigue para lograr algún fin” (*Aut*). Se plantea nuestro personaje cuál será el camino que deba seguir para alcanzar la mejor solución a su problema.

Félix	¿A dónde vais? (Mal el alma se esfuerza, que al delincuente aun la sombra de la vara ⁴³⁶ le amedrenta.)	1245
Juan	A un negocio ⁴³⁷ que me importa (¡qué mal el valor se alienta ⁴³⁸ !) iba, ¿y vos?	
Félix	Con el cuidado voy de no sé qué encomienda ⁴³⁹ que me ha encargado un amigo (esto es temer que me lea mi delito en el semblante y así me importa la ausencia). Yo os buscaré en vuestra casa después.	1250
Juan	Hallaréis en ella un gran disgusto ⁴⁴⁰ . (Esto es prevenir, cuando no vea a Beatriz, como otras veces, que no la eche menos).	1255
Félix	Sepa yo el disgusto (si conmigo declararle, ¡ay de mí!, intenta).	1260
Juan	Anoche en mi calle (¡cielos, favor!) tuve una pendencia de un hombre que me embistió. ⁴⁴¹	
Félix	Hablad bajo, porque llega	1265

⁴³⁶ *Vara*: “La que por insignia de jurisdicción traen los Ministros de Justicia en la mano, por la cual son conocidos y respetados: y en ella está señalada una cruz en la parte superior, para tomar en ella los juramentos, que suelen decir: Jurar en vara de justicia” (*Aut*).

⁴³⁷ *Negocio*: “Término genérico con que se significa cualquiera ocupación, empleo o trabajo” (*Aut*).

⁴³⁸ *Alentar*: “Animar, infundir vigor y esfuerzo, dar aliento, y hacer que una cosa tome espíritu y fuerzas: como hace el vino generoso y el alimento al que está desfallecido y débil, que le alienta y vivifica” (*Aut*).

⁴³⁹ *Encomienda*: “El encargo que se hace a alguno, o el que uno se toma de hacer alguna cosa” (*Aut*).

⁴⁴⁰ *Disgusto*: “Sentimiento, pesadumbre, inquietud o molestia que nos ocasionan los accidentes o las cosas contrarias a nuestro deseo” (*Aut*).

⁴⁴¹ *Embustir*: “Acometer a otro cerrando con él, para maltratarle y ofenderle” (*Aut*).

gente pasando la calle.

Salen don Enrique y Chacón. Don Juan y don Félix hablan aparte.

Sale don Diego y don Enrique y Chacón se retiran a la puerta por donde salieron.

Chacón En fin, ¿damos otra vuelta?

Enrique Y otras mil, hasta la dicha
de estar Leonor a la reja.

Chacón ¿No bastan siete, que es 1270
el número de las bestias
el día de San Antón?⁴⁴²
Mas, su padre...

Enrique No nos vea,
volvamos por esta parte.

Diego ¿Quién en este mundo creyera⁴⁴³ 1275
que hallara en conversación
al ofendido y la ofensa?
¡Don Juan y don Félix, cielos,
en plática tan secreta,
y tan sin recato⁴⁴⁴ el uno 1280
del otro! ¿Si es conveniencia⁴⁴⁵
la que tratan, declarados
ya los dos? Mas eso fuera
la boda hacer sin la novia,
pues ninguno sabe della. 1285
¿Cómo a dar el primer paso
en restauración de aquella
pobre afligida señora
con los dos me introdujera

⁴⁴² Era costumbre en la romería de San Antón el 17 de enero que los fieles dieran vueltas al templo con sus animales.

⁴⁴³ Caso de hipermetría.

⁴⁴⁴ *Recato*: “Cautela o reserva” (*Aut*).

⁴⁴⁵ *Conveniencia*: “Ajuste, concierto y convenio” (*Aut*).

por si algo rastrease^{446?}

Acércase.

Juan	En fin,	1290
	de la casa donde juegan llegó con gente don Diego Rocamora...	
Diego	Y ahora llega también, en fe de que viene de buscaros de la vuestra, señor don Juan.	1295
Juan	¿Qué tenéis que mandarme ^{447?}	
Diego	La respuesta os dé lo mismo en que habláis ⁴⁴⁸ , pues, dejándoos con la pena que os dejé anoche, es preciso el que cuidadoso vuelva a saber qué ha resultado. ¿Habéis sabido quién sea quien tan cauteloso os busca?	1300
Juan	Agradezco la fineza, y, con deciros a vos lo que a don Félix dijera, habré cumplido con ambos. Huyó sin saber quién era el hombre; quise seguirle y, viendo ser diligencia perdida, me entré en mi casa	1305 1310

⁴⁴⁶ *Rastrear*: “Metafóricamente vale inquirir, indagar y averiguar alguna cosa, discurriendo por conjeturas o señales” (*Aut*).

⁴⁴⁷ *Mandar*: “Ordenar el superior al inferior ejecute alguna cosa” (*Aut*).

⁴⁴⁸ La respuesta que espera está relacionada con la conversación que estaban manteniendo Don Juan y Don Félix y cuyo final ha podido escuchar Don Diego.

del valor, de la prudencia.)

Vase

Diego (Cuerdo procede don Juan,
don Félix suspenso queda,
y yo, leyendo uno y otro
corazón, no sé qué deba
hacer.) 1345

Félix (¡Ay de mí! ¿Qué he oído?
Beatriz, al tomar la puerta,
sin duda que desmayada
cayó y yo pensé que era
haber salido; ¿qué mucho
que si a mí las luces muertas
no me conoció don Juan,
que tampoco conociera
yo que Beatriz⁴⁵³ se quedaba?
Esto pide grande enmienda,⁴⁵⁴
pues, vuelva o no vuelva en sí,
está en gran peligro puesta.)
Perdonadme a mí también
(no sé a lo que me resuelva)⁴⁵⁵
el que no pueda serviros. 1350
1355
1360

Vase.

Diego ¿Quién creerá, cielos, que sea
el mentir un hombre honrado

⁴⁵³ En las dos ediciones del siglo XVII el nombre que aparece es el de Leonor. En otras posteriores también, sin embargo, ya en algunas de estas últimas (las dos primeras), aparece tachado el nombre de Leonor y escrito a mano el de Beatriz. Por los acontecimientos de la obra, considero más apropiado aquí este ya que no tiene sentido que Don Félix piense en otra dama que no ha participado (según lo que él conoce) en los acontecimientos de la noche anterior.

⁴⁵⁴ *Enmienda (emienda)*: “Corrección de algún error” (*Aut*).

⁴⁵⁵ *Resolver*: “Decidir, determinar sobre alguna materia” (*Aut*).

la cosa más torpe y fea?
¡Y que haya trance en que agrade
ver que un hombre honrado mienta! 1365
Don Juan lo diga, supuesto⁴⁵⁶
que es prevenir con cautela
el que no se vea su hermana,
acción a dos luces⁴⁵⁷ cuerda,
pues calla a un tiempo el que agravie, 1370
y salva el que no parezca.⁴⁵⁸
¿Cómo yo por entendido
me daré? Que es cosa recia
decirle a un hombre en su cara:
“Yo sé las desdichas vuestras”. 1375
Mayormente, cuando él
me está cerrando la puerta.
Dejárselo de decir
es dar con el tiempo fuerza
al escándalo: Un camino 1380
solo se ofrece. ¡Oh si hubiera
sido antes que don Félix
se fuese con tanta priesa!
Mas con alcanzarle poco
hay perdido.⁴⁵⁹

*Vase don Diego y salen don Enrique y Chacón.*⁴⁶⁰

Chacón	El viejo no entra	1385
	en su casa.	
Enrique	Antes parece,	

⁴⁵⁶ Ver nota verso 250.

⁴⁵⁷ *A dos luces*: “Frase adverbial que significa ambiguamente, con confusión” (*Aut*).

⁴⁵⁸ Don Diego considera que la mentira de don Juan le da ese doble uso: proteger su honor por la huida de doña Beatriz y justificar que su hermana no aparezca.

⁴⁵⁹ Sigue a Don Juan.

⁴⁶⁰ No hemos tenido acotación de salida de escena de Enrique y Chacón, pero se puede deducir por el diálogo que esta se produce en el verso 1274.

que la calle abajo echa
con acelerado paso
más que suele.

Chacón	En hora buena	
	vaya y más si de ahí resulta	1390
	que Leonor salga a la reja,	
	y que el dar vueltas dejemos	
	nosotros a la Cuaresma. ⁴⁶¹	

Inés a la reja.

Enrique	Pasemos esta vez sola.	
Inés	¿Enrique?	
Enrique	¿Quién llama?	
Inés	Entra	1395
	en este primero cuarto,	
	que ya está la puerta abierta.	
Chacón	¿Tengo yo de entrar contigo?	
Enrique	Para nada que acontezca	
	es malo el hallarnos juntos.	1400

Vanse. Salen Leonor e Inés y ellos salen.

Leonor	Cuidado con la deshecha ⁴⁶²	
	de que has de cantar, Inés,	
	porque aún los ecos ⁴⁶³ no pueda	

⁴⁶¹ Igual que en la escena anterior, se refiere Chacón al hecho de dar vueltas sin descanso. En esta ocasión parece indicar que la Cuaresma es la que debe seguir ‘dando vueltas’: “dejemos a la Cuaresma el dar vueltas”.

⁴⁶² *Deshecha*: Desecha: “Un cierto género de cancioncita con que se acaba el canto y deshecha vale despedida cortés” (*Covarrubias*). En *Autoridades* también aparece el término como “En la danza española es la mudanza que se hace con el pie contrario, deshaciendo la misma que se había hecho y formado: y así llaman los maestros de danzar: hecha y deshecha.”

⁴⁶³ *Eco*: Se refiere al sonido que reverbera y vuelve a los oídos repitiendo las últimas sílabas; en este caso no habrá este eco físico. Por este motivo, debemos entenderlo más con la definición que se hace en *Autoridades*: “En la música es la repetición de las últimas sílabas o palabras, que se cantan a media voz por distinto coro de músicos y en los órganos se hace por registro distinto, hecho a propósito para este fin”. De esta manera se está anticipando la estructura de la siguiente escena en que Inés canta teniendo en cuenta las últimas palabras del diálogo entre la pareja protagonista.

	oír de nuestra voz Beatriz.	
Inés	Para todo estoy alerta.	1405
Leonor	Solo a tanto atrevimiento pudiera dar osadía tras la corta dicha mía el no corto sentimiento de tu salud. Y así, a intento ⁴⁶⁴ de que crédito ⁴⁶⁵ no dé amor a lo que no ve, el riesgo al cuidado iguala.	1410

Canta Inés, y sin dejar nunca de cantar ella y representar ellos, advirtiendo que en las repeticiones del tono acaben iguales los versos del cantado y representado.

Canta Inés	<i>Guarda corderos, zagala, zagala, no guardes fe,...</i>	1415
Enrique	¿Qué es aquesto?	
Leonor	Es que hay ahí de quien fiarme no puedo; y porque, aunque hablemos quedo no nos oiga, discurrí en disimular así nuestras voces.	1420
Enrique	¿Qué temer queda en la vida a quien ser dueño ⁴⁶⁶ del alma no ignora?	

⁴⁶⁴ *Intento*: “Fin o propósito” (*Aut*).

⁴⁶⁵ *Crédito*: “La fe o creencia y asenso (“consentimiento”) firme que se da a lo que otro dice” (*Aut*). En este caso, la estructura oracional podría indicarnos que “crédito” es el sujeto del verbo “dé”, pero, entendiendo que es habitual el uso del hipébaton en la obra y que el sentido de la oración no es claro, debemos pensar en ‘amor’ como sujeto, de manera que se entiende este pasaje de esta manera: Con el fin de que el amor (que siente por Don Enrique) no dé veracidad a lo que no ve (la ausencia del amado que ha sido herido), hace que asuma el riesgo frente al cuidado (precaución) de no hacerlo.

⁴⁶⁶ *Dueño del alma*: Se refiere a Leonor: “El Señor propietario que tiene dominio sobre alguna cosa: y también se suele llamar así a la mujer y a las demás cosas del género femenino que tienen dominio en algo, por no llamarlas Dueñas, voz que ya comúnmente se entiende de las dueñas de honor: y en este caso si a la voz dueño se añade algún adjetivo, es siempre con la terminación masculina”. (*Aut*). Se expone un ejemplo de Lope de Vega de su obra *Las fortunas de Diana* en que no se sigue de adjetivo sino de un sintagma

Canta Inés	<i>...que quien te hizo pastora no te libró de mujer.</i>	1425
Leonor	Aunque del alma lo fuera, diera cuidado la vida: ¿qué fue aquello de la herida y entrar de aquella manera en mi casa?	
Chacón	Una embustera, que tras dos horas o tres de andar a ciegas, después nos dejó en gentil aliño ⁴⁶⁷ .	1430
Canta Inés	<i>La pureza del armiño, que tan celebrada es,...</i>	1435
Enrique	Calla, loco. Una afligida mujer, que de mí llegó a valerse, por quien yo de la ronda defendida saqué la pequeña herida y, escapando del tropel de un terrado en otro, a aquel que vi luz la fuga aplico.	1440
Canta Inés	<i>...vístela con el pellico y desnúdala con él.</i>	1445
Leonor	¿Luego la que a aquella hora huyendo también venía fue esa dama?	
Enrique	Sí sería. ¿Pero eso qué importa ahora para malograr, ⁴⁶⁸ señora,	1450

preposicional como en nuestro caso: “Las palabras suelen ser más dueños de las tendencias, que los agravios.”

⁴⁶⁷ ¿Qué gentil *aliño*!: “Frase irónica con que se explica no encaminarse bien lo que se pretende, o desea” (*Aut*).

⁴⁶⁸ *Malograr*: “Frustrar, desbaratar o descomponer el logro de alguna pretensión, intento o empresa” (*Aut*).

	de otra estrella ⁴⁶⁹ en la esquivez ⁴⁷⁰ el breve rato? ¿Qué, juez de mi amor, puedes decirme? ⁴⁷¹	
Inés	<i>Deja a las piedras lo firme, advirtiéndome que, tal vez, ...</i>	1455
Enrique	¿Qué piensas hacer de un hado tan neutralmente dudoso que solo se ve dichoso para verse desdichado? ⁴⁷² Dígalo, Leonor, tu agrado, ⁴⁷³ y dígalo tu crüel temor, pues atenta al fiel decoro de tu belleza...	1460
Canta Inés.	<i>... a pesar de su dureza, obedecen al cincel.</i>	1465

Deja de cantar.

Enrique	... pendiente me traes de suerte, que piadosa y homicida, ni acabas de darme vida, ni acabas de darme muerte.	
Leonor	Ya que en extremos advierte tales tu pena, bien hoy	1470

⁴⁶⁹ *Estrella*: En *Covarrubias* aparece la siguiente expresión: “Venir a casa con estrellas: venir de noche, cuando por la ausencia del sol ellas resplandecen”. Se debe entender en este sentido y así la “otra estrella” se refiere a la nueva noche que estamos viviendo en la comedia.

⁴⁷⁰ *Esquivez*: “Despego, extrañeza, y demasiado retiro y recato” (*Aut*). Si la estrella indica la noche, la esquivez se refiere al hecho de estar viéndose en secreto, ocultamente. Don Enrique se queja de que pregunte Doña Leonor por la mujer a la que ha ayudado ya que están perdiendo un tiempo precioso de su “breve rato”.

⁴⁷¹ *Decir*: “En lo forense vale lo mismo que declarar, deponer, testificar en algún pleito o causa y así en los interrogatorios, que se presentan por las partes para que a su tenor se examinen los testigos, se remata cada pregunta con estas palabras: digan y den razón” (*Aut*). Se entiende aquí, en relación con lo anterior, que a Don Enrique le molesta el interrogatorio de su amada y se emplea el juego de palabras, ella es la “jueza de mi amor” para él y de ahí que podamos entender este valor del verbo “decir”.

⁴⁷² La pregunta que plantea Don Enrique se relaciona con el parlamento anterior. Ante las dudas que parece ver en su amada, le argumenta que su destino no es imparcial (“hado / tan neutralmente dudoso”) y que la alegría del reencuentro (“solo se ve dichoso”) contrasta con la actitud que ve en ella (“para verse desdichado”).

⁴⁷³ *Agrado*: “La suavidad, blandura y trato apacible en las palabras y acciones” (*Aut*).

	<p>disculpada, Enrique, estoy, pues me acobardo y me animo, osada, porque te estimo, remisa⁴⁷⁴, por ser quien soy.</p>	1475
	<p>¿Cómo puedo...?, pero espera, aseguraré un cuidado.⁴⁷⁵ Inés, ¿por qué lo has dejado?</p>	
Inés ⁴⁷⁶	<p>La guitarra de manera⁴⁷⁷ destemplada⁴⁷⁸ está, que fuera dar más sospecha.</p>	1480
Leonor	<p>Inés, ve de cualquier suerte que esté, no lo dejes un instante.</p>	
Enrique	<p>Si tanto importa que cante, muestra, yo la templaré.</p>	1485

Toma la guitarra Enrique y, estándola templando, sale don Diego y hállale con ella en la mano

Inés	<p>¡Ay desdichada de mí! ¿Cuándo entraste, Enrique, en casa, cerraste la puerta?</p>	
Enrique	<p>No.</p>	
Inés	<p>Pues contigo descuidada, pensando que nadie fuera tan necio que la dejara abierta, no cuidé de ella;</p>	1490

⁴⁷⁴ *Remisa*: participio de remitir: “Vale asimismo dejar, diferir o suspender” (*Aut*). En DRAE aparece como “Flojo, dejado o detenido en la resolución o determinación de algo.” Se entiende el adjetivo como la antítesis de “osada” del verso anterior. “El flojo” (*Covarrubias*)

⁴⁷⁵ *Cuidado*: “Recelo y temor de lo que puede sobrevenir” (*Aut*).

⁴⁷⁶ En VT se indica como “Sale Inés”, pero en ningún momento anterior se ha indicado que saliera, por lo que hemos decidido eliminar esta interpretación y mantener la de GP.

⁴⁷⁷ *de manera* no aparece en VT y mantengo la versión de GP para respetar la métrica.

⁴⁷⁸ *Destemplada*: “No aparece la acepción que tiene aquí en *Autoridades*, hay que ir al verbo *templar*: “En la música, vale poner acordes los instrumentos según la proporción armónica. En *Covarrubias* sí aparece la acepción en el verbo *destemplar*: “Desconcertar el armonía de las cuerdas o voces de un instrumento”.

	con que dentro de la sala ya señor está ⁴⁷⁹ y te ha visto. El demonio ⁴⁸⁰ imaginara	1495
Leonor	hallar tocando al galán. ¡Qué descuido!	
Enrique	¡Qué ignorancia!	
Chacón	En vez de guitarras pienso que habemos de templar gaitas. ⁴⁸¹	
Diego	¿Quién es este caballero, que tan hallado ⁴⁸² en mi casa viene a divertirse a ella?	1500
Leonor	¿De qué de verle te espantas? Como en la corte, señor, se usan tan poco las danzas, no aprendí esa habilidad y hallándome desairada ⁴⁸³ en Valencia, donde están tan en uso que no hay dama que no luzca en sus primores,	1505 1510

⁴⁷⁹ Ha omitido el artículo “el” en señor. Así aparece en las versiones del XVII.

⁴⁸⁰ *Demonio*: “Al hombre malo y perverso suelen decir que es un demonio, por imitarle y tener su condición” (*Covarrubias*). En este caso, el sentido inclina a pensar en “el demonio” no como sujeto de “imaginará” sino como su complemento directo y así entender que Don Diego ve al demonio al encontrar a un hombre en su casa.

⁴⁸¹ *templar gaitas*: “Aplacar y desenojar al que está enfadado y rostrituerto” (*Aut*).

⁴⁸² *Tan hallado*: Don Diego de una manera irónica se refiere a cómo encuentra a Don Enrique en su hogar con este adjetivo que indica una actitud relajada, cómoda. La expresión “tan hallado” aparece en otras obras de Calderón con este sentido:

La hija del aire (vv. 682-686)

Chato: ¿Qué hay, amigo?
Un soldado me enviasteis
a mi casa, el más bonito;
tan hallado en ella está
que parece nuestro hijo

El jardín de Falerina (vv. 450-454)

Marfisa: ¿Y a qué causa,
cuando le juzgaba preso,
triste y afligido, está
tan alegre, tan contento,
y tan hallado en París?

⁴⁸³ *Desairar*: “Deslucir, hacer desprecio y desestimación de alguna cosa o persona” (*Aut*).

	pues, cuando juntas se hallan, todos sus divertimientos son saragüetes ⁴⁸⁴ que llaman, sin los públicos saraos en que suele caerse en falta	1515
	de grave o de descortés, mayormente si la saca persona de autoridad; dije ayer a doña Juana, mi prima, enviase al maestro;	1520
	preguntó si había guitarra en casa o si la traería, que el hombre que le acompaña iría volando por ella. Sacole esta esta criada	1525
Chacón	y apenas la tomó, cuando entraste; si esto te cansa, habrá más de que no vuelva. (Mentira más adecuada al caso no vi en mi vida,	1530
Diego	pues dio papel en su farsa a la guitarra, a él y a mí.) Una cosa es que me haga novedad y otra, Leonor, que yo me canse de nada	1535
	que tú gustes, cuando todas has de hacer, y me pesara que no entrases en los usos de la tierra y que te hallaras corta ⁴⁸⁵ en ninguna ocasión.	1540

⁴⁸⁴ *saragüetes*: “Diminutivo de sarao. Sarao particular, hecho para divertirse casera y familiarmente” (*Autoridades* emplea este ejemplo en el diccionario. Lo presenta con diéresis y en el texto está sin ella). Doña Leonor considera que es decoroso el baile en pequeñas reuniones frente a “públicos saraos”, de esa manera también le quita hierro al hecho de que su padre haya encontrado un hombre en su casa.

⁴⁸⁵ *corta*: “Vale por translación el que es rudo, poco despierto y de poquísima razón y conocimiento” (*Aut*).

Y para ver si me agrada,
o no el que tú te diviertas,
por vida⁴⁸⁶ del maestro vaya

Siéntase.

de lición⁴⁸⁷, que, aunque cuidados
por ahora no me faltan, 1545
para ellos se hizo el alivio,
mayormente cuando paran
en ajenos. Vaya pues
de lición.

Enrique (Lo que me saca (a Chacón)
de un riesgo me pone en otro, 1550
que ha de conocer la falta,
que poco o nada sé desto.)

Chacón (Tirar coces, dar patadas,
y cátrate⁴⁸⁸ ahí danzarín.)

Leonor La primera vez turbada 1555
he de estar, y así, señor,
hasta que tomado haya
algunas liciones, no
lo has de ver.

Diego No temas nada.

Leonor ¿Si no tengo otro galán, 1560
y ese presente se halla,
no he de temer el desaire?

Diego Tampoco tengo otra dama

⁴⁸⁶ *por vida*: “Juramento o blasfemia que se dice jurando por la vida de Dios o de sus Santos” (*Aut*)

⁴⁸⁷ *vaya de lición*: aparece la misma expresión en *La dama boba* de Lope de Vega en boca de Finea cuando está aprendiendo las letras del maestro Rufino, (v. 327). VEGA, LOPE DE, *La dama boba*, Zamora Vicente, Alonso (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1952.

⁴⁸⁸ *Cátate*: “Considerar o pensar una cosa” (Covarrubias).

yo, y en fe de enamorado,⁴⁸⁹
aun el desaire hará gracia. 1565
Vaya, por vida del maestro.

Sube la clavija hasta quebrar la cuerda.

Enrique Volveré a templar, mal haya
la prima.⁴⁹⁰

Diego ¿Qué fue?

Enrique Saltó.⁴⁹¹

Leonor Ello está de Dios que no haya
de tomar hoy lición.

Enrique Todas 1570
las cuerdas están rozadas
y aun la guitarra está rota.

Leonor Fue trasto olvidado en casa;
llévela el maestro, haga que
la aderecen y mañana 1575
o a la tarde volver puede.

Enrique Si haré, de muy buena gana.

Diego Mire, maestro, que no deje
de volver y fíe la paga
de mí.

Enrique Aunque muchas liciones 1580
tengo, en esta no haré falta.

Diego Vaya con Dios.

Chacón (La primera
vez es esta que una dama

⁴⁸⁹ *Fe de enamorado*: Fe: “Se llama también el testimonio o certificación, que se da de ser cierta alguna cosa: como Fe de vida, fe de muerte, fe de Bautismo, etc.” (*Aut*). En este caso es una muestra de su fidelidad amorosa.

⁴⁹⁰ Lapesa (1980, p 413) señala cómo el s. XVII ve aumentar el vocabulario castellano no solo por voces extranjeras sino por “la incorporación de palabras técnicas en el lenguaje corriente” entre las que señala dentro del lenguaje musical y artístico la *prima* de guitarra.

⁴⁹¹ No aparece en VT la respuesta de don Enrique, “saltó”, por lo que no se cumpliría con la métrica.

Enrique dio guitarra de favores.)⁴⁹²
 (¿Quién creará que a aprender vaya,
 queriendo firme a Leonor,
 el cómo he de hacer mudanzas?)⁴⁹³ 1585

Vanse don Enrique y Chacón.

Leonor Pues siempre el pesar al gusto
 pisando la sombra anda
 y este aun no intentara ayer 1590
 a saber lo que hoy en casa
 había de pasar, te ruego
 me digas qué es lo que alcanzas
 desto a saber.

Diego Que su hermano
 tiene valor y constancia 1595
 para recatar sus penas.
 A mí me dijo que mala
 en su casa está Beatriz,
 con que cortó la esperanza
 de que yo pudiese darme 1600
 por entendido de nada
 sin aventurarme a mucho.

Leonor ¿Tú, señor?
 Diego ¿Es circunstancia
 no creer a uno para menos?
 En fin, está en ignorancia 1605
 de quién es el agresor;

⁴⁹² *Favores*: "Se llama regularmente la cinta, flor u otra cosa semejante que da una dama a alguno, que le suele poner en el sombrero o en el brazo, como regularmente suelen hacer los caballeros que salen a fiestas públicas de a caballo" (*Aut*). En lugar de un objeto que se puede portar haciendo gala del regalo de la dama, don Enrique se encuentra con que el regalo es más voluminoso, una guitarra. Chacón, en cualquier caso, se muestra irónico con el comentario.

⁴⁹³ *mudanza*: "Se llama también cierto número de movimientos, que se hace en los bailes y danzas, arreglado al tañido de los instrumentos" (*Aut*). Se juega con el doble sentido al indicar también cambios en el carácter o el humor de su amada.

tanto, que con él hablaba
 en este mismo sentido.
 Yo, atento a una y otra ansia,
 como quien estaba dueño 1610
 de los corazones de ambas,
 resolví que era más fácil,
 ya que hubiese de tratarlas,
 que con don Juan, con don Félix,
 por lo menos que se hablan 1615
 materias de amor que honor.⁴⁹⁴
 Mas tan aprisa la espalda
 volvió que no le alcancé;
 y viendo que ni la dama
 corre riesgo, ni tampoco 1620
 los dos⁴⁹⁵, me he venido a casa
 para buscarle, después
 que dejé escrita una carta
 a mi hermano, en que le diga
 no dilate la jornada 1625
 a Valencia, que no puedo,
 después de ausencia tan larga
 como gobernó la hacienda,
 ni entenderla, ni ajustarla
 sin él.
 Leonor Sera para mí 1630
 el verle gran dicha, a causa
 que por padre tantos días
 le tuve. (Mejor “desgracia”
 dijera, si, viendo a Enrique,
 resucita las pasadas 1635
 sospechas que ya de él tuvo

⁴⁹⁴ La estructura de la oración es compleja. Intenta decir don Diego que era preferible tratar con don Félix, al ser asuntos de amor, que con don Juan, por ser estos temas de honor, siempre más delicados.

⁴⁹⁵ Don Juan y don Félix.

en Madrid). Beatriz.

Vase don Diego, y salen Beatriz y Juana.

Beatriz	¿Qué mandas?	
Leonor	Que sepas que entre don Félix y don Juan no hubo desgracia, y tan desimaginado	1640
	está en pensar que le agravia que se acompaña con él. Ha fingido que en la cama estás porque nadie te eche menos; conque el día que haya	1645
	quien tome la mano ⁴⁹⁶ , pienso que airosa de todo salgas.	
Beatriz	Plegue al cielo, Leonor bella, que en premio de piedad tanta, o no tengas amor...	
Leonor	(Tarde	1650
	esta bendición me alcanza.)	
Beatriz	...o le tengas con ventura. Y permítame a tus plantas, una y mil veces rendida, usar de la confianza	1655
	con que el beneficio de hoy consecuencia al de mañana hace, siendo el que se goza víspera del que se aguarda. Toda mi dicha, Leonor,	1660
	está en que don Juan no haga duelo de ver ofendida su amistad. Y ya que falta	

⁴⁹⁶ *tome la mano*: “Frase, que además del sentido recto, significa comenzar a razonar y discurrir, sobre alguna materia que se ventilaba” (*Aut*).

	quien saque la cara ⁴⁹⁷ a esto,	
	pues tu padre, cuyas canas	1665
	y autoridad ser pudieran	
	medio, no solo me ampara,	
	pero me deja que tú, ⁴⁹⁸	
	sin que él lo sepa, me valgas,	
	fuerza es que yo busque otro,	1670
	y no pienso que le haya	
	si no es que le ⁴⁹⁹ dé don Félix,	
	a que es forzoso que añadas	
	que no sabiendo de mí,	
	¿qué sé yo si se persuade	1675
	a una indignidad? Conque	
	honor, ser, vida, honra, y fama	
	está en tu mano, Leonor,	
	con solo que por mí hagas	
	la última fineza.	
Leonor	¿Qué es?	1680
Beatriz	Que sepa que tú me amparas	
	y para discurrir medios,	
	yo le hable una palabra	
	delante de ti.	
Leonor	¿No ves	
	cuánto en esto aventurara	1685
	si mi padre...?	
Beatriz	Ya lo veo,	
	pero quien necesitada	
	pide no pide discreta.	
	Tienes razón, no lo hagas,	

⁴⁹⁷ *Sacar la cara*: “Es salir con empeño y públicamente a la defensa de algún negocio o persona, interesándose por sí y tomándolo por su cuenta” (*Aut.*).

⁴⁹⁸ Beatriz concluye que debe buscar a alguien que salga en su defensa ya que don Diego, además de no hacerlo, ha dejado sin saberlo (ella no conoce la verdad) a su hija ejerciendo esa labor.

⁴⁹⁹ El sentido de esta oración pide que este “le” sea un complemento directo (la/la cara) para que cuadre con lo anterior

	que yo me dejaré estar	1690
	a don Juan ⁵⁰⁰ con su ignorancia	
	y a mí con el desconsuelo	
	de no haber otra esperanza.	
Leonor	(Que no la pueda decir,	
	que mi padre en esto anda	1695
	por no obligarme a decirla	
	que sabe que se está en casa.	
	Pero, si los dos se ven,	
	¿no podrá ser que den traza ⁵⁰¹	
	que a mi padre desempeñe	1700
	y que ellos allá se valgan	
	de medios que a él no aventuren?)	
Beatriz	¿Qué es lo que a solas hablas?	
Leonor	No sé, Beatriz, qué te diga,	
	siento no hacer lo que mandas,	1705
	y temo hacerlo... (Ahora bien,	
	yo tengo de ver si saca	
	a mi padre del empeño	
	esta resolución.) Juana,	
	pues que tú eres de Valencia,	1710
	di si a don Félix de Lara	
	conoces.	
Juana.	Muy bien, señora,	
Leonor	¿Sabes su calle?	
Juana.	Y su casa	
	por señas de que es tan cerca,	
	que cae de aquesta a la espalda,	1715
	por cuyos terrados suelo	

⁵⁰⁰ En las ediciones MNV y CS se tacha “don Juan” y se sobreescibe “Félix”. Hemos mantenido el verso tal como aparece en GP y VT, pero este cambio parece mucho más lógico atendiendo al discurso de Beatriz para concertar un encuentro con su amado.

⁵⁰¹ *traza*: “Metafóricamente significa el medio excogitado en la idea para la conservación y logro de algún fin” (*Aut*). Leonor considera la opción de permitir el encuentro entre Beatriz y Félix pensando que de esa manera puede ocurrir que su padre no se vea envuelto en sus asuntos.

hablarme con sus criadas.
Leonor Pues búscale y, sin decirle
quién es, dile que una dama
le quiere hablar, que a esa reja 1720
espere una seña blanca,
que será cuando mi padre,
en habiendo escrito, salga.

Vase Juana.

Beatriz ¿Qué puedo decir, Leonor,
sino con mil vidas y almas 1725
ser tu esclava eternamente?

Leonor Beatriz, los extremos bastan,
que fortunas de amor tienen
tanto imperio en las humanas
penas, que lo que nos ruegan, 1730
parece que nos lo mandan.

Vanse.

Inés Y añade “sepulturera
de amor”. Hagan bien a esta alma,
porque nos depare Dios
quien por nosotras lo haga.⁵⁰² 1735

Vase. Sale don Félix.

Félix Aunque en casa de Beatriz
gente a inquirir he enviado,

⁵⁰² Inés se ha quedado sola en escena y deja esta reflexión sobre la conversación entre Beatriz y Leonor. Considera que Beatriz no es solo “esclava” sino también “sepulturera de amor” al creer la criada que permitir que un hombre entre en la casa va a arruinar la relación de su señora con Enrique y pide que el Señor los ayude en esta situación.

el nombralla antes de vella; 1760
 porque la que os llama no
 la que os llama es; conque yo
 no puedo desta ni aquella
 decir más de que sigáis
 mis huellas, donde hallaréis⁵⁰⁵ 1765
 una seña que veréis
 a una reja, en que sepáis
 cuál os llama de las dos.
 Seguidme, pues, esperad
 y donde yo entrare, entrad, 1770
 que a vos os importa, adiós.

Entran por una parte y salen por otra.

Félix

Oíd, esperad. ¿Qué será
 novedad tan grande? Pero,
 aunque ningún bien espero,
 fuerza es el seguirla ya, 1775
 que no me ha de acobardar
 que don Juan sepa quién era
 y que así vengarse quiera.
 La casa en que la veo entrar
 es la de don Diego, cielos, 1780
 y el ser tan noble y segura
 del peligro me asegura,
 pero no de los recelos
 del llamarme deste modo.
 Mas ¿para qué es discurrir?, 1785
 pues con esperar e ir
 habré cumplido con todo.

⁵⁰⁵ Este verso no aparece en GM y sí en VT. Es imprescindible para mantener la rima de la redondilla.

Salen don Enrique y Chacón.

Chacón	Y en fin, ¿qué piensas hacer?	
Enrique	Repasar desde este día lo poco que yo sabía desta habilidad y ser su maestro de danzar, puesto que en la casa de Leonor entrada tendrá mi amor a todas horas con esto.	1790 1795
Chacón	O si tanto repasaras eso poco que sabías que maestro en breves días hecho y derecho te hallaras. Que no fuera mal socorro enseñar para aprender los compases del comer.	 1800
Enrique	¡De imaginarlo me corro! ¿Yo había de ser maestro, di, de quien no fuera Leonor?	 1805
Chacón	¿Había más de andar, señor, preguntando: ¿“vive aquí alguna Leonor que quiera saber danzar con primores? y maestre danzaleonores no enseñar a quien no fuera Leonor, con que comerías sin ajar el pundonor de enseñar sin ser Leonor?” ⁵⁰⁶	 1810
Enrique	Deja necias boberías, no el juicio y el tiempo pierdas.	1815

⁵⁰⁶ El *con que* tiene valor consecutivo “de manera que” (*Aut*). De ese modo, Chacón intenta hacer ver a su señor que convertirse en maestro de danzar le sacaría de su miseria y le daría el sustento que en esos momentos no tiene.

Chacón	Lo que yo y no me asusté. Haz tú lo mismo y verás lo poco que importa.	
Enrique	¿Estás borracho, infame?	
Chacón	¿De qué lo he de estar, si ya no hay vino que tenga esa utilidad, pues no le habla en puridad ⁵⁰⁹ ningún hijo de vecino ⁵¹⁰ ? ¿Pero dónde vas?	1840
Enrique	No sé; a llamar, abrir, entrar, y qué hombre es este apurar.	1845
Chacón	Eso yo te lo diré: Uno que en la calle estaba esperando a que le hicieran seña y la puerta le abrieran, por donde entró.	1850
Enrique	Hoy acaba mi amor, si mi agravio empieza. Ven tras mí.	
Chacón	Si ello hay pesar ⁵¹¹ , por Dios que le he de quebrar la guitarra en la cabeza.	1855

Vanse. Salen Leonor, Inés y don Félix.

Leonor	Tendréis a gran novedad
--------	-------------------------

⁵⁰⁹ *En puridad*: “Vale sin rebozo, claramente o sin rodeos” (*Aut*).

⁵¹⁰ *Hijo de vecino*: “El que es nacido en el mismo lugar que habita y por extensión se llaman así jocosamente otras cosas que son del mismo lugar: como los gorriones, que los llaman hijos de vecino” (*Aut*). Chacón se lamenta de que su señor considere que está borracho por decirle claramente (aunque de manera cómica) todo lo que va viendo en la escena que provoca los celos de su señor.

⁵¹¹ *pesar*: “Sentimiento o dolor interior que molesta y fatiga el ánimo” (*Aut*). Se plantea Chacón que, si ir tras su señor le provoca algún daño, él golpeará a quien fuere con la guitarra en la cabeza.

se ha favorecido y menos
que honrada, airosa, y casada
con gusto de hermano y deudos,
no ha de salir de mi lado.

Los medios que para esto
faltan habéis de dar vos. 1885

Lllaman dentro.

¿Pero quién con tanto estruendo
llama por aquesta reja?
Mira, Inés.

Inés

¿Quién es?

Chacón (dentro)

El maestro

de danzar.

Leonor

(¡Ay infelice!

1890

Don Enrique es.)

Beatriz

El pequeño

rato de una conveniencia
aun no me permite el cielo.

Vuelven a llamar.

