

Apostillas a la comedia *No hay cosa como callar* de Calderón

Marc Vitse

CLESO, Universidad de Toulouse-Jean Jaurès

marc.vitse@wanadoo.fr

Palabras clave:

No hay cosa como callar. Geografía dramática y escénica. Refundiciones. Censura. Segmentación.

Resumen:

Consideraciones varias sobre algunos aspectos poco estudiados de la comedia calderoniana *No hay cosa como callar*: 1/ La geografía dramática y escénica: identificación del barrio en que se sitúa la casa de don Pedro de Mendoza; configuración interna de la misma y sus transformaciones en dos refundiciones del siglo XIX. 2/ Una censura del siglo XVIII. 3/ Aclaración del sentido de los vocablos *banda* y *venera*; comentario del tópico del sueño (*somnium*) como prueba de la inmortalidad del alma. 4/ Intento de segmentación de la comedia a partir de la métrica.

Annotations à la comédie *No hay cosa como callar* de Calderón

Mots clefs:

No hay cosa como callar. Géographie dramatique et scénique. Refontes. Censure. Segmentation.

Résumé:

Observations diverses sur certains aspects peu étudiés de la comédie caldéronienne *No hay cosa como callar*. 1/ La géographie dramatique et scénique : identification du quartier où se situe la maison de don Pedro de Mendoza ; configuration interne de ladite maison et transformations dont elle est l'objet dans deux refontes du XIX^e siècle. 2/ Une censure du XVIII^e siècle. 3/ Explication du sens des mots *banda* et *venera* ; commentaire du lieu commun du rêve (*somnium*) comme preuve de l'immortalité de l'âme. 4/ Essai de segmentation de la pièce à partir de la métrique.

I. LA CASA DE DON PEDRO DE MENDOZA

1. El barrio de San Jorge

Cuando don Juan de Mendoza, el galán principal de *No hay cosa como callar*, se pone a seguir a la mujer desconocida que vio, un día de fiesta, en la madrileña iglesia de San Jorge, lo hace partiendo de dicho templo. Pero, al llegar a la calle del Prado (o Carrera de San Jerónimo), pierde su huella y, un poco más tarde, deduce que Leonor (la desconocida) no puede vivir lejos de San Jorge, porque «una mujer como aquella / a pie no fuera muy lejos» (ver, sucesivamente, los vv. 27-28, 106-107 y 214-215 de la primera jornada)¹. Que yo sepa, ningún anotador, en las ediciones modernas de la comedia, logra identificar o localizar la iglesia en cuestión. Los historiadores, sin embargo, nos aprenden que, en 1610, Cesare Bogacio, un caballero originario de Luca, hizo donación de unas casas situadas en la calle del Príncipe (a nivel del número 31 actual) para la fundación de un seminario o colegio de ingleses bajo la advocación de san Jorge. Tenía — nos dicen— «deseo y devoción de que se fundase en esta corte un colegio y seminario semejante al de Valladolid para ingleses». Lo puso en manos del padre jesuita José Creswell (1556-1623), y la institución recibió rápidamente ayuda financiera del rey, hasta que, en 1626, se colocó bajo el patronazgo perpetuo del conde-duque de Olivares y sus sucesores (García Hernán, 2006, pp. 224-225).

Como sabemos, por otra parte, que la casa de Leonor de Silva y de su hermano don Diego se encuentra enfrente de la casa de los Mendoza (es la casa «frontera», I, v. 897), podemos concluir que ambas familias viven en un mismo barrio, que podríamos llamar «barrio de San Jorge», y que este se ubica en el centro mismo del Madrid del XVII, no muy lejos de la Puerta del Sol y de los corrales de comedias de aquel entonces.

¹ Citaré le texto de Calderón por le ed. de Valbuena Briones en los Clásicos castellanos (1962, 1ª ed. 1954).