Leonor

Aunque quien llama no es

persona de cumplimiento,

1895

por lo mismo no es razón

que tenga parte en secreto

tan reservada, que aún no

le sabe mi padre, y puesto

que el fin a que os he llamado

1900

es solo a tratar los medios

que más convengan, don Félix,

al desenojo o al duelo

de don Juan, y con Beatriz

	se han de hablar, mientras yo intento	1905
	porque ni a vos ni a ella vean	
	al primer recibimiento	
	salir al paso a quien llama,	
	en esa sala de ahí dentro	
	esperad a que yo vuelva.	1910
	¿Juana?	
Juana	Señora.	
Leonor	Esté abierto.	
	Entra tú con ellos, Juana.	
Félix	En todo he de obedeceros.	
Beatriz	¡Ay, Félix, cuánto me debes	
	de penas y desconsuelos!	1915
Félix	No hago, Beatriz, porque todos	
	los pagan mis sentimientos.	

Vanse los tres, y salen don Enrique y Chacón.

Leonor	Abre tú la puerta, Inés,	
	y está a la mira, advirtiéndome	
	si entra mi padre en la calle.	1920
Enrique	Pensarás, Leonor, que vengo	
	a usar de aquella licencia	
	que sutil halló tu ingenio	
	para, restaurando un daño,	
	facilitar un remedio.	1925
	Pues no, Leonor, otra causa	
	es la que me trae.	
Leonor	¿Qué es esto?	
	¿Tú tan perdido el color,	
	tan fatigado el aliento,	
	tan turbadas las acciones?	1930
	¿Hate puesto en otro empeño	
	otra dama?	

	vez te escuché agrados; pero, favores de infeliz, ¿cuándo llegaron a mejor tiempo? Aparta.	1960
Leonor	No has de pasar, de aquí, sin oírme primero.	
Enrique	¿Qué puedes decirme?	
Leonor	Que	
	soy quien soy y no te ofendo.	1965
Enrique	Aunque fueras la que fueras, me dijeras eso mismo y palabras generales, que a cualquier predicamento vienen. ¿Qué haces tú en decirlas?	1970
	Y así, pues ya he dicho que esto no se ha de acabar contigo, habiendo con quien, no tengo de oírte.	
Leonor	Mira.	
Enrique	Suelta.	
Leonor	Advierte.	
Enrique	Quita.	
Leonor	Que yo...	
Inés	Hablad más quedo, y disimulad, que viene mi señor.	1975
Chacón	Aquesto es hecho. Toma la guitarra.	
Enrique	¿Yo había de hacer tal? No quiero.	
Leonor	Enrique mío, si algo a tus finezas merezco, disimula con mi padre, valiéndonos del primero	1980

	<p>engaño; que yo te doy palabra que satisfecho quedes.</p>	1985
Inés	<p>¿Quieres que te halle quien ayer te dejó maestro de danzar, maestro hoy de esgrima?</p>	
Leonor	<p>De la dama lo primero ha de ser siempre el honor, mira por él.</p>	1990
<p><i>Toma la guitarra.</i></p>		
Enrique	<p>¿Habrá, cielos, otro a quien haya obligado tan no imaginado empeño de amor y honor a que haya de hacer festín⁵¹⁷ a sus celos?</p>	1995
Chacón	<p>Si mandábanle bailar⁵¹⁸ por otro, dijo el proverbio, ¿qué mucho que por ti diga ‘mandábale danzar’?</p>	
Leonor	<p>Esto has de hacer, hálleos como dando lición.</p>	2000
Inés	<p>Y sea presto, que entra ya.</p>	

Tocando y con el sombrero en la espada, haciendo la reverencia los halla don Diego.

⁵¹⁷ *Festín*: Festejo particular que se hace en alguna casa, concurriendo mucha gente a divertirse con bailes, música y otros entretenimientos (*Aut.*).

⁵¹⁸ *Mandábale bailar*: “Tras cornudo y apaleado, y mandábanle bailar, y aún dicen que baila mal”: Del que primero consintió, y después se muestra bravo haciendo del honrado y no consentidor, y del que sin haber consentido se los ponen, y él habla como libre y seguro. (*Correas*, 487). Hay otra variante que es: “Sobre cuernos penitencia, y mandábanle bailar, y luego palos encima” (463)

Enrique	A la reverencia, señora, otra vez.	
Diego	(No es bueno que después de haber tenido escrito y cerrado el pliego se me olvidase. Mas, vaya, el descuido me agradezco pues vengo a buena ocasión.) ¿Qué le ha parecido al maestro? Que el aire ⁵¹⁹ luego se deja conocer.	2005 2010
Enrique	Que sabrá presto cuanto hay que saber; porque a la primer lición veo que ha hecho toda una mudanza. ⁵²⁰	
Leonor	Engañase, que no he hecho.	2015
Enrique	Yo la he visto ejecutada.	
Leonor	Sí, pero llena de yerros.	
Diego	Yo lo veré, que también algo supe allá en mis tiempos de lo cierto y lo galano. ⁵²¹	2020

⁵¹⁹ *Aire*: En este contexto se refiere al hecho de danzar, aunque en *Autoridades* solo aparece la referencia a la música: “Cantar o tañer con *aire*. Es cantar o tocar el instrumento músico con primor y ligereza, y así de los que lo ejecutan bien y arregladamente se dice que tienen buen aire en tañer o cantar” (*Aut*).

⁵²⁰ *mudanza*: Juega con el doble sentido. El referido a su papel como maestro de danzar, “Se llama también cierto número de movimientos, que se hace en los bailes y danzas, arreglado al tañido de los instrumentos”. (*Aut*) y el de cambio que se produce en una persona con respecto a algún asunto, su inconstancia (*Aut*).

⁵²¹ *lo cierto y lo galano*: Se refiere, según Fernández Rodríguez (2018) a dos tipos de bailes de la época. Aparecen mencionados también en la obra de Lope *Al pasar el arroyo* en una intervención de los músicos:

Músicos: ¡Oh, qué bien que baila Gil
con las mozas de Barajas,
la chacona a las sonajas
y el villano al tamboril!
¡Oh, qué bien, cierto y galán,
baila Gil, tañendo Andrés! (vv. 693-698)

También en Calderón en *Peor está que estaba y ¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?* En esta última en boca de Don Antonio:

Don Antonio: De mis empleos, señores,
mejor las mudanzas van,
dance otro cierto y galán
que yo he de danzar flores
al compás de una fortuna

Enrique	Por ahora basta lo cierto.	
Diego	¿Y qué es la primer lición?	
Enrique	Ser folía ⁵²² la alta, ⁵²³ pero no es danza que ya está en uso.	
Leonor	Ni la baja, a lo que entiendo.	2025
Enrique	Y así son los cinco pasos los que doy y los que pierdo, por la gallarda ⁵²⁴ empezando.	
Inés	Cuanto le habla son floeos. ⁵²⁵	
Chacón	Yo pensé que eran pavanoas. ⁵²⁶	2030
Diego	Yo no estorbo. Vaya, maestro.	

Pónense en sus puestos y hacen lo que dicen los versos.

Enrique	La reverencia ha de ser grave el rostro, airoso el cuerpo, sin que desde el medio arriba reconozca el movimiento de la rodilla; los brazos descuidados, como ellos naturalmente cayeren y siempre el oído atento	2035
---------	---	------

poltrona.

⁵²² *folía*: “Es una cierta danza portuguesa de mucho ruido; porque ultra de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos, llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de doncellas, que con las mangas de punta van haciendo tornos, y a veces bailan, y también tañen sus sonajas; y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio. Y así le dieron a la danza el nombre de folía, de la palabra toscana *folle*, que vale vano, loco, sin seso, que tiene la cabeza vana. Petrarca: “*Si traviato e folle è l mio desio*”, etc.” (Covarrubias).

⁵²³ *la alta*: En 1687 usan el determinante masculino “el”. Aquí se opta por el femenino para mantener la concordancia de género con “alta”. Se produce un cambio en la danza en el siglo XVII. Danzas populares como la folía o la zarabanda se vuelven más aptas para la corte. De ahí que se use el adjetivo “alta” para la antigua, más popular y antigua y “baja” para la más cercana; esta última, claro, más sosegada.” Con la mención a la baja de Leonor parece indicar el poco conocimiento de Enrique sobre danza, lo que después confirman los criados en su diálogo.

⁵²⁴ *gallarda*: “Una especie de danza, y tañido de la escuela Española, así llamada por ser mui airosa” (*Aut*).

⁵²⁵ *floreo*: En la danza española es el movimiento de un pie en el aire, sobre el otro pie, con sostenido (*Aut*).

⁵²⁶ *pavana*: Especie de danza española, que se ejecuta con mucha gravedad, seriedad y mesura, y en que los movimientos son muy pausados: por lo que se le dio este nombre con alusión a los movimientos y ostentación del pavo real. Llámase también así el tañido con que se acompaña esta danza (*Aut*). Aquí se ve el sentido irónico que le da Chacón al comportamiento de su señor.

	al compás señalar todas		2040
	las cadencias sin afecto. ⁵²⁷		
	Bien. En habiendo acabado		
	la reverencia, el izquierdo		
	pie adelante, pasear		
	la sala, midiendo el cerco,		2045
	en su proporción, de cinco		
	en cinco los pasos. Bueno.		
	(¡Ah ingrata! ¿Quién si no yo	<i>Aparte a Leonor</i>	
	por ti se pusiera a esto?)		
Leonor	(¿Y quién si no yo por ti	<i>A Enrique</i>	2050
	sintiera lo que yo siento?)		
Enrique	En cobrando su lugar,		
	hacer cláusula en el puesto		
	con un sostenido, como		
	que está esperando el acento.		2055
	Romper ahora.		

Sale Celio

Celio	De don Juan		
	César te busca...		
Diego	Ya esto		
	es de otro caso.		
Celio	...un criado.		
Leonor	¿De don Juan César? (Ya tengo		
	más que temer.)		
Diego	¿Qué querrá?		2060
	Proseguid, que ya vuelvo.		

Vase

⁵²⁷ Este verso no aparece en 1687. Es necesario por la rima del romance.

Enrique	¡Vive Dios, que por mí solo pasará el estar haciendo festín ⁵²⁸ , ingrata, a tu amante!	
Leonor	No lo es.	
Enrique	¿Cómo no ha de serlo quien escondido en tu casa?	2065
Leonor	Considerando, advirtiéndome que antes de ahora te dijo de Inés la voz que hay sujeto dentro, Enrique, de mi casa, de quien recatarme debo.	2070
Enrique	Quizá sería el mismo entonces.	
Leonor	No sería y, aunque esto es largo para de paso ⁵²⁹ , ¿dejaste, Enrique, tu mismo aquí una dama la noche que viniste?	2075
Enrique	Ya eso es viejo. De echar las culpas a otra dama no hubieras, pues. ¿Hubo tiempo pensado mejor disculpa?	2080
Leonor	Esta lo es.	
Enrique	Es fingimiento.	
Leonor	Esta es verdad.	
Enrique	Es traición.	
Leonor	¿Cuándo sea todo eso?	
Enrique	Él lo ha de decir, no tú.	
Leonor	¿Qué haces?	
Enrique	Entrar a saberlo.	2085
Leonor	Mira, que vuelve mi padre.	

⁵²⁸ *festín*: Este sustantivo vuelve a jugar con el campo semántico de la danza. Según nos aparece en *Autoridades* es “Festejo particular que se hace en alguna casa, concurriendo mucha gente a divertirse con bailes, música, y otros entretenimientos.”

⁵²⁹ *es largo para de paso*: “A paso largo. Frase adverbial que vale aceleradamente, de prisa” (*Aut.*). Leonor le echa en cara a Enrique que no crea sus palabras cuando él llegó la noche anterior con una mujer a su casa.

Diego	Dile que me espere dentro de mi cuarto, que ya voy. (Leonor, no sé qué recelo desta visita; a Beatriz di que se esté en su aposento, y a nada que escuche salga.) Váyase con Dios, maestro, que ya por hoy la lición basta.	<i>A Leonor</i>	2110
Enrique	En todo te obedezco.		2115
Diego	Por acá, no es por ahí la puerta.		
Chacón	Ha perdido el tiento de la sala con las vueltas.		
Diego	Venid, pues ya yo os enseño por dónde habéis de ir.		
	<i>Vanse.</i>		
Enrique	Di, ingrata, a tu amante que le espero en la calle, donde vea que el que a tu opinión atento maestro es de danzar en casa, en la calle es caballero.		2120 2125
	<i>Vase.</i>		
Leonor	¡Quién se vio en más confusiones!		
Inés	Vayan todos con el cuento, Beatriz escondida en casa, su galán en su aposento, su hermano con mi señor, mi señor con sus recelos,		2130

mi ama con sus sobresaltos,
el no aún mi amo con sus celos,
yo con mi temor. Señores,
¿en qué ha de parar aquesto
y más en veinte y cuatro horas
que da la trova⁵³³ de tiempo?

2135

⁵³³ *trovar*: “En nuestra lengua castellana antigua significa hacer coplas y poetizar; y porque los poetas son inventores de nuevas cosas, los llamamos trovadores, conviene a saber inventores y halladores de nuevos conceptos y consonantes. Trova, la tal compostura poética” (*Covarrubias*). Aquí se refiere a la obra teatral, que mantiene la unidad de tiempo aristotélica de veinticuatro horas. Se trata por tanto de un final de acto metateatral, dirigido directamente a un público y rompiendo la cuarta pared.

JORNADA TERCERA.

Don Juan solo.

Juan Consejo muda el más sabio⁵³⁴,
sagrada sentencia dijo,
para enseñarnos que nadie 2140
se pague⁵³⁵ del suyo mismo.
Y siendo así, que yo tanto
de consejo necesito,
¿de quién como de don Diego
puedo tomarle? Si miro 2145
que por su sangre, sus canas,
sus experiencias, su juicio,
y haberme dado en esta
ocasión tan por amigo
nadie le dará mejor. 2150
Que, aunque es verdad que él ha sido
de quien más por Leonor bella
recatarme solicito,⁵³⁶
llegando a honor, no hay amor.
Y no por un requisito⁵³⁷ 2155
lo principal de una esencia
ha de torcer los designios.⁵³⁸
Fuera de que⁵³⁹ ¿qué vera
en mí que no sea un testigo

⁵³⁴ En *Correas* encontramos esta versión del refrán: “El consejo muda el viejo, y porfía el necio” (porque el viejo está experimentado, y acomódase con el tiempo; lo que no hace el necio.)”

⁵³⁵ Se pague: “Complacer, agradar, satisfacer o dar gusto. Úsase muchas veces como verbo recíproco.” (*Aut*). Entiendo que Don Juan acepta buscar el consejo de alguien ya que el cambiar de opinión en este caso es símbolo de sabiduría.

⁵³⁶ *Solicitar*: “Pretender, ò buscar alguna cosa con diligencia, y cuidado” (*Aut*).

⁵³⁷ Requisito aparece aquí referido a su sentimiento amoroso. Es la evolución de *requisitus* que proviene del verbo *requirere* (requerir) que aparece con esta definición en Covarrubias en su acepción “Requerir de amores”: intimar a la dama el galán una y muchas veces su pasión y el amor que la tiene.

⁵³⁸ *designio*: “Fin, máxima, o intención disimulada o encubierta” (*Aut*).

⁵³⁹ *fuera*: “Significa también *además*. En esta acepción siempre se junta con la preposición *de*” (*Aut*).

de honrado, atento y restado?⁵⁴⁰ 2160
 Que espere en su cuarto dijo
 y él viene ya. ¿Quién creará
 que, al ver cercano el peligro
 de haber de hablar desto, cuanto
 vine osado, estoy remiso?⁵⁴¹ 2165

Salen don Diego y Celio.

Diego Llega esas sillas, y aguarda
 allá fuera. En mucho estimo,
 señor don Juan, este honor.

Siéntanse.

Juan En nada, señor, os sirvo,
 que habiendo honrado mi casa 2170
 hoy, como vos me habéis dicho,
 hiciera mal en faltar
 a cumplimiento tan digno
 como pagar⁵⁴² la visita.

Diego Aunque el cortesano estilo 2175
 en esto le satisfaga,
 que me deis licencia os pido
 a que la puntualidad
 me haya, don Juan, persuadido
 que debe de haber segunda 2180
 causa. ¿Habéis algo entendido
 de aquel ignorado empeño?⁵⁴³

⁵⁴⁰ *restado*: “Arrestado, audaz, arrojado” (DLE).

⁵⁴¹ *De remitir*. En Covarrubias: “Remiso, el flojo.”

⁵⁴² *pagar la visita*: “Frase que vale corresponder al que ha visitado a alguno, haciéndole el mismo obsequio” (*Aut*).

⁵⁴³ *empeño*: “Se toma también por arresto y denuedo en acometer los peligros y vencer las dificultades” (*Aut*). Menciona los acontecimientos de la noche anterior en su calle. Por eso se refiere a él como “ignorado”, “aquello que no se sabe o de que no se tiene noticia” (*Aut*).

	Mirad que soy vuestro amigo, que lo fui de vuestro padre, que soy quien soy y los bríos no están del todo apagados. ⁵⁴⁴ (Para que él me dé motivo a que en la plática entre harto se lo facilito.)	2185
Juan	Señor don Diego, el haberos, como decís, persuadido mi puntualidad a que sea de otra causa indicio no he de negároslo. Pero es tal que, cuando conmigo resolví hablaros, en ella juzgué fácil el camino que hallo tan dificultoso al pisarle, que os suplico me hagáis merced de que no pase adelante el designio. A pediros un consejo, desconfiado del mío, que en efecto nadie es buen médico de sí mismo, ⁵⁴⁵ vine, es verdad, por salvar el acusado ⁵⁴⁶ capricho de quien no se aconsejó con algún prudente juicio. Para esto os elegí y, como	2190 2195 2200 2205 2210

⁵⁴⁴ *Brío*: “Animo, esfuerzo, valor, coraje, y grandeza de espíritu” (*Aut*). En Vera Tassis varía el “apagados” a “pagados”. Este participio aquí indica que no han desaparecido, siguen presentes: *Pagar*: Significa también corresponder al afecto, cariño u otro beneficio (*Aut*). Sin embargo, para el sentido del texto hemos optado por la versión del 64 al tener un sentido más adecuado.

⁵⁴⁵ En el refranero español encontramos ejemplos de la idea que quiere transmitir don Juan: no nos juzgamos a nosotros mismos con la suficiente objetividad. Así hay refranes como “Ver la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio”, “Nadie es buen juez en causa propia” y “Médico, cúrate a ti mismo” que viene del latín “*Cura te ipsum*” y “*Medice, cura te ipsum*”.

⁵⁴⁶ *Acusado*: agudo, intenso, pertinaz.

dije, lo que se me hizo
tratable allá aquí es tan otro.
Perdonad si solo os digo
tengáis lástima de un hombre
a quien han acontecido 2215
sucesos tales que, siendo
vos a quien buscando vino
para decirlos, no osa
y se vuelve sin decirlos.

Levántanse.

Diego Oíd, esperad, don Juan, 2220
y mirad que, enternecido,
más que vos me habéis callado
vuestras lágrimas me han dicho
¿Para qué queréis que quede
vacilando discursivo, 2225
y sea lo imaginado
aún más que lo sucedido?
Yo no me espanto de nada,
de nada, don Juan, me admiro.
Soldado soy de fortuna,⁵⁴⁷ 2230
mucho mundo es el que he visto,
todo me cabe en el pecho,
no os embaracéis⁵⁴⁸ conmigo
y ved que haberme buscado,

⁵⁴⁷ La expresión 'soldado de fortuna' no está recogida ni en *DLE*, ni en *Autoridades*. Tradicionalmente se ha destinado a mercenarios que luchan en conflictos armados por un sueldo, no importando asuntos como la patria o el honor. En este caso creo que debemos entenderlo en otro sentido ya que es una actividad poco honorable y entender esta 'fortuna' con el valor que aparece en "probar fortuna" en *Autoridades*: "Intentar alguna operación arriesgada y peligrosa para librarse de algún riesgo que le amenaza, o para mejorar de suerte o caudal". De este modo, el personaje de don Diego sería un hombre que ha buscado su fortuna por el mundo (v. 2232) y al que todo le 'cabe en el pecho', expresión que en *Autoridades* se recoge como 'caber tal cosa en alguno' y que se define como "frase con que se da a entender la capacidad, ingenio y sabiduría de alguno"

⁵⁴⁸ *Embarazar*: "Impedir, detener, retardar, y en cierto modo suspender lo que se va a hacer o se está ejecutando" (*Aut*).

hallarme y arrepentiros 2235
 es ofenderme en el fin
 más que os debí en el principio.
 Si solo en duelos de honor
 al corazón más altivo
 disculpa el llanto, ¿qué haré 2240
 yo en callar lo que él ha dicho?⁵⁴⁹
 Anoche en mi casa entré,
 en la puerta sentí ruido
 de un retrete⁵⁵⁰ de mi hermana;
 la luz tomo, el paso aplico, 2245
 cuando un aleve⁵⁵¹, apagando
 luz y rostro a un tiempo mismo,
 hizo servir el embozo⁵⁵²
 de la capa a dos oficios.
 “Valedme, cielos”, tomando 2250
 la puerta la ingrata dijo.
 Conque, porque no escapase,
 hago a él cara y a ella sigo,
 de suerte que, embarazado,
 por acudir indeciso 2255
 a dos acciones, lugar
 le doy de abrir el postigo
 y tomar la calle, donde,
 tras ella, ¡ay de mí!, salimos
 riñendo los dos. Aquí 2260
 llegasteis y así no digo
 que él, en su alcance, veloz
 corrió sin ser conocido
 y yo, de vos estorbado,

⁵⁴⁹ Se refiere a que debido a que sus lágrimas ya han hablado por él, no tiene sentido callar la verdad.

⁵⁵⁰ *retrete*: “Cuarto pequeño en la casa o habitación destinado para retirarse” (*Aut*).

⁵⁵¹ *aleve*: “Vale lo mismo que infiel, desleal, pérfido, alevoso y traidor” (*Aut*).

⁵⁵² *embozo*: “La cosa con que uno se cubre y encubre el rostro: como la falda de la capa, una banda u otro cualquier velo o mascarilla para tapar la cara” (*Aut*).

	ser otra la causa finjo,	2265
	bien como finjo ser otra	
	la del mortal parasismo, ⁵⁵³	
	por dar visos ⁵⁵⁴ a su ausencia,	
	bien que ⁵⁵⁵ transparentes visos,	
	siendo así, que ya en mi casa	2270
	no había un tan solo testigo,	
	habiendo faltado todas	
	las cómplices del delito.	
	Conque, robada mi hermana,	
	sin presunción ⁵⁵⁶ , sin indicio	2275
	de quién sea el agresor,	
	ni dónde hallarla me miro.	
	Ved vos lo que debo hacer,	
	pues de vos sólo me fío,	
	en fe de quien sois y en fe	2280
	de que, a esos pies, afligido,	
	triste, confuso y no acierto ⁵⁵⁷	
	cómo decir ofendido,	
	deseando hacer lo mejor,	
	vida, honor y ser os rindo.	2285
Diego	Don Juan, en un hombre honrado	
	la desdicha no es delito,	
	que no aja la virtud	
	el que no comete el vicio.	
	Vos habéis hasta aquí andado	2290
	cuerdo, valiente, advertido,	

⁵⁵³ *paroxismo*: “Exaltación extrema de los afectos y pasiones” (DRAE).

⁵⁵⁴ *visos*: “Metafóricamente se llama el pretexto, razón o motivo que aparece en las cosas, o el fundamento, que dan para hacer concepto de ellas” (*Aut*). Como curiosidad, en el diccionario aparecen estos versos de Calderón como ejemplo para la acepción de la palabra.

⁵⁵⁵ *bien*: “Equivale algunas veces al adverbio “aunque”, como cuando se dice “bien si”, “bien que”, “si bien” (*Aut*). Se entiende que las disculpas que ha usado son “transparentes”, esto es, válidas ya que no había nadie en la casa que pudiera contradecir su versión.

⁵⁵⁶ *presunción*: “La sospecha o conjetura que se hace de alguna cosa, fundada en indicios o señales” (*Aut*).

⁵⁵⁷ *acertar*: “Decir bien y al caso alguna cosa, o hacerla con tanta felicidad, que se consiga el fin que se desea, o a que se destina y dirige” (*Aut*).

caballero, honrado, atento;
 y, siendo así, proseguirlo,
 que, aunque allá la ley del duelo
 diga que el que fue embestido⁵⁵⁸ 2295
 de un fracaso y hizo entonces
 lo que pudo, satisfizo
 su empeño, sin que por eso
 de quedar deje en preciso
 trance⁵⁵⁹ de que después haga 2300
 lo que por entonces no hizo,
 esto ha de entenderse cuando
 el agravio⁵⁶⁰ recibido⁵⁶¹
 en lo personal conviene
 que ello vuelva por sí⁵⁶² mismo. 2305
 Mas cuando el agravio es
 culpa ajena, aunque él sea mío,
 lo que le resta de hacer
 al más noble y más altivo
 es enmendarle, porque 2310
 hay sucesos infinitos
 en que dijo la venganza
 lo que el agravio no dijo.
 Hombre a quien dio esa licencia
 Beatriz, no sujeto indigno 2315
 ha de ser tanto que vos,
 domeñándoos⁵⁶³ al partido
 de un leve desdén, no hagáis
 voluntario lo preciso.
 Y así, mi primer consejo 2320

⁵⁵⁸ *embestir*: “Acometer a otro cerrando con él, para maltratarle y ofenderle” (*Aut*).

⁵⁵⁹ *trance*: “El punto riguroso u ocasión peligrosa de algún caso o acontecimiento” (*Aut*).

⁵⁶⁰ *agravio*: “La acción injusta e injuriosa: la ofensa que se recibe, o hace a otro” (*Aut*).

⁵⁶¹ *recibir*: “Vale asimismo padecer alguno el daño que otro le hace, o casualmente le sucede” (*Aut*).

⁵⁶² *volver por sí*: “Además del sentido de defenderse, vale restaurar con las buenas acciones y proceder el crédito u opinión que se había perdido o menoscabado” (*Aut*).

⁵⁶³ *domeñar*: “Sujetar, rendir y hacer tratable alguna cosa” (*Aut*).

	es que cautos y advertidos	
	sepamos quién es, que a esto	
	yo, don Juan, sin vos me obligo;	
	y siendo noble, que solo	
	faltando el serlo permito	2325
	que no toméis mi consejo, ⁵⁶⁴	
	sin escándalo, y sin ruido	
	vuelva Beatriz a su casa,	
	y dadla vos por marido	
	al que eligió, que no es poco	2330
	logro hacer de un enemigo	
	un obligado: ⁵⁶⁵ con que otra	
	vez, y otras mil lo repito,	
	la venganza no dirá	
	lo que el agravio no dijo.	2335
Juan	Pluguiera al Cielo, don Diego,	
	que ya el caso sucedido,	
	nos volviéramos a hallar	
	en ese primer principio,	
	que no digo yo su hacienda,	2340
	pero el patrimonio mío,	
	mi vida, mi alma, mi honor,	
	cuanto soy, y cuanto he sido,	
	y he de ser, por restaurar	
	un algo de lo perdido,	2345
	pusiera a los pies de quien	
	noble, ilustre, claro y limpio,	
	antes que fuese memoria,	
	mi ofensa la hiciese olvido.	
Diego	(¡Oh, quién hubiera a don Félix	2350

⁵⁶⁴ Insta Don Diego a Don Juan a que si el hombre tapado que ha entrado en su casa es noble se olvide de todo y case a su hermana con él, y si no lo es, que no siga su consejo.

⁵⁶⁵ *obligado*: participio de obligar: “Adquirirse y atraer la voluntad, o benevolencia de otro, con beneficios o agasajos, para tenerle propicio cuando le necesitare” (*Aut*).

	hablado!, pero no ha habido ocasión que aquí quedara todo el lance concluido. Si yo supiera de qué ánimo está: mas si digo	2355
	a don Juan ahora quién es, y él, allá por los motivos que puede tener, no viene en los conciertos ⁵⁶⁶ , me obligo, habiéndolo dicho yo,	2360
	a hacer que haya de cumplirlo: y así hasta hablarle...)	
Juan	¿De qué tanto os habéis suspendido? ⁵⁶⁷ ¿He dicho algo mal? Que quiero retratar ⁵⁶⁸ haberlo dicho.	2365
Diego	No, don Juan, antes estoy tan admirado de oíros honrado y discreto, que casi el desaire os envidio. Dadme, pues, plazo a que sepa quién es, tan breve os le pido, que a vuestra casa a esperar la respuesta podéis iros.	2370
Juan	¿No será mejor que vos no os canséis y yo, advertido del cuándo, vuelva por ella?	2375
Diego	Eso o esotro es lo mismo, volved dentro de una hora.	
Juan	Quedad con Dios.	

⁵⁶⁶ *concierto*: “Ajuste, pacto, convenio, tratado hecho de acuerdo y consentimiento de ambas partes sobre alguna cosa” (*Aut*). El miedo de Don Diego en este parlamento es que Don Félix no cumpla con lo acordado.

⁵⁶⁷ Ver nota al verso 1181.

⁵⁶⁸ *retratar*: “Se toma por reformar el dictamen dado, o alguna proposición, desdiciéndose de ella. En este sentido viene del latino *Retractare*, por lo cual algunos dicen retractar” (*Aut*).

Diego	Si es preciso	
	que salga a la diligencia, ⁵⁶⁹	2380
	dejad que vaya a serviros,	
	salgamos juntos de casa:	
	¿Leonor? Id vos, que ya os sigo:	
	Dichoso yo si hallar puedo	
	en tanto pesar alivio.	2385

*Vanse.*⁵⁷⁰ *Salen Leonor e Inés, seguidas de don Diego.*

Leonor	Que por más medios que demos ⁵⁷¹ en ninguno convenimos. ¿Qué me mandas?	
Diego	Del cuidado ⁵⁷²	
	sacarte que habrás tenido	
	de la visita. Don Juan,	2390
	que en toda mi vida he visto	
	caballero más atento,	
	a perdonar reducido ⁵⁷³	
	la ofensa está. A buscar voy	
	a don Félix y imagino,	2395
	que ha de salir de tu lado,	
	honrada, Beatriz.	

Vase.

⁵⁶⁹ *diligencia*: “En el trato familiar vale negocio, dependencia, solicitud particular: y así se dice comúnmente “Tengo que ir o que hacer una diligencia” (*Aut*).

⁵⁷⁰ Esta acotación se presenta en singular en la edición de 1664 de manera que el personaje que abandona la escena es don Juan, quedando don Diego en ella. En la de Vera Tassis se indica “*Vanse*”. Consideramos más correcto el plural porque Leonor en los versos 2565-2566 se refiere al cuarto donde han estado hasta ese momento, el de su padre, lo que nos indicaría que están en otra sala y que se debe producir un cambio de espacio interior en este momento. Por la mención a la salida a la calle y la rápida entrada posterior de don Enrique, suponemos que es el aposento principal de la casa. Para dar coherencia a este momento, hemos añadido en la acotación de entrada al personaje de don Diego.

⁵⁷¹ *dar modo*: “Lo mismo que “dar medio”, forma, o disposición para lograr alguna cosa” (*Aut*)

⁵⁷² Ver nota al verso 1477

⁵⁷³ *reducir*: “Vale también persuadir o atraer a alguno con razones y argumentos, a su dictamen” (*Aut*).

Leonor Bien fío
de tu cordura y consejo
su reparo, que no impío⁵⁷⁴
el cielo le encomendó 2400
a tu sagrado⁵⁷⁵. A decirlo
vuelvo a los dos, para que
haciéndose encontradizo,
se deje hallar de mi padre:
mas ¿cómo me determino 2405
a que salga, si en la calle
Enrique está?

Inés Buen arbitrio;⁵⁷⁶
váyase por los terrados,
conque señor, que habrá ido
a su casa, le hallará 2410
en ella.

Leonor No mal has dicho;
Pero, ¡ay!, que ya no es posible,
Inés.

Salen don Enrique y Chacón.

Enrique Habiendo salido
tu padre, Leonor, de casa,
con el que a buscarle vino, 2415
bien puedo yo entrar en casa
a decir a ese escondido
caballero que se deje
hablar, que no es buen estilo

⁵⁷⁴ *impío*: “Falto de piedad, cruel, perverso, injusto” (*Aut*).

⁵⁷⁵ *sagrado*: “Metafóricamente significa cualquiera recurso o sitio que asegura de algún peligro, aunque no sea lugar sagrado” (*Aut*). Leonor, a pesar de que su padre se ha marchado según la última acotación habla como si aún estuviera allí, de ahí la presencia de esos determinantes “tu” de estos versos. Se fía de su cordura y su consejo y que el cielo no ha sido cruel al encargarle a él el reparo de la falta.

⁵⁷⁶ *arbitrio*: “Deliberación, elección, disposición y acto facultativo para resolver y obrar” (*Aut*). Aquí se entiende como “buena solución”.

	hacer esperar a un hombre tanto tiempo.	2420
Leonor	Yo te estimo el que hayas Enrique vuelto a aquesta cuadra ⁵⁷⁷ , que ha sido reservada, por si acaso en casa hay huésped. Te pido te retires y verás si trato verdad o finjo.	2425
Enrique	Bueno es, entrando a buscar un hombre que está escondido, ser el escondido yo.	2430
Chacón	Esos son los solecismos ⁵⁷⁸ del amor, dar persona que hace y padece ⁵⁷⁹ a un tiempo mismo.	
Leonor	Ten aquesta razón más y haz esto que te suplico, que abierta tendrás la puerta, para que al menor resquicio de sospecha salir puedas.	2435
Enrique	Mira cuál es el hechizo de tus encantos, Leonor, que con ser un basilisco ⁵⁸⁰ el que me está abriendo el pecho,	2440

⁵⁷⁷ *cuadra*: “La sala o pieza de la casa, habitación o edificio” (*Aut*).

⁵⁷⁸ *solecismo*: “Defecto en la estructura de la oración, respecto a la concordancia y composición de sus partes” (*Aut*). Se refiere a que el amor presenta aspectos que quedan fuera de la lógica o la convención.

⁵⁷⁹ *ni hace, ni padece*. Según Correa es refrán que se usa con el significado de “lo que no cumple, ni va, ni viene”. En este caso siguiendo con la idea del solecismo, Calderón introduce un error en el refrán omitiendo las conjunciones copulativas. Así nos queda el significado contrario al tratado en él y viene a indicar que el amor crea individuos que son contrarios a todo en sí mismo, una visión habitual de este sentimiento en el Barroco. En GP el verso cambia y se lee “y padece a uno so mismo”; probablemente debamos entender el “so” como un error de tipografía y deberíamos entender “lo”. Sin embargo, hemos decidido mantener la versión de VT.

⁵⁸⁰ *basilisco*: “Especie de serpiente que según Plinio y otros autores se cría en los desiertos de África. Tiene la cabeza sumamente aguda y sobre ella una mancha blanca a modo de corona de tres puntas, los ojos son muy encendidos y rojos. El cuerpo es pequeño y el color de él tira a negro, salpicado de manchas blancas; la cola es larga y delgada y de ordinario la trae enroscada. Con el silbo ahuyenta las demás serpientes, como rey que presume ser de todas, por lo que es llamado también régulo. Es fama vulgar que con la vista y resuello mata, por ser eficacísimo su veneno” (*Aut*).

	te obedece, adormecido al conjuro de tu voz. ⁵⁸¹	
Leonor	Entra, que has de ser testigo tú también de mi verdad.	2445
Chacón	Veamos por lo que se dijo mete ruin y saca bueno. ⁵⁸²	

Escóndense los dos en la puerta de enmedio y por la del lado salen Félix y Beatriz.

Inés	¿Qué intentas?	
Leonor	Hallar arbitrio que a Enrique le satisfaga, a mí me excuse ⁵⁸³ el peligro del secreto de mi amor, Beatriz tenga un buen aviso ⁵⁸⁴ , y Félix vaya a encontrar con mi padre.	2450
Inés	En conseguirlo mucho harás.	2455
Leonor	¿Félix? ¿Beatriz? salid, que vengo a pedirlos albricias.	
Los dos	¿De qué?	
Leonor	De que cuantos medios discurrimos, todos sobran.	
Los dos	¿Cómo?	
Leonor	Como	2460

⁵⁸¹ Este episodio recuerda a cómo Hermes durmió con su flauta al gigante de cien ojos Argos para rescatar a Io, amante de Zeus, de su vigilancia. En este caso es la voz de Leonor la que aplaca el basilisco que lleva Enrique en su pecho.

⁵⁸² *saca ruin y mete bueno* es un juego Correa lo recoge como sinónimo de “hurtar”. Ana Pelegrín habla sobre él en su “Repertorio de antiguos juegos infantiles: tradición y literatura hispánica”. Continúa en la línea de la intervención anterior y rompe la estructura normal del nombre del juego cambiando de orden los verbos.

⁵⁸³ *excusar*: “Evitar, impedir, embarazar que tal o tal cosa se ejecute o suceda: como Excusar pleitos discordias, lances, etc.” (*Aut*).

⁵⁸⁴ *aviso*: “Noticia dada a otro de lo que sucede o acontece o le conviene para algún fin” (*Aut*).

don Juan está reducido⁵⁸⁵
 a la conveniencia. A esto
 mi padre a buscarte ha ido,
 procura hallarle, y de nada
 te darás por entendido, 2465
 hasta que él lo diga. ¿Qué
 esperáis? A tu retiro,
 Beatriz, tú a buscarle.

Los dos Deja...
 Beatriz que humilde,
 Félix que agradecido
 Beatriz al reparo de mi honor, 2470
 Félix de mi amor al beneficio,
 Beatriz bella Leonor,
 Félix Leonor bella,
 Beatriz diga a voces,
 Félix diga a gritos...
 Beatriz que eres la deidad hermosa,
 Félix que eres el bello prodigio 2475
 Beatriz por quien vivo, cuando muero;
 Félix por quien, cuando muero, vivo.

*Vanse los dos, y sale don Enrique.*⁵⁸⁶

Leonor Ahora, señor don Enrique,
 ¿qué haremos de lo reñido?
 Ve usted cómo aquella dama, 2480
 que usted convoyando⁵⁸⁷ vino,
 hasta que le fue forzoso

⁵⁸⁵ Vid. nota 347.

⁵⁸⁶ En la acotación no se indica, pero debería mencionar también que sale Chacón.

⁵⁸⁷ *convoyar*: “Escortar, ir en conserva de alguna persona u otra cosa, que se conduce de una parte a otra, para que llegue libre de insultos” (*Aut*).

	dejar el convoy ⁵⁸⁸ y herido, dando al terrado escalada, entrar por asalto el sitio,	2485
	fue la que llamó a su amante, con consentimiento mío, porque, habiéndose amparado de mi padre, era preciso, que de mi lado saliese	2490
	su honor puro, claro, y limpio. Pues si lo ve usted y ve que tuvieron sus delirios de mí tan baja sospecha, como tener escondido	2495
	un hombre en mi mismo cuarto, que se vaya le suplico, y no vuelva donde escuche otra vez los desatinos de tan licenciosos celos.	2500
Chacón	Oigan, que ha cobrado bríos de provincial ⁵⁸⁹ la que antes no hablaba más que un novicio.	
Inés	En viéndonos disculpadas todas hacemos lo mismo, no hay diablo ⁵⁹⁰ que se averigüe ⁵⁹¹ con nosotras.	2505
Enrique	Dueño mío,	

⁵⁸⁸ *convoy*: “La escolta o guardia que en la milicia se destina para conducir y llevar alguna cosa de una parte a otra con seguridad. Es voz puramente francesa, por cuya razón se debe escribir *convoy*, según se usa en aquel idioma, y no *combóy*, como se ve muy regularmente” (*Aut*).

⁵⁸⁹ *provincial*: “El religioso que tiene el gobierno y superioridad sobre todas las casas y conventos de una provincia” (*Aut*). Se entiende que Chacón indica que se ha producido un cambio en la actitud de Beatriz, si antes se mostraba callada (‘no hablaba más que un novicio’), ahora ha usado un discurso con energía y convicción para defender el honor de Leonor.

⁵⁹⁰ *diablo*: “Sujeto que tiene gran sagacidad, sutileza y maña, aun en las cosas buenas” (*Aut*). El comentario de Inés indica que es difícil entender el carácter de las mujeres ante el cambio de actitud que ha experimentado Beatriz.

⁵⁹¹ *averiguar*: “Inquirir, investigar, hacer diligencias con todo cuidado, para saber exactamente la verdad de alguna cosa o hecho dudoso, oculto o ignorado” (*Aut*).

	mi bien, mi Leonor, señora.	
Leonor	A muy buen tiempo ha venido el halago, pero ¿a un triste cuándo a mejor tiempo vino?	2510
Enrique	¿No hubiera sido peor ⁵⁹² que a tanto aparente indicio respondiera el sentimiento, perezosamente tibio, y dado a la confianza, que es la ruindad del cariño, sucediera al no extrañarlo el desdén del no sentirlo?	2515
Leonor	No, pues pudo el sentimiento mirar que hablaba conmigo.	2520
Enrique	No está en mano del dolor el nivel de los sentidos.	
Leonor	Hasta quejarse cortés yo perdonara el delito.	2525
Enrique	Celos y consejos, ¿quién en el mundo los ha visto?	
Leonor	Nadie, que no ha visto nadie tanto decoro ofendido.	
Enrique	Desaires de desatento ⁵⁹³ suelen ser galas ⁵⁹⁴ de fino ⁵⁹⁵ : Mira, Leonor.	2530
Inés	¡Ea!, señora, ¿qué hacen dos desatinillos celosos hoy más o menos?	

⁵⁹² En toda esta intervención de Enrique intenta convencer a Leonor de que lo que ha sucedido es lo mejor porque el no haber hecho nada hubiera provocado una situación peor.

⁵⁹³ *desatento*: “Grosero, descortés, falto de atención” (*Aut*).

⁵⁹⁴ *gala*: “El particular aplauso, obsequio u honra que se hace a alguno, en atención a lo sobresaliente de su mérito, acciones o prendas, en competencia de otros: y así se dice *llevarse la gala, cantar la gala*” (*Aut*).

⁵⁹⁵ *fino*: “Translaticiamente vale astuto, sagaz, cauto y agudo” (*Aut*). En este caso, se entiende que lo provocado por sus sospechas es positivo porque se convierte en “honra del cauto”.

Chacón	Faraona, de a poquito ⁵⁹⁶ enternécete.	2535
Leonor	Es en vano. Mi padre espera a mi tío; mi tío, ya receloso de nuestro amor, sabéis, que hizo tantos extremos. ⁵⁹⁷ Aquella mentira, que de un peligro nos sacó, durar no puede con quien es tan conocido. Y pues hoy tengo, ofendida, ocasión para decirlo, que quizá sin ella no me atreviera, no es... mas ruido	2540 2545

Suena dentro ruido.

siento en la escalera.

⁵⁹⁶ Este verso no se encuentra en la edición de 1687 y es necesario para mantener la rima del romance. De hecho, el “enternécete” del verso siguiente se le atribuye a Inés en esa edición. El vocativo “faraona” referido a una dama lo encontramos en una obra de Rojas Zorrilla escrita en 1638 y estrenada en 1645 *Entre bobos anda el juego*. También ahí es puesta en boca del gracioso y se emplea la misma forma verbal en imperativo:

PEDRO	Oye, detente
	No quieras...
ISABEL	Déjame.
PEDRO	...tan impaciente malograr mi verdad.
ISABEL	No hay quien la crea.
PEDRO	Ruégala que me escuche, amiga Andrea. Abona tú mi fe.
ISABEL	Nada te abona.
CABELLERA	¡Enternécete, dura faraona!

El empleo de este vocativo para referirse a un personaje como manera de engrandecerlo, lo hallamos en género masculino referido al personaje que da nombre a un entremés de Calderón, *Don Pegote*, cuando dos mujeres intentan que les dé un dinero que le han pedido fingiendo estar embarazada de él una de ellas.

DOÑA QUÍNOLA	Creo que das culebra y que te burlas.
	Dame el dinero.
DOÑA JIMENA	¡Ríndete, Faraón!
DOÑA QUÍNOLA	Dame los ciento.
DOÑA JIMENA	Dalos, importuno.
DON PEGOTE	El verdugo los da sin faltar uno.

⁵⁹⁷ *Hacer extremos*: “Hacer demostraciones o expresiones excesivas con algún sujeto, por cariño o gusto de verle, o tratarle” (*Aut*).

Chacón	¿Qué importa? Guitarra pido, como iglesia. ⁵⁹⁸	
Inés	Don Juan es, aquí no entra lo fingido. ⁵⁹⁹ Retírate, que él se irá en oyendo que aún no vino mi señor.	2550
Enrique	¿Ves, Leonor, cuánto ibas a decir y has dicho? Pues venga tu enojo, venga tu ausencia, venga tu olvido, como no vengan tus celos. ⁶⁰⁰	2555
<i>Escóndense él y Chacón y sale don Juan.</i>		
Juan	Perdonad, si inadvertido, en fe de tener licencia del señor don Diego, piso estos umbrales.	2560
Leonor	Mi padre, señor don Juan, no ha venido. Si tenéis que hablar con él, aquel es su cuarto, idos en él a esperarle.	2565
Juan	(Honor, licencia de hablar te pido,	

⁵⁹⁸ *iglesia*: “El refugio, favor e inmunidad que da a quien se vale de su sagrado. Y en este sentido se dice tener Iglesia, valer o no valer la Iglesia” (*Aut*). Chacón juega con la mentira de Doña Leonor y pide la guitarra para continuar a salvo como lo haría al pedir sagrado alguien que huye de la justicia.

⁵⁹⁹ Inés se refiere a que la mentira sobre el maestro de danzar no tendrá valor con don Juan. Esto viene a confirmar el carácter crédulo e inocente del padre de doña Leonor.

⁶⁰⁰ Enrique se refiere en este diálogo a la actitud que ha tenido Leonor en la escena. Ha sido interrumpida cuando parecía que iba a romper la relación con él y el galán se lamenta de que lleguen “el enojo, la ausencia y el olvido” de la misma forma en que no lo hacen los “celos”, que siguiendo a *Autoridades* son “la sospecha o temor de que se falte a cualesquier obsequios y atenciones, aplicándose a otro o a otros”. Es decir que no muestre ningún sentimiento por él.

	de albricias de la esperanza con que de cobrarte vivo un breve rato en mi amor,	2570
	que no hallaré en muchos siglos otra ocasión.)	
Leonor	¿Qué esperáis? Su cuarto es aquel.	
Juan.	Deciros que, pues ya, bella Leonor, habéis a esa reja oído	2575
	tantas veces de mis ansias, en ecos de mis suspiros, la verdad con que os adoro, la fineza con que os sirvo, por ofendida no os deis.	2580
	Si acaso mis desvaríos, ⁶⁰¹ adelantando favores de otras honras que recibo de vuestro padre, que vos no habéis de oír, hasta el fijo	2585
	punto que suene primero mi dicha en vuestros oídos que mi desdicha, me atreven a ofrecer en sacrificio al templo de vuestro amor	2590
	el más postrado albedrío, que vio arder en sus altares, a cuyas aras aspiro, en fe de que podrá hacerme dichoso, pero no digno.	2595

Vase

⁶⁰¹ La estructura oracional es compleja, “mis desvaríos” es el sujeto de “me atreven” que está siete versos por debajo. Así el sentido es que su locura le anima a mostrar su amor por Leonor.

que no hay, ni ha de haber, ni ha habido
aquí otra dama. En tu cara,
y con tu nombre te ha dicho
si has oído o no sus penas. 2620
Y ya que esta razón vino,
Leonor, aquí la razón
tenga, que no había tenido
ratificado el dolor.
Yo también me ratifico 2625
en que eres falsa y mudable:
y pues sé de qué ha nacido
el despedirme crüel,
con tan no usado desvío,
pudiendo tú pronunciarlo, 2630
¿qué haré yo, fiera, en cumplirlo?
Adiós, pues.

Chacón Escucha.

Inés. Espera.

Enrique En vano es, ¿no habéis oído
que su padre a su tío aguarda,
que receloso su tío 2635
no ha de dudar en mi engaño?
Que yo más que lo repito.
Adiós, a no más ver.

Leonor Mira.

Enrique ¿Qué he de mirar más que miro?

Leonor Que no es culpa ser amada. 2640

Enrique Si no lo es serlo, es oírlo:
Suelta.

Leonor ¿No basta mi ruego
a detenerte?

Enrique Es delirio.

Leonor Pues vete, que no he de verte

	que de él hagas desperdicio ⁶⁰³ .	2645
Enrique	Ahora no me quiero ir, sin que sepas.	
Leonor	No he de oírlo.	
Enrique	Ni yo decirlo tampoco.	
Leonor	Adiós.	
Enrique	Adiós.	

Al entrarse don Enrique, salen don Diego y Celio.

Diego	¿Es ya iros, maestro?	
Enrique	Habemos acabado con todo ya.	2650
Diego	¿Y cómo ha ido?	
Enrique	Esta vez no negará cuán ciertas mudanzas ⁶⁰⁴ hizo.	
Diego	Mire que le he menester, y que traiga los amigos con todos los instrumentos, porque muy presto imagino, que tendremos boda en casa.	2655
Enrique	Siempre estoy para serviros.	

Vase.

Chacón	Esto he de hacer yo, pues solo para esto, señor, le sigo a cuantas liciones va, tomando dellas avisos de adonde hay festines.	2660
Diego	¿Pues	

⁶⁰³ *desperdicio*: “Destrucción y malbarato de la hacienda u otra cosa” (*Aut.*).

⁶⁰⁴ Vid. nota al v. 1587.

	qué es, hidalgo, vuestro oficio?	2665
Chacón	Toco el violín y soy maestro de los demás violoncillos, y a las bodas desta casa traeré todos mis ministros.	
	<i>Vase.</i>	
Leonor	¿Hallaste a Félix?	
Diego	Leonor, si luego lo he de decir a don Juan, el repetir escusemos.	2670
Leonor	Él, señor, rato ha que en tu cuarto espera: mas ¿cómo lo sabré yo, sin repetirlo, si no lo oigo allá?	2675
Diego	Desta manera. Di, Celio, a ese caballero, que entre aquí, tú con Beatriz, oye a esa puerta el feliz reparo que dar espero a este amoroso desmán ⁶⁰⁵ , de él librando a Beatriz bella, casando a Félix con ella, sin sospecha de don Juan en que él fue el que le ofendió.	2680 2685
Leonor	¿Cómo es posible consigas eso?	
Diego	Con solo que digas tú que sin saberlo yo	

⁶⁰⁵ *desmán*: “Desgracia o suceso infausto” (*Aut.*).

a Beatriz has amparado, 2690
cuando veas que conviene,
y retírate, que él viene.

Vase Leonor, y sale don Juan.

Por escusar el enfado
de un hombre que ha de venir
a buscarme, estar no quiero 2695
en mi cuarto; y pues infiero
para lo que he de decir
que este es lo mismo, escuchad:

Advertido y recatado
toda la ciudad he andado, 2700

sin que en toda la ciudad
haya un hombre que de vos
ni Beatriz se acuerde. Y bien
se ve hay yerro,⁶⁰⁶ pues no hay quien
tome en la boca⁶⁰⁷ a los dos, 2705

ni en fuga, ni en galanteo;
porque luego se dijera,
se hablara o se trasluciera
a quien iba con deseo
de saber qué se decía. 2710

Juan Mal puede dejar de ser
lo que yo llegué a oír y ver
y faltar, ¡ay, suerte mía!,
Beatriz de casa.

Diego Oíd ahora,
que ya que esa nueva no 2715

⁶⁰⁶ *yerro*: “Equivocación por descuido o inadvertencia, aunque sea inculpable, y en este sentido significa el defecto, que se comete, teniendo una cosa por otra o un sujeto por otro: y así se dice: Hizo esto o aquello por yerro” (*Aut*). Se refiere a que don Félix estaba equivocado en sus suposiciones.

⁶⁰⁷ *tomar en la boca*: “Frase que vale no haber hablado de la materia de que se trata” (*Aut*).

os traiga, os traigo otra: yo
volvía a casa, (quién lo ignora)
triste de que no alcanzara
a imaginar, ni entender
lo que os ofrecí saber, 2720
cuando don Félix de Lara,
que juzgo que es vuestro amigo...
Juan Y mucho.

Diego ...al paso salió,
y en una cosa me habló,
que, aunque hago mal, si la digo 2725
en esta ocasión, peor
haré en callarla, por que
sobre aviso estéis.

Juan ¿Qué fue?

Diego Que en fe de ser servidor
vuestro os hable (dejo aquí 2730
los más nobles cumplimientos,⁶⁰⁸
obsequios, y rendimientos,⁶⁰⁹
que en toda mi vida vi)
en que, pues que vos sabéis
su hacienda y su calidad,⁶¹⁰ 2735
hagáis deuda la amistad,
y que licencia le deis
de pedirnos por esposa
a Beatriz divina y bella.

Juan (¡Ay, Beatriz, cuál es mi estrella!) 2740
Pues siendo aquesa la cosa,

⁶⁰⁸ *cumplimiento*: “acción obsequiosa que se hace con alguno, en consecuencia del respeto o benevolencia que se tiene con él; como cuando se da un parabién, se hace un regalo o se lisonjea y complace (*Aut*).”

⁶⁰⁹ *rendimiento*: “obsequiosa expresión de la sujeción a la voluntad de otro, en orden a servirle y complacerle” (*Aut*). La enumeración de los tres sustantivos es una exageración redundante para conseguir el efecto propuesto: conseguir que don Juan acepte la propuesta de matrimonio de don Félix con su hermana Beatriz.

⁶¹⁰ *calidad*: “Se llama la nobleza y lustre de la sangre, y así el caballero o hidalgo antiguo se dice que es hombre de calidad (*Aut*). No solamente se indica que tiene dinero (‘su hacienda’), sino que resalta que don Félix es persona que pertenece a la nobleza, todo ello con la intención de concretar el matrimonio entre él y doña Beatriz.”

que más pudiera desear,
solo por ser dicha mía
viene en tan infausto día,
que me es forzoso negar 2745
lo que pidiera, pues no,
en pena tan inhumana,
hay quien sepa de mi hermana.

Sale Leonor

Leonor Sí hay, señor don Juan.
Juan ¿Quién?
Leonor Yo,
que, aunque aventure dos quejas 2750
con mi padre, una que haya
escuchádole curiosa,
y otra, que tenga en su casa,
sin que él lo sepa, a Beatriz:
ni esta ni aquella me espantan, 2755
para que no sean primero
su honor, su opinión, y fama
que ambos enojos,⁶¹¹
Los dos ¿Qué dices?
Leonor Que oigáis, y sabréis la causa:
Sin que Beatriz lo supiera, 2760
la traición de una criada,
a aquel hombre sea el que fuere,
que no es bueno para nada
añadiros un rencor,
introdujo en vuestra casa. 2765
Ella, temiendo el enojo
más que la razón, turbada,

⁶¹¹ Se refiere a los “dos enfados” que le ocasionan sus dos acciones, el escuchar a escondidas y esconder a Beatriz.

habiéndonos hecho amigas
 los estrados⁶¹² de otras damas,
 mientras dispone un convento, 2770
 adonde a morir se vaya,
 por no vivir con quien tuvo
 una presunción⁶¹³ tan baja,
 se vino a valer de mí.
 ¿Qué consecuencia más clara 2775
 hay que no irse a valer de él,
 para saber que no estaba
 cómplice, ni qué decoro
 más que el hallarla en mi casa,
 y a mi lado?

Sale Beatriz.

Beatriz	Y porque veas 2780 que el temor que no escucharas mis disculpas me hizo huir más que el temor que me hallaras culpada en igual delito, humilde estoy a tus plantas, 2785 pidiéndote a ellas, en fe que otro empeño no me arrastra, que me cases con don Félix, si es don Félix quien te agrada, porque en mí no hay elección. 2790
Diego	Aunque debiera con causa quejarme, Leonor, de ti, que tal huésped me guardas... eso y la curiosidad de oír lo que a don Juan hablaba, 2795

⁶¹² *estrados*: “El lugar donde las señoras se asientan sobre cojines y reciben las visitas” (Covarrubias).

⁶¹³ *presunción*: “La sospecha o conjetura que se hace de alguna cosa, fundada en indicios o señales” (*Aut*).

	diciendo que Beatriz vino, por convalecer sus ansias, ⁶¹⁶ a visitar a Leonor.	2825
	Inés, compón tú la casa, por si él avisa a sus deudos; ⁶¹⁷ tú prevén bebidas, Juana, y dulces; y tú avisar al maestro de danzar manda; por si quieren divertirse: vamos, don Juan.	2830
Juan.	Cuanto mandas obedezco agradecido: pues ya vino una esperanza, enseñe el camino a otra.	2835
Diego	(Todo presumo que tarda, que la hora de echar no veo este embuste de mi casa.)	
<i>Vanse los dos.</i>		
Beatriz	Bien, Leonor, ha sucedido.	2840
Leonor	Solo una cosa nos falta.	
Beatriz	¿Qué es?	
Leonor	Que licencia me des para ofrecerte una gala, que no has de estar de visita, si alguien viene, como estabas cuando de casa saliste: Juana, ve con ella, y dala aquel vestido que aún no he estrenado.	2845

⁶¹⁶ *ansias*: “Pena, tormento, congoja, aprieto, inquietud de corazón o de ánimo” (*Aut*).

⁶¹⁷ *deudas*: “Deuda, la parienta, y deudo, el pariente; por lo que debemos, primero a nuestros padres, y de allí en orden a todos los conjuntos de sangre” (*Covarrubias*). En VT aparece “deudas”.

Beatriz	En todo andas	
	tan cabal, que solo puede	2850
	darte el silencio las gracias.	

Vanse. Quedan Leonor e Inés y salen don Enrique y Chacón.

Chacón	¿Es posible que te atrevas	
	a volver aquí?	

Enrique	Si nada	
	tengo que perder, perdida	
	Leonor, di, ¿de qué te espantas?	2855
	Pues no digo, habiendo visto,	
	que fuera su padre salga,	
	pero, aunque en casa estuviera,	
	hoy desesperado entrara.	

Leonor	¿A qué, señor, don Enrique?	2860
--------	-----------------------------	------

Enrique	A solo decirte, (¡ah, falsa!)	
	que pues quieres que me ausente,	
	a no estorbar la tratada	
	boda de ese nuevo amante,	
	fingiendo para eso causas,	2865
	que ni son, ni serán, veas	
	que es mi pasión tan hidalga,	
	tan caballeros mis celos,	
	mis penas tan cortesanas,	
	que porque nunca un testigo	2870
	de pasadas dichas haya,	
	te traigo hasta las memorias. ⁶¹⁸	

Rompe unos papeles e Inés los alza.

⁶¹⁸ *memorias*: “Se llama también el libro, cuaderno, papel u otra cosa en que se apunta o anota alguna cosa, para tenerla presente y que no se olvide: como para escribir alguna historia u otra cosa” (*Aut*). Como veremos a continuación, estas se refieren a las cartas que le ha estado enviando durante los meses que ha durado su amor.

	Estas son, Leonor, tus cartas, estos tus papeles, estos tus favores; toma, ingrata, y llévase las cenizas, ya que se llevó la llama aquel aire, o no sea donde hallen con mis esperanzas.	2875
Leonor	Si yo en mi mano tuviera, Enrique, la soberana majestad de los ajenos albedríos, yo mandara, que nadie me amase, pero si yo...	2880
Inés	Discursos ataja, que como iban a buscar a quien aguardando estaba, con gana de que le hallasen, con él vuelven todos.	2885
Leonor	Nada importará que te vean, que antes a buscarte andan para que esta noche asistas aquí.	2890
Enrique	¿Qué querías, tirana, que festejara mis celos otra vez? ¿Una no basta?	2895
Leonor	¿Qué intentas di?	
Enrique	Pues que una vez por tu gusto me mandas esconder, yo por mi gusto me esconda otra. Ya la cuadra	

Beatriz	Ya mi hermano por mí hablado habrá, y no es bien en tal causa, siendo tuyas las razones, sean más las palabras.	2920
Félix	Vos perdonad, Leonor bella, no ser la primera que haya saludado, que aquí dicen que la turbación es gala.	
Leonor	Tan grande dicha, don Félix, gocéis por edades largas.	2925
Juan	Dichoso yo, que salí de confusiones, y ansias.	
Diego	Sentaos, y los cumplimientos cesen, mientras...	
Fernando (dentro)	¡Para, para!	2930
Diego	¿Pero qué alboroto es este?	

Sale Celio

Celio	Albricias, señor, me manda don Fernando. Mi señor es quien de apearse acaba.	
Diego	¿Mi hermano? toda la dicha hoy se me ha venido a casa.	2935
Juan	Bajemos a recibirle todos.	
Inés	Solo nos faltaba esto, señora.	
Leonor	Mal puede siendo desdicha, hacer falta.	2940
Diego	Los brazos una y mil veces me dad.	

Sale don Fernando

Los dos	Y a todos las plantas.	
Fernando	A vos, hermano, y a todos, sobre los brazos el alma: ¿Leonor mía?	
Leonor	Que me des la mano mi amor aguarda.	2945
Fernando	Sí haré, pero por que no de esa suerte estés, levanta. Perdonad no conoceros a vos, señora, aunque basta, para ser vuestro, el hallaros honrando a Leonor.	2950
Beatriz	Esclava suya y vuestra.	
Diego	La señora doña Beatriz es hermana de don Juan César, y esposa hoy de don Félix de Lara: y digo hoy, porque he tenido yo la dicha de que se hayan, para las primeras vistas valido de mí y mi casa: ved si puedo recibiros con más gusto, pues nos halla de fiesta vuestra venida.	2955 2960
Fernando	Mucho siento el perturbarla, pero es forzoso mezclar su ventura y mi desgracia.	2965
Diego	¿Qué desgracia?	
Fernando	Apenas una legua de aquí, en una zanja del camino cayó el coche desde una quiebra tan alta,	2970

Leonor	¿Qué haces?	
Diego	Aparta, echar la puerta en el suelo.	
<i>Abre y ve a don Enrique y Chacón.</i>		
	Mas (¡ay de mí!) otra es la causa; ¿Quién se oculta aquí?	2990
Chacón	El maestro de danzar, y el camarada del violín, que hemos entrado solo a buscar la guitarra.	
Enrique	Ya no es tiempo de eso: quien a pesar de todos salga. ⁶²⁸	2995
Todos	¿Cómo podrás conseguirlo?	
Enrique	A costa de vida y alma.	
Diego	Teneos todos, que no es duelo de tanta importancia, que es el maestro de danzar de Leonor, y esta criada le habrá ahí metido, bien dice su turbación con su infamia.	3000
	Y así, más cuerdo y mejor es que castigado vaya con ella, que muerto a manos nuestras: ¿qué esperáis, pues? Dadla la mano, y cargad con ella.	3005
Inés	Por mí de muy buena gana.	3010
Enrique	Y por mí.	
Fernando	¿Qué veo! Traidor, ¿tú aquí?	
Diego	¿Quién es?	

⁶²⁸ El verso demuestra la determinación de don Enrique de salir de la casa y lo presenta como respuesta a la pregunta de don Diego.

Fernando	<p>Quien te engaña, don Diego, porque el que ves es don Enrique de Ayala: y pues con este disfraz</p>	3015
	<p>le hallo escondido en tu casa, después de muchas sospechas en la mía, de que ama a Leonor, y ella le admite, no es tiempo de callar nada,</p>	3020
Diego	<p>¡Cielos! ¿Qué escucho? En ti, ingrata, empezará mi rencor.</p>	

Don Juan delante de Leonor detiene a don Diego.

Fernando	<p>¡Y en ti, tirano, la saña de mis primeras injurias!</p>	3025
----------	---	------

Don Félix delante de don Enrique detiene a don Fernando.

Beatriz	<p>Félix, el honor restaura de quien restauró mi honor.</p>	
Chacón	<p>Acuérdate de la plaza de la Olivera, mujer.</p>	
Beatriz	<p>Y más siendo los que matan los que me han dado la vida.</p>	3030
Juan y Félix	<p>¿Quién vio confusiones tantas?⁶²⁹ Deteneos.</p>	
Fernando y Diego	<p>¿Qué es tenerme?</p>	
Leonor	<p>Don Juan, tú mi vida ampara.</p>	

⁶²⁹ Con la intervención anterior de Beatriz se revela algo que don Juan y don Félix ignoraban: don Enrique y Chacón le salvaron la vida a la dama al referirse a ellos como “los que me han dado la vida”. De ahí esa intervención conjunta que muestra la perplejidad de ambos caballeros y la confusión que les provocan las palabras de Beatriz.

Enrique	¿Ah crüel! ¿Otro no había de quien valerte?	3035
Juan	No hallara otro que pudiera hacerlo con presunción más hidalga, pues halla su obligación donde pierde su esperanza ⁶³⁰ .	3040
Diego	¿Cómo contra mí, don Juan, después de finezas tantas como vos me debéis?	
Juan	Como con esto intento pagarlas, pues os doy lo que me disteis.	3045
Diego	Yo os di el honor y la fama.	
Juan	Yo también aquesta deuda os vuelvo en la misma paga.	
Diego	¿Y qué es?	
Juan	Que hagáis la desdicha que es precisa, voluntaria, y lo que calla el agravio no lo dirá la venganza.	3050
Diego	Ese consejo cayó sobre sangre ilustre, y clara.	
Fernando	Si él fue bueno, y eso es lo que al admitirle falta, así fuera la intención del que tu respeto agravia, ⁶³¹ como es su sangre, porque es	3055

⁶³⁰ Don Juan se refiere a que el hecho de convertirse en valedor de doña Leonor hace que sus esperanzas de tener matrimonio con ella queden deshechas, al defenderla es consciente de que nunca podrá alcanzar ese objetivo. Su “obligación” con ella por el amor que siente y el servicio que le ha hecho su padre don Diego hace que pierda sus “esperanzas”.

⁶³¹ Don Fernando considera que lo único que se necesita para solucionar el enredo es que su hermano considere que las intenciones de don Enrique son honorables, “buenas”, como lo sería él caballero al aceptarlo, “admitirle” y como es su “sangre”, su linaje familiar: noble, “de las familias más ilustres de España” como sabemos desde la presentación que de él nos hizo Chacón y aquí nos indica de nuevo don Fernando.

	yo, llena de penas, y ansias, que aquí el maestro de danzar venturosamente acaba.	3090
Leonor	No nos quitarás por eso que nuestras voces añadan.	
Todos	Pidiendo a esos reales pies el perdón de nuestras faltas. ⁶³⁴	

FIN

⁶³⁴ Era habitual concluir la obra de teatro con una alusión directa al público en que se le pedía perdón por los fallos que hubiera podido haber durante la representación. La misma oración nos aparece por ejemplo en *El galán fantasma* en el final del tercer acto en boca de Candil

CANDIL	Yo, que pasé tantos sustos, no quiero de nadie nada, sino de los mosqueteros el perdón de nuestras faltas, para que con esto fin demos al Galán Fantasma.	1110 1115
O en <i>La dama duende</i> en que Cosme se despide en términos muy parecidos: COSME	Por no malograr el tiempo que en estas cosas se gasta, pudiéndolo aprovechar en pedir de nuestras faltas perdón ; humilde el autor os le pide a vuestras plantas.	865 870

16. Variantes textuales (edición crítica y versiones del siglo XVII).

Del siglo XVII solo conocemos dos versiones, ambas impresas. La primera se incluye en la *Tercera parte de comedias de Pedro Calderón de la Barca*, dedicadas al excelentísimo señor don Antonio Pedro Álvarez Osorio, Marqués de Astorga, publicadas por Domingo García Morrás en el año 1664.



El maestro de danzar se sitúa en el segundo lugar de las doce obras publicadas entre *En esta vida todo es verdad y todo mentira* y *Mañanas de abril y mayo*. Ocupa las páginas que van de la 27 a la 47. Las obras publicadas en esta edición son las siguientes:

-*En esta vida todo es verdad y todo mentira*

-***El maestro de danzar***

-*Mañanas de abril y mayo*

-*Los hijos de la fortuna, Teagenes y Clariclea*

-*Afectos de odio y amor*

-*La hija del aire. Primera parte*

-*La hija del aire. Segunda parte*

-*Ni amor se libra de amor*

-*El laurel de Apolo*

-*La púrpura de la rosa*

-*La fiera, el rayo y la piedra*

-*También hay duelo en las damas.*

El propio Calderón de la Barca escribe al inicio y se dirige a don Antonio Pedro Álvarez de Osorio con estas palabras:

Por el papel (excelentísimo señor) que sigue a este pequeño humilde culto de mi obligación y de mi afecto, verá V.E. las razones con que don Sebastián Bentura de Vergara Salzedo, mi más apasionado amigo, se ha movido a sacar estas doce comedias de sus originales, procurando (según dice) restaurarlas de los achacados errores que padecen otras en la estampa (como si no les bastaran los míos, sin que necesitaran para su decoro, de que nadie les añadiera los ajenos) y esto en tanto grado, que aun las que fueron más, son muchas que sin serlo andan en nombre mío, no conservan de haberlo sido más que el nombre. Bien debiera agradecerle la fineza de que ya que hayan de salir hurtadas, ajenas y defectuosas, salgan corregidas, enmendadas y cabales. Pero con todo eso, no puedo en una parte dejar de convertir en queja el agradecimiento pues remata la primera noticia que me da de haber hecho esta impresión con decirme que deja a mi albedrío el elegir las dueño, a cuya autoridad salgan defendidas y amparadas de la común censura a que nacen expuestas todas la públicas acciones voluntarias. Esta, señor, es la queja, que sola no me atrevo a perdonarle, por haber puesto en duda que dueño había de elegir quien tiene a V.E. por su dueño. Y pues los tres tenemos que perdonarnos, yo la duda, él la queja y V.E. la osadía de haberme tan sin méritos favorecido de su amparo, quedemos todos bien, él con que puso en mi arbitrio mi elección, yo con

que supe lograrla en V.E. y V.E. con que por sí mismo (primera y última razón de su grandeza) no desdeñó admitirla. Guarde Dios a V.E. los felices años que desea.

Su más humilde criado y capellán Q.S.M.B.

Don Pedro Calderón de la Barca

Calderón ya se queja de que le atribuyen obras que no son suyas, algo que le provocará el rechazo de la quinta parte de sus comedias que será nuevamente reeditada por Juan Vera Tasis como 'verdadera' quinta parte en 1682, un año después de la muerte de Calderón. La queja ya comenzó en la *Segunda parte*, cuando su hermano José criticaba los cambios en las ediciones que circulaban con respecto a los originales del dramaturgo. A la *Verdadera quinta parte* le siguieron la *Sexta* y la *Séptima* en 1683, y la *Octava* un año más tarde. A partir de ahí, llevó a la imprenta las cuatro partes anteriores autorizadas por Calderón.

De la *Tercera parte*, en que se incluye *El maestro de danzar*, existen dos ediciones conservadas. Wilson hizo un breve análisis sobre ellas en un artículo⁶³⁵, pero deja claro que no hay grandes diferencias entre ellas. La versión que hemos usado en nuestra edición crítica es la que se ha considerado la primera y a la que Wilson llama *Excelmo* por presentar esta abreviatura en la portada frente a la otra edición que no la emplea y a la que llama *Excelentissimo*. Menciona cómo la primera presenta una lista de erratas que no aparece en la segunda y que tampoco es fiable porque confunde folios y líneas en que se encuentran los errores. Nuestra comedia, que estaría entre las páginas 27-47, debería presentar errores en las numeradas como 29 ("de ella" por "de la") y 41 ("alcance" por "olcance"). Cuatro veces aparece el verbo "alcance" en nuestra comedia y en la edición que hemos usado se escribe correctamente en todos los casos; lo mismo ocurre con la estructura "de ella" que en ninguno de los versos en que se emplea se presenta con el error mencionado.