2. El aposento de don Juan

Mucha más difícil es la reconstrucción del espacio doméstico de la casa de don Pedro de Mendoza, operación indispensable para una exacta comprensión del tercer y último cuadro de la primera jornada, el de salida de don Juan para la expedición de Fuenterrabía y de su intempestiva vuelta conducente a la violación de Leonor (I, vv. 761-1160).

¿En qué parte(s) de la casa de don Pedro se desarrollan las escenas constitutivas del cuadro de la violación? Las ediciones del siglo XVII —en particular la de la *Parte diez y siete* de 1662 y la de la *Séptima parte* editada por Vera Tassis en 1683— no nos proporcionan ningún dato para solucionar el problema, y no es la acotación añadida posteriormente por algunos editores modernos, empezando por Hartzenbusch («*Sala en la casa de don Pedro*», p. 554a), la que puede ayudarnos. Hay, pues, que volver al texto principal —el pronunciado por los actores— para tratar de formular la hipótesis interpretativa la más verosímil posible. Quien a ello se atrevió, por primera y única vez, fue la gran calderonista italiana Fausta Antonucci en su fundamental artículo sobre «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada» (2002). Es imprescindible volver a leer, entre sus comentarios, los referentes a nuestra pieza:

Estas palabras de Celia [en *El escondido y la tapada*] nos hacen sospechar otra vez algo más que una dilatación convencional del espacio escénico: la co-presencia, en el mismo espacio escénico, de dos espacios dramáticos, la sala y el retrete. Sospecha que se refuerza al considerar el uso de los deícticos en las intervenciones sucesivas de Celia, que evidencian la oposición entre un «aquí» (retrete-tocador) y un «allí» (sala). Otra prueba en favor de esta hipótesis se encuentra en la tercera escena del III acto, cuando, estando Lisarda y Beatriz en la sala, Beatriz invita a su ama a que entre «en este tocador / a adrezarte, que es mejor» (vv. 2396-2397).

Se trata, sin embargo, de una simple hipótesis interpretativa, que no encuentra respaldo en ejemplos parecidos de otras comedias, por lo menos en las comedias que he examinado para este trabajo. En realidad, un parecido sí podría notarse en la organización espacial del último cuadro del I acto de *No hay cosa como callar*: pero los datos que ofrece el texto no son ni tantos ni tan claros como para concluir con seguridad a favor de esta hipótesis. La acción se desarrolla en casa de don Pedro, y más precisamente en una sala del cuarto



de su hijo don Juan, donde el criado de este ha dejado, sobre un bufete, algunos papeles que son de importancia para su amo. La sala tiene dos puertas: una que da a los otros aposentos del cuarto y al resto de la casa; otra que da a la calle (es una puerta secundaria). Esta segunda puerta, sin embargo, probablemente no conduce directamente a la calle, sino a un portal y de allí a la calle. Son dos réplicas en la segunda escena del cuadro las que me sugieren esta interpretación: don Pedro ha quedado solo, y llama a un criado para que vayan «con luz recorriendo agora / de don Juan el aposento / por esa puerta que cae / a mi cuarto, y a ver luego / si la que cae a la calle / cerrada está»; el criado le contesta «De eso vengo, / y está cerrada» (vv. 842-843). Todo dejaría suponer que el criado ya ha controlado —cuando se encontraba fuera del tablado— la dicha puerta, que por tanto se encuentra fuera del espacio escénico