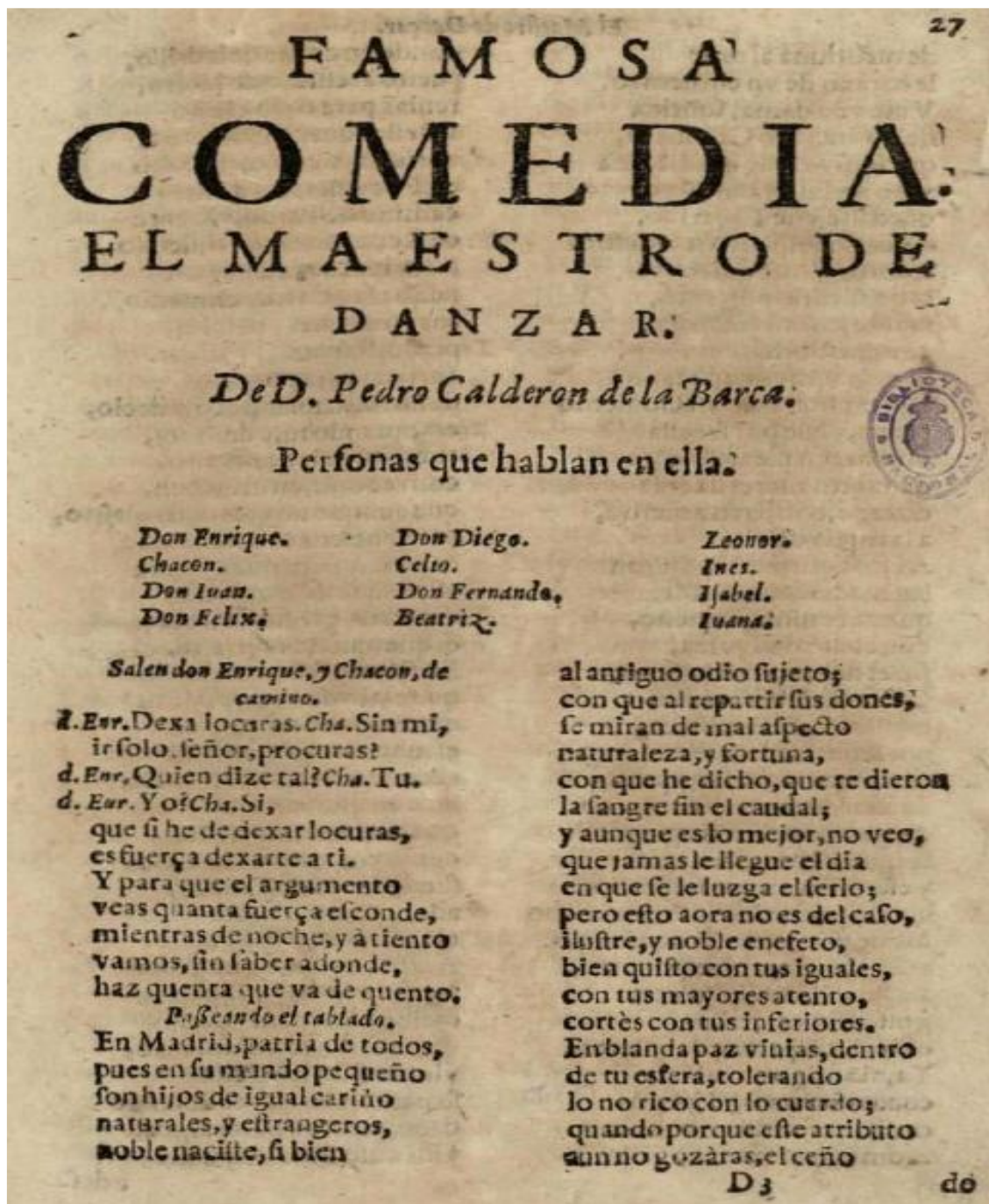
No indica ningún cambio más destacable en lo que afecta al texto de *El maestro de danzar*, pero sí confirma algo que se va comprobando en las diferentes versiones y es la libertad con la que los editores trabajan con el texto de Calderón al exponer un ejemplo que muestra una diferencia entre el autógrafo de Calderón de *En esta vida* y la versión impresa. Wilson

⁶³⁵ Wilson, E., (1962). On the "Tercera Parte" of Calderon — 1664. *Studies in Bibliography*, 15, 223-230. Retrieved April 5, 2021,

https://www-jstor-org.bucm.idm.oclc.org/stable/40371335?seq=7#metadata_info_tab_contents.

afirma una realidad que ya criticaba Calderón y que sabíamos anterior a posteriores ediciones: “the corruption of Calderón’s texts began before Vera Tassis”⁶³⁶

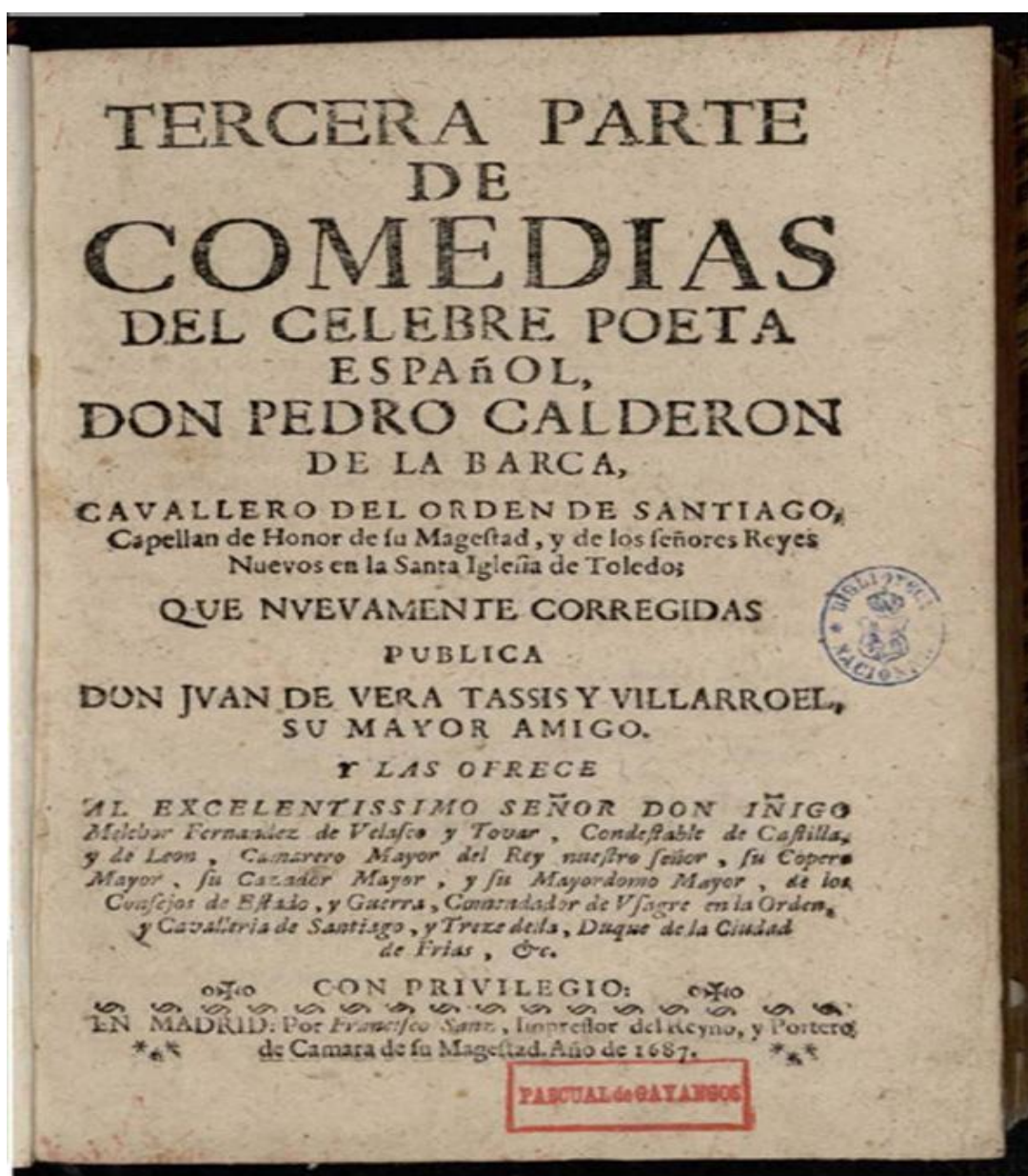
Portada GM:



La segunda versión que conservamos publicada en el siglo XVII la dirigió Vera Tasis en el año 1687 bajo el título *Tercera parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca, caballero del Orden de Santiago, capellán de honor de*

⁶³⁶ Idem, pág. 229.

su majestad y de los señores reyes nuevos en la Santa Iglesia de Toledo; que nuevamente corregidas publica don Juan de Vera Tasis y Villarroel, su mayor amigo, y las ofrece al excelentísimo señor don Íñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar, Condestable de Castilla y de León, Camarero Mayor del Rey nuestro señor, su copero mayor, su cazador mayor y su mayordomo mayor de los Consejos de Estado y Guerra, Comendador de Usagre en la Orden y Caballería de Santiago y trece della, Duque de la Ciudad de Frías, con privilegio: En Madrid: por Francisco Sanz, impresor del reino y portero de cámara de su majestad. Año de 1687.



En esta edición, también con doce comedias, ocupa el quinto lugar, entre *En esta vida todo es verdad y todo mentira* y *Mañanas de abril y mayo* y se imprime en veinte hojas.

La lista de comedias de esta edición de Vera Tasis es la siguiente:

- El laurel de Apolo*
- También hay duelo en las damas*
- La fiera, el rayo y la piedra*
- En esta vida todo es verdad y todo mentira*
- El maestro de danzar***
- Mañanas de abril y mayo*
- Los hijos de la Fortuna, Teagenes y Clariclea*
- Afectos de odio y amor*
- La púrpura de la rosa*
- La hija del aire, primera parte*
- La hija del aire, segunda parte*
- Ni amor se libra de amor.*

El orden empleado por Vera Tasis varía el de primera *Tercera parte*, como podemos apreciar y se ve ya con la posición de nuestra comedia. Esta edición presentará algunas variaciones textuales con respecto a la edición anterior que trataremos más adelante. Igualmente, hemos de señalar que la mayor parte de las reimpresiones del siglo XVIII la tomaron como referencia para sus textos, como veremos en el apartado siguiente.

La portada de la edición de Vera Tassis es la que reproducimos a continuación:



16.1. Abreviaturas de los testimonios.

GM *Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderon de la Barca, Cauallero de la Orden de Santiago. Dedicadas al Excel.^{mo} Señor D. Antonio Pedro Alvarez. En Madrid, por Domingo García Morrás. Año de 1664. A costa de Domingo Palacio y Villegas, Mercader de libros. Vendese en su casa frontero de Santo Tomás.*

VT *Parte tercera de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca, Cavallero del Orden de Santiago, Capellán de Honor de su*

Magestad, y de los señores Reyes Nuevos en la Santa Iglesia de Toledo; que nuevamente corregidas publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel, su mayor amigo, en Madrid, por Francisco Sanz, Impresor del Reyno y Portero de la Cámara de su Magestad, año de 1687.

16.2. Títulos.

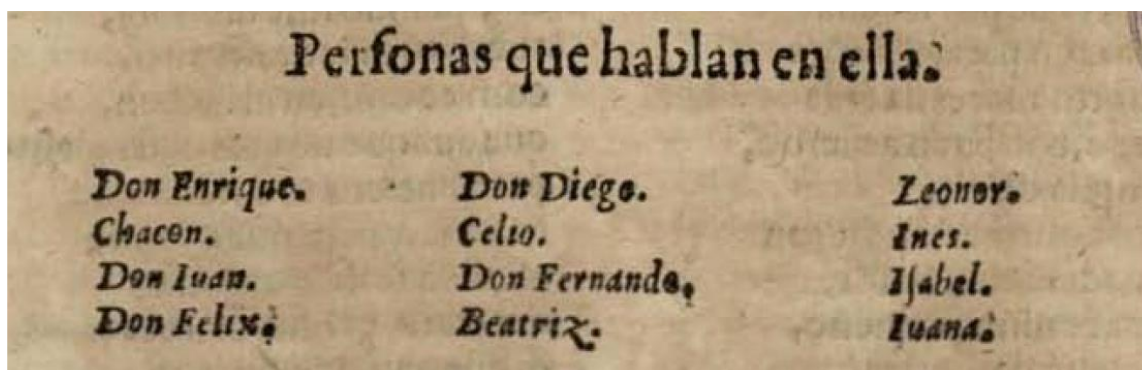
GM *FAMOSA COMEDIA EL MAESTRO DE DANZAR. De D. Pedro Calderon de la Barca.*

VT *COMEDIA FAMOSA EL MAESTRO DE DANZAR. De Don Pedro Calderon de la Barca.*

16.3. Repartos.

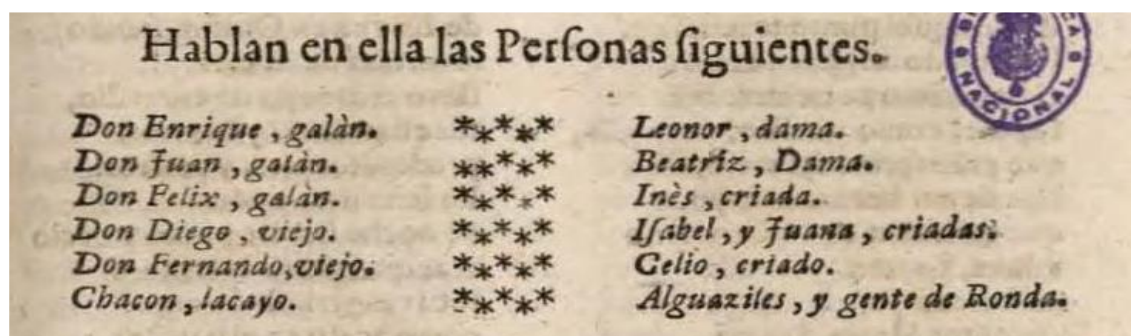
GM Personas que hablan en ella.

Don Enrique	Don Diego	Leonor
Chacón	Celio	Inés
Don Juan	Don Fernando	Isabel
Don Félix	Beatriz	Juana



No se indica el inicio de la primera jornada.

VT	Hablan en ella las Personas siguientes	
	Don Enrique, galán	Leonor, dama
	Don Juan, galán	Beatriz, dama
	Don Félix, galán	Inés, criada
	Don Diego, viejo	Isabel y Juana, criadas
	Don Fernando, viejo	Celio, criado
	Chacón, lacayo	Alguaciles y gente de Ronda



Inmediatamente se indica JORNADA PRIMERA

16.4. Texto de la comedia y acotaciones.

- Acot. inicial *en traje de camino*] *de camino* GM.
- v. 11a *Paseándose por el tablado*] *Paseando el tablado* GM.
- v. 24 luzca] luzga GM.
- v. 104 hablabais lo que el silencio] ceceabais lo que el silencio GM.
- v. 113 creíste acabar tu amor] creíste acabara tu amor GM.
- v. 166 hoy a revivir han vuelto] hoy a revivir has vuelto GM.
- v. 201 ¡Ay, Chacón!] Oye, Chacón GM.
- v. 205a *Dentro cuchilladas y voces*] *Dentro cuchilladas* VT.
- v. 209a *Suena el ruido*] *Dentro el ruido* GM.
- v. 221a *Sale Beatriz huyendo*] 219a en GM.
- v. 224 mujer amparéis, corriendo] mujer ampares, corriendo VT.
- v. 226 que el más favorable efecto] que el más favorable embate GM.

- v. 227 a tan riguroso embate] no aparece en GM.
- v. 228 ha de ser por fuerza adverso] he de ser por fuerza adverso VT.
- v. 231 como ves, con luces y armas] como veis, con luces y armas GM.
- v. 237 no me dejes hasta que] no me dejéis hasta que GM.
- v. 250a *Vanse los tres y de la puerta por donde salió Beatriz salen riñendo, las espaldas al tablado don Félix y don Juan de cara y por otra parte don Diego, Celio, gente y luz] Vanse los tres y por donde salió Beatriz, salen riñendo don Félix y don Juan, y por otra parte llegan don Diego, Celio y otros con luces (248a) VT.*
- v. 260a *Ha estado riñendo don Félix siempre embozado y vase. Quiere seguirle don Juan y don Diego lo detiene] Ha estado embozado riñendo (254a), Vase GM.*
- v. 291 ¿Qué debo hacer, ay de mí?] No aparece en VT.
- v. 315a *Habla Celio con don Diego] No aparece en GM, solo se transcribe ap.*
- v. 321 salieses lo vi] salieses vi VT.
- v. 340 de vos y estos caballeros] de vos y esos caballeros GM.
- v. 357a *Vanse y queda don Juan] Vanse los dos GM en 356a.*
- v. 370a *Entrase y salen Beatriz, Enrique y Chacón] Vase. Salen don Enrique, Beatriz y Chacón VT.*
- v. 394 sabré ir] no sabré GM.
- v. 397 si estrellas errantes sois] y estrellas errantes sois GM.
- v. 420a *Sale una ronda] Sale la ronda VT.*
- v. 428a *Ponense delante de Beatriz los dos] Ponense delante de ella GM.*
- v. 476a *Vase] Vase. Métenlo a cuchilladas y sale don Félix GM.*
- v. 478a *Vanse y sale don Félix] No aparece en GM.*
- v. 486 le merezco] la merezco VT
- v. 494a *Salen Chacón y don Enrique herido en la cara] Don Enrique y Chacón. Y don Enrique con sangre en la cara GM.*
- v. 500a *Pónese un lienzo en el rostro] 503a en VT.*
- v. 506 Allí a escasa luz abierto] Allí a escasa luz advierto GM.
- v. 521 por forastero y por noble] por forastero, por noble GM.
- v. 522loc Alguaciles (dentro)] Dentro GM, VT.
- v. 525 Y ya que esta casa ha sido] y ya que esta causa ha sido VT.

- v. 537 ignoraréis] ignoréis VT
- v. 547 ¿Qué piedad, cuando enterrados] qué piedad, cuando en terrados GM.
- v. 548a *Vanse. Salen Leonor e Inés con luz]* *Leonor e Inés con luz* GM; *Vase. Sale Leonor e Inés con luz* VT.
- v. 588loc Beatriz (dentro)] Dentr. Beat. GM, VT.
- v. 599a *Sale Juana]* No aparece en VT.
- v. 599loc Juana] *Sale Juana* (599a) VT.
- v. 619a Vanse las dos] En el verso 620a en GM.
- v. 626a *Sacan las dos a Beatriz desmayada]* En GM la acotación es *Las dos con Beatriz desmayada* en 628a.
- v. 627 la traemos] la tenemos GM
- v. 628 un vidrio] un vidro GM
- v. 634a *Trae Inés agua, y rocíanle el rostro]* *Rocíanla* GM, *Trae Inés agua, y rocíanla el rostro* VT
- v. 634 Ya al agua] Ya el agua VT
- v. 638 que a casa os ha derrotado] que acaso os ha derrotado VT.
- v. 685 Y así, decirlos intenta] Y así a decirlos intenta GM.
- v. 692loc Isabel (dentro)] Dentro Isabel GM, VT.
- v. 694 No prosigas, Isabel,] No prosigáis, Isabel GM.
- v. 700 ahora] agora GM.
- v. 702 la buhardilla, cuando al vella] la guardilla, cuando al verla VT.
- v. 705 *Salen Chacón y don Enrique, trayendo con la mano cubierta la cara de un lienzo ensangrentado]* *Don Enrique y Chacón, y trae el lienzo con sangre en la cara con la mano* GM.
- v. 719 fortunas] fortudas VT.
- v. 722 porque van las atenciones] porque van las tentaciones VT.
- v. 728a *Descubre el rostro]* En GM la acotación al inicio del verso.
- v. 733 que es ella! Oye, señor] que es ella. GM.
- v. 745 Maldita sea su alma] Maldita fuese su alma GM.
- v. 761a *Salen don Diego y Celio]* *Sale don Diego* GM; *Sale don Diego y Celio* VT.
- v. 769 dijo a una de estas criadas,] dijo a una de esas criadas GM.
- v. 781 ejecutallas] ejecutarlas VT.

- v. 798 y ese hombre de sus heridas] y este hombre de sus heridas GM.
- v. 804 en la calle una mujer] en la calle a una mujer GM.
- v. 821 ser pudiera el ser su hermana] pudiera ser su hermana GM.
- v. 832 despedirla] despedidla VT.
- v. 843 de ser quien te lo rogara] de ser quien se lo rogara GM.
- v. 853 ni a oír-la, ni ver-la, ni hablar-la] ni a oír-la, ni a ver-la, ni hablar-la GM.
- v. 905 lo que les debes les pagas] lo que le debes le pagas VT.
- v. 917 con todo] con todo eso GM.
- v. 922a *Sale Inés*] No aparece en GM.
- vv. 921-922 ¿Y estarás tú a la ventana, / Leonor?] ¿Y estarás tú a la ventana? GM
- v. 923 Vuelve ya. Al paso le salga] Al paso le salga GM
- v. 930a *Salen don Diego y Leonor*] *Sale don Diego y Leonor* GM, VT.
- v. 930 ¿Qué te ha dicho esa mujer?] ¿Qué te ha dicho esta mujer? GM
- v. 1002 ves y todo aventurado] veslo ahí todo aventurado GM.
- v. 1036 conque ni a quien es me obliga] con que ni a quien es me obligo GM.
- v. 1047a *Sale Beatriz*] En GM 1047loc *Sale Beatriz*
- v. 1079 me trajo a casa como esta,] me trujo a casa como esta GM.
- v. 1081 a gusto y a conveniencia] con gusto y con conveniencia GM.
- v. 1121a *Sale Juana*] 1121loc en GM
- v. 1130 *Vanse Beatriz y Juana y sale Inés con un papel*] *Vanse las dos y sale Inés con un papel* GM.
- v. 1136a *Sale Inés*] En GM 1136loc *Sale Inés*.
- v. 1152prosa la mucha piedad] mucha piedad VT.
- v. 1192 del vidrio] del vidrio GM.
- v. 1194 de vidrio] de vidrio GM.
- v. 1199 ya criada ninguna] ya criada alguna VT
- v. 1218 para que un hombre te halle] para que un hombre se halle GM.
- v. 1219 y cualquier mujer te pierda] y cualquier mujer se pierda GM.
- v. 1220a *A una esquina suspenso y sale don Félix*] *Quédase suspenso a un lado* (1220^a), *Sale D. Félix* (1220loc) VT.
- v. 1238a *Hablan sin verse*] *Aparte los dos* GM

- v. 1242a *Veense]* *Vanse* GM
- v. 1252 mi delito en el semblante] el delito en el semblante GM.
- 1267a *Salen don Enrique y Chacón. Don Juan y don Félix hablan aparte. Sale don Diego y don Enrique y Chacón se retiran a la puerta por donde salieron.] Don Enrique y Chacón, y hablan quedo; y, al pasar el tablado, sale por otra parte don Diego, y ellos se retiran adonde salieron.* GM; *Sale...* VT.
- v. 1277 al ofendido] el ofendido GM.
- v. 1290a *Acércase]* *Vase acercando* GM (1288a).
- v. 1327 desahuciéis] desahucies GM.
- v. 1331 tan arrastrado me lleva] tan atrasado me lleva VT.
- v. 1371 pues calla a un tiempo el que agravie] pues calla a un tiempo el que agravia VT.
- v. 1385a *Vase don Diego y salen don Enrique y Chacón]* *Vase. Sale don Enrique y Chacón* VT.
- v. 1395 ¿Enrique?] ¿Es Enrique? GM.
- v. 1401a *Vanse. Salen Leonor e Inés y ellos salen]* *Entranse los dos por una parte y salen por la otra Leonor e Inés, y ellos vuelven a salir por la que ellos salieron* GM.
- v. 1414a *...y sin dejar...]* *sin dejar* VT; // *del cantado]* *de cantado*, GM.
- v. 1422 queda en la vida a quien ser] que da la vida a quien es GM.
- v. 1449 ¿Pero eso] ¿Pero esto VT
- v. 1466 Pendiente me traes de suerte] Pendiente me trae de suerte GM.
- v. 1468 ni acabas] no acabas VT
- v. 1479 La guitarra de manera] La guitarra VT.
- v. 1481 dar más sospecha. Leonor: Inés, ve] dar más sospecha, si ve GM.
- v. 1486a *Toma la guitarra Enrique y estándola templando, sale don Diego y hállale con ella en la mano]* en 1484a en GM, *Toma la guitarra y sale don Diego* (1486a) VT.
- v. 1506 no aprendí esa habilidad] no aprendí esa agilidad GM.
- v. 1510 que no luzca] que no luzga GM.
- v. 1523 le acompaña] la acompaña VT.
- v. 1539 y que te hallaras] y que te hallara VT.
- v. 1544 *Siéntase]* *Siéntanse* VT.
- v. 1559 lo has de ver. No temas nada.] lo has de ver GM.

- v. 1567a *Sube la clavija hasta quebrar la cuerda*] *Sube la clavija y salta la cuerda* VT.
- v. 1568 ¿Qué fue? Saltó] ¿Qué fue? VT.
- v. 1573 Fue trasto olvidado en casa] Fue trasto labrado en casa GM.
- v. 1587 el cómo he de hacer mudanzas] el cómo ha de hacer mudanzas GM.
- v. 1588a *Vanse don Enrique y Chacón*] *Vase don Enrique* GM; *Vase* VT, en 1585a, solo referido a Chacón.
- v. 1637a *Vase don Diego, y salen Beatriz y Juana*] *Vase don Diego y sale Beatriz y Juana* GM; *Vase* 1630a, *Sale Beatriz* 1637loc VT.
- v. 1648 Plega al cielo] Plegue al cielo VT.
- v. 1659 víspera del que se aguarda] víspera del que se guarda GM.
- v. 1668 pero me deja que tú] pero me deja a que tú GM.
- v. 1685 cuánto en esto aventurara] cuánto en eso aventurara GM.
- v. 1703 ¿Qué es lo que a solas hablas?] ¿Qué es lo que a tus solas hablas? VT.
- v. 1713 ¿Sabes su calle?] ¿Sabes la calle? VT.
- v. 1728 que fortunas de amor tienen] que fortuna de amor tienen VT.
- v. 1735 quien por nosotras lo haga] quien por nosotros lo haga GM.
- v. 1736a *Vase. Sale don Félix*] *Sale don Félix* GM.
- v. 1761 porque la que os llama] porque la que hoy llama VT.
- v. 1765 mis huellas, donde hallaréis] no aparece en GM.
- v. 1772a *Entran por una parte y salen por otra*] *Vase, y vuelve a salir atravesando el tablado y él tras ella* GM; *Entran por una parte y salen por otro* VT.
- v. 1788a *Salen don Enrique y Chacón*] *A la puerta del tablado y salen don Enrique y Chacón* GM; *Sale don Enrique y Chacón* VT.
- v. 1810 y maestre danza Leonores] y maese danza Leonores GM.
- v. 1820a *Está puesto un pañuelo en la reja*] *Un pañuelo en la reja* GM.
- v. 1823 Ya avisan] Avisan? GM.
- v. 1823a *Éntrase don Félix*] *Vanse* VT.
- v. 1856a *Vanse los dos y salen Leonor, Inés y don Félix*] *Vanse. Salen Leonor Inés y don Félix* VT.
- v. 1866a *Sale Beatriz*] 1867a en GM
- v. 1887a *Lllaman dentro*] *Lllaman* GM.
- v. 1888 llama por aquesta reja?] llama por aquesa reja GM.

- v. 1889 Chacón (dentro)] Dentro Chacón 1889loc VT; no aparece en GM.
- v. 1945 a buscar a un caballero] a buscar un caballero VT.
- v. 1967 me dijeras eso mismo] me dijeras esto mismo VT.
- v. 1987 quien ayer te dejó maestro] quien te dejó ayer maestro VT.
- v. 2023 Ser folia la alta] Ser folia el alta VT.
- v. 2056a *Sale Celio*] Sale Celio (2056loc) GM, VT.
- v. 2062a *Vase*] No aparece en VT.
- v. 2082 Es verdad.] Esta es verdad. VT.
- v. 2089 y él el pie gibao] y el pie gibao VT.
- v. 2090a *Danzan los dos. Sale don Diego*] *Vuelve don Diego y ellos danzan como los dejó* (2089a) GM
- v. 2105a *Sale Celio*] Sale Celio (2105loc) GM, VT.
- v. 2120a *Vanse*] no aparece en GM, *Vase* VT.
- v. 2120 Di, ingrata] Dile, ingrata GM.
- v. 2138a *Don Juan solo*] *Sale don Juan* VT.
- v. 2149 tan por amigo] por tan amigo VT.
- v. 2166a *Salen don diego y Celio*] *Sale don Diego y Celio* (2163a) GM, *Sale don Diego y Celio* VT.
- v. 2166 Llega esas sillas] Llega estas sillas VT.
- v. 2169a *Siéntanse*] No aparece en GM.
- v. 2180 que debe de haber segunda] que debe haber segunda GM.
- v. 2186 no están del todo apagados] no están del todo pagados VT.
- v. 2206 vine] venía GM.
- v. 2220a *Levántanse*] *Levántase* GM.
- v. 2285 vida, honor y ser os rindo] vida, honor, ser y alma rindo GM.
- v. 2314 Hombre a quien dio esa licencia] Hombre a quien no dio esa licencia VT.
- v. 2370 Dadme pues plazo a que sepa] Dadme pues plazo que sepa VT.
- v. 2386a *Vanse. Salen Leonor e Inés, seguidas de don Diego*] *Vase y sale Leonor e Inés* GM. *Vanse. Salen Leonor e Inés* VT. Ver nota edición crítica.
- v. 2400 le encomendó] la encomendó GM.
- v. 2401 a tu sagrado] a su sagrado VT.
- v. 2416 bien puedo yo entrar en casa] bien puedo yo entrar en ella GM.

- v. 2433 y padece a un tiempo mismo] y padece a uno so mismo GM.
- v. 2460 todos sobran] sobran VT.
- v. 2477a *Vanse los dos y sale don Enrique*] *Van.* GM.
- v. 2534 celosos hoy más o menos?] celosos más a menos GM.
- v. 2535 Faraona, de a poquito] No aparece en VT.
- v. 2548a *Suena dentro ruido*] *Dentro pasos* (2548a) GM.
- v. 2558a *Escóndense él y Chacón y sale don Juan*] *Escóndese y sale don Juan* GM.
- v. 2569 con que de cobrarte vivo] con que de cobrarte avivo GM.
- v. 2570 un breve rato en mi amor] un breve rato en tu amor GM.
- v. 2597a *Sale Chacón*] No aparece en GM.
- v. 2598a *Sale don Enrique*] No aparece en GM; *Sale Enrique* (2599loc) VT.
- v. 2616 Plegue al cielo] Plega al cielo GM.
- v. 2617 que no hay] que ni hay GM
- v. 2649a *Al entrarse don Enrique, salen don Diego y Celio*] *Al entrarse, sale don Diego* GM y VT.
- v. 2660 Esto he de hacer yo] Eso he de hacer yo GM.
- v. 2661 para esto] para eso GM.
- v. 2664 de adonde hay festines] de donde hay festines GM.
- v. 2693a *Vase Leonor y sale don Juan*] 2692a en GM
- v. 2714 Beatriz de casa] Leonor de casa GM.
- v. 2716 os traiga, os traigo otra: yo] os traigo, os traigo otra: yo GM.
- v. 2736 hagáis deuda la amistad] hagáis deudo la amistad GM.
- v. 2749a *Sale Leonor*] No aparece en GM. *Sale Leonor* (2749loc) en VT.
- v. 2780a *Sale Beatriz*] No aparece en GM.
- v. 2783 más que el temor que me hallaras] más que el temer que me hallaras GM.
- v. 2786 pidiéndote a ellas, en fe] pidiéndote a ellas VT.
- v. 2828 por si él avisa a sus deudos] por si el avisa a su deudas VT.
- v. 2839a *Vanse los dos*] *Vanse* VT.
- v. 2852a *Vanse. Quedan Leonor e Inés y salen don Enrique y Chacón*] *Vanse y salen don Enrique y Chacón* GM; *Vanse. Quedan Leonor e Inés y sale don Enrique y Chacón* VT.
- v. 2858 pero, aunque en casa estuviera] pero que en casa estuviera GM

- v. 2873a *Rompe unos papeles e Inés los alza*] *Rompe unos papeles y álzalos Inés* GM
- v. 2879 hallen con mis esperanzas] topen con mis esperanzas GM.
- v. 2890 Importará que te vean] importa que te vean GM.
- v. 2896 ¿Qué intentas di? Pues que una] Pues que has de hacer? Que pues una GM.
- v. 2901a *Escóndese*] No aparece en GM.
- v. 2905a *Vase. Salen don Diego, don Félix y don Juan por una parte y por otra Beatriz*] *Salen todos* GM
- v. 2932a *Sale Celio*] No aparece en GM; *Sale Celio (2932loc)* en VT.
- v. 2939 Mal puede] Mal puedo GM.
- v. 2940a *Sale don Fernando*] No aparece en GM.
- v. 2943 A vos, hermano, y a todos] A vos, hermano, y todos GM.
- v. 2988 ¿Qué haces?] ¿Qué hacéis? GM.
- v. 2990a *Abre y ve a don Enrique y Chacón*] *Abre la puerta y ve a los dos* GM.
- v. 2991 ¿Quién se oculta aquí?] Quién aquí se oculta? GM.
- v. 2993 del violín] del violón GM.
- v. 2999 Teneos todos, que no es] Tened todos, que no es VT.
- v. 3001 que es el maestro de danzar] que el maestro es de danzar VT.
- v. 3015 y pues con este disfraz] y pues con ese disfraz GM.
- v. 3016 le hallo] se halló GM.
- v. 3022 ¡Cielos! ¿Qué escucho?] Qué es lo que escucho! GM.
- v. 3026a *Don Félix delante de don Enrique detiene a don Fernando*] *Don Félix detiene a don Fernando* VT
- v. 3032 ¿Quién vio confusiones tantas?] Quién se vio en confusión tanta? GM.
- v. 3045 pues os doy lo que me disteis] pues hoy doy lo que me disteis GM
- v. 3058 del que tu respeto agravia] del que tu respeto agrava GM.
- v. 3078 le dejare] se dejare GM.
- v. 3079 en orden a que den todos] en orden de que den todos GM.

16.5. Breve excursio: sobre las variantes en demostrativos.

Uno de los aspectos en que más dudas pueden surgir en torno a las variantes es el que hayamos marcado bastantes versos en que estas se producen entre determinantes o pronombres demostrativos entre los que existe una única letra diferente. Sabemos que en las impresiones del siglo XVII podía haber ocasiones en que una grafía no se marcara correctamente y se pudiera dar lugar al error.

En el estudio de las variantes esto ha sucedido en varias ocasiones y, si bien en algunos casos es dudosa, en otras es clara la diferencia. Para ello he creído conveniente traer aquí todos los casos y aprovechar la posibilidad que nos brindan las nuevas tecnologías de presentar directamente los testimonios de los facsímiles digitales:

Los versos en los que se producen estos casos son los siguientes:

v. 340: “de vos y estos caballeros”

GM

VT

v. 769: “dijo a una de estas criadas”

GM

VT

v. 798: “y ese hombre de sus heridas”

GM

VT

v. 930: “¿Qué te ha dicho esa mujer?”

GM

VT

v. 1449: “¿Pero eso qué importa ahora?”

GM

VT

v. 1685: “cuánto en esto aventurara”

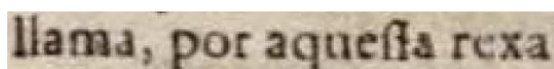
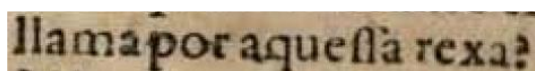
GM

VT

v. 1888: “llama por aquesta reja”

GM

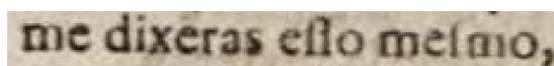
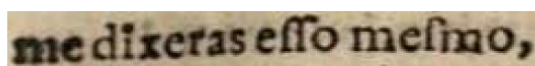
VT



v. 1967: “me dijeras eso mesmo”

GM

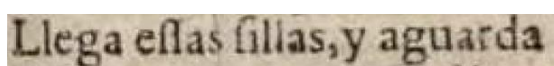
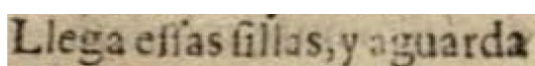
VT



v. 2166: “llega esas sillas y aguarda”

GM

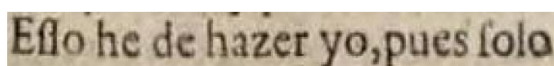
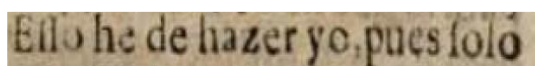
VT



v. 2660: “Esto he de hazer yo, pues solo”

GM

VT



v. 2661: “para esto, señor, le sigo”

GM

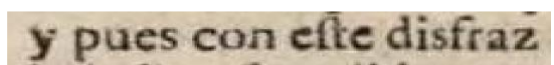
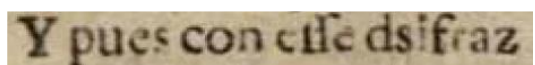
VT



v. 3015: “y pues con este disfraz”

GM

VT



Realmente las variantes no tienen mucha importancia para el desarrollo de la obra, pero hemos ido escogiendo una forma u otra del demostrativo en función del sentido que se le daba en el texto. Simplemente es un modo de indicar el problema de los tipistas y su impresión de las obras del siglo XVII.

17. Ediciones del siglo XVIII.

En el siglo XVIII se siguen publicando ediciones de nuestra comedia, pero solo una de ellas lo hace en un volumen con otras obras de Calderón de la Barca. Son tres las ciudades donde se imprimen las versiones que aún se conservan: Sevilla, Madrid y Barcelona. La edición de Madrid es la que se presenta con otras comedias; fue un intento del editor Fernández Apontes de volver a publicar todas las comedias de Calderón según las ediciones de los nueve tomos de Vera Tassis. El resto lo harán como comedias sueltas y así se nos presentarán en los registros bibliotecarios.

17.1. Abreviaturas de los testimonios.

Las enumeramos e indicamos las abreviaturas con que nos referiremos a ellas y en qué bibliotecas hemos encontrado las versiones que hemos empleado para nuestro estudio para más adelante ir analizando cada una de ellas:

HL: Imprenta de los Herederos de Tomás López de Haro, Sevilla, Calle Génova, entre 1696 y 1722. Biblioteca Municipal de Madrid.

FH: Imprenta de Francisco Hermosilla, Sevilla, Calle Génova, entre 1720 y 1723. Biblioteca de Évora.

JP: Imprenta de Joseph Padrino, Sevilla, Calle Génova, entre 1748 y 1775. Biblioteca Municipal de Madrid.

MNV: Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez, Sevilla, Calle Génova, entre 1756 y 1796. Biblioteca Municipal de Madrid y Biblioteca Universidad de Sevilla.

JFA: Edición de Juan Fernández Apontes de la imprenta de la viuda de Manuel Fernández, Madrid, Calle, 1764. Biblioteca Universidad de Sevilla.

CS: Imprenta de Carlos Sopera, Barcelona, Calle de la Paja, 1763. Biblioteca Municipal de Madrid.

SB: Imprenta de Suria y Burgada, Barcelona, Calle de la Paja; no tenemos fecha exacta de edición, pero ejerció como impresor entre 1770 y 1806. Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela.

En Sevilla tenemos diversas ediciones. Es curioso que tengamos varias de la misma obra tan cercanas, pero probablemente se deba a la rivalidad entre los impresores-libreros de la ciudad. Rueda-Ramírez y Maillard⁶³⁷ indican que llegan a convivir en la ciudad a principios del siglo XVIII hasta 23 imprentas según datos de Aguilar Piñal.

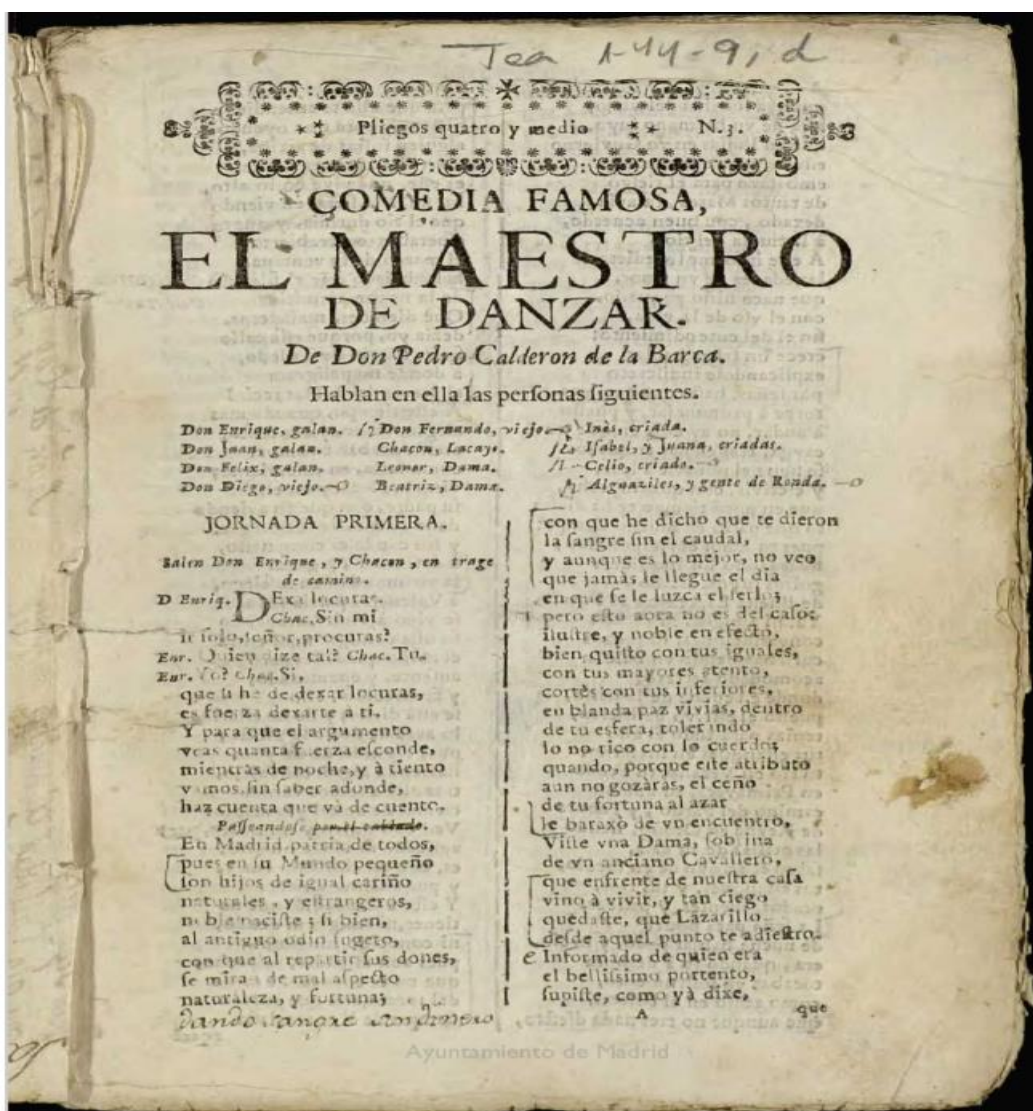
Existía una más importante, la imprenta oficial donde no se trabajaba con textos como comedias o pliegos de cordel, por lo que el resto de los talleres se centran en la impresión de “comedias, entremeses, romances, relaciones y papeles curiosos”⁶³⁸.

⁶³⁷ Rueda-Ramírez, P. y Maillard Álvarez, N., [Sevilla en el mercado tipográfico \(siglos XV-XVIII\): de papeles y relaciones](#), capítulo de Relaciones de sucesos en la Biblioteca Universitaria de Sevilla (pp.13-25), Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla; Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, (Carmen Espejo Cala, Eduardo Peñalver Gómez, M^a Dolores Rodríguez Brito, eds.), pág. 16.

⁶³⁸ Aguilar Piñal, F., «El impresor mayor de la ciudad». En Temas sevillanos. (Primera serie), Sevilla, 1972, pp. 15-21 (citado en Rueda-Ramírez y Maillard), pág. 16.

17.2. HL. Edición de los Herederos de Tomás López de Haro.

La primera de este nuevo siglo se imprimió entre 1696 y 1722 en Sevilla, salida de la Imprenta castellana y Latina de los Herederos de Tomás López de Haro, en la calle de Génova. Presenta apuntes manuscritos para su representación. Se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid proveniente del traslado del Archivo de la Villa en 1898. Portada:



Termina con las siguientes indicaciones:

“Advierta[se] que esta Comedia está fielmente corregida / por los libros de las obras de el Autor / CON LICENCIA / En Sevilla, en la Imprenta Castellana, y Latina, de / los Herederos de Tomás López de Haro, / en calle de Genova”

La edición parte de la de VT, se puede deducir por la presentación del texto, nómina de personajes y algunas variaciones que se presentan en VT y no aparecen en GM. El ejemplar consultado se encuentra en la Biblioteca Histórica de Madrid.

Enlace a las variantes de esta edición:

A pesar de que la edición sobre la que se basa esta edición es la de Vera Tassis, vemos algunos cambios en la misma; son los siguientes:

v. 104: se rodea de manera manuscrita “lo que el silencio” y se escribe al lado “del amor vuestro”.

v. 224-228: añade un verso manuscrito y sustituye del mismo modo la palabra final de un verso por otra. Los versos quedarían así: “mujer amparaes, corriendo / fortunas de amor y honor / **tan a todo trance vengo,** / que el más favorable **hado** / a tan riguroso embate / ha de ser por fuerza adverso”.

vv. 250-260: la intervención de don Félix se ha eliminado y colocado encima un texto manuscrito que dice:

Félix Ya en salvo Beatriz se ha puesto
 y pues no soy conocido
 y la fuga es el medio
 de que pueda remediarse
 su desdicha, a ella apelo.”

v. 291: de manera manuscrita añade: “¿Qué debo hacer, ay de mí?”, como aparece en GM.

vv. 451-503: Todo el diálogo de Enrique, Beatriz, Chacón y alguaciles, así como la posterior intervención de don Félix se ha tapado y colocado un manuscrito encima con los siguientes versos:

Enrique (...) huid señora, pues ya veis
 que en nada serviros puedo
 mas que en hacer que no os sigan
Beatriz ¿Dónde he de ampararme, cielos?
 Si donde quiera que voy
 connmigo mi estrella llevo
Justicia Hemos de saber quién sois
Enrique Ya he dicho
Justicia ¿Qué?
Enrique Que soy forastero.
 Esto solo sé de mí.

Justicia	Pues lo demás que queremos saber diréis en la cárcel.
Enrique	Ved.
Justicia	Venid.
Chacón	Malo va esto.
Enrique	Pues la mujer prevenida está ya y no podemos de la justicia faltar a aquel debido respeto que se merece, huyamos pues así estorbar pretendo siguiéndonos a nosotros el que la vayan siguiendo.
Chacón	Eso será si esta gente no se abraza como perros a los tres
Justicia	Vamos. Favor al rey. En su seguimiento id, que delito muestra el que huye sin conocerlo
Todos	Por aquí fue, seguidle.

Se trata de una censura del enfrentamiento de Enrique y Chacón con los alguaciles y la muerte de uno de estos; una forma de señalar la importancia de no desobedecer a la justicia. De hecho, después se tachará el verso 498 y en los que van del 499 al 503 han vuelto a colocar un manuscrito que continúa un escrito que ha empezado al final de la anterior página:

Chacón	Buena hacienda hemos hecho ⁶³⁹ por huir con la violencia que en tales casos yo llevo; tropecé contigo y traigo aqueste lado desecho del encontrón
Enrique	Yo en la cara herido también me siento. No sé qué poder hacer.

De esta forma se justifica la herida que ha de ser tan importante para que el padre de Leonor no reconozca en el maestro de danzar a Enrique, el hombre que entré en su casa la noche anterior. También provocará que en el verso 761 se sustituya “la espada” por “en la cara” y se tache el verso siguiente para dar verosimilitud a este cambio: “estorbar que la justicia / la conociese en la cara” (vv. 760-761).

⁶³⁹ Hemos mantenido la forma verbal sin actualizar en este caso para ser fieles al texto original.

- v. 573: Sigue a GM, “no ignoraréis” en lugar del “ignoréis” de VT.
- v. 634: Corrige “el agua” de VT por “al agua” de GM de manera manuscrita.
- v. 719: Corrige el “fortudas” de VT por fortunas, aunque en este caso no sería necesario contar con la edición GM para realizarlo.
- vv. 729-733: De estos versos hace una nueva corrección manuscrita en los márgenes que quedaría así:
- | | |
|---------|----------------------------------|
| Enrique | Leonor. |
| Leonor | Enrique, calla. |
| | (¿Qué es esto que mira el alma?) |
| Chacón | Señor, ¿es esta o yo sueño? |
- vv. 747-748: En la misma línea de lo anterior y para mantener el sentido de los cambios con respecto al encuentro con la ronda de alguaciles, se alteran de manera manuscrita los versos que quedan así: “resultó obligarme a que **haya / de huir de** la justicia” en lugar de los originales “resultó obligarme a que **haga / resistencia a** la justicia”.
- v. 853: Falta una conjunción copulativa, en lugar de “ni a oírla, ni verla, ni hablarla” (versión de VT) leemos “ni a oírla, verla, ni hablarla”
- vv. 861-862: Cambia los versos de manera manuscrita, escribe “en la cara / por huir saqué la herida” por el original “la espada / saqué y con ella esta herida”.
- v. 1152prosa: En la carta de Enrique a Leonor añade el artículo a “mucha piedad” de manera que queda como en GM “la mucha piedad”. Igual que en el verso 719, consideramos que es una corrección que no necesitaba de la otra edición.
- v. 1199: El verso en VT “ya criada alguna en ella” se modifica, tacha el adverbio inicial “ya” y el determinante indefinido “alguna” dejando manuscrito “ninguna”, la opción que se sigue en GM.
- vv. 1192-1194: Se produce una monoptongación en los versos de “vidrio” (usado en VT) se transcribe “vidro” tal como aparece en GM. Probablemente en este caso se deba más a un error del cajista que a mantener la primera edición de la obra.

- v. 1331: De manera manuscrita se escribe “arrastrado” (el participio que aparece en GM) por “atrasado” el que se presenta en VT.
- v. 1371: Parece tacharse la “q” de un que y se cambia de manera manuscrita la última palabra; de esta manera leemos “pues calla a un tiempo el agravio” cuando en VT aparece “pues calla a un tiempo el que agravia”.
- v. 1414a: En la acotación sustituye el “cantado” que aparece tanto en VT como en GM por “cantar”, mucho más apropiado en la expresión y la opción que hemos usado en nuestra edición.
- v. 1479: Añade de manera manuscrita “de manera” corrigiendo el verso de VT y siguiendo a GM.
- v. 1505: Tacha el verso “se usan tan poco las danzas” y de manera manuscrita escribe “siempre en mi casa encerrada / no concurría a tertulias / donde se juega y se baila”.
- v. 1552: Igual que en los versos anteriores, este se corrige con una anotación manuscrita. De “que poco o nada sé desto” pasamos a “que yo no sé nada desto”.
- v. 1568: añade de manera manuscrita “Enrique: Saltó” tal como aparece en GM.
- v. 1685: El determinante demostrativo empleado es “esso” frente a “esto” que hemos visto en VT. En estos casos, la diferencia entre uno u otro es gráfica y tomamos como referentes otras palabras del texto.
- v. 1728: En lugar de “fortuna” (VT) transcribe “fortunas” como en GM.
- v. 1761: Sustituye el adverbio “hoy” de VT por el pronombre personal “os” tal como hemos hecho en nuestra edición y aparecía en GM.
- v. 1772: Corrige en la acotación de VT el anacoluto y deja “Entran por una parte y salen por otra”. De manera manuscrita, esta acotación está tachada.
- v. 1841: Se tacha “utilidad” y se escribe en manuscrito “actividad”.
- v. 1967: Se lee claramente “esso” en VT existe la duda con “esto” que hemos decidió mantener al no quedar clara la parte superior de la segunda “f”.

vv. 2020-2030: Marca los versos y anota al margen derecho de la primera columna “empezad el minuet”. El *minuet*, *minueto* o *minué* es una danza de origen francés que se puso de moda durante el siglo XVIII en España, sobre todo tras la subida de los borbones al trono. Elvira Carrión Martín señala este dato en su tesis “La Danza en España en la Segunda Mitad del Siglo XVIII: *El Bolero*”:

El Minué o Minuete, danza de pareja que se bailó hasta la saciedad en el siglo XVIII, incluso también por los jóvenes, era ejecutada a ritmo ternario y su procedencia era francesa, baile de carácter noble y elegante. Fue tan bailado el Minué en Francia que provocó su pronta difusión por todas las cortes europeas, a principios y mediados del siglo XVIII fue muy bailado en la corte española, así cuando nació en 1707 el príncipe Luis I, de la dinastía borbónica, se bailó un Minué en las celebraciones realizadas. En España fue considerado el Minué como una danza de mucha precisión y por tanto de difícil ejecución, se podía ejecutar de diferentes modos, pero siempre aportaba gran garbo al cuerpo, por todo ello se pensaba que si se dominaba dicha danza posteriormente sería de gran facilidad aprender el resto de danzas.⁶⁴⁰

El éxito del baile se refleja también en diversas obras que dan una explicación de como esta y otras danzas deben realizarse. En el tratado del siglo XVIII de Pablo de Minguet é Irol “Arde de danzar a la francesa” encontramos una descripción de cómo se llevaba a cabo:

“El passo del Minuete está compuesto de quatro pasos, y se empiezan por dos Demicopès, el primero con el pie derecho, y el segundo con el izquierdo. Después dos passos naturales sobre las puntas de los pies, y se executan en tres tiempos; advirtiendole, que los dos Demicopès hacen dos tiempos, y los dos últimos passos hacen un tiempo, y se executan en el espacio, que se tocan dos compasses de la Música.”⁶⁴¹

Lo más importante para nuestra comedia y las variantes que encontramos en el texto es que se justifica el cambio de los versos 2046-2047 que vemos a continuación.

vv. 2046-2047: Se tachan los dos “cinco” de los versos y se sobreescribe de manera manuscrita “quatro”. Como acabamos de ver, el motivo es adecuar el texto al cambio de los versos anteriores.

⁶⁴⁰ Carrión Martín, E., *La Danza en España en la Segunda Mitad del Siglo XVIII: El Bolero*, (tesis doctoral), Universidad de Murcia, 2017, pág. 156.

⁶⁴¹ Minguet É Irol, P., *Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta figuras, que enseñan el modo de hacer todos los diferentes passos de la danza del minuete, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo: y en quatro figuras, el modo de danzar los tres passapies.* ([enlace](#))

- vv. 2052-2055: De manera manuscrita, reescribe estos versos y leemos lo siguiente:
 “Pues ya que los pasos diste / haced la entrada advirtiéndolo / que su fin es el romper / y la mudanza entra luego”.
- vv. 2098-2100: Se tacha parte del primer verso y queda así: “Si acertáis. Vamos, señora,”; igualmente se cambiará el “entrar” del verso 2099 por un “entrad” y el “cinco” que cierra el verso 2100 por un “bien”. En este caso es una nueva adaptación al cambio del baile original el “quebradillo” que aparece en las ediciones del XVII al minué más famoso y conocido en el XVIII.
- v. 2166: Emplea claramente “esas”, en VT no es tan evidente y hemos mantenido “estas”.
- v. 2186: Aparece “apagados” (versión GM) por “pagados” el participio que se usa en VT.
- v. 2314: Sigue la edición GM y elimina el “no” de VT quedando el verso “hombre a quien dio esa licencia” que hemos mantenido en nuestra edición.
- vv. 2384-2385: De manera manuscrita le atribuye estos versos a don Juan cuando en las dos ediciones del XVII forman parte del parlamento de don Diego.
- v. 2526: Sustituye “y consejos” (que aparece igual en GM y VT) y de manera manuscrita escribe el adjetivo “cortezanos” referidos a los “consejos”.
- vv. 2535-2536: Tacha el “enternécete” de VT y en manuscrito escribe la versión e GM: “Chacón: Faraona de a poquito, / enternécete”.
- v. 2664: Aparece “donde” por “adonde”, usado en VT.
- v. 2786: Es interesante lo que ocurre en este verso. VT lo deja incompleto (“pidiéndote a ellas”; en GM se completa con “en fe”. En esta edición lo terminan con un “pues” que está después tachado de manera manuscrita, se escribe algo encima que nuevamente es también tachado y por último hacen lo propio con el “que” que abre el verso siguiente.
- v. 2895: Añade un “que” manuscrito: “¿Que una no basta?”
- v. 2901: Cambia el verso de manera manuscrita. Sustituye “cuarto” por “apuesto” y “Espera” por “Oye”.

- v. 2905: Otro añadido muy interesante. En las versiones GM y VT se rompe en este verso la rima del romance a-a, en esta edición se añade de manera manuscrita una intervención de don Diego que reestablecería el orden: “Entrad que ya nos aguardan”.
- v. 3022: “¿Qué es lo que escucho?” la versión que se da en GM, en lugar de “Cielos, ¿qué escucho?” de la edición de VT.

Estos pequeños cambios indicarían que tendrían acceso a la otra versión de la obra y que consideraron apropiado usarlos en lugar de la versión de VT en estos versos.

17.3. FH. Imprenta de Francisco Hermosilla.

Rodríguez-Gallego y Ulla recogen información sobre otra edición cercana y la datan entre 1720 y 1723. Del impresor, Francisco de Hermosilla, comentan que publicó en esos años otras cuatro piezas de Calderón a la que habría que añadir esta, conservada en la Biblioteca de Évora⁶⁴².

Portada:



De esta versión nos indican que termina de esta forma:

“Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta de Francisco de Hermosilla, / à costa de Joseph de Hermosilla, Mercader de Libros, en calle / de Genova, donde se hallaràn otras diferentes, cor-/regidas fi elmente por sus Originales, y diver-/jos Romances, Relaciones, Historias, / y Entremeses sueltos.”⁶⁴³

⁶⁴² Rodríguez-Gallego, F. y Ulla Lorenzo, A., *Un fondo desconocido de comedias españolas impresas conservado en la Biblioteca Pública de Évora (con estudio detallado de las de Calderón de la Barca)*, New York, Idea, 2016, pág. 20.

⁶⁴³ Idem, pág. 65.

17.4. JP. Edición de Joseph Padrino.

Tenemos dos versiones más localizadas en Sevilla. La de Joseph Padrino se fecha entre 1748 y 1775 por los años en que desarrolló su trabajo. Es una versión también basada en la de Vera Tassis, con apuntes manuscritos que amplían los diálogos entre Enrique y Leonor, siguiendo, en gran medida, la versión HL. Se ha conservado también en la Biblioteca Municipal de Madrid, lo que indica relación entre esas ediciones.

Las variaciones son las siguientes:

vv. 250-260. El primero es un verso hipermétrico en las ediciones del XVII que obligan a una sinéresis en Beatriz. En JP se tacha la palabra final “supuesto” y se transcribe “se ha puesto”. Los seis versos siguientes están marcados de manera que parecen querer omitirse en una representación (como otros fragmentos dentro de la edición) y los cuatro últimos versos del parlamento de Félix los cambia quedando de la misma forma que hemos comentado en HL:

Félix	Y pues no soy conocido y la fuga es el medio de que pueda remediarse su desdicha, a ella apelo.
-------	--

En la página 6 de la edición encontramos una nota manuscrita que reproduce el mismo cambio que hemos observado en la edición HL en el altercado con los alguaciles para evitar el enfrentamiento entre los protagonistas y la justicia. Los únicos cambios son que en lugar de “faltar / a aquel debido respeto” elimina la preposición “falta / aquel debido respeto” y que el verbo “abraza” aquí aparece claramente en plural cuando en la versión HL la -n del plural se tachó.

El otro cambio que habíamos comentado sobre cómo se había hecho la herida Enrique también se mantiene aquí (vv. 499-503). Nos aparece un texto manuscrito en la página 7 que tapa parte del original.

v. 634a: En la acotación ya aparece corregido el laísmo de las ediciones anteriores:
“rocíanle el rostro”.

vv. 729-733: Como ocurría en HL, también se modifica de manera manuscrita en sus márgenes el reconocimiento de los dos protagonistas tras la llegada inicial

con la cara tapada de Enrique a casa de Leonor. Hay una pequeña variación al emplear el nombre propio de la protagonista que marcamos aquí:

Enrique Leonor.
Leonor Enrique, calla.
 (¿Qué es esto que mira el alma?)
Chacón ¿**Leonor** es ella o yo sueño?

vv. 747-748: Se alteran de manera manuscrita con los mismos cambios que hemos observado en HL para mantener la coherencia con la huida de la justicia y no con el enfrentamiento del original calderoniano.

v. 761a: Se corrige el anacoluto de las versiones anteriores y aparece la forma verbal en plural: “*Salen don Diego y Celio*”.

v. 842: Tacha la última palabra del verso, “había”, y escribe al lado “debía”. Transforma la perífrasis “haber de + infinitivo” en “deber de + infinitivo”, por lo que se produce un error con respecto a la versión original ya que la primera es de obligación y la segunda modal de probabilidad.

vv. 861-862: Igual que en HL, cambia los versos de manera manuscrita, escribe “en la cara / por huir saqué esta herida” modificando el determinante “la” de la otra edición sevillana.

vv. 927-929: En esta edición se mantiene el verso 927, pero se transcribe a mano una nueva versión para el final del primer acto. Se lee lo siguiente:

Leonor Tú de que mi amor te aguarda.
Enrique Él abrevie los instantes.
Leonor Y el cielo mis esperanzas.
Enrique Para lograr mi deseo.
 Y así, mi Leonor amada,
 hasta el venturoso día
 del placer que nos aguarda
 lisonjea mi camino.
Leonor Y tú el mío
Enrique No hay mudanza
 en Enrique.
Leonor Ni en Leonor.
Enrique Esa fineza me basta.
Leonor Y a mí las que te merezco.
Enrique Pues mi bien hasta mañana.
Leonor Adiós, dueño idolatrado.
Enrique Adiós, Leonor adorada.
Leonor Y el cielo compadecido
Enrique de el (sic) dolor que me contrasta
Los dos disponga que un dulce amor

tranquile nuestras almas.

En nuestra opinión es un intento de dotar de más fuerza dramática a la relación amorosa de los dos protagonistas, que en la obra original no necesitan de estas declaraciones amorosas para demostrar sus sentimientos.

v. 1414a: En esta acotación se corrige el error de VT y GM al sustituir “cantado” por el infinitivo “cantar”: “*sin dejar nunca de cantar*”. Ya lo habíamos observado en la edición HL.

v. 1505: Tacha el verso “se usan tan poco las danzas” y escribe manuscrito al lado en un papel que tapa parte de los versos de la columna de la derecha los siguientes:

“siempre en mi casa encerrada
no concurría a tertulias
donde se juega o se baila.”

Es exactamente igual que lo que hemos comprobado en la edición HL.

vv. 1535-1536: Corrige con anotaciones en el margen y tachando estos versos; pasan de decir “que tú gustes, cuando todas / has de hacer, y me pesara” por “que tú gustes y, pues todas / lo hacen así, me pesara.

v. 1552: Igual que en los versos anteriores, este se corrige con una anotación manuscrita. De “que poco o nada sé desto” pasamos a “que yo no sé nada desto”.

v. 1567a: Modifica la acotación original de VT “*Sube la clavija hasta quebrar la cuerda*” por “*Vuelve la clavija y salta la cuerda*”.

v. 1588a: Desaparece la acotación que indica la salida de escena de Enrique y Chacón.

vv. 1772a y 1788a: En ambas acotaciones corrige los anacolutos de VT.

vv. 1953-1954: Nuevamente cambia los versos de la obra con tachaduras y escritura manuscrita. De los originales “conque contigo no tengo / más acción que hasta quejarme” pasamos a leer “ya que contigo no tengo / más acción que de quejarme”.

vv. 2020-2030: Marcados los versos y anotados a la derecha de la primera columna “empezad el minué”.

vv. 2046-2047: Tacha ambos “cinco” en los versos y los sustituye de manera manuscrita por “cuatro”.

vv. 2098-2101: Igual que en la versión HL, se cambian estos versos de manera manuscrita. Los versos quedan así:

Enrique: Si acertáis. Vamos, señora.
 entrad ahora en el paseo.
 Uno, dos, tres, cuatro, bien
 señalados y a concierto.

Se ve que la edición anterior influyó decisivamente en esta.

vv. 2126-2194: Estos versos están tapados en la versión digital por un papel que vuelve a recrear una ampliación de una escena entre don Enrique y Leonor. En este caso entendemos que seguiría a lo visto a partir del verso 2125 que indica la salida de Enrique del escenario. En lugar de esta, se propone el siguiente diálogo con el que se cerraría el segundo acto:

Leonor Antes oye.
Enrique No he de oírte.
Leonor ¿Y por qué?
Enrique Porque no quiero.
Leonor Dueño mío.
Enrique Eso faltaba.
 Para acreditar mis celos.
Leonor ¿Por qué razón?
Enrique Porque todas
 apeláis al fingimiento
 cuando os halláis malculpada.
Diego ¿No venís, señor maestro?
Enrique Para ir me despedía.
Diego Y para eso tanto tiempo
 Y ponerse colorado:
 Vaya, usted ha perdido el seso.

v. 2314: Igual que en GM y HL se elimina el adverbio negativo en el verso: “Hombre a quien dio esa licencia”.

v. 2606: Se modifica el verso tachando algunas palabras y escribiendo de manera manuscrita la nueva versión. Pasamos de “Aquí no hay Enrique, puesto” a “*** (ilegible) a Enrique, mas ya como”

v. 2612: Una nueva modificación del verso, realizado como el anterior. De “solo ha sido que la boda” a “ha sido el que la boda”. No afecta al sentido de lo que intenta transmitir Enrique, que es echar en cara a Leonor que ha puesto la excusa de la llegada de su tío para poder casarse con don Juan que se le acaba de declarar.

v. 2639: Modifica el verso que pasa de “¿Qué he de mirar más que miro?” a “¿Qué he de mirar ya que miro?”.

v. 2649 y ss.: Igual que ha hecho en dos ocasiones anteriores, amplía la conversación entre Leonor y Enrique a partir de este verso. Se hace mediante una nota manuscrita que oculta parte del texto. La transcripción quedaría así:

Leonor	Y te digo que se acabó para siempre
Enrique	Eso es lo que solicito
Leonor	¿De veras?
Enrique	Y tan de veras. Que si volviere a este sitio o paso por donde estés...
Chacón	Que te salga un lobanillo.
Leonor	¿Qué has de hacer?
Enrique	Ya lo verás Señora. Lo dicho dicho No quiero más falsedades.
Diego	Pues, maestro, ya eso es iros.
Enrique	Sí, ya se acabó con todo.
Diego	Está bien. ¿Y cómo ha ido?

Es interesante y necesario señalar el significado de “lobanillo” que nos aparece en el texto. El Diccionario de Autoridades lo define como “tumor o bulto que se va haciendo poco a poco en la cabeza u otra parte del cuerpo”; de este modo lo que comenta Chacón es una hipérbole de los efectos que tendría en Enrique el encontrarse de nuevo con Leonor. El papel doblado tapa el texto hasta el verso 2651.

v. 2749: Se omite “don Juan” que aparece tanto en GM como en VT y HL.

v. 2780a: La acotación de VT la convierte en parte de la indicación de la interlocutora, en este caso Beatriz: “Sale Beatriz”.

v. 2839a: La acotación VT indica “Vanse”, en esta edición se deja en singular con abreviatura “vas.”, lo que supone un error al salir de escena en este momento tanto don Diego como don Juan.

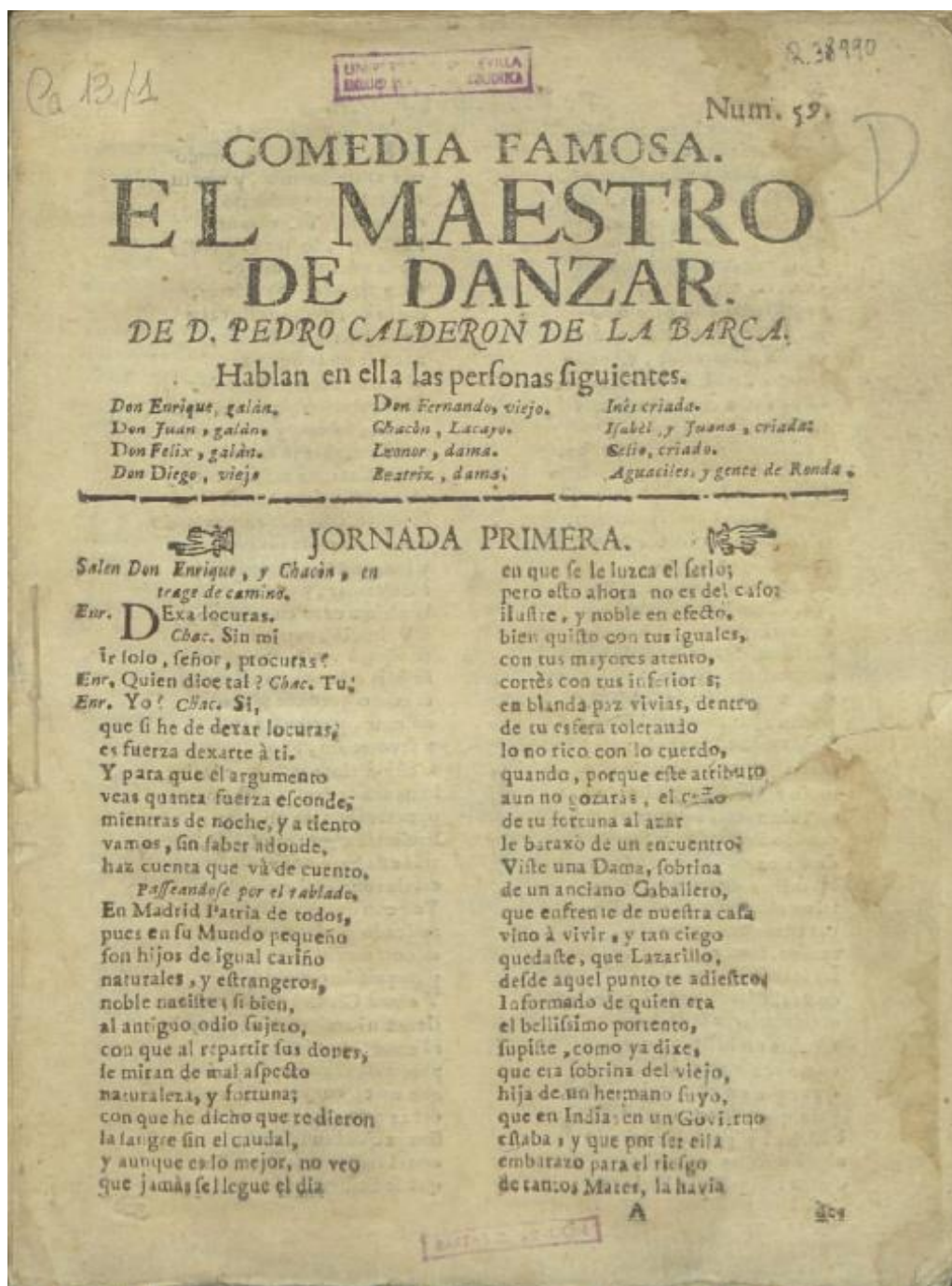
v. 2843: Elimina el pronombre enclítico del verbo y deja “ofrecer” por “ofrecerte”, la versión que nos aparecen en las ediciones anteriores.

v. 2932: Omite el final del verso, “me manda”, quedando este incompleto.

17.5. MNV. Edición de Manuel Nicolás Vázquez.

La última edición que encontramos impresa en Sevilla sale de la imprenta de Manuel Nicolás Vázquez (MNV). Se data entre 1756 y 1796, años en los que publicó el editor.

Portada



En esta encontramos bastantes anotaciones que marcan con un paréntesis varios versos en un claro indicio de que en la representación estos eran omitidos. Enunciamos las siguientes variaciones y anotaciones en esta edición:

- vv. 20-23: Anota a mano para sustituir estos versos: “dando sangre sin dinero”.
- v. 104: Mantiene el verbo que abre el verso, pero sobrescribe el resto, se puede leer: “hablabais del amor ***”. La última palabra debería mantener la rima del romance y se aprecia que termina en -o, pero el resto es ilegible.
- v. 137: En lugar de “Y esto a ciudad donde no”, se lee para mantener el sentido con versos eliminados: “a esta ciudad donde no”.
- vv. 224-228: Se añade a mano un verso nuevo tras el 225: “tan a todo trance vengo”; se cambia la última palabra del v. 226 de “efecto” a “hado” y se marca el v. 227 para eliminarlo. De esta manera se mantiene la métrica del romance.
- vv. 250-258: Igual que en JP.
- v. 321: Cambia el pronombre “lo” de las versiones anteriores por el femenino “la”: “salieses la vi”. Cambia el sentido del verso porque parece así referirse a que quien vio fue a Beatriz, no a don Juan.
- vv. 451-503: Igual que HL, pero cambiando el verbo del primer verso, de “ves” al “veis” de esta edición. Se hace aquí situando un papel encima y doblado para que se empiece a leer la intervención de don Félix.
- vv. 499-503: Se establece el mismo diálogo que en HL.
- v. 521: A diferencia de lo que ha sucedido en las ediciones sevillanas anteriores, este verso elimina la conjunción “y” y se mantiene como en GM: “por forastero, por noble”. Es el primer cambio en este sentido, por lo que puede deberse a un error del cajista.
- v. 525: “y ya que esta casa ha sido”, mantiene la versión de GM por la de VT, que es la que siguen todas las ediciones sevillanas.
- v. 537: “no ignoraréis”, cambia la versión de VT por la de GM
- v. 634: Cambia “Ya al agua” (GM) y “Ya el agua” (VT) por “Ya a el agua”. Se produce un error en la contracción.
- vv. 716 y ss.: Se hace un añadido manuscrito a lo presentado en la obra, igual que en anteriores ediciones; en este caso los versos quedarían así:
- | | |
|---------------|---------------------------------------|
| Enrique | Señora, |
| | ¿Qué es esto que mira el alma? |
| Chacón | Leonor es esta o yo sueño. |
| Enrique | Tu sospecha es vana. |
- v. 719: Corrige el “fortuda” de VT como las anteriores ediciones sevillanas y fija “fortunas”.

sentido de los versos). En esta ocasión es clara la lectura de “cariño”, más acorde con el tono de los versos. Hemos preferido, no obstante, mantener la lectura de JP que hemos incluido anteriormente en estas páginas.

- v. 1385a: Corrige el anacoluto, “Salen don Enrique y Chacón” en lugar de usar el verbo en singular como en VT.
- v. 1414a: La acotación elimina como VT la conjunción precediendo a la expresión “sin cantar” y corrige el participio “cantado” al infinitivo “cantar”, como ya hemos comentado que se lleva a cabo en las otras ediciones sevillanas.
- v. 1479-1480: Añade a mano “de manera” en el v. 1479 como en GM para completarlo; al igual que en el siguiente en el que escribe “que fuera”. Ambos cambios indican una relación directa con la versión GM. En HL el primero de estos versos también se completaba con una nota manuscrita mientras que el segundo se había corregido en imprenta.
- v. 1505: Este verso aparece marcado con un paréntesis en su lado izquierdo y de él sale una línea donde se transcribe: “siempre en mi casa encerrada / no concurría a tertulias / donde se juega y se baila”. Esto mismo lo hemos visto hecho en las otras dos ediciones sevillanas comentadas.
- vv. 1536-1537: Realiza las mismas anotaciones y cambios en estos versos que JP; los versos quedan así: “que tú gustes y, pues todas / lo hacen así, me pesara”
- v. 1552: Corrige el verso a mano y pasa de “que poco o nada sé de esto” a “que yo no sé nada desto”.
- v. 1567a: Modifica la acotación original de VT “*Sube la clavija hasta quebrar la cuerda*” por “*Vuelve la clavija y salta la cuerda*”. Lo mismo sucede en JP.
- v. 1568: Completa a mano el verso como se hace en GM: “Enrique: Saltó”.
- v. 1588: No se indica la acotación que marca la salida de don Enrique de escena: “*Vase*”.
- v. 1691: Se produce un cambio interesante que no ha aparecido en las versiones anteriores. Se cambia “a don Juan” por “Félix”. De esta manera se entiende mejor por la petición que acaba de hacer Beatriz a Leonor para encontrarse con su amado. Es más lógico que se refiera aquí a don Félix y que estos versos hablen de la situación de desamparo en que quedan los amantes y no se introduzca en la ecuación a don Juan, aunque evidentemente también tiene su lógica dentro del mecanismo de enredo de la comedia.

- v. 1735: Se vuelve a la versión de GM y emplea el pronombre personal masculinos “nosotros” cuando VT ya usaba “nosotras” y las otras ediciones comentadas también.
- v. 1772a: En la acotación corrige el anacoluto y emplea “otra”.
- v. 1788a: Igual que en la anterior acotación, corrige el anacoluto y emplea el verbo en plural “*salen*” para referirse a la acción de Enrique y Chacón.
- vv. 2020-2030: Marcados y escrito al lado “empezad el minuet”.
- vv. 2046-2047: En ambos versos tacha el numeral “cinco” y sobreescribe “cuatro”.
- vv. 2098-2100: Se marca rodeándolo parte del primer verso y se escribe en el lateral una variación y un nuevo verso; queda así: “Si acertáis. Vamos, señora, / empezád ahora de nuevo”. No se ha eliminado como en HL y JP el verso 2099 por lo que habría dos versos seguidos del romance con rima y se rompería su estructura métrica. Igualmente se cambiará el “entrar” del verso 2099 por un “entrad” y el “cinco” que cierra el verso 2100 por un “bien”, estos últimos cambios también en HL y JP.

- vv. 2126-2137: Estos versos nuevamente están tapados en esta versión por un papel que vuelve a recrear una ampliación de una escena entre don Enrique y Leonor, aunque son menos que en JP; el diálogo es idéntico al que hemos reproducido en esa edición. En este caso entendemos igualmente que seguiría a lo visto a partir del verso 2125 que indica la salida de Enrique del escenario. La única diferencia es que aquí se transcriben a mano también los siguientes dos versos

Leonor	¿Quién se vio en más confusiones?
Inés	Vayan todos con el cuento.