En la escena siguiente, entra a pedir ayuda doña Leonor, en cuya casa vecina ha estallado un incendio; don Pedro le ofrece quedarse allí mismo, y la da la llave del cuarto para que ella pueda aislarse del resto de casa. Se entiende que considera segura la otra entrada, ya que sabe que la puerta de calle está cerrada con llave. Leonor acepta, cierra la puerta, se sienta en una silla y se duerme. Ahora, e inesperadamente, salen al tablado don Juan y su criado que vuelven a casa a buscar los papeles olvidados, y han entrado por la puerta de calle de la que tienen la llave. En un primer momento, muy largo (veintitrés versos), los dos no se percatan de la presencia de Leonor. Solo cuando don Juan ordena a Barzoque «Entra en la sala», este se da cuenta de que «hay luz en ella», y acto seguido repara en Leonor (vv. 1063-1064). Ahora bien: ¿debemos considerar que los veintitrés versos anteriores se pronuncian *al paño*, o bien podemos conjeturar que una vez más el espacio escénico se dilata para incluir dos espacios dramáticos distintos y contiguos (el portal y la sala)? Una contestación certera es imposible, aunque quiero recordar aquí que generalmente las intervenciones *al paño* se realizan cuando el personaje que las pronuncia no quiere que otros personajes ya presentes en el tablado lo vean (pero aquí don Juan ignora la presencia de Leonor) o quiere verificar las condiciones de un espacio que no le ofrece seguridad (pero aquí se trata del propio cuarto de don Juan, donde no debería haber nadie). (Antonucci, 2002, pp. 70-72)

El análisis, por sutil y atractivo que parezca, no logra, sin embargo, convencerme del todo. En primer lugar, porque da como evidente el que la escena de la despedida de don Juan y Barzoque se desarrolla «en casa de don Pedro, y más precisamente en una sala del cuarto de su hijo don Juan». Yo también lo creí largo tiempo, aunque dicha interpretación entraba en cierta contradicción con los versos que la misma estudiosa cita un poco más lejos en su texto y que dicen:

CRIADO	¿Señor?
DON PEDRO	Vamos, Celio,



con luz recorriendo agora
de don Juan el aposento
por esa puerta que cae
a mi cuarto, y a ver luego
si la que cae a la calle
cerrada está.

(I, vv. 836-842)

Recordemos el contexto de este diálogo entre el criado, Celio, y su amo, don Pedro. Unos minutos antes, Celio se ha ido para acompañar a don Juan con las luces que llevaba («Alumbrad» le ordena don Pedro en el v. 815). A su vez, Barzoque se despide del padre de su amo (vv. 815-822) y este recita entonces un corto monólogo (13 versos: vv. 823-835), ocupando ambos discursos (diálogo criado-amo y monólogo) el espacio temporal necesario para el desplazamiento de Celio desde el lugar —todavía no identificado con certeza— de la despedida hasta la puerta del aposento de don Juan que da a la calle, y al revés. ¿Cómo es posible, en estas circunstancias, es decir, si los personajes de Celio y don Pedro se encuentran ya en el aposento de don Juan— que el dueño de casa diga que quiere ir a comprobar si la puerta exterior de dicho aposento filial (la que da a la calle) está cerrada y que quiere hacerlo *pasando por la puerta interior* (la que cae al cuarto de don Pedro) del mismo aposento? La aporía es total y no puede uno refugiarse detrás de un casual error de transmisión textual, ya que todos los textos (áureos y modernos) que pude consultar ofrecen la misma versión de los versos 836-842. Todos, salvo los publicados por Ángel Valbuena Briones en sus dos ediciones de la pieza (la de Aguilar, 1956, p. 1007a; la de Clásicos castellanos, 1962, vv. 837-838). En la primera leemos: «con luz corriendo ahora / de don Juan *el* aposento», lo que hace del verso 837 un verso posiblemente hipométrico; y en la segunda encontramos este dístico: «con luz corriendo ahora / de don Juan *al* aposento». Con su acostumbrada despreocupación por la precisión ecdótica, Valbuena Briones no indica en absoluto de dónde saca estas variantes; pero, simultáneamente, y —diría yo— por pura casualidad, indica una nueva y posible orientación de lectura.



Volvamos, en efecto, a leer con estos datos en mientes los versos 836-842. Lo que en ellos nos dice el amante padre de don Juan es, a mi parecer, lo siguiente: ‘Vamos Celio al aposento de don Juan para, recorriéndolo con las hachas que llevas, comprobar si no olvidó nada y, posteriormente, para comprobar si los dos viajeros cerraron la puerta exterior de su aposento’. Si esta lectura se admite, hay que sacar de la misma una serie de conclusiones:

a) La escena de despedida se desarrolla en el cuarto o aposento de don Pedro. Don Juan y Celio salen del cuarto en el verso 815, dirigiéndose hacia el aposento del hijo, de donde vuelve Celio en el verso 836. Más allá de la pena que este peligroso viaje le causa a don Pedro —típico buen padre de las comedias cómicas de Calderón, tan diferente de los padres «asesinos» de sus tragedias—, este sigue preocupado por las condiciones materiales de la salida de su hijo. Por eso, al volver Celio del aposento filial, decide ir a controlarlo todo y, en el transcurso de su diálogo con el criado, recorre el camino que separa su propio cuarto del de su hijo, donde llega hacia el verso 850, cuando puede observar la existencia de un recado de escribir (vv. 851-852), recado puesto en un bufete que es, precisamente, el mueble en el que Barzoque dejó olvidados los papeles de don Juan.

b) Tratan ambos interlocutores de encontrar alguna solución a este inesperado problema cuando, fuera del escenario («*Dentro*», v. 872⁺), suenan los gritos de Juana y Leonor, víctimas del incendio de su casa. Celio, obedeciendo a las órdenes de don Pedro, se precipita para ver lo que pasa y abre la puerta del aposento de don Juan que da a la calle, puerta que Leonor ve abierta y por la que entra inmediatamente, encontrándose con don Pedro. Esto explica que este pueda decir más tarde a Leonor, en un momento en que sabemos a ciencia cierta que está ella en el cuarto de don Juan, la frase siguiente: «este cuarto es, donde entrasteis, / tan apartado y tan lejos / del mío» (vv. 977-979).

c) Conforme se van desarrollando las escenas finales de la primera jornada, obtenemos informaciones suplementarias sobre el aposento de don Juan. Se corresponde globalmente con la precisa descripción que de «la



casa-tipo de la familia de condición desahogada o noble en una ciudad del Siglo de Oro» nos ofrece Fausta Antonucci en las páginas iniciales de su artículo sobre el espacio doméstico en Calderón (2002, pp. 57-58). Según lo que podemos deducir de los escasos datos diseminados en el texto principal, el cuarto de don Juan lo constituyen un *portal* o zaguán, que da paso a las demás habitaciones del apartamento y en el que, probablemente, los criados de don Pedro van depositando la ropa y demás objetos arrancados al incendio; una *alcoba* donde se encuentra la cama aludida por don Pedro en los versos 981-984 («mas hay / una cama, por lo menos, / para pasar lo que falta / de la noche»); una *sala*, que es la pieza principal, donde acaban por entrar Barzoque y don Juan a su vuelta de viaje (v. 1063: «Entra en la sala» le ordena don Juan a su criado), y en la que se quedó dormida Leonor, en una silla.

Tenemos pues un cuarto —o apartamento— con dos puertas, que permiten salir de él y entrar en él: la una da a la calle, a través de un zaguán, y la otra da al cuarto o apartamento de don Pedro². Y estas dos puertas

² Aquí hay que rectificar ligeramente la indicación de Fausta Antonucci (2002, p. 71) cuando escribe: «La *sala* tiene dos puertas: una que da a los otros aposentos del cuarto [de don Juan] y al resto de la casa; otra que da a la calle (es una puerta secundaria)». Sería más exacto decir: «El *cuarto* tiene dos puertas: una que da al resto de la casa (al apartamento de don Pedro) y otra que da a la calle (es puerta secundaria que en aquel entonces se llamaba *puerta falsa*, así definida en *Autoridades*: “La que no es la principal de la casa y suele salir a otra calle excusada”»). No es inverosímil pensar que a cada una de estas dos puertas del espacio dramático correspondía cada una de las dos puertas escénicas laterales del tablado, según la disposición más frecuente de los corrales áureos. Las dos puertas del cuarto se pueden abrir o cerrar con llave: la de la calle, o puerta exterior, la cerró Celio cuando acompañó a don Juan, y el mismo Celio, como ya vimos, la volvió a abrir para ver lo que pasaba en la calle en el momento del incendio de la casa de Leonor. Calderón no nos dice nada sobre ello, pero como Barzoque, al volver, tiene que abrirla de nuevo con la llave de su amo (I, vv. 1045-1046), podemos suponer que Celio (o don Pedro) volvieron a cerrarla después de salir Juana en los versos 1009-1012. En cuanto a la puerta interior (la que cae al cuarto de don Pedro), sabemos, textualmente, que Leonor la cerró por adentro (I, v. 1016) para abrirla después de la violación, dando paso a don Pedro (II, vv. 162-166).