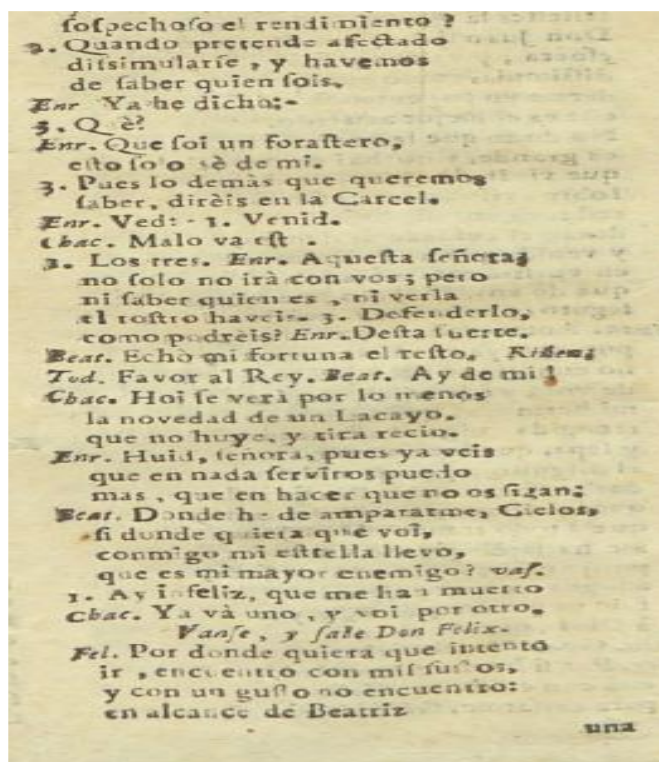
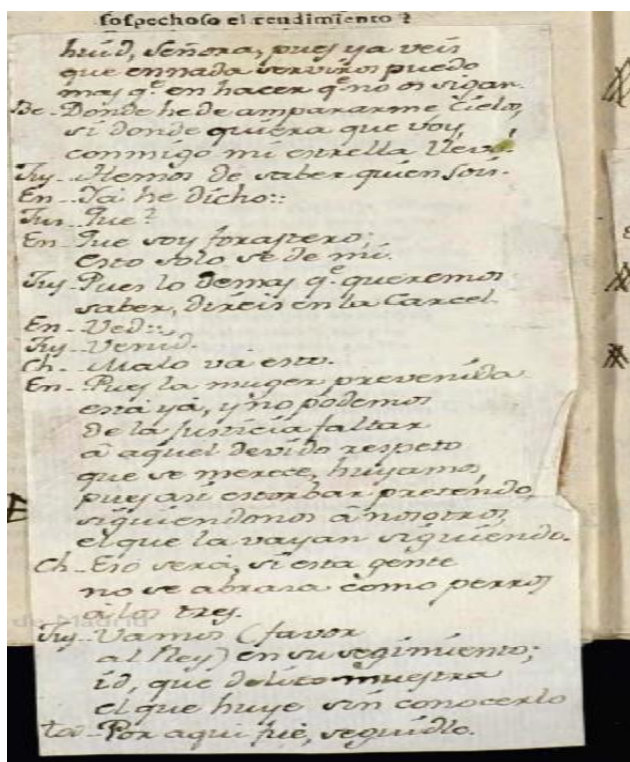
Se omitirían así los versos finales del segundo acto en que Inés repasa la acción de lo representado en escena hasta ese momento.

- v. 2169a: En la acotación se marca “*Siéntase*” en lugar del plural empleado en VT.
- v. 2314: Mantiene la versión de GM y omite el adverbio negativo “no”.
- v. 2648 y ss.: Igual que sucedía en la versión JP, se añade una ampliación del diálogo entre los protagonistas. No varía en nada de lo visto en esa edición. La doblez del papel hace que se continúe el diálogo en el verso 2652, tal como sucedía también en el caso anterior.

- v. 2749: Se completa manuscrito el verso con el “don Juan” que se había eliminado en JP y sí aparecía en el resto de las ediciones estudiadas.
- v. 2786: Cambia la preposición de las versiones anteriores; de “pidiéndote a ellas en fe” (GM) y “pidiéndote a ellas” (VT) pasa “pidiéndote ante ellas”. Mantiene esa omisión de VT de la parte final del verso que hace que sea hipométrico.
- v. 2839a: Como sucedía en JP, la acotación se deja en singular con abreviatura “vas.”, lo que supone un error al salir de escena en este momento tanto don Diego como don Juan y cambiar lo aparecido en la edición en la que se basa, VT.
- v. 2932: La omisión de la última parte del verso que se da en JP, se corrige aquí de manera manuscrita, así aparece escrito tras “Albricias, señor” el “me manda” que se había omitido.

De esta edición encontramos otra copia en el catálogo digital de la Biblioteca de Sevilla. Esta sin anotaciones manuscritas, lo que nos da la posibilidad de confrontar ambas para comprobar estos cambios de los que hemos hablado:

vv. 451-503



vv. 409-503

Cbac. Buena hacienda havemos hecho,
que por huir con la violencia
que en tales casos yo llevo,
tropecé contigo, y traigo
aquese lado de fecho
del encuentro.
En. No en la cara
herido también me viento,
no ve que poder hacer.
En. Por aquí van. *Cbac.* Peor es esto,

Cbac. Buena hacienda havemos hecho,
muerto uno, y descalabrados
dos, ò tres quedan.
Enr. Yo vengo
herido también, mas no
de cuidado, que un pequeño
piquete es no mas.
Ponese un lienzo en el rostro.
Dent. unos. Seguidlos.
a. Per aquí van. *Cbac.* Peor es esto,

vv. 927 y ss.

Leon. Tu, de que mi amor te aguarda.
En. El abrevic los instantes
Leo. Del cielo mis esperanzas
En. Hasta lograr mi deseo:
Tasi mi Leonor amada
hasta el venturoso día
del placer que nos aguarda
lindagea mi casado.
Leo. Tu el mio.
En. No hay mudanza
en Enrique
Leo. Ni en Leonor
En. En finera me baxa
Leo. Tami lo que te mereco.
En. Puy mi bien, hasta mañana.
Leo. Al Dios dueño de la vida
En. Al Dios, Leonor adorada.
L. Del cielo compadecido
En. Del dolor que me contraxa
L. Disponga q. un dulce amor
tranquile mi alma.
y aunque solo es congetura,

Leon. Tu, de que mi amor te aguarda.
Fur. Pues hasta mañana, à Dios.
Leon. Pues à Dios, hasta mañana.
JORNADA SEGUNDA.
Salen D. Diego, y Leonor.
Dieg. Qué te ha dicho esta muger?
Leon. En peligrosas materias,
que à ella està mal el decir las,
y à mi no bien el saber las,
no he querido apurar mas
de lo que ha querido ella
decir. *Dieg.* Qué ha sido?
Leon. Que el lance,
que tantos riesgos la cuesta,
es mas desdicha, que culpa,
dandome à entender discreta,
que aunq. es delito de amor,
es delito con enmienda,
como quien dice, que no
toca en matido la ofensa,
sino en padre, ò en hermano,
en quien, aunque ahora la queja
tenga razon, cessará
el día que ella parezca
casada con igual suyo.
Dieg. Pues siendo dessa manera,
qué resta para la paz?
Leon. Algo presumo que resta,
y aunque solo es congetura,

Maestro es de Danzar en casa,
 en la calle es Caballero. *vas.*

Le. *Antes oye*
 En. No he de oírte
 Leo. ¿Porque?
 En. Porque no quiero
 Leo. Dueño mio
 En. Eso faltaba
 para *oírte* mis celos
 Leo. Porque razón?
 En. Porque todas
 apelan al fingimiento
 quando os hallan *masculpados*.
 D. Diego. *Novenis* *Don Juan*?
 En. Para *ya* me despedia.
 Diego. ¿Para eso tanto tiempo,
 y ponerse colorado?
 Vaya, *usted* ha perdido el verso.
 Leo. ¿Quien se vio en *mas* confusiones?
 In. Vayan todos con el cuento.

Maestro es de Danzar en casa,
 en la calle es Caballero. *vas.*
 Leon. Quien se vid en *mas* confusiones?
 In. Vayan todos con el cuento;
 Beatriz escondida en casa,
 su galán en su aposento,
 su hermano con mi señor,
 mi señor con sus celos,
 mi ama con sus sobrefaltos,
 él no, mi amo con sus zelos,
 yo con mi temor: señores,
 en que ha de parar aquello?
 Y más en veinte y quatro horas,
 que da la troba de tiempo.
 D. JOR.

Enr. Ni yo decirlo tampoco.
 Leon. A Dios. Enr. A Dios.

Leo. Te digo...
 que se acabó para siempre
 En. Eso es lo que volucito.
 Leo. Deveras?
 En. ¿Tan deveras,
 que si volviere a este sitio,
 o paso por donde esten...
 Ch. Fue te valgar un lodamillo.
 Le. Fue hay de hacer?
 En. *Ya* lo veras.
 Señora, lo dicho dicho
 no quiero *mas* falsedades.
 D. Diego. Pues *usted*, ya eso es *ya*.
 En. Si, ya se acabó con *todo*.
 D. Juan. Está bien; y como ha *ido*.
 à Don Juan, el repetir
 exculemos. Leon. El señor,
 rató

Enr. Ni yo decirlo tampoco.
 Leon. A Dios. Enr. A Dios.
 Al entrar Don Enrique, sale Don Diego
 y Celio.

Dieg. Es ya iros.
 Maestro? Enr. Hemos acabado
 con todo ya. Dieg. Y como ha ido
 Enr. Esta vez no negará
 quan ciertas mudanzas hizo.
 Dieg. Mire, que le he menester,
 y que traiga los amigos
 con todos los instrumentos,
 porque muy presto imagino,
 que tendremos boda en casa;
 Enr. Siempre estoi para servirlos. *vas.*
 Chac. Esto he de hacer yo, pues solo
 para esto, señor, le sigo
 à quantas lecciones va,
 tomando dellas avilos
 de adonde hai festines. Dieg. Pues
 qué es, hi, talgo, vuestro oficio?
 Chac. Toco el Violin, y soi Maestro
 de los demás Violoncillos,
 y à las bodas desta casa
 traeré todos mis ministros. *vas.*
 Leon. Hallaste à Feliz? Dieg. Leonor,
 si luego lo he de decir
 à Don Juan, el repetir
 exculemos, Leon. El señor,
 rató

17.6. JFA. Edición de Juan Fernández de Apontes.

En Madrid encontramos una edición de Juan Fernández de Apontes en la imprenta de la Viuda de Manuel Fernández. Data de 1761, como se indica en la portada de la obra. Se publica en un volumen con el título:

“COMEDIAS DEL CELEBRE POETA ESPAÑOL DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. Cavallero del Orden de Santiago, Capellán de Honor de S.M. y de los Señores Reyes Nuevos de Santa Iglesia de Toledo, QUE SACA A LA LUZ DON JUAN FERNÁNDEZ DE APONTES Y LAS DEDICA AL MISMO DON PEDRO CALDERON de la Barca & c. TOMO SÉPTIMO. CON LICENCIA: EN MADRID. En la oficina de la Viuda de Don Manuel Fernandez, è Imprenta del Supremo Consejo de la Inquisición. Año de 1761. *Se hallará en Madrid en la Tienda de Provincias, donde se vende el Papel Sellado*”.

Incluye algunas de las comedias de las dos *Tercera parte de las comedias* del siglo anterior. En esta edición las obras que se recogen son las siguientes:

- En esta vida todo es verdad y todo mentira.*
- El Maestro de Danzar*
- Mañanas de Abril y Mayo.*
- Los Hijos de la Fortuna*
- Afectos de odio y amor*
- Loa para la Comedia La Púrpura de la Rosa*
- La Púrpura de la Rosa*
- La Hija del Aire*
- La Hija del Aire, Parte II.*
- Ni Amor se libra de Amor.*
- Para vencer a Amor, querer vencerle.*

Portada de la obra completa:

COMEDIAS
DEL CÉLEBRE POETA
ESPAÑOL

DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA,
*Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de Honor
de S. M. y de los Señores Reyes Nuevos
de la Santa Iglesia de Toledo,*

QUE SACA A LUZ
DON JUAN FERNANDEZ DE APONTES,

Y LAS DEDICA
AL MISMO DON PEDRO CALDERON
de la Barca, &c.

TOMO SEPTIMO.



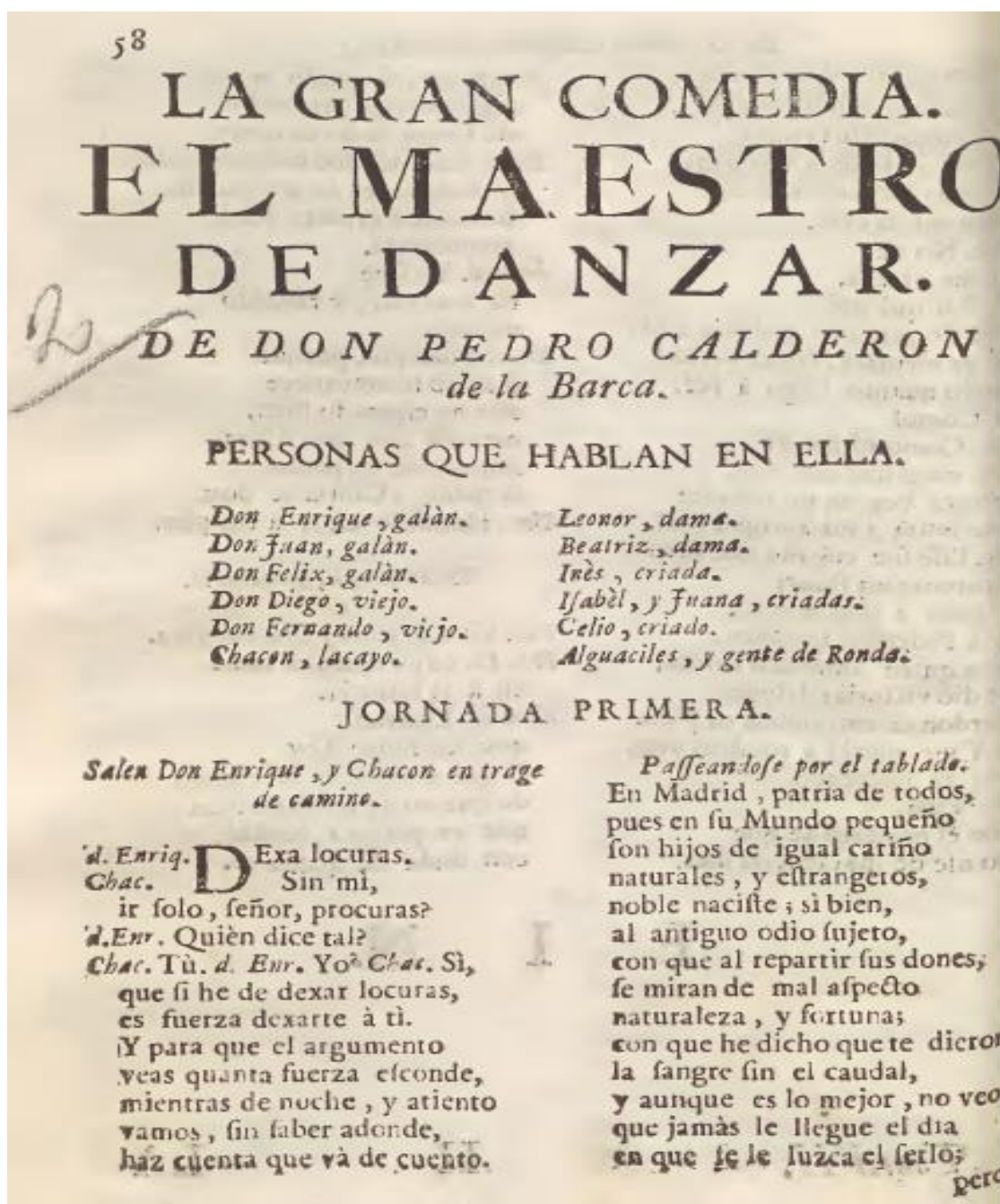
CON LICENCIA : EN MADRID.

En la Oficina de la Viuda de Don Manuel Fernandez, è Imprinta del
Supremo Consejo de la Inquisicion. Año de 1761.
*Se hallará en Madrid en la Tienda de Provincia, donde se vende
el Papel Sellado,*

El maestro de danzar aparece en segundo lugar entre las páginas 58 y 100 de este séptimo volumen de once que imprimió con todas las comedias. La nuestra la presenta como “LA GRAN COMEDIA. EL MAESTRO DE DANZAR”. Es interesante señalar que algunas obras se nombran como “Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salón Real del Palacio”, en *El maestro de danzar*, *Mañanas de abril y mayo*, *Los hijos de la fortuna* y *La púrpura de la rosa* no tienen este apunte, lo que marca también diferencias entre ellas. Se trata de una edición que sigue a VT, pero contiene bastantes variaciones que

iremos señalando y que se encuentran en la edición GM. A diferencia de las anteriores, no encontramos en ella anotaciones manuscritas ni añadidos a lo impreso.

Portada de *El maestro de danzar*:



Estas son las variaciones con respecto a la edición de VT.

v. 113: “acabara”, se sigue la forma verbal de GM.

v. 228: En lugar de “he” emplea la forma verbal “ha” que se sigue en GM.

- v. 260a: En lugar del pronombre “lo” utiliza “le”: “le detiene”. Se varía así la acotación de VT, pero es una cuestión meramente lingüística que no tiene mayor importancia.
- v. 291: Aparece impreso este verso que no se encuentra en la edición VT. Es el cambio más significativo y nos da idea de que Fernández Apontes debía conocer alguna versión con las variantes de GM.
- v. 315a: Modifica la acotación de VT y la marca “*Habla aparte Celio con don Diego*”.
- v. 321: Sigue a GM: “salieses lo vi” frente a “salieses vi” de VT.
- v. 340: Sigue a GM y emplea el determinante “esos” en lugar de “estos” de VT.
- v. 357a: En la acotación añade “solo” para indicar esa situación escénica del personaje de don Juan: “*Vanse y queda don Juan solo*”.
- v. 420a: Modifica la acotación “*Sale la ronda*” de VT y la sustituye por “*Salen alguaciles de ronda*”.
- v. 478a: Cambia la acotación a “*Éntranse riñendo y sale don Félix*”.
- v. 494a: Cambia el verbo “*Entran*” por “*Vuelven*”.
- v. 525: Sigue a GM y se dice: “Y ya que esta casa ha sido” frente a VT: “Y ya que esta causa ha sido”
- v. 537: Sigue la edición GM: “ignoraréis”. Es una corrección de VT que emplea de manera errónea “ignoréis”.
- v. 634: Sigue la versión GM: “ya al agua”.
- v. 702: “*la guardilla, cuando al vella*”, sigue a GM en el verbo y a VT en el sustantivo.
- v. 719: “fortunas”, corrige la versión de VT.
- v. 722: Sigue la versión GM y emplea “atenciones”.
- v728a: “*Descúbrese el rostro*” por “*Descubre el rostro*”.
- v. 745: Vuelve a seguir a GM y emplea “fuese” en lugar de “sea”, empleado en VT.
- v. 1036: Sigue a GM: “con que ni a quien es me oblige”.
- v. 1220a: La acotación en esta edición combina la manera de presentarlo que tiene VT, la primera parte como anotación “*Quédase suspenso a un lado*” y la que forma parte del nombre del personaje que interviene (1220loc): “Sale don Félix”. Así queda la acotación “*Quédase suspenso a un lado y sale don Félix*”.

- v. 1238a: “*Hablan sin verse los dos*”. Modifica la acotación de VT: “*Hablan sin verse*”.
- v. 1331: “arrastrado” como en GM, en lugar del “atrasado de VT.
- v. 1401a: Esta larga acotación sigue palabra por palabra a la presentada en GM, lo que no deja ya lugar a dudas de que ha servido de base para esta edición junto a la de VT.
- v. 1414a: Corrige como ya lo han hecho otras ediciones el participio “cantado” por el infinitivo “cantar”.
- v. 1449: “eso” como en GM, en lugar de “esto” de VT.
- v. 1468: Sigue a GM “ni acabas” en lugar de “no acabas” de VT.
- v. 1479: Corrige el verso incompleto de VT y sigue la versión de GM: “la guitarra de manera”.
- v. 1486a: Modifica tanto la acotación de GM y de VT, aunque la versión queda más cercana a la de GM: “Toma la guitarra *don Enrique, pónese a templarla; sale don Diego y le halla con ella en la mano*”.
- v. 1506: “no aprendí esa agilidad”, sigue la versión de GM en lugar de VT.
- v. 1510: Igualmente sigue a GM y usa la forma verbal “luzga” en lugar de “luzca” de VT.
- v. 1523: Sigue a GM “le acompaña” en lugar de “la acompaña” de VT.
- v. 1539: Sigue a GM “y que te hallaras” en lugar de “y que te hallara” de VT.
- v. 1567a: Cambia las acotaciones tanto de GM como de VT: “*Sube la clavija hasta que hace saltar la cuerda*”.
- v. 1568: Sigue la versión de GM y completa el verso con la intervención de Enrique: “Saltó”, que se omite en VT de manera incorrecta.
- v. 1685: Emplea el determinante “eso” frente a la versión “esto” de VT. Ya hemos comentado que es una cuestión interpretable porque puede confundirse la “s” alta con la “t”.
- v. 1713: Sigue a GM “¿Sabes su calle?” en lugar de la versión VT que indica aquí “¿Sabes la calle?”.
- v. 1728: Sigue a GM y pone en plural “fortunas” como en GM y no “fortuna” como VT.
- v. 1735: Emplea “nosotras” (GM) por “nosotros” (VT). El cambio no es significativo porque el contexto nos lleva a pensar más en el uso femenino del pronombre. De hecho la siguiente acotación sigue la de VT.

- v. 1761: Vuelve a seguir a GM frente a VT: “porque la que os llama” frente a la versión “porque la que hoy llama”.
- v. 1765: En este verso no hay ningún cambio con respecto a VT, pero es interesante marcarlo porque no aparece en la edición GM y aquí sí. De nuevo nos encontramos ante una muestra de que hay una combinación de las dos versiones del siglo XVII.
- v. 1772a: esta acotación varía las dos de GM y VT; aquí leemos “*Entra Juana por una puerta y sale por otra y síguela don Félix*”.
- v. 1788a: Igual que en la anterior, reescribe completamente la acotación; aquí leemos: “*Quédese mirando don Félix adonde entró Beatriz y por otra parte salen Chacón y don Enrique*”. Los movimientos escénicos planteados son idénticos en las acotaciones de las distintas ediciones, pero es significativo que se den pequeños detalles como esa acción de don Félix referida al comienzo.
- v. 1888: Nuevo cambio en el determinante: “aquesa” frente al “aquesta” que se presenta claramente en este caso en la edición VT. Se sigue aquí la versión GM de nuevo.
- v. 1967: “eso” como en GM frente al “esto” de VT, aunque en este caso la grafía no sea tan evidente como en el caso anterior y solo nos basamos en esa versión por la ausencia de la parte superior de la “f”.
- v. 2062a: Aparece la acotación “Vase” que sí está en GM, pero no en VT.
- v. 2090a: Vuelve a cambiar la acotación, frente a “*Danzan los dos. Sale don Diego*” de VT y “*Vuelve don Diego y ellos danzan como los dejó*” (en 2089a) de GM, aquí leemos “*Vuelve don Diego y los dos vuelven a danzar como antes*”.
- v. 2166: “esas sillas” de GM frente a “estas sillas” de VT.
- v. 2169a: Modificación de la acotación, marca la salida de Celio, que no se ha visto en ediciones anteriores: “*Siéntanse los dos y vase Celio*”.
- v. 2186: Sigue a GM, como en otras ediciones del XVIII y usa “apagados” frente al “pagados” de VT.
- v. 2220a: “*Levántase*” de GM frente al “*Levántanse*” de VT.
- v. 2285: Hace una modificación del verso combinando las dos versiones del XVII de GM “vida, honor, ser y alma rindo” y de VT “vida, honor y ser os rindo” encontramos en esta edición: “vida, honor, ser y alma os rindo”. La métrica

en los tres casos nos da un octosílabo, por lo que cualquiera podría ser válido.

- v. 2314: Sigue a GM y elimina el adverbio negativo como hemos visto sucede en las versiones sevillanas.
- v. 2386a: Sigue a GM agregando quién realiza el acto de salir de escena: “*Vase don Juan y salen Leonor e Inés*”. Volvemos a remitirnos a la nota de la edición crítica en este verso.
- v. 2400: “la encomendó”, como en GM, frente al “le encomendó” de VT.
- v. 2401: “a tu sagrado” como en GM, frente al “a su sagrado” de VT.
- v. 2416: Sigue a GM “bien puedo yo entrar en ella” y no a VT: “bien puedo yo entrar en casa”.
- v. 2460: “todos sobran” como en GM frente al “sobran” de VT.
- v. 2535: Aparece el verso completo “Faraona, de poquito”, que no aparece en VT, pero omitiendo la preposición “a” que tenemos en GM.
- v. 2597a: Sa acotación de VT, que no aparece en GM, la sitúa con el nombre del personaje en su intervención (2598loc).
- v. 2660: “eso he de hacer yo” frente al “esto he de hacer yo” de VT.
- v. 2661: “para eso” frente al “para esto” de VT.
- v. 2736: Sigue a GM: “hagáis deudo la amistad”.
- v. 2783: “temer” de GM frente al “temor” de VT.
- v. 2786: Sigue a GM y completa el verso incompleto de VT con el “en fe” que lo cierra.
- v. 2839: Acotación como en GM: “*Vanse los dos*”.
- v. 2873: Acotación como en GM: “*Rompe unos papeles y álzalos Inés*”.
- v. 2932a: Esta acotación no aparece en GM y en VT es parte del nombre del personaje que interviene (2932loc).
- v. 2990a: Cambia la acotación y añade “la puerta”: “*Abre la puerta y ve a don Enrique y a Chacón*”. No sigue, por tanto, ni a GM ni a VT.
- v. 2999: Mantiene la versión de GM: “Teneos todos”.
- v. 3015: Determinante “ese” de GM en lugar de “este” empleado en VT.

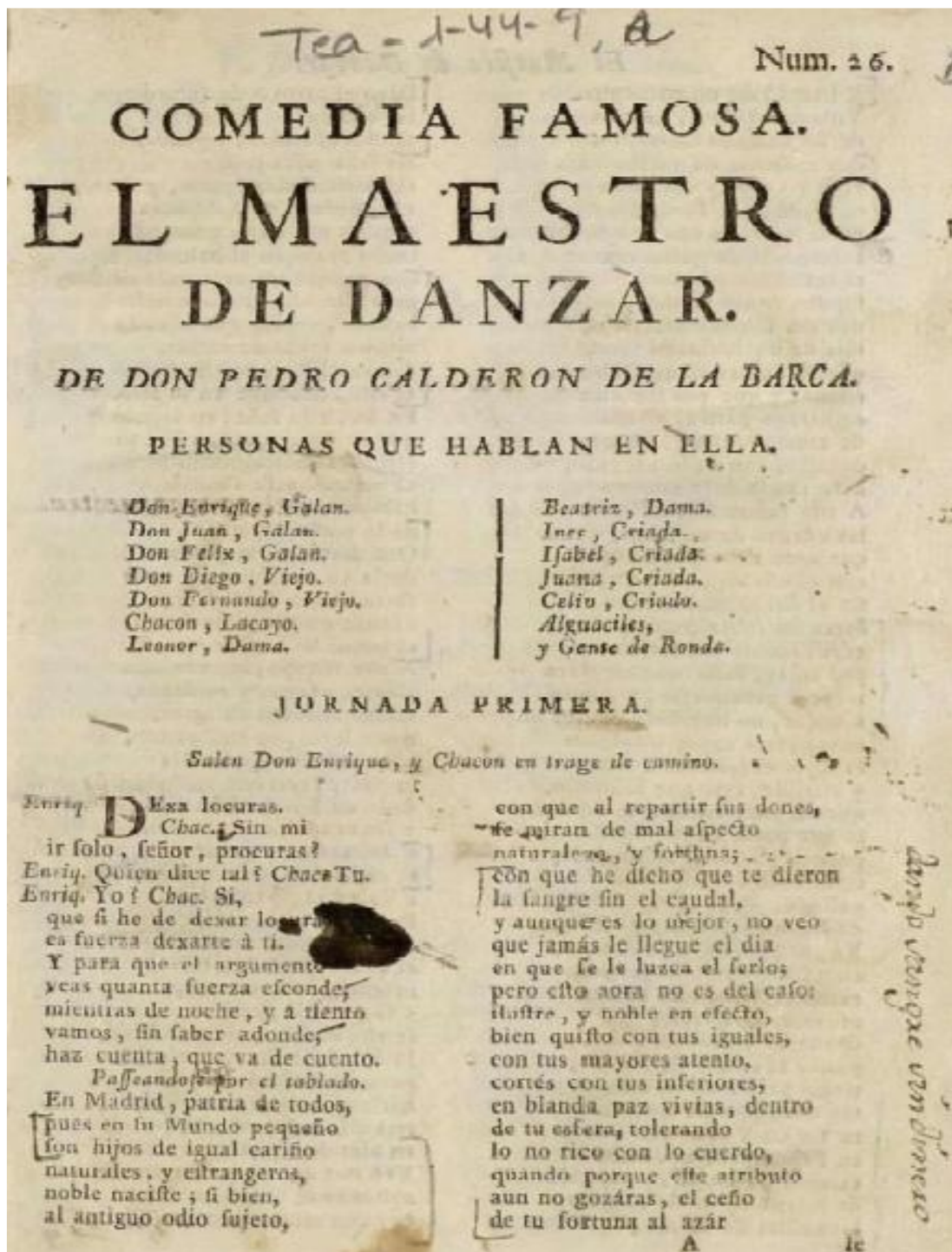
Hemos observado en este análisis que hay muchas variantes con respecto a la de Vera Tassis que parece servir de base a las ediciones dieciochescas vistas hasta ahora. En

esta, de hecho, más que en las anteriores. Se da así algún indicio de que debían conocer otra versión que la de VT. La edición GM se sigue en bastantes versos y apoya esta idea del conocimiento que se debía tener de ambas o de alguna otra desconocida que ya introduciría todos los cambios entre una y otra cuando son necesarios por métrica, sentido o lógica dramática.

17.7. CS. Edición de Carlos Sopera.

En Barcelona encontraremos dos ediciones sueltas de nuestra comedia. La primera es de la Imprenta de Carlos Sopera (CS) situada en la Calle de la Librería y datada en 1763.

Portada:



La edición concluye con los datos que comentábamos anteriormente:

“Con Licencia. BARCELONA: En la Imprenta de CARLOS SAPERA, Año 1763. *Vendese en su Casa, calle de la Librería y en la de Francisco Suriá, calle de la Paja.*”

Jaime Moll realiza un breve estudio sobre las ediciones que se imprimen en Barcelona de las comedias de Calderón⁶⁴⁴. Señala que las dos personas señaladas al final de la obra se repartieron las comedias de los nueve volúmenes de Vera Tassis para imprimirlas, cada uno cuatro volúmenes y el noveno y último dividido entre los dos. Señala que se realizó otra edición de nuestra obra por el que probablemente sea el hijo de uno de los anteriores: Francisco Suriá y Burgada de la que hablaremos más adelante.

La edición que hemos encontrado de Sopera presenta unas anotaciones a mano que nos recuerdan inevitablemente a las ediciones sevillanas que ya hemos comentado. El hecho de que se hayan conservado todos los ejemplares con estas características y que procedan del mismo archivo, nos hacen pensar que se fueron “contagiando” estos cambios de unas a otras.

Antes de hacer el análisis de variantes de esta edición, vamos a señalar cuáles son las partes manuscritas que presenta según los testimonios de las anteriores ya tratadas. Hay al menos dos aspectos que nos sirven de guía para encontrar estos cambios: el hecho de evitar el enfrentamiento con la justicia de Enrique y Chacón y ampliar los diálogos amorosos entre la pareja protagonista. Después hablar también de la salida de don Félix tras la fuga de Beatriz, de las variantes en el primer encuentro de los amantes y de la inclusión y cambio del “quebradillo” por la danza más conocida en el XVIII del minué.

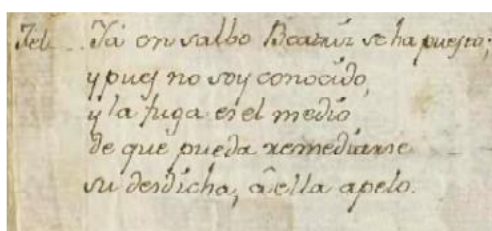
El primero de estos lleva a cambiar el enfrentamiento con los alguaciles y provocar la huida de Enrique y Chacón y después a tener que justificar el que tenga la herida. Lo hemos observado en las ediciones HL, JP y MNV; los nuevos y ampliados diálogos en la relación amorosa de Enrique y Leonor los hemos observado en las dos últimas ediciones.

En esta edición conservada de Carlos Sopera aparecen las siguientes variaciones y notas manuscritas sobre el texto original:

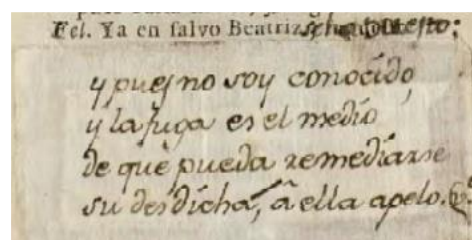
vv. 250-260. Huida de don Félix. El texto que se transcribe es igual en las versiones. De hecho, en la edición HL y esta de Sopera, la letra parece ser la misma:

⁶⁴⁴ Moll, J., “Las nueve partes de Calderón editadas en comedias sueltas (Barcelona, 1763-1767)”; *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 51, 1971, pp. 259-304; consultado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([enlace](#)).

HL



CS



Lo mismo sucede con el encuentro con la ronda de alguaciles (vv. 451-503 y vv. 747-748), también con el mismo tipo de letra en estas ediciones y en MNV; y en la justificación de la herida en la cara tan importante para el enredo como hemos comentado con anterioridad (vv. 498-503 y vv. 861-862). El reconocimiento de los amantes también sufre en esta edición las correcciones vistas con anterioridad (vv. 729-733). En esta edición la lectura nos lleva a leer de nuevo Leonor en la intervención de Chacón, como sucede en la versión JP: “¿Leonor es ella o yo sueño?”

La ampliación de los diálogos entre la pareja protagonista también aparece en esta edición de la misma manera que en la anteriores comentadas, con un papel manuscrito que tapanía los versos impresos que modificaría. En este caso la letra cambia y vemos que es otra la mano que ha realizado los cambios, pero el texto es el mismo que en MNV con los cambios que ya hemos comentado con respecto a JP (vv. 927-929, vv. 2126-2195, vv. 2649 y ss.).

El cambio de la danza al minué y los cambios en el texto para adaptarlos a esta nueva danza también se observan (vv. 2020-2030, vv. 2047-2048, vv. 2098-2100).

Veremos ahora las variantes con el texto impreso, que, como decimos, sigue en gran parte a VT:

- v. 104: De manera manuscrita se tacha el final del verso y en lugar de “hablabais lo que el silencio” se lee “hablabais del amor vuestro”.
- v. 113: “creíste acabara tu amor”. Sigue la edición de GM en lugar de VT.
- vv. 201-221: Añade una serie de acotaciones para marcar que el diálogo entre doña Beatriz, don Félix y don Juan mientras ella escapa y ellos luchan no se representa en escena, lo indica en los versos 204, 206, 212 y 220; además agrega información en la ya existente en ediciones anteriores: 209a.

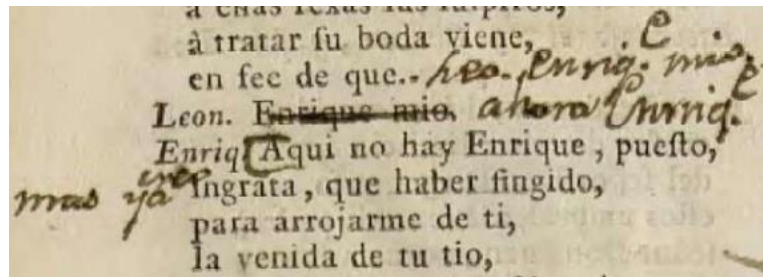
- v. 291: Aparece el verso que no encontramos en VT.
- v. 315a: *Habla aparte Celio con don Diego.*
- v. 321: Salieses lo vi] salieses vi VT.
- v. 340: De vos y esos caballeros] de vos y estos caballeros VT.
- v. 357a: *Vanse y queda don Juan solo*] agrega el adjetivo a la acotación
- v. 420a: *Salen alguaciles de ronda*] *Sale la ronda* VT.
- v. 494a: *Vuelven Chacón y don Enrique herido en la cara*] *Salen Chacón y don Enrique herido en la cara* VT.
- v. 525: y ya que esta casa ha sido] y ya que esta causa ha sido VT. Sigue a GM
- v. 537: Sigue a GM: “ignoraréis” frente a “ignoréis” de VT.
- v. 548a: *Vanse y salen Leonor e Inés con luz*] *Vase. Sale Leonor e Inés con luz.* Se corrige el anacoluto en las dos formas verbales.
- v. 599a: *Sale Juana.* Esta acotación no aparece en VT y sí en GM.
- v. 634: Sigue a GM “Ya al agua” frente a “Ya el agua” de VT.
- v. 638: Sigue a VT y emplea “acaso” frente “a casa” de GM.
- v. 702: Hace una variación empleando las dos versiones impresas del XVII; mantiene la “guardilla” de VT y el “vella” de GM: “la guardilla, cuando al vella”. Igual que ha sucedido en JFA.
- v. 719: Corrige el “fortudas” de VT por “fortunas”.
- v. 722: Sigue a GM “porque van las atenciones” frente a la versión de VT “porque van las tentaciones”.
- v. 745: Vuelve a optar por la versión GM y se lee “Maldita fuese su alma” frente al “Maldita sea su alma” de VT
- v. 832: “despedirla” por el “despedidla” de VT. Sigue de nuevo a GM, pero, como en anteriores ocasiones, parece una cuestión de estilo al estar en un verso que muestra un claro paralelismo con el siguiente que termina con otro infinitivo con pronombre enclítico: “remediarla”.

- v. 1130a y 1136a. En esta edición se reestructura la acotación 1130 de VT y la presenta en ese verso y el 1136a. Se produce realmente una redundancia al indicarse por dos veces la salida de Inés a escena.
- v. 1354: Se tacha el nombre de Leonor y se escribe manuscrito el de Beatriz. Es un error que se aprecia en las ediciones GM y VT y en algunas del siglo XVIII (GP, HL, MNV). La única en la que no se da este error es en la de Juan Fernández de Apontes, donde se lee el nombre correcto.
- v. 1220a: Reúne en este caso lo enunciado en 1220a y 1220loc de la edición VT.
- v. 1242a: “*Veense los dos*” frente al “*Veense*” de VT.
- v. 1331: Sigue a GM y emplea “arrastrados” frente a “atrasado” de VT. evidente que quien la realiza es don Diego. Queda así: “*Vase y salen don Enrique y Chacón*”.
- v. 1401a: Es muy interesante esta acotación por dos motivos. El primero es que es fiel casi en su totalidad a la que aparece en GM frente a la de VT. El segundo es que el cambio con respecto a esa edición es que el “ellos” final aquí se cambia a “ellas”. Es importante porque es un movimiento escénico en un caso y otro. En la versión de GM Enrique y Chacón entran y salen de escena por el mismo lugar, en esta edición CS, los hombres deberían salir por uno de los laterales y entrar por el otro que es el que han usado Leonor e Inés para su aparición en escena.
- v. 1449: “Pero eso” frente a “Pero esto” de VT.
- v. 1479: Corrige el verso incompleto de VT como hemos visto en otras ediciones del XVIII: “La guitarra de manera” frente a “La guitarra” de VT.
- v. 1539: Sigue a GM y emplea “hallaras” frente al “hallara” de VT.
- v. 1567a: Modifica la acotación y emplea “*Vuelve la clavija y salta la cuerda*” frente a “*Sube la clavija y salta la cuerda*” de VT.
- v. 1568: Nuevamente corrige el verso incompleto de VT y sigue a GM: “¿Qué fue? Saltó.”
- v. 1587: Escribe “el como he de hacer mudanzas”. Sigue a VT, pero lo marcamos aquí por la variante que se produce en la otra edición barcelonesa que veremos a continuación.
- v. 1588: Ha corregido la acotación y la sitúa aquí en plural y referido a Enrique y Chacón frente a VT que la sitúa en 1585^a y solo referida a Chacón.