Por otra parte, si Fausta Antonucci supone, con razón, la existencia de un zaguán, donde don Juan y Barzoque quedarían durante los veintitrés versos que preceden a su ingreso en la «sala» (I, v. 1063), e insiste sobre el fenómeno tan característico de la comedia de capa y espada calderoniana de la «co-presencia, en el mismo espacio escénico, de dos espacios dramáticos distintos» (2002, p. 72), creo que la distinción entre estos dos espacios reunidos escénicamente es menos decisiva en *No hay cosa como callar* que en el caso, aludido en su nota 32 por la estudiosa, de *La dama duende*, en que dicha distinción era indispensable para entender el juego dramático. En *No hay cosa como callar*, puerta



tienen sendas llaves, que, teóricamente, son garantía de seguridad para los ocupantes del cuarto. Solo que Calderón lo decidió todo de otra manera en esta comedia, que hubiera podido titularse *Cuarto con dos puertas malo es de guardar*.

3. Geografías decimonónicas: la(s) refundición(es) de Manuel de Bretón de los Herreros

Frente a la complejidad —y a la consecuente dificultad de interpretación— de la geografía de la calderoniana casa de don Pedro de Mendoza, no es ocioso preguntarse cómo la entendieron los refundidores del siglo XIX. De *No hay cosa como callar* tenemos dos refundiciones, atribuidas ambas a Manuel Bretón de los Herreros y así descritas en los respectivos catálogos:

Versión A. Biblioteca Nacional de España.

Catálogo de Julián Paz, número 7974: *No hay cosa como callar*. Comedia de D. Pedro Calderón de la Barca, refundida en cinco actos y en verso, por D. Manuel Bretón de los Herreros Actos segundo y cuarto.

33 hoj., 4°, autógrafo, f. del siglo XIX (M.C.) — 14.560⁸.

Texto digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica

Versión B. Biblioteca digital Memoria de Madrid

No hay cosa como callar [Manuscrito]: comedia / de Dn. Pedro Calderón de la Barca; refundida y puesta en cinco actos por Dn. Manuel Bretón de los Herreros

[S. XIX]

[27], [20], [18], [18], [18] h.; 20 x 15 cm.

Apunte de teatro manuscrito.

Comedia en verso refundida de la de Pedro Calderón de la Barca y puesta en cinco actos

En verso port., registro de personajes y reparto de actores

Traslado del Archivo de Villa, 1898

Archivo de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe

Foliación moderna a lápiz

Signatura: Tea 1-52-16 A

Aparecen dos ejemplares más de la refundición con las signaturas 1-52-16 B y 1-52-16 C; este último ejemplar contiene las correcciones y pareceres prerrepresentacionales originales de los censores de 1827 (censura eclesiástica y política).

exterior y portal forman una unidad que podríamos llamar el «espacio de la entrada exterior».



Hay también un ejemplar manuscrito de la pieza refundida en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona: núm. 67593.

Las dos versiones (A y B) son tan diferentes que no parece plausible atribuirles a la misma mano, sobre todo cuando se sabe que la atribución de A a Bretón de los Herreros descansa únicamente en la autoridad del solo Julián Paz. Por eso preferimos, mientras no surgen elementos aclarativos de su origen y autoría, considerarla y llamarla «versión anónima». De las dos refundiciones, es esta del manuscrito 14650⁸ (que solo contiene el segundo y el cuarto acto del drama) la que más cerca se encuentra del modelo calderoniano, con una mezcla íntima de rasgos de fidelidad y de infidelidad.