- v. 1685: Emplea “eso” como en GM frente a “esto” de VT.
- v. 1691: Se tacha “don Juan” y se escribe de manera manuscrita “Félix” al final del verso. Se entiende que como en MNV se considera que Beatriz se refiere aquí a su amante y no a su hermano.
- v. 1713: “¿Sabes su calle” como en GM frente a “¿Sabes la calle?” de VT.
- v. 1728: Corrige el anacoluto y emplea “fortunas” en plural como sujeto de “tienen”. En VT se producía esa incorrección al aparecer “que fortuna de amor tienen”
- v. 1761: Sigue a GM y no a VT; leemos “porque la que os llama no”. Esta variante es más calderoniana al emplear el pronombre “os” y no el adverbio “hoy” de VT. Ya la hemos observado en otras ediciones del XVIII.
- v. 1772a: Cambia la acotación de GM y VT: “*Entra Juana por una puerta y sale por otra y síguela don Félix*”.
- v. 1788a: Nueva variación en la acotación que refleja cambios con respecto a los movimientos escénicos de las ediciones del XVII. Aquí podemos leer “*Quédase mirando don Félix adonde entró Juana y por otra parte salen Chacón y don Enrique*”. En este caso, del personaje de don Félix se remarcaría que permanece más tiempo en escena y justificaría mucho más la salida que hace en 1823a tras ver el pañuelo en la reja de la casa de Leonor y también que observen toda la escena Enrique y Chacón. Realmente no sería necesario ya que tras su última intervención antes de esa salida (vv. 1772-1787) no se indica que salga de escena hasta la acotación indicada.
- v. 1823a: Sigue la acotación como en GM frente al “Vase” de VT.
- v. 1888: Emplea “aquesa” como en GM frente a “aquesta” de VT.
- v. 1967: Sigue a GM, aparece “eso” frente a “esto” forma a la que se parece más la edición de VT.
- v. 2062a: Esta acotación no aparece en VT y en GM solo indica “Vase”. Aquí leemos “*Vase don Diego*”.
- v. 2089: Corrige el verso de VT y lo mantiene como en GM “y él el pie gibao”.
- v. 2090: Modifica la acotación de VT; ahora leemos “*Vuelve don Diego y los dos vuelven a danzar como antes*”. No es un cambio importante porque se mantiene el sentido de lo que sucede en escena.
- v. 2105a: Aparece como acotación lo que en GM y VT veíamos como parte del nombre de quien intervenía en ese momento (2015loc).

- v. 2120a: La acotación indica más claramente que en las anteriores ediciones quiénes salen de escena en ese momento: “*Vanse don Diego y Chacón*”.
- v. 2166: “Lleva esas sillas”, en VT parece más el determinante “estas”.
- v. 2169a: Amplia la acotación de VT (“*Siéntanse*”) y la deja “*Siéntanse los dos y vase Celio*”. Es un cambio que se entiende porque la presencia del criado en la escena, sabiendo que don Juan va a confesar la verdad de lo sucedido la noche anterior, no sería adecuada.
- v. 2186: Nuevamente corrige a VT y aparece “apagados” frente a “pagado”, como ya hemos visto en otras ediciones.
- v. 2220a: Amplía la acotación de GM y VT e indica “*Levántase don Juan*” frente al “*Levántanse*” de VT y “*Levántase*” de GM.
- v. 2285: Sigue a GM frente a VT: “vida, honor, ser y alma os rindo”.
- v. 2314: Elimina el adverbio “no” que leemos en VT como ya hemos comprobado en otras ediciones del XVIII y en GM por tener más sentido con lo que se está expresando.
- v. 2386a: Se inclina por el singular lo que indica que sale de escena solo don Juan frente a VT que marca “*Vanse*”. Por lógica escénica es preferible el plural como se explica en la nota a dicho verso.
- v. 2400: Sigue a GM: “la encomendó” frente al “le encomendó” de VT.
- v. 2401: Igual que en el verso anterior, se prefiere la versión GM “a tu sagrado” frente a “a su sagrado” de VT.
- v. 2416: Sigue a GM y emplea “en ella” frente a “en casa” de VT.
- v. 2460: Igual que en el anterior caso, escoge “todos sobran” frente al “sobran” de VT; pero en esta ocasión es una cuestión métrica al ser hipométrico el verso.
- vv. 2468-2477: Reduce la respuesta de agradecimiento de Beatriz y Félix que es un ejemplo de plurimembración como hemos visto a tres versos que dirían a la par los dos personajes, como continuación del “deja” del verso primero:
- “que humilde y agradecido
por beneficios tan altos
te dé las gracias rendido.”
- v. 2535: Se lee el verso que no aparece en VT, pero con una pequeña variación con respecto a GM: “Faraona, de (a) poquito”.
- vv. 2582-2588: Vuelve a reducir el texto original con una nota manuscrita que en este caso indica “llegasen con sumisión”.

vv. 2603-2604: Se tacha parte del primer verso y se transcribe exactamente igual al lado. Se hace un cambio, pero es complicado de entender:

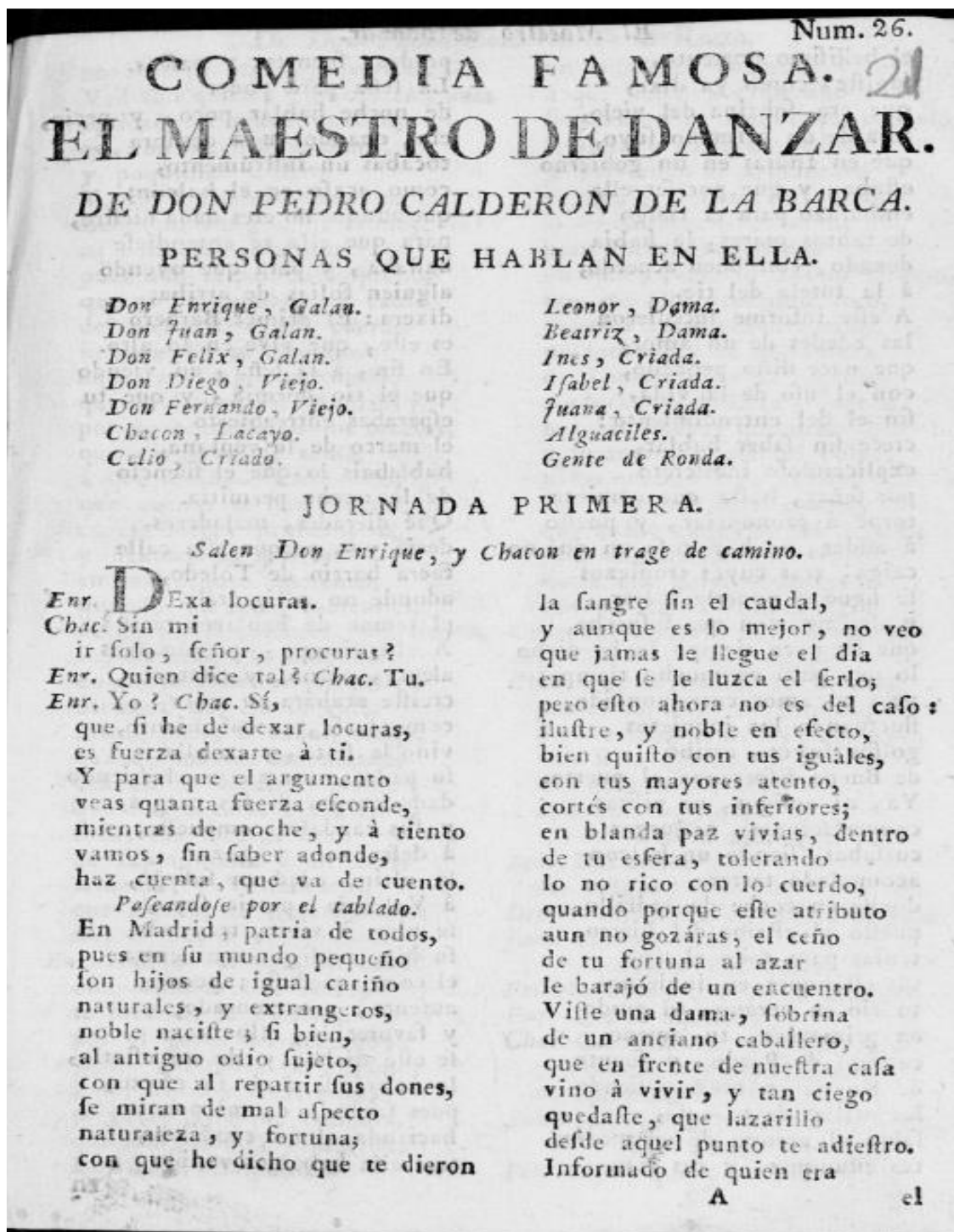


- v. 2736: Sigue la edición GM: “hagáis deudo la amistad”
- v. 2783: Sigue la edición GM: “más que el temer que me hallaras”.
- v. 2786: Sigue la edición GM completando el verso: “pidiéndote a ellas, en fe”.
- v. 2839a: Modifica la acotación de VT y sigue la de GM: “*Vanse las dos*”.
- vv. 2840-2851: Marca los versos y anota a mano como queriendo sustituir todos por una única intervención de Leonor: “Vete tú con ella, Juana” y la acotación “*Se van*”.
- v. 2873a: Sigue la acotación como en GM: “*Rompe unos papeles y álzalos Inés*”.
- v. 2930a: Añade la acotación “*Dicen dentro*”.
- v. 2990a: A la acotación de VT le añade “*la puerta*” como ocurre en GM: “*Abre la puerta y ve a don Enrique y a Chacón*”.
- v. 3015: “y pues con ese disfraz”. Sigue a GM frente al “este” de VT.

17.8. SB. Edición de Francisco Suria y Burgada.

En la línea de la edición anterior encontramos una última edición del siglo XVIII de *El maestro de danzar*. Se trata de una edición suelta realizada por uno de los dos editores que iniciaron el proyecto de publicación de las comedias de Calderón de la Barca.

Portada:



Se cierra esta edición con la siguiente información acerca de la edición:

“*Con Licencia. BARCELONA. POR FRANCISCO SURIA Y BURGADA, Impresor, calle de la Paja. A costas de la Compañia.*”

Por la labor editorial de Suria y Burgada, situamos esta última publicación de nuestra comedia entre 1770 y 1806. Encontramos este ejemplar digitalizado en Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela y en *Google Books*.

Es una edición casi exacta a la otra editada en Barcelona que hemos visto en el punto anterior. Solo podemos señalar algunos cambios en grafías de la “ss” en algunas palabras pasamos a la “s” de esta edición, por ejemplo, en los versos 321 (“saliesses”), 340 (“essos”), 685 (“assí”), 745 (“fuesse”), 1449 (“esso”), 1506 (“essa”), 1685 (“esso”), 1888 (“aquessa”), 2167 (“essas”) y 3016 (“esse”). También marcamos que en la acotación del verso 1242 se reduce el hiato de “veense” a “vense”.

v. 1587: Mientras en CS leemos “el cómo he de hacer mudanzas” aquí se escribe “el cómo ha de hacer mudanzas”.

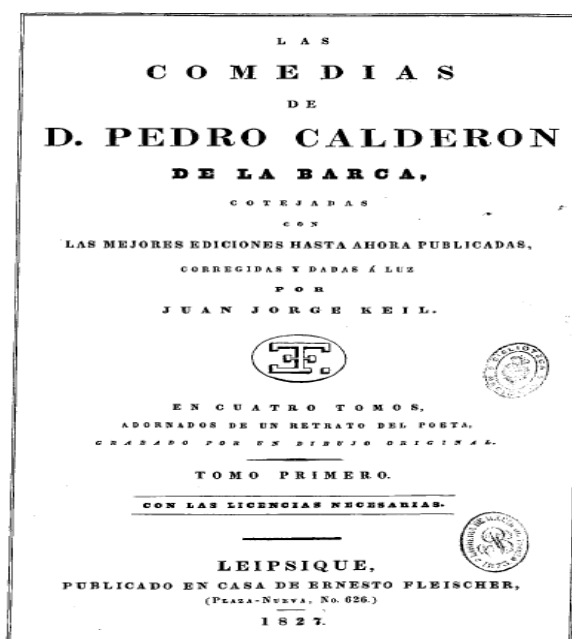
v. 2460: En CS aparece el verso más habitual “todos sobran”, pero aquí, ya de manera impresa se lee “todos sabrán”. El cambio de la forma verbal es interesante porque también tendría sentido. Mientras que el “sobran” original indica que Leonor es consciente de que cuanto han ideado en su enredo con Beatriz y Félix ya son innecesarios. Por otro lado, si leemos “sabrán” se anticipa a lo que va a suceder y que ambos deben actuar para que al conocerse todo se soluciones el problema de honor, algo que ocurrirá cuando don Juan, el hermano ofendido, sepa que la huida se encuentra en casa de don Diego. Por otro lado, emplear “sabrán” parece también dirigirse a don Enrique y Chacón que se hallan escondidos tras el ataque de celos del primero por ver entrar a un caballero en casa de su amada.

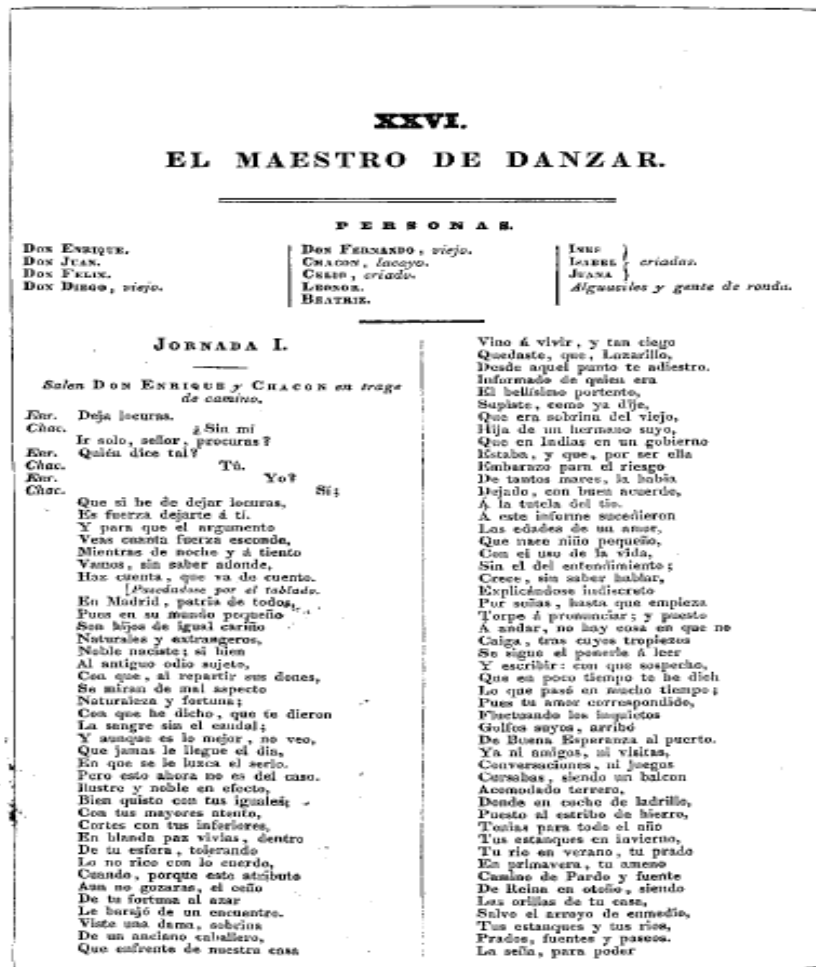
18. Ediciones de los siglos XIX, XX y XXI.

Durante el siglo XIX se publicaron tres ediciones conocidas de *El maestro de danzar*. Las dos más importantes son las de Juan Jorge Keil, publicada en Madrid, y la de Hartzenbusch, dentro de la edición de las obras completas de Calderón en cuatro volúmenes. La tercera se trata de una reedición de Jorge Keil que se realizó en Cuba el año 1839 en la imprenta de R. Oliva, que también actúa como editor.

La de Juan Jorge Keil se encuentra en una colección de cuatro volúmenes publicados entre 1827 y 1830. Según se indica en la portada se trata de “LAS COMEDIAS DE D. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA COTEJADAS CON LAS MEJORES EDICIONES HASTA AHORA PUBLICADAS, CORREGIDAS Y DADAS A LUZ POR JUAN JORGE KEIL”. Se indica también que se publica en cuatro tomos y que cuenta “con las licencias necesarias”. Se publican en Leipsique (Leipzig, Alemania) “en casa de Ernesto Fleischer”. También se hace mención en una segunda página a “D. Juan de Vera Tasis y Villarroel”, por lo que podemos suponer que la edición en la que se habrá basado esta es la de este editor. En el tomo primero (1827) se encuentra nuestra obra, en el puesto XXVI de XXVII. Delante se encuentra *En esta vida todo es verdad y todo mentira* y por detrás *Mañanas de abril y mayo*.

Portada del tomo I:





Las variantes con respecto a VT que siguen la edición GM nos van a llevar a encontrar que la edición en la que se ha basado esta es la de las obras completas de Juan Fernández Aponte del siglo XVIII. No hay muchas variantes con respecto a esta última, lo que nos lleva a esa suposición. Todo lo demás queda igual que lo establecido para esta:

v. 315a: Cambia la acotación de JFA (“*Habla aparte Celio con don Diego*”) y la sustituye por “*Aparte a don Diego*”

v. 478a: Sigue la variación de JFA: “*Entranse riñendo. Sale don Félix*”, pero convirtiendo en dos oraciones independientes lo que en JFA eran coordinadas copulativas.

v. 548a: Corrige la acotación de VT y JFA y elimina el anacoluto de la acotación: “*Vanse. Salen Leonor e Inés con luz*”.

- v. 1220a: La acotación la convierte en dos oraciones independientes como ya ha hecho anteriormente, pero parte de la de JFA: “*Quédase suspenso a un lado. Sale don Juan*”.
- v. 1486a: Modifica la acotación de JFA y elimina la acción atribuida a don Diego en que se marca que encuentra a don Enrique con la guitarra en la mano. En esta edición, la acotación se lee así: “*Toma la guitarra don Enrique, y pónese a templarla. Sale don Diego*”.
- v. 1506: Sigue la versión de VT frente a GM y JFA que empleaban “agilidad”. Aquí leemos nuevamente “habilidad”.
- v. 1510: Igual que en el anterior verso, emplea el verbo “luzca” de VT frente al “luzga” de GM y JFA.
- v. 1567a: En la acotación introduce el nombre de Enrique para marcar que es él quien realiza la acción: “*Sube Enrique la clavija hasta que hace saltar la cuerda*”.
- v. 1788a: La acotación la vuelve a presentar en dos oraciones independientes en lugar de como coordinadas como aparece en JFA. Sin embargo, es copia de esta.
- v. 2062a: Añade a la acotación “*con Celio*”, de manera que leemos “*Vase con Celio*”. Como ya hemos indicado con anterioridad, es algo que se deduce al aparecer después otra acotación en que se indica que este personaje vuelve a entrar en escena.
- v. 2387a: Nueva división en dos oraciones independientes lo que en JFA aparecía en una: “*Vase don Juan. Salen Leonor e Inés*”.
- v. 2598a: La acotación que en JFA forma parte del nombre del personaje que interviene (“Sale don Enrique”, 2598loc), aquí se presenta como en VT: “*Sale don Enrique*”.

El maestro de danzar editado por Hartzzenbusch se encuadra en la publicación de las obras completas de nuestro autor que llevó a cabo en Madrid entre 1848 y 1850 en la imprenta de Rivadeneyra. Nuestra comedia apareció en el segundo volumen. Hay tres ediciones de este, la primera de 1849, la segunda de 1851 y la tercera y última de 1855. Portada:

BIBLIOTECA
DE
AUTORES ESPAÑOLES,

DESDE LA FORMACION DEL LENGUAJE HASTA NUESTROS DIAS.

COMEDIAS

DE

DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

Selección más completa que todas las anteriores.

MECHA É ILUSTRADA

POR DON JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH.



TOMO SEGUNDO.



MADRID,

IMPRENTA DE LA PUBLICIDAD, Á CARGO DE D. M. RIVADENEYRA,
CALLE DE JESUS DEL VALLE, N.º 6.

1849.

Se encuentra publicada junto a otras 31 obras de Calderón de la Barca. Ocupa el cuarto lugar, entre las páginas 77 a 98 (el texto está a tres columnas), por detrás de *En esta vida todo es verdad y todo mentira* y delante de *Afectos de odio y amor*. En la *dramatis personae* añade “Gente” a lo que hemos visto en ediciones anteriores. Igualmente, indica que la acción se sitúa en Valencia. El texto lo divide en escenas atendiendo a la entrada y salida de personajes. Añade, también, algunas indicaciones en acotaciones que no aparecen en las ediciones anteriores y están enfocadas a la representación de la comedia.

Primera página de *El maestro de danzar* en esta edición:

EL MAESTRO DE DANZAR.

PERSONAS.

DON ENRIQUE, *galán.*
DON JUAN, *galán.*
DON FELIX, *galán.*
DON DIEGO, *viejo.*
DON FERNANDO, *viejo.*

CHACON, *lanceo.*
CELIO, *criado.*
LEONOR, *dama.*
BEATRIZ, *dama.*
INES, *criada.*

ISABEL, *criada.*
JUANA, *criada.*
ALGUACILES.
GENTE.

La escena es en Valencia.

JORNADA PRIMERA.

Calle.

ESCENA PRIMERA.

DON ENRIQUE y CHACON, *en traje de camiso.*

DON ENRIQUE.

Deja locuras.

CHACON.

¿Sin mi

Ir solo, señor, ¿procuras?

DON ENRIQUE.

¿Quién dice tal?

CHACON.

Tú.

DON ENRIQUE.

¿Yo?

CHACON.

Si,

Que si he de dejar locuras,

Es fuerza dejarte a ti.

Y para que el argumento

Veas cuánta fuerza escondo,

Mientras de noche y á tiesto

Vamos, sin saber á donde,

Haz cuenta que va de cuento.

(Pasanse los dos.)

En Madrid, patria de todos

(Pues en su mundo pequeño

Son hijos de igual carño

Naturales y extranjeros),

Noble naciste, si bien

Al antiguo odio sujeto

Con que, al reparar sus dones,

Se miran de mal aspecto

Naturaleza y fortuna:

Con que he dicho que te dieron

La sangre sin el caudal;

Y aunque es lo mejor, no veo

Que jamás le llegue el día

En que se le luzca el serio.

Pero esto ahora no es del caso.

Esstre y noble en efecto,

Bien quisio con tus iguales,

Con tus mayores atento,

Cortés con tus inferiores,

En blanda paz vivías, dentro

De tu esfera, tolerando

Lo no rico con lo cuerdo,

Quando, porque este atributo

Aun no gozaras, el ceño

De tu fortuna al azar

Le barajó de un encuentro.

Viste una dama, sobrina

De un anciano caballero,
Que enfrente de nuestra casa
Vino á vivir; y tan ciego
Quedaste, que lazarillo
Desde aquel punto te adiestro.
Informado de quién era
El bellissimo portento,
Supiste, como ya dije,
Que era sobrina del viejo,
Hija de un hermano sayo,
Que en Indias en un gobierno
Estaba, y que por ser ella
Embarazo para el riesgo
De tantos mares, la habia
Dejado, con buen acuerdo,
A la tutela del tío.
A este informe sucedieron
Las edades de un amor,
Que nace niño pequeño,
Con el uso de la vida,
Sin el del entendimiento;
Crece, sin saber hablar,
Explicándose indiscreto
Por señas, hasta que empieza
Torpe á pronunciar; y puesto
A andar, no hay cosa en que no
Caiga; tras cuyos tropiezos
Se sigue el ponerle á lér
Y escribir: con que sospecho
Que en poco tiempo te he dicho
Lo que pasó en mucho tiempo;
Pues tu amor correspondido,
Fluctuando los inquietos
Golfos suyos, arribó
De buena esperanza al puerto
Ya ni amigos, ni visitas,
Conversaciones, ni juegos
Cursabas, siendo un balcon
Aconodado tierroero
Donde en coche de ladrillo,
Puesto al estribo de hierro,
Tenias para todo el año
Tus estanques en invierno,
Tu río en verano, tu prado
En primavera, tu ameno
Camino del Pardo y fuente
De Reina en otoño, siendo
Las orillas de tu casa.
Salvo el arroyo de en medio,
Tus estanques y tus rios,
Prados, fuentes y paseos.
La seña para poder
De noche hablar poco y recio,
Era quando tú á deshora
Tocabas un instrumento,
Como acaso, en el balcon;
Que aunque no eres nada diestro,
Para que ella te entendiese
Bastaba; y para que oyendo
Alguien folias de arriba,

Dijera: «El primer barbero
Es este que vive en lo alto.»
En fin, á la seña, en viendo
Que el tío dormía y que tú
Esperabas, entreabierto
El marco de su ventana,
Hablabais lo que el silencio
De la noche permitió.
«¿Qué diádras, majaderos
(Decía yo), porque esta calle
Fuera barrio de Toledo,
Adonde no peligrara
El temor de halarnos recio?»
A este tiempo, quando mas
Alegre, ufano y contento,
Crestie acabara tu amor,
Como farsa, en casamiento,
Vino la flota, y en ella
Su padre: con que, en habiendo
Dado cuenta de sus cargos,
Y sus caudales compuesto,
A descansar y gozar
La última edad en sosiego,
A Valencia, patria suya,
Se vino á vivir, trayendo
Su hija consigo. Aquí entra
El cómo quedaste; pero
Ausente y enamorado
Y favorecido, éllo
Se está dicho; y de no estarlo,
Lo habrá de decir su efecto.
Pues sacando de tu poca
Hacienda algun caudalejo,
Tras ella habemos venido
En alas de aquel proverbio:
«¡Ved con quién, y sin quién!» Pues
Aplicado al viaje nuestro,
Es con muchísimo amor,
Y poquísimo dinero.
Y esto á ciudad, donde no
Tienes ni amigo, ni dudo,
Ni conocido ninguno;
Pues aun el padre, sospecho
Que no te conocía, á causa
Del recato con que cuerdo
Siempre dél te recelaste
Aquel no largo intermedio
Que se detuvo en Madrid,
Por no entrarle en los recios
Que ya el tío se teía:
A que se añade, sobre ello,
Que apenas te has apesado
En ese meson primero,
Y dejado las maletas
En mal seguro aposento,
Quando, sin saber las calles,
De noche, á oscuras y á tiesto,
Fas buscando á det Mar,
Donde te avisó en el pliego
Ultimo que era su casa.

Veamos ahora las variantes que presenta con respecto a anteriores textos tratados. Observamos que la edición que le sirve de base es la de VT, como en ediciones anteriores, pero estableciendo las variantes pertinentes en los errores de esa edición. Los que no entendamos como tales y que sigan a GM, los marcaremos aquí. Igualmente, no consignaremos todos los cambios en las acotaciones ya que el sistema de división en escenas eliminará todas las de entradas y salidas de personajes. Del mismo modo, actuará libremente en la interpretación de otras. Los versos que hemos visto en que los determinantes suponen un problema de interpretación también aquí se deben tratar. Lo habitual en este caso es que la edición de Hartzenbusch se decante por la versión de GM en lugar de VT (vv. 1685, 1888, 2166, 2660, 2661, 3015).

Para entender mejor el proceso de esta edición, dividiremos las variantes en dos categorías. Aquellas que siguen a GM frente a VT por errores en esta última o considerar más correctas la versión de la primera y las otras que suponen cambios en las dos ediciones del XVII.

Respecto a las primeras variantes, las que siguen a GM, las encontramos en los siguientes versos:

- v. 113: “creíste acabara tu amor”.
- v. 745: “Maldita fuese su alma”.
- v. 832: “despedirla”
- v. 1331: “tan arrastrado me lleva”.
- v. 1468: “ni acabas”.
- v. 2186: “no están del todo apagados”.
- v. 2285: “vida, honor, ser y alma rindo”.
- v. 2314: “hombre a quien dio esa licencia”.
- v. 2400: “la encomendó”.
- v. 2401: “a tu sagrado”.
- v. 2460: “todos sobran”.
- v. 2736: “hagáis deudo la amistad”.
- v. 2786: “pidiéndote a ellas, en fe”
- v. 2828: “por si él avisa a sus deudos”.
- v. 2873a: “*Rompe unos papeles y álzalos Inés*”.
- v. 2993: “del violón”.

Las otras variantes que debemos señalar son las siguientes:

- v. 11a: Modifica la acotación de ediciones anteriores y la expresa como “*Paséanse los dos*”. Será habitual encontrar este tipo de variaciones en las acotaciones.
- v. 129: Modifica el determinante posesivo de GM y VT “mi” y emplea “tu”. De esta manera se entiende que el dinero que emplean para el viaje es de don Enrique y don de Chacón como se interpreta en las primeras ediciones.

- v. 209a: En la escena de la huida de Beatriz, mantiene la acotación de VT, pero indica en las intervenciones de los personajes que las hacen fuera de escena mediante acotaciones de “(*Dentro*)” en cada una de ellas.
- v. 224: Emplea el verbo “ampare” frente a versiones anteriores que se movían entre “amparéis” y “ampares”. Puede ser un error tipográfico. Forma parte de la locución de Beatriz para solicitar ayuda a don Enrique. Tendría sentido si mantuviera el tratamiento de cortesía con este personaje, pero en la misma va a tutearle: “Como ves”, “No me dejes”.
- v. 250a: Cambia la larga acotación de GM y VT por “*Vanse los tres*”.
- v. 315a: Modifica la acotación e indica “*Ap. a don Diego*”.
- v. 357a: Modifica la acotación e indica “*Vanse todos, menos don Juan*”.
- v. 370a: Las acotaciones de entrada y salida que abren y cierran escenas se eliminan como en este caso al marcarse tras la indicación de qué escena es y los personajes que intervienen en ella. Ocurrirá lo mismo en v 420a, 494a...
- v. 397: Chacón emplea el singular cuando en las ediciones anteriores todo se presentaba en plural. Así leemos “Si estrella errante sois vos”. Parece referirse con este cambio a Beatriz que los está llevando por las calles de Valencia.
- v. 547: Hartzenbusch marca el calambur de Chacón presentándolo en su edición como “en-terrados”, quizás por marcar gráficamente el juego de palabras.
- v. 638: Sigue a VT y emplea “acaso” en lugar de “a casa” de GM. Tanto esta edición como la de JJK y JFA emplean el sustantivo en lugar del sintagma preposicional.
- v. 702: Como ha sucedido en la versiones JFA y CS, mezcla los versos de VT y GM y queda como resultado “la guardilla, cuando, al vella”, “guardilla” es forma de VT frente a “buhardilla” de GM y “vella” de esta última frente al “verla” de VT.
- v. 1810: De nuevo interpreta las palabras y transcribe “y maestre-danza leonores”. Al introducir el guion, da la sensación de que considera la creación de la

compuesta entre “maestre” y “danza”, cuando creemos más correcto hacerlo entre las dos últimas y crear “danzaleonores”.

- v. 2023: Confunde la composición musical “folía” y transcribe “solía”: “ser solía el alta”.
- v. 2029: Cambia en este verso las versiones anteriores y lo transcribe como “Cuanto se hablan son floeos”; tanto en VT como en GM leemos “Cuanto le habla son floeos”.
- v. 2535: Este verso que no aparece en VT, se presenta aquí como lo ha hecho en JFA. Se transcribe “Faraona de poquito” en lugar de “Faraona de a poquito” que encontramos en GM. Esto puede ser un indicio de que Hartzenbusch se basó en esta edición del XVIII para la suya.
- v. 2999: Se modifica la forma verbal “teneos” que nos ha aparecido hasta ahora en todas las versiones y emplea “deteneos” con lo que nos queda un verso hipermétrico. Se entiende que el editor buscaba una modernización para hacer más comprensible el texto: “Deteneos todos, que no es / duelo de tanta importancia” (vv. 2999-3000).

En el siglo XX vamos a encontrar una edición de la comedia en colecciones de la obra completa de Calderón de la Barca. Fue publicada por la editorial Aguilar y su autor es Ángel Valbuena Briones. Continúa la labor de Luis Martín Astrana que había publicado los dramas en 1932 con posteriores reediciones y de su padre, Ángel Valbuena Prat, que había hecho lo propio con los Autos Sacramentales en 1952. El volumen dedicado a las comedias de Valbuena Briones aparece en 1956 y afirma seguir las ediciones publicadas en vida de Calderón de la Barca frente a las de Vera Tassis. Así lo asegura Rodríguez-Gallego en su artículo sobre esta edición que tratamos⁶⁴⁵ donde también afirma que el editor toma muchas notas de las ediciones de Hartzenbusch del siglo XIX⁶⁴⁶. Lo que vamos a comprobar es cómo el texto aquí fijado debe gran parte de sus resultado al de la edición VT.

⁶⁴⁵ Rodríguez-Gallego, F., “Sobre las ediciones de las *Obras completas* de Calderón de la Barca preparadas por Valbuena Briones”, en *Arte nuevo*, 2, 2015, pp. 74-105 (p. 81)

⁶⁴⁶ Idem, pág. 84.

Valbuena dice seguir en una nota a pie de página al inicio de la obra que sigue la edición de 1664 (GM) y menciona las otras comedias que aparecen en ella. Sin embargo, no lo hace fielmente, como hemos señalado, porque encontramos algunas variantes con respecto a esta edición, precisamente aquellas que hemos señalado en la edición de Hartzenbusch del siglo XIX.

Igualmente, podemos marcar otros cambios que señalan la deuda de esta edición con la decimonónica de Hartzenbusch:

- v. 224: No sigue ni a GM ni a VT y la forma verbal que usa es “ampare” frente a “amparéis” (GM) y “ampares” (VT).
- v. 397: Modifica el verso y no sigue ni a VT ni a GM. Nos aparece “Si estrella errante sois vos”, en las otras dos ediciones se habla de “estrellas errantes” y en GM se comienza con la copulativa “y”.
- v. 547: Como en la edición de Hartzenbusch, presenta el juego de palabras de Chacón con un guion: “en-terrados”. Un ejemplo de que esa edición pudo servirle de base.
- v. 638: Siguiendo la edición de Hartzenbusch, que lo toma de VT, aquí aparece “acaso” frente “a casa” de la edición GM y que hemos mantenido en nuestra edición crítica.
- v. 702: Como en la edición de Hartzenbusch, emplea un verso híbrido de VT y GM “la guardilla, cuando, al vella”.
- v. 1810: Transcribe “y maestre-danza leonores”, como lo hizo Hartzenbusch
- v. 2023: Mantiene la confusión del editor del XIX con la composición musical “folía” y transcribe “solía”: “ser solía el alta”.
- v. 2029: Hartzenbusch modifica las versiones GM y VT y transcribe “Cuanto se hablan son floeos”, en esta edición modifica el adverbio y se lee “Cuando se hablan son floeos”. Este es el cambio más destacado con respecto a la edición del XIX de Hartzenbusch.
- v. 2535: Este verso se transcribe como en Hartzenbusch y nos remitimos a lo que comentamos más arriba sobre él: “Faraona de poquito”.

v. 2999: Se mantiene la modificación de la forma verbal “teneos” que nos ha aparecido hasta ahora en todas las versiones anteriores al XIX y emplea “deteneos”. Ya mencionamos que de esta forma tenemos un verso hipermétrico.

La otra edición de nuestra comedia ya la encontramos en el siglo XXI dentro del volumen III de las comedias de Calderón cuyo editor es D.W. Cruickshank⁶⁴⁷. El texto de la comedia sigue la edición del siglo XIX de Hartzenbusch, pero hemos encontrado algunos errores de transcripción. Así, el verso 199 de la primera edición de la obra que seguimos en nuestra versión se presenta como “...que es hablar de la mar,” mientras que en la edición de Cruickshank se lee “... que es hablar del amar,”. También se observa la variante en los versos 129 y 130; en lugar del original “pues sacando de mi poca / hacienda algún caudalejo” se lee “Pues sacando de tu poca / hacienda algún caudalejo”, interpretación que también se ha hecho en HZ y la edición de Valbuena Briones. La intervención corresponde a Chacón y es importante porque el determinante hace que varíe la interpretación sobre el personaje del gracioso. Aunque el cambio introducido en esta edición esté más acorde con los rasgos de esta figura en el teatro aurisecular, resulta más interesante considerar que es él quien ha asumido los gastos del viaje ya que consigue que establezcamos una relación que va más allá de la de amo y criado y que la sitúa en una complicidad mucho más atractiva. En todo lo demás, la edición de Cruickshank sigue la de Hartzenbusch y las variantes que hemos apuntado para esta edición más arriba y que también han aparecido en la de Valbuena Briones.

⁶⁴⁷ Calderón de la Barca, P., *Comedias, III. Tercera parte de comedias*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

19. Biblioteca digital *El maestro de danzar*.

Uno de los cambios que más pueden influir en la creación de ediciones críticas en el momento actual es el que aprovechemos las nuevas tecnologías para añadir contenidos que de otro modo sería imposible reproducir en un trabajo de estas características para la utilidad que tendría. Por esta razón, hemos considerado oportuno crear este apartado en que iremos recogiendo, de una manera lo más clara posible, todos los testimonios impresos que hemos encontrado de nuestra comedia, tanto las versiones que podemos encontrar en red (en las páginas originales y en un repositorio creado a tal efecto), como las que recogen el trabajo realizado con las variantes y una transcripción paleográfica de las dos primeras ediciones del siglo XVII (GM y VT). Igualmente, se podrá acceder a una versión en pdf del presente trabajo para poder acceder a las versiones musicales que hemos tratado en el apartado correspondiente.

Edición	Enlace web	Repositorio	Edición anotada
GM	Biblioteca Nacional de España	Enlace	Enlace
		Paleográfica	
VT	Biblioteca Nacional de España	Enlace	Enlace
	Biblioteca Municipal de Madrid	Paleográfica	
HL	Biblioteca Municipal de Madrid	Enlace	Enlace
FH	Biblioteca Municipal de Évora		
JP	Biblioteca Municipal de Madrid	Enlace	Enlace
MNV	Biblioteca Municipal de Madrid	Enlace	Enlace
	Biblioteca U. de Sevilla	Enlace	
JFA	Internet Archive 25	Enlace	
CS	Biblioteca Municipal de Madrid	Enlace	Enlace
SB	Biblioteca USC	Enlace	
	Google books		
JJK	Google books		
HZ	Google books (volumen II)		
Tesis		Enlace	

Acceso al repositorio con código QR:



20. Conclusiones.

La edición crítica de textos del Siglo de Oro supone un reto para todo investigador porque le permite adentrarse en la época y la obra de los grandes clásicos de nuestra literatura. El trabajo presentado aquí ha supuesto un ejercicio de reflexión sobre el teatro áureo (y el calderoniano más concretamente) y de profundización en el texto de la comedia que hemos tratado.

El maestro de danzar contiene los elementos esperados en una comedia de Calderón de la Barca. Enredo, comicidad, lenguaje, personajes... todo en ella responde a los rasgos que encontramos en otras comedias del autor como *La dama duende* o *Casa con dos puertas mala es de guardar*.

La edición crítica de la comedia es un intento de fijación del texto partiendo de las dos ediciones del siglo XVII y el estudio de su pervivencia editorial en los siglos siguientes.

Las ediciones de la *Tercera parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, publicadas en 1664 y 1687, ya presentan variantes que hemos comentado, pero sin duda son las fuentes más cercanas al original calderoniano. Nuestro trabajo ha intentado, además de depurarlo y fijarlo, responder a la interpretación de todos los pasajes más oscuros dentro de la comedia.

Los cambios planteados en algunas versiones alejadas de la época del autor son un ejemplo de que en los estudios de nuestra literatura debemos ir siempre a los orígenes para respetar de la manera más nítida posible el texto original y, aunque estén dentro de lo razonable, señalar las variantes como interpretaciones posteriores. Estas ediciones, sin embargo, son un instrumento interesantísimo para comprobar la pervivencia de la literatura áurea en épocas posteriores y sirven de base para un trabajo apasionante de hermenéutica.

Todo ello lo hemos reflejado en el trabajo ecdótico tanto de la anotación textual como de las variantes en las distintas ediciones que hemos manejado.

El maestro de danzar es una comedia de capa y espada muy poco estudiada de Calderón de la Barca. Los trabajos previos se han limitado a establecer sus deudas y diferencias con la comedia homónima de Lope de Vega y *Dar tiempo al tiempo* de Calderón de la Barca. Nuestro estudio ofrece, además de una revisión de estos aspectos, un análisis dramático más en profundidad de estructuras, temas, personajes, lenguaje, espacio,

tiempo, métrica y tres aspectos que resultan de interés desde el punto de vista de la literatura comparada: la música, la danza y la metateatralidad en la comedia.

Los primeros responden al modelo de análisis tradicional, pero hemos buscado realizarlos con el mayor rigor bibliográfico posible en el tratamiento de los mismos, siempre buscando la excelencia.

Los segundos son el resultado de nuestro interés por la literatura comparada y su trabajo a partir de cualquier texto. En este caso, la comedia *El maestro de danzar* es un ejemplo de la conexión a nivel artístico e histórico de las distintas ramas de las artes. La música y la danza en Calderón son fundamentales en muchas de sus obras; nuestra comedia es un ejemplo, por su fecha de composición, de que puede estar en el germen de ese valor desarrollado con posterioridad. Además, todo lo relacionado con la metateatralidad nos resulta interesante de cara a abordar otros aspectos de la obra calderoniana, por ejemplo, el análisis en todas ellas de la visión dramática de Calderón para con los espacios escénicos en que se movía: corrales, teatro de corte, carros de comedias de autos sacramentales.

Esto último va en la línea de profundizar en el hecho teatral desde el punto de vista del autor, intentando unir teatro y espectáculo como dos caras de la misma moneda. Igualmente, la edición crítica que hemos elaborado pretende ser el germen de adaptaciones o versiones que sirvan para traer a la escena esta comedia y que pueda ser representada y entre dentro de las obras que normalmente constituyen el corpus teatral de representaciones áureas.

A nivel personal, el trabajo ha supuesto un trabajo en que hemos intentado, sobre todo, conocer mejor la obra calderoniana y llevar todo ello al análisis de *El maestro de danzar* fijando un texto poco trabajado con el mayor rigor posible. Creemos que el resultado, a pesar de que pueda tener fallos -que los tiene con toda probabilidad- puede servir para estudios o críticas posteriores. En nuestro ánimo siempre ha estado el contribuir desde nuestra humilde disposición a dar un poco de luz a los textos dramáticos de Calderón y del teatro aurisecular.

A pesar del trabajo realizado, quedan aspectos sin tratar porque no los hemos considerado relevantes para el estudio de la obra. Fundamentalmente son dos: la influencia de nuestra comedia en la obra del inglés Wycherley *The gentleman dancing-master* y un estudio dentro del apartado musical sobre el instrumento musical empleado en la comedia: la guitarra. Sobre lo primero hemos de considerar que la influencia no va mucho más allá

del título y del origen del enredo en el mismo ardid que la comedia calderoniana. Sobre lo segundo, que los datos que podríamos haber aportado sobre la importancia, evolución y rasgos del instrumento en la época no hubieran supuesto un cambio en la percepción final de la obra que ofrecemos aquí.

21. Bibliografía.

21.1 Fuentes primarias.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO

Colecciones:

-*Tercera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca, Cavallero de la Orden de Santiago*, Domingo García Morrás (ed.), Madrid, 1664, [en línea] <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012707&page=1> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*Tercera parte de Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca, cavallero del Orden de Santiago*, Juan de Vera Tassis y Villarroel (ed.), Madrid, 1687, [en línea] <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000147943&page=1> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*Comedias del celebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca que saca a luz D. Juan Fernandez de Apontes y las dedica al mismo don Pedro Calderón de la Barca*, Tomo VII, Juan Fernández de Apontes (ed.), Madrid, Imprenta de la viuda de don Manuel Fernández, 1761, [en línea] <https://archive.org/details/A250222> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*Las comedias de don Pedro Calderón de la Barca cotejadas con las mejores ediciones, corregidas y dadas a la luz por Juan Jorge Keil*, Juan Jorge Keil (ed.), Leipsique, Ernesto Fleischer, 1827-1830, [en línea] <https://play.google.com/books/reader?id=p2vIVzAKShkC&pg=GBS.PP26&hl=es> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*Obras de don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores, hecha e ilustrada por Juan Eugenio Hartzenbusch*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1848-1850, 4 vol., [en línea] https://play.google.com/books/reader?id=PC_QAAAAMAAJ&pg=GBS.PP1&hl=es [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero coleccionado e ilustrado con una introducción, notas, observaciones críticas, y biografías de los principales autores*, Tomo I, Salvador Manero (ed.), Barcelona, Editorial de Salvador Manero, 1866, [en línea] <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000089190&page=1> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*Obras completas. Comedias*, Volumen 1, Valbuena Briones, Ángel (editor), Madrid, Aguilar, 1956.

-*Comedias, III, Tercera parte de comedias*, D.W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

Obras sueltas:

-*A secreto agravio, secreta venganza*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2001, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7s7m5> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*Casa con dos puertas mala es de guardar*, J.M. Escudero Baztán (ed.), Madrid, Cátedra, 2021

-*¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?*, edición facsímil, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/qual-es-mayor-perfeccion-hermosura-o-discrecion/>

-*Dar tiempo al tiempo*, en *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa*, Madrid, imprenta de Melchor Sánchez, 1662, edición facsímil en Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2010 [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7m0t4> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*El médico de su honra*, D.W. Cruickshank (ed.), Madrid, Castalia, 1989.

-*El jardín de Falerina*, Luis Galván y Carlos Mata (eds.), Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2007, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-jardin-de-falerina--2/> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*El pastor Fido*, F. Plata Parga (ed.), Pamplona, Editorial Reichenberger, 2003.

-*Fieras afemina amor*, Evangelina Rodríguez Cuadros, (ed.), Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2001, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fieras-afemina-amor--0/> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*La dama duende*, Fausta Antonucci (ed.), Barcelona, Crítica, 2001.

-*La hija del aire*, F. Ruiz Ramón (ed.), Madrid, Cátedra, 1987.

-*La rabia*, Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera (eds.), Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2000, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch70c1> [consulta: 22 de noviembre del 2021]-

-*Mañanas de abril y mayo*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2000, [en línea] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mananas-de-abril-y-mayo--6/html/ff22ad02-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_ [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*Loa para el auto sacramental intitulado El gran teatro del mundo*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2001, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbz643>, [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*Los alimentos del hombre*, ed. M. Zugasti, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra Reichenberger, 2009.

-*No siempre lo peor es cierto*, David Hildner y Vern Williamsen (eds), 1998, [en línea] <http://www.comedias.org/calderon/Nosiem.html> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*Peor está que estaba*, F. Valbuena Briones (ed.), *Obras Completas*, Vol. I, Comedias, pp. 311-346, Madrid, Aguilar, 1956.

El maestro de danzar (ediciones sueltas):

-Sevilla, Imprenta de los Herederos de Tomás López de Haro, entre 1696 y 1722. [en línea] http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=119347&num_id=1&num_total=6 [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-Sevilla, Imprenta de Francisco de Hermosilla, entre 1720 y 1723.

-Sevilla, Imprenta de Joseph Padrino, entre 1748 y 1775, [en línea] http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=119346&num_id=3&num_total=6 [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-Sevilla, Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez, entre 1756 y 1796, [en línea] http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=119345&num_id=4&num_total=6 [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-Barcelona, Imprenta de Carlos Sopera, 1763, [en línea] http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=119344&num_id=5&num_total=6 [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-Barcelona, Imprenta de Suria y Burgada, entre 1770 y 1806, [en línea] <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/32> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

DICCIONARIOS

COVARRUBIAS HOROZCO, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

CORREAS, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia / que juntó el maestro Gonzalo Correas; 1924*. Publicado en internet por la Junta de Castilla y León: [en línea] <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/inicio/inicio.do>, [consulta: 22 de noviembre del 2021]

Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), Teresa Ferrer Valls (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2008 (DVD).

Diccionario de Autoridades (1726-1739), ed. Facsímil, Madrid, Gredos, 1990 (3 vols.) [también en línea] <https://apps2.rae.es/DA.html> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

Diccionario de la lengua española, (23ª edición), Madrid, RAE, 2014, [en línea] <https://dle.rae.es/> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

OTRAS FUENTES

ALEMÁN, MATEO, *Guzmán de Alfarache*, José María Micó (ed.), Madrid, Cátedra, 1987

CERVANTES SAAVEDRA, M. de

-*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Murillo, Luis Andrés (ed.), Madrid, Clásicos Castalia, 1991

-*Novela de las dos doncellas*. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla (eds.), Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2002, [en línea] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-dos-doncellas--0/html/ff319a06-82b1-11df-acc7-002185ce6064_16.html [consulta: 22 de noviembre del 2021]

GÓNGORA Y ARGOTE, L. DE; *ROMANCES* (vol. II), Antonio Carreira (ed.), Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

MASSA, B., *Comedia El maestro de danzar del sigor. Dn. Bme.Massa*. (Música manuscrita), Biblioteca Nacional de España, 1776, [en línea] <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000053877;jsessionid=7036F1B3E8F7F0C377666D987FC11075> [consulta: 22 de noviembre del 2021].

MORAL, P.del, *El maestro de danzar (partitura musical manuscrita)*, Biblioteca Memoria de Madrid, 1790, [en línea] http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=125185&num_id=6&num_total=6 [consulta: 22 de noviembre del 2021].

VEGA Y CARPIO, LOPE DE;

-*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Rozas, Juan Manuel (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, [en línea] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0 [consulta: 22 de noviembre del 2021]

- *El maestro de danzar. La creación del mundo*. Fernández Rodríguez, Daniel y Martinengo, Alessandro (eds.), Madrid, Editorial Gredos, 2012

-*Las fortunas de Diana*, Carreño, Antonio (ed.) *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 101-175.

- *Obras dramáticas*, de la col. de *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, 13 vols., Madrid, Imprenta de Galo Saez (sic), 1930

-*Comedia famosa: Valor, lealtad y ventura de los Tellos de Meneses, segunda parte*; Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2010, [en línea]

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpc3j6> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

-*Al pasar el arroyo*, Justo García Soriano (ed.) *Obras de Lope de Vega (nueva edición): obras dramáticas, XI*, Madrid, RAE, 1929, Biblioteca digital Artelope, [en línea] https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0476_AlPasarDelArroyo.php [consulta: 22 de noviembre del 2021]

VICENTE, GIL. *Teatro castellano*, Manuel Calderón (ed.), Barcelona, Crítica, 1996.

TEXEIRA ALBERNAZ, P., *Topographia de la Villa de Madrid descripta por Don Pedro Texeira*, 1652, edición facsímil de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, Madrid, 1881, [en línea] <http://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/001488.html> [consulta: 22 de noviembre del 2021].

TOSCA, T.V., *Valencia edetanorum, vulgo del Cid*, Valencia, 1704, [en línea] <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000049457> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

21.2 Fuentes secundarias.

AGUILAR PIÑAL, F., «El impresor mayor de la ciudad», *Temas sevillanos* (Primera serie), Sevilla, Universidad, 1972, pp. 15-26.

AICHINGER, W., “El pensamiento vestido de loco. Escritura e inspiración en la obra de Calderón”, *Anuario calderoniano*, 8, 2015, pp. 17-30.

ALLEN, J.J., “La división de la comedia en cuadros”, *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, J.J. Berbel Rodríguez, (coord.), Instituto de estudios almerienses, 1996, pp. 83-94.

ALCORTA CALVO, N., *Del pensamiento a la puesta en escena en el teatro de Calderón* (Tesis doctoral), Madrid, UNED, 2015.

ALFONSO BARRIOS, A., *La construcción del espacio en las comedias de capa y espada de Calderón de la Barca. Análisis de doce obras publicadas en la primera, segunda, tercera, verdadera quinta parte y sexta parte de comedias* (Tesis Doctoral), UNED, 2012.

ALONSO, D., “La correlación en la estructura del teatro calderoniano” en *Estudios sobre Calderón*, Javier Aparicio Maydeu (coord.), Madrid, Istmo, 2000, pp. 290-350.

ÁLVAREZ SELLERS, M.R., “La tragedia española del Siglo de Oro en su contexto europeo: el canon trágico en Francia e Inglaterra”, en *Hipógrifo*, 5.1, 2017, pp. 29-43.

ANTONUCCI, F., “El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada”, *Homenaje a Frederic Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de Geste (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Marc Vitse, Françoise Cazal y Christophe González (eds.), Madrid, Editorial Iberoamericana, 2002, pp. 57-81.

ANTONUCCI, F., “Puertas cerradas y cuartos a oscuras en las tragedias calderonianas (con algunas excursiones en las comedias)”, *Hipogrifo*, 5.1, 2017, pp. 45-55.

ANTONUCCI, F., “Hermanos y hermanas en contienda en las comedias cómicas de Calderón (con una mirada hacia Lope)”, *Anuario Calderoniano*, nº 10, 2017, pp. 37-54.

ARELLANO AYUSO, I.:

-“La comicidad escénica en Calderón”, *Bulletin Hispanique*, tome 88, nº1-2, 1986, pp. 47-92

-«Convenciones y rasgos genéricos en las comedias de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.

-*Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995

-“Cervantes en Calderón”, *Anales Cervantinos*, XXXV, pp. 9-35, 1999, [en línea] https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_IX/cl_IX_04.pdf [consulta: agosto 2018]

-*El escenario cómico. Estudios sobre la comedia de Calderón*. Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert. Pamplona, 2006.

-*Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007.

-“El honor calderoniano en las comedias de capa y espada”, *Romanische Forschungen*, 125.3, 2013, pp. 331-352.

BADÍA HERRERA, J., “Indagación sobre las posibilidades dramáticas de *El Gran Teatro del Mundo*”, *Ars Theatrica: Estudios e Investigación*, 2003, [en línea] http://parnaseo.uv.es/Ars/Estudios/J_Badia.pdf [consulta: julio 2018]

BARCLAY, T. B., "The Importance of the Dance in the Spanish Comedia before the Eighteenth Century", *Bulletin of the Comediantes*. núm. 10, 2. p. 21-23. 1958.

BLARCLAY, T. B., "Dos maestros de danzar". *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (coords.), Madrid, Castalia, 1971, 71-80.

BERGMAN, TED L.L., “Los límites de la comicidad y la autocensura en las comedias de Calderón”, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional del nacimiento de Calderón*, Ignacio Arellano (dir. Congr.) vol. 1, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 961-970.

BECKER, D., “El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 de agosto 1986 Berlín*, Sebastián Neumeister (coord.), Vol. 1, 1989, pp. 353-364.

BECKER, D., “Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro”, *Cuadernos de teatro clásico*, nº 3, 1989, pp. 171-190.

BOIRA MAIQUES, J.V., *La ciudad de Valencia y su imagen pública*, Universidad de Valencia, Valencia, 1992.

CARBONERES, M., *Nomenclator de las puertas, calles y plazas de Valencia: Con los nombres que hoy tienen y los que han tenido desde el siglo XIV hasta el día, noticia de algunas lápidas antiguas que aun hoy existen y varios datos históricos referentes à dicha ciudad, Valencia, Imprenta del avisador valenciano a cargo de José Peidró, 1873.* [en línea] <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.35349452&view=1up&seq=5>, [consulta: 22 de noviembre del 2021]

CARREIRA, A., “Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados”, *Criticón*, 56, 1992, pp. 7-20.

CARRIÓN MARTÍN, E., *La Danza en España en la Segunda Mitad del Siglo XVIII: El Bolero*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2017.

CASA, F.P., “Marta la piadosa y la comedia de carácter”, *El ingenio cómico de Tirso de Molina, Actas del Congreso Internacional*, Arellano, Ignacio; Oteiza, Blanca y Zugasti, Miguel (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, pp. 61-68.

COLOMA, L., *Pequeñeces*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjh3g6> [consulta: 22 de noviembre del 2021] (edición digital basada en la de Bilbao, Administración de El Mensajero del Corazón de Jesús, 1891).

CORBIN FERRER, J.L., *Origen e historia de las calles del centro histórico de Valencia*, Valencia, Editorial de Federico Domenech, 2001.

COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, 2 volúmenes, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2000.

COTARELO Y MORI, E., *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra, Iberoamerican, Vervuert, 2001.

CROSBY, J.G., *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1993.

CRUICKSHANK, D.W., *Calderón de la Barca*, Gredos, Madrid, 2009.

CRUICKSHANK, D.W., “Algunos hitos en la evolución de lo cómico en Calderón”, *Anuario Calderoniano*, 2011, pp. 99-116.

CUETO PÉREZ, M., “La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral”, *Investigaciones semióticas II: lo cotidiano y lo teatral*, Vol. 1, 1992, pp. 515-530.

DÍEZ BORQUE, J.M., *Calderón de la Barca. Verso e imagen*. Madrid, Biblioteca digital de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2000.

DÍEZ BORQUE, J.M., “Encuentros y desencuentros del teatro de corral y de palacio”, *Anuario Calderoniano*, vol. extra, 1, 2013, pp. 115-126.

ESCALONILLA LÓPEZ, R.A., “El tema de la mujer en las comedias de Calderón”, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional del nacimiento de Calderón*, Arellano, Ignacio (dir. Congr.) vol. 1, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 461- 471.

ESQUERDO, V., "Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General", *Boletín de la real Academia Española*, LV, 1975, pp. 429-530.

ESQUIVEL NAVARRO, J., *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Sevilla: Imprenta de Juan Gómez de Blas. 1642. Edición facsímil digital, BNE. Enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000115522&page=1> [consulta: 22 de noviembre del 2021].

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, D., "Tradición y reescritura: El maestro de danzar, de Lope a Calderón." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 36, 2018, pp. 191-207, [en línea] <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/62143/4564456548473>, [consulta: 22 de noviembre del 2021].

FLOREZ ASENSIO, M.A., *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: Espacios, intérpretes y obras, (Tesis doctoral)*, Madrid, UCM, 2002, [en línea] <https://eprints.ucm.es/id/eprint/5131/1/T27680.pdf> [consulta: 22 de noviembre del 2021].

FLOREZ ASENSIO, M.A., *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.

GARCÍA VALDÉS, C.C., "Moros y cristianos en dos dramas de Calderón" en *Pedro Calderón de la Barca: el teatro como representación y fusión de las artes*, Barcelona, *Ánthropos*, núm. Extra 1, 1997, pp. 95-102.

GARCÍA GARCÍA, B.J., "La nueva Babilonia de España", *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII I. Estudios históricos*, Miguel Morán y Bernardo J. García García (eds.), Madrid, Akal, 2000, pp. 17-40.

GATES, E.J., *Góngora and Calderon*, "Hispanic Review", 5, 1937, pp. 241-258, [en línea] <https://doi.org/10.2307/469872> [consulta: 22 de noviembre del 2021].

GÓMEZ LUQUE, J.A., *El tópico amatorio de la "Nao de amor (navigium amoris) en la poesía cancioneril hispánica del siglo XV*, Universidad de Córdoba, 2018.

GONZÁLEZ, A., "Estructura dramática de *Mañana será otro día* de Calderón"; *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 165-181

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, C., "La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la Literatura: aportaciones teóricas", *Lenguaje y textos*, nº 21, 2003, pp. 115-128.

GONZÁLEZ OLLÉ, F., "Pretérito imperfecto y condicional con desinencia -ie- en el siglo XVI", *Revista de Filología Española*, LXXX, 3.º-4.º, CSIC, 2000, pp. 341-377.

GONZÁLEZ PÉREZ, A., "Calderón y la multiplicidad espacial en comedias de capa y espada", *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 163-182.

GORDON, G.N.; *Persuasion. The Theory and Practice of Manipulative Communication*, Nueva York, Hasting House, 1971

GRAZIA PROFETI, M., "La escuela de danzar di Francisco Navarrete y Ribera" en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura españolas*, nº 7, 1988, pp. 439-448

GULSOY, Y. y PARKER, J.H., “El príncipe constante: drama barroco de la contrarreforma” en *Hispanófila* nº9, 1960, pp. 15-23.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R., “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”, *Sigma, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº3, 1994, pp. 139-156.

HARTZENBUSCH, J.E., “Ediciones consultadas. Catálogo cronológico. Catálogo de comedias clasificadas. Notas e ilustraciones”, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores hecha e ilustrada por don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo cuarto*. Madrid: BAE, 1945, pp. 653-719.

HERNANDEZ GONZÁLEZ, L., “¿Un Calderón feminista? A propósito de *Las armas de la hermosura*, *Nuevas sonoras aves: Catorce estudios sobre Calderón de la Barca*, Frederick A. de Armas y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2015.

HERNANDO MORATA, I., “El romance de Góngora *Cuatro o seis desnudos hombros* en el teatro de Calderón”, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 233-261.

HILBORN, A *Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, The University of Toronto Press, Toronto, 1938, [en línea], <https://archive.org/details/chronologyofplay00hilbuoft/mode/1up>, [consulta: 22 de noviembre del 2021]

HILDNER, D., “Gramáticas calderonianas en la intersección del lenguaje y del enredo”, *Anuario Calderoniano*, 11, 2018, pp. 121-136.

KANT, M., *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1981.

LAMARCA, L. *El teatro de Valencia. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Valencia, Imprenta de J Ferrer de Orga, 1840, [en línea], <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hnqsg;view=1up;seq=25>, [consulta: 22 de noviembre del 2021]

LAMBEA CASTRO, M., “Música para teatro en los cancioneros poético-musicales del Siglo de Oro”, *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX*. (Almería, del 5 al 7 de abril de 2002). Antonio Serrano y Olivia Navarro (eds.). Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 125-143

LAPESA, R., *Historia de la lengua española, octava edición refundida y muy aumentada*, Madrid, Gredos, 1980.

LAPESA, R., “Lenguaje y estilo de Calderón”, en *Estudios sobre Calderón*, Aparicio Maydeu, Javier (coordinador), Madrid, Istmo, 2000 1983, pp. 223-289.

LEDESMA, A., *Juegos de Noche Buena, moralizados a la vida de Christo, martirio de Santos, y reformación de costumbres, con unas enigmas hechas para honesta recreación*. Madrid, Imprenta de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1611.

LLANOS LÓPEZ, ROSANA, “La comicidad en Calderón: de la risa a la euforia” en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional del nacimiento de Calderón*, Arellano, Ignacio (dir. congr.) vol. 1, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 1047-1063.

LLOPIS ALONSO, A. Y PERDIGÓN FERNÁNDEZ, L.; “Cartografía histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944)”, *HISPANIA, Revista Española de Historia*, 2006, vol. LXVI, núm. 224, septiembre-diciembre, págs. 883-908.

LOBATO, M.L., “Graciosos de comedia y graciosos de entremés: forma y función del personaje cómico en el teatro de Calderón”, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras: Homenaje a Jesús Sepúlveda*; Enrica Cancelliere y Ignacio Arellano Ayuso (coordinadores), Editorial Iberoamericana / Vertvuert, 2006

LOBATO, M.L., “Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón”, *Revista sobre teatro áureo*, nº 3, 2009, pp. 333-351.

LÓPEZ ÁLVAREZ, A., “Coches, carrozas y sillas de mano en la monarquía de los Austrias entre 1600 y 1700: evolución de la legislación”, *Hispania*, 66 (224), 2006, pp. 883-908, [en línea] <https://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/24/24> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

MASCARELL, P., “¿Debe morir don Gutierre? Ambigüedad y límites interpretativos de *El médico de su honra* en los montajes de Adolfo Marsillach (1986-1994) y Teatro Corsario (2012)”, *Anuario calderoniano*, nº9, 2016, pp. 105-121.

MAILLARD ÁLVAREZ, N. y RUEDA RAMÍREZ, P.J., “Sevilla en el mercado tipográfico (siglos XV-XVIII) de papeles y relaciones”, *Espejo-Cala*, Carmen et al. (coords.), Relaciones de sucesos en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, 2008, pp. 13-25.

MARÍN, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, XXXV-XXXVI, 1982, pp. 95-113.

MENENDEZ Y PELAYO, M., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Teatro: Lope, Tirso, Calderón*, Enrique Sánchez Reyes (editor), Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2008, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf19d7> [consulta: agosto 2017]

MÉRIMÉE, H., *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)*, Esquerdo, Vicenta (ed.), Valencia, Alfons el Magnànim, 2004.

MERINO, J.M., “Realidad y ficción en la literatura española” en *Çedille, revista de estudios franceses*, Monografías 6, 2016, [en línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5737859>, [consulta: 22 de noviembre del 2021]

MERINO QUIJANO, G., *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

MESONERO ROMANOS, R. de, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2008, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manual-de-madrid-descripcion-de-la-corte-y-de-la-villa--0/html/>, [consulta: agosto 2017]

MINGUET É IROL, P., *Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta figuras, que enseñan el modo de hacer todos los diferentes passos de la danza del minuete, con todas*

sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo: y en quatro figuras, el modo de danzar los tres passapies, Whashington, Library of Congress, 1983,[en línea] <https://www.loc.gov/resource/musdi.118.0?st=gallery> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

MOLINA, T. de, *El burlador de Sevilla. Marta la piadosa*, Prieto, Antonio (editor), Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

MOLL, J., “Las nueve partes de Calderón editadas en comedias sueltas (Barcelona, 1763-1767)”, *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 51, 1971, consultado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-nueve-partes-de-caldern-editadas-en-comedias-sueltas-barcelona-17631767-0/html/02131c72-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_, [consulta: 22 de noviembre del 2021]

MOLL, J., “Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro» (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, t. I, pp. 221-234. Consultado en Biblioteca Virtual Cervantes, [en línea] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-las-ediciones-del-siglo-xviii-de-las-partes-de-comedias-de-calderon--0/html/0ca4b9b2-9c5b-424c-83e7-509d598ed385_5.html#I_0_, [consulta: 22 de noviembre del 2021]

MONLEÓN, J., “Cuerpo, música, palabra y poder”, *Cuadernos de teatro clásico*, nº 3, 1989, pp. 107-118.

MONTES DONCEL, R.E. y REBOLLO ÁVALOS, M.J., “La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico”, *Alfinge: Revista de Filología*, nº 18, 2006, pp. 157-180.

MONTERO ALONSO, J., *La romería de San Antón*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1985.

MORÁN, M. y GARCÍA GARCÍA B.J. (eds.); *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII I. Estudios históricos*. Madrid, Ediciones Akal, 2000.

MORENO CEBRIÁN, A., “La vida cotidiana en los viajes ultramarinos”, *España y el ultramar hispánico hasta la ilustración*, *I jornadas de historia marítima*, 1989, pp. 113-134.

MORENO MUÑOZ, M.J., *La danza teatral en el siglo XVII*. (tesis doctoral). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2010

NEWELS, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974.

NOHE, HANNA, “El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro”, en *Hipogrifo*, 6.1, 2018, pp. 663-679.

OLEZA SIMÓ, J., “La Montera y la Olivera: dos teatros en un contexto de cambio cultural” en *Atalanta*, 7/2; pp. 148-189.

- OLIVA, C. Y TORRES MONREAL, F., *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2000.
- OLMEDO DE CERDÁ, M.F., *Callejeando por Valencia*. Valencia: Carena Editors, 2003.
- OLSON, E. y WARDROPPER, B., *Teoría de la comedia y La comedia española del siglo de oro*, Barcelona, Ariel, 1978.
- PAILLER, C., “El gracioso y los guiños de Calderón: apuntes sobre autoburla e ironía crítica”, en *Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro*, París, CNRS, 1980, pp. 33-50.
- PALACIOS ESPINOZA, R.I., “Estrategias espaciales de comicidad en la comedia de capa y espada calderoniana”, *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 161-175.
- PASCUAL, P., “Los editores de Calderón y la industria editorial” en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional del nacimiento de Calderón*, Ignacio Arellano (dir. Congr.) vol. 1, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 707-724.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B., *Calderón. Vida y teatro*. Alianza Editorial. Literatura. Madrid. 2000.
- PELEGRÍN, A., *Repertorio de antiguos juegos infantiles: tradición y literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1998.
- PEÑA PIMENTEL, M., “Aplicación de mapas de tópicos al análisis semántico de algunas comedias de Calderón”, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 115-130.
- PINILLOS, C.; “La presencia de Góngora en los autos de Calderón”, V. Nider (ed.), *Teatri del Mediterraneo: riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, pp. 267-287
- PINO ABAD, M.A., “El delito de resistencia a la justicia durante el antiguo régimen”, *Burocracia, poder político y justicia. Libro-homenaje de amigos del profesor José María García Marín*, VVAA, Madrid, Dykinson, 2015, pp. 613-640.
- PINTO LOBO, M.R., *La influencia del humor en el proceso de la comunicación*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992
- RODRÍGUEZ ORTEGA, DAVINIA, “Una edición de autos y comedias de Calderón en el siglo XVIII: el proyecto de Fernández de Apontes”, *Hipogrifo*, 5.2, 2017, pp. 473, 485.
- QUEROL GAVALDA, M., *Cancionero Musical de Góngora*, Barcelona, CSIC, 1975, [también en línea] http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=1329, [consulta: 22 de noviembre del 2021]
- QUEROL GAVALDA, M., “La dimensión musical de Calderón”, García Lorenzo, Luciano (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón*, vol. II, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1155-1160.
- QUEROL GAVALDA, M., “La música en el teatro de Calderón”, Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 415-441.
- QUILIS, A., *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1993.

REGALADO, A., *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995. Dos volúmenes.

REGALADO, A., “Sobre el feminismo de Calderón”, *Estudios sobre Calderón*, Aparicio Maydeu, Javier (coord.), Madrid, Istmo, 2000, p. 93.

RODRÍGUEZ ORTEGA, DAVINIA, “Una edición de autos y comedias de Calderón en el siglo XVIII: el proyecto de Fernández de Apontes”, *Hipogrifo*, 5.2, 2017, pp. 473, 485.

RODRÍGUEZ VALLE, N., “Capas terciadas y espadas desenvainadas en algunas comedias de Calderón”, en *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 211-228.

RODRÍGUEZ-GALLEGO, F. y ULLA LORENZO, A., *Un fondo desconocido de comedias españolas impresas conservado en la Biblioteca Pública de Évora (con estudio detallado de las de Calderón de la Barca)*, New York, Idea, 2016. [en línea] https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/41606/1/Batihoja_23_Evora.pdf [consulta: 22 de noviembre del 2021]

RODRÍGUEZ-GALLEGO, F., “Sobre las ediciones de las *Obras completas* de Calderón de la Barca preparadas por Valbuena Briones” en *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, nº 2, 2015, pp. 74-105.

RODRÍGUEZ-LORO, N., “De Calderón a Wycherley: adaptación de personajes en *The Gentleman Dancing-Master*” *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1, 2016, pp. 89-99, [en línea] <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2016-07-07-JACLR%204.1.9.pdf> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G., *Amadís de Gaula*, Cacho Blecua, J.M. (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.

ROZAS, J.M., *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/obra/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-de-lope-de-vega-0/> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

RUANO DE LA HAZA, J.M., “Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*”, *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.

RUEDA-RAMÍREZ, P. y MAILLARD ÁLVAREZ, N., “Sevilla en el mercado tipográfico (siglos XV-XVIII): de papeles y relaciones”, *Relaciones de sucesos en la Biblioteca Universitaria de Sevilla*, Carmen Espejo Cala, Eduardo Peñalver Gómez, M^a Dolores Rodríguez Brito, (eds.), Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla; Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2008, pp. 13-25.

RUIZ MAYORDOMO, M.J., «Los maestros de danzar en la corte de los Austrias», en *Actas del Coloquio «La Memoria de la Danza»*, Barcelona, Association Européenne des Historiens de la Danse, 1994, pp. 63-77.

SACHS, C. *Historia Universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1943.

SÁEZ, ADRIÁN J., “*Veloz rayo*: mujer y violencia en las comedias de la Primera parte de Calderón”, *Hipogrifo, Revista de Literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 7, nº 1, 2019, pp. 379-396.

SABIK, K., “La problemática de la libertad-destino en el teatro cortesano español de la segunda mitad del siglo XVII”, *Actas XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Sevilla, F. y Alvar, C. (eds.), Tomo 1, Madrid, Castalia, pp. 714-719.

SARRIO RUBIO, M.P., *Los postnocturnos y la teatralidad valenciana: catálogo y calendario. El caso de Antonio Folch Cardona* (Tesis doctoral), Universitat de Valencia, 1988.

SARRIÓ RUBIO, P., “Folch Cardona y el teatro valenciano del siglo XVII: influencias e innovaciones”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Manuel García Martín (coord.), Vol. 2, 1993, pp. 967-976.

SBARBI Y OSUNA, J.M., *Monografía sobre los refranes, adagios y proverbios castellanos y las obras o fragmentos que expresamente tratan de ellos en nuestra lengua*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, [en línea] <http://www.cervantesvirtual.com/obra/monografia-sobre-los-refranes-adagios-y-proverbios-castellanos-y-las-obras-o-fragmentos-que-expresamente-tratan-de-ellos-en-nuestra-lengua--0/> [consulta: 22 de noviembre del 2021]

SERRALTA, F., *Antonio Solis et la “comédie” d'intrigue*, Toulouse, France-Ibérie recherche, 1987.

SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E.; *Representaciones palaciegas, 1603-1699: estudio y documentos*. Támesis, 1982.

SPANG, K., *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa, 1991.

SUÁREZ, J.L., “Para una teoría de la realidad virtual en Calderón”, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 15-34.

SUÁREZ MIRAMÓN, A., “Variaciones dramáticas en Calderón sobre un tema popular”, en *Compostella Áurea, Actas del VIII congreso de la AISO*, Tomo III, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 439-446.

UBERSFELD, A., *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Galerna, 2002.

VAREY, J.E. y SHERGOLD, N.D., *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio Bibliográfico*, Londres, Tamesis Books Limited, 1989.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, G.:

-“Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII”, García Martín, Manuel (coord.), *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 2, 1993, pp. 1007-1016.

-“El predominio de Calderón también en las librerías: consideraciones sobre la difusión impresa de sus comedias”, Aurelio González (ed.), *Calderón 1600-2000: Jornadas de investigación calderoniana*, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 15-33

-“Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón”, *Criticón*, nº 103-104, 2008, pp. 249-271.

-“Calderón, reescritor de Lope”, *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, pp. 371-403

VIGARA TAUSTE, A.M., *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1994

VILA CARNEIRO, Z. y VARA LÓPEZ, A.; “Aproximación a las referencias metateatrales en los finales de las comedias calderonianas”, *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 195-208

VILLARINO, M.; “Refundición, papeles y metateatro en la comedia urbana de Calderón de la Barca”, en *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger*, Arellano, Ignacio (ed.), 2 vols. Kassel: Reichenberger, vol. I, pp. 1175-1185.

WILSON, E., “On the "Tercera Parte" of Calderon — 1664”. *Studies in Bibliography*, 15, 1962, pp. 223-230.