Desde el punto de vista espacial (dramático y escénico), que es el que aquí nos interesará exclusivamente, podemos decir que en A el cuarto de dos puertas de don Juan da paso a una casa de dos puertas, así descrita en el diálogo que se da entre Celio y don Pedro en el cuarto de don Juan, cuando aquel vuelve de acompañar a don Juan:

PEDRO	Has de recorrer ahora de don Juan el aposento por esa puerta que da a mi cuarto lo primero.
CELIO	<i>De la calle de las Huertas la puerta por cerrar tengo.</i>
PEDRO	<i>¿Y el postigo de la calle de Cantarranas?</i>
CELIO	Yo temo que has de reñirme, señor, un descuido.
PEDRO	Pues di presto: ¿qué se ha olvidado?
CELIO	A Barzoque pedir la llave.
PEDRO	¿Pues eso, qué importa, si yo la llave maestra de casa tengo? <i>A las dos calles hay puerta.</i> Don Juan, soldado y mancebo, muchas veces con el alba se recoge; y yo prefiero que tenga la <i>puerta franca</i> a que falte a mi respeto. Él ausente, ese postigo



bien está cerrado, Celio,
que si ocurriere el abrirle,
con la maestra me quedo.
Y pues hay aquí recado
de escribir [...].

(f. 5rv; míos los subrayados)

Las cosas no pueden ser más claras. Al ubicar el Anónimo, como lo hacía Fausta Antonucci, la escena de despedida entre el padre y el hijo en el cuarto de este, y al dejar cerrada con llave la puerta del mismo (el postigo de Cantarranas), necesita crear otra puerta por donde, huyendo del incendio, pueda entrar Leonor en casa de don Pedro. Es lo que queda explicitado en el folio 7r:

LEONOR Esas voces os lo digan,
que en mi casa, en mi aposento
son.
PEDRO ¿Qué casa es?
LEONOR La frontera,
señor, que veréis ardiendo
en esta calle.
PEDRO ¿Qué calle?
Decidme, señora, presto.
LEONOR ¿Qué dudáis? La de las Huertas.
(f. 7r)

La dama, pues, ingresa en la casa de don Pedro por la puerta principal y penetra posteriormente en el cuarto de don Juan. Allí, en las escenas finales del acto segundo, «*cierra con llave la puerta que da al aposento de [don Pedro]*» (f. 10v), mientras que otras didascalias nos informan de que acaba por levantarse de una silla en la que, ya sola en la sala, trataba de serenarse, para dirigirse hacia la alcoba donde, «*corridas las cortinas, échase en la cama*» (f. 11v). De modo que el Anónimo sustituye la sugerida dualidad espacial *portal-sala* del texto áureo por la material dualidad espacial *sala-alcoba* de la refundición. Parecido dispositivo escénico responde, de hecho, a una doble finalidad. Por una parte, proporciona una explicación más «realista» para el progresivo descubrimiento por don Juan y Barzoque de la presencia inopinada de una mujer en el aposento del primero. Por otra parte,



y más que todo, facilitará una fuerte edulcoración de la violencia del deseo erótico del personaje áureo bajo la pluma del pudibundo autor anónimo. Mientras que Calderón no vacilaba en mostrar los mismos inicios de la «fuerza» de Leonor por don Juan («Taparete / yo la boca», I, vv. 1157-1158), el refundidor, valiéndose de los desplazamientos de los personajes, logrará eliminar cualquier rasgo de escabrosidad (f. 15rv):

Don Juan, dirigiéndose a la puerta por donde entró para cerrarla. Al mismo tiempo Leonor se dirige a la puerta por donde se fue don Pedro.

JUAN ¿A qué vinisteis aquí
sin que nadie os fuerce a ello? (*Éntrese en el bastidor.*)

Cerrar la puerta conviene,
no alboroten sus lamentos.

LEONOR (*Ya en la puerta*)
¡Señor don Pedro Mendoza,
socorredme!

.....

Cae el telón estando don Juan dentro y ella buscando la llave, desesperada.

Así las cosas, que bien encajan en la orientación general de las mojigatas refundiciones decimonónicas. Porque no otra es la tonalidad de la reescritura que, en 1827, ofrece Manuel Bretón de los Herreros de la comedia calderoniana, y que se abre con la acotación siguiente:

Principia al anochecer. El teatro representa una calle. Entre otras cosas se ve la casa de don Pedro con dos puertas paralelas, una mayor que la otra, que es la principal, ambas practicables, y una reja. Luz de luna. (f. 2r)

En esta disposición escénica, lo esencial es el primer elemento espacial que se menciona, es decir, la calle. A ella dan tres cosas: la puerta principal, que es la «mayor» y constituye la puerta de entrada de la casa de don Pedro; la puerta secundaria, que es la del aposento de don Juan; y una reja, al parecer abierta en el momento en que principia la pieza, o sea, al anochecer, con luz de luna. A partir de allí, todo o casi todo, después de la salida de don Juan para Fuenterrabía, va a pasar en la calle. Al volver Celio de acompañar al hijo de don Pedro, le pregunta a don Pedro si don Juan le «ha entregado /



las llaves de su aposento» (f. 18v del primer acto) y responde el anciano por la negativa, añadiendo:

No hace falta
la de la calle y yo tengo
llave de la otra. Baja
una luz y cerraremos
esa reja, porque ya
es muy tarde.

(f. 19r)

Resuenen entonces, en la calle, los gritos causados por un incendio y salen de casa amo y criado, que se encuentran con Leonor, quien, desde la misma calle, precisa al anciano donde se sitúa su propia casa:

El mismo incendio
lo dirá. Volved la esquina
y el quinto portal...

(f. 19v-20r)

Las casas respectivas de don Pedro y doña Leonor, por lo tanto, son vecinas, pero no fronteras, ya que se encuentran en dos calles diferentes, lo que confirmará Quiteria (es el nombre de Juana, la criada de Leonor, en la refundición):

¡en camisa por las calles
como dos brujas...! Yo llego
a la esquina a ver. Las llamas
no se perciben y veo (*Mirando desde el bastidor.*)
todos los muebles y ropa
sacar de nuestro aposento
y entrarlos en otra puerta,
que ha de ser, a lo que entiendo,
también de esta casa.

(f. 21rv)

Este diálogo entre ama y criada no se verifica en la casa de don Pedro, sino en la calle, ya que don Pedro, al regresar del incendio, exclama: «Aún estás aquí, señora». Le hace luego a Leonor la propuesta de alojarla por una noche y declara, «*señalando adentro de la casa*»:



Aquella puerta es de un cuarto
tan apartado y tan lejos
del mío, que nadie tiene
que hacer en él.

(f. 22r)

La puerta que designa el viejo caballero es, desde luego, la puerta secundaria del decorado y corresponde a la puerta exterior del cuarto de don Juan. Pero no por ella penetra Leonor en dicho cuarto, sino pasando primero por la puerta principal de la casa que solo franquea unos versos más lejos («*Entra en la casa*», f. 24v), mientras Celio, por su parte, va a cerrar la reja del cuarto filial, de donde volverá con los papeles olvidados por el soldado. Don Pedro y Celio abandonan finalmente la calle y entran en la casa por la puerta principal, «y *cierran por dentro*».

En la escena que sigue inmediatamente (escena 12ª del acto segundo, f. 25v-26v), aparecen don Juan y Ginés (el nuevo nombre del criado en B) que quedan delante de la puerta secundaria, la del cuarto de don Juan. Don Juan no tarda en darse cuenta de que hay luz en su cuarto: «los reflejos —dice— / se ven por la cerradura». Y es, precisamente, por dicha cerradura (!) por la que el galán va a mirar para saber la identidad del ocupante del cuarto. Reconoce a la «dama / norte de sus pensamientos» dormida en una silla, informa a Ginés, que huye espantado, y, después de un corto monólogo de diez versos, se decide a abrir «*la puerta más pequeña*»³. Ya cae el telón, dando fin al acto segundo.

En esta asepsización bretoniana, colmo de la ridícula ñoñería del siglo XIX, no hay, en parte gracias al embeleco de una manipulación de la geografía dramática, ni el menor intercambio oral, ni el menor contacto corporal. La violación se verifica, por así decirlo, por arte de birlibirloque.

³ O sea, la puerta secundaria o *puerta falsa* o *puerta trasera* señalada en la acotación inicial de la refundición como de tamaño menor y que en *Autoridades* se define así (s. v. *puerta trasera*): «La puerta segunda o excusada de la casa, que sirve para el manejo de los menesteres ordinarios. Lat. *Posticum, Pseudothyrum*», donde *posticum* corresponde a la palabra *postigo* empleada por don Pedro: «¿Y el *postigo* de la calle / de Cantarranas?» (f. 5r).



II. UNAS CENSURAS DEL SIGLO XVIII

A decir verdad, el terreno estaba bien preparado, desde hacía largo tiempo, para esta evaporación del Eros. Tenemos en efecto la suerte de conservar en la Biblioteca histórica Municipal de Madrid (sign. Tea 1-52-17), y digitalizado por Google, la adaptación de nuestra pieza representada en el Corral de la Cruz en los días 21-23 de octubre de 1765⁴. Esta versión es en realidad el texto de la *Séptima parte* de Calderón editada en 1683 por Vera Tassis, texto en el que un interventor anónimo opera unas pocas transformaciones para adecuar la obra al gusto —y a la ideología— del momento.

Se trata pues de un texto impreso (pp. 213-258), con las excepciones de la página 212 (la portada, sin duda arrancada en su forma impresa y copiada posteriormente a mano), de las correcciones y reescrituras y de la mención puesta antes de la viñeta que sirve de colofón («Madrid, 16 de agosto de 1765. Extiéndase la licencia», p. 258). Figuran después, en hojas añadidas, las censuras prerrepresentacionales, con cinco elementos que, modernizándolos, copiamos a continuación:

1. Nos, el licenciado Joseph Armendáriz Arbeloa, presbítero, abogado de los Reales Consejos y teniente vicario de esta Villa de Madrid y su partido, etc.:

Por la presente, y por lo que a nos toca, damos licencia para que se pueda representar la comedia intitulada *No hay cosa como callar*, mediante que de nuestra orden ha sido vista y reconocida y no contiene cosa que se oponga a nuestra santa fe católica y loables costumbres. Dado en Madrid a diez y siete de agosto de mil setecientos y setenta y cinco. Licenciado Armendáriz [rúbrica]. Por su mandado. [Firma ilegible]. De representar.

2. Madrid, 16 de septiembre de 1765. Pase esta comedia al fiscal para su examen y reconocimiento y con lo que dijere, tráigase. [Firma ilegible].

3. Señor, con el permiso de Vd. y su licencia, puede ejecutarse esta comedia, *No hay cosa como callar*, omitidos los versos que van testados en la primera jornada, y con la enmienda de una voz en la segunda. Que es mi parecer, salvo etc. Madrid y septiembre 16 de 1765. [Firma con rúbrica en parte ilegible: Antonio (?) Pablo??].

4. Madrid, 18 de septiembre de 1765. Ejecútese bajo las advertencias que se expresan en el informe antecedente. [La misma letra y la misma firma ilegible del apartado 2, *supra*].

⁴ Andioc y Coulon, 2008, I, p. 207.



5. Ejecútese. Mata [Rúbrica]⁵.

Los cambios introducidos por el anónimo de 1765 son de índole bastante diversa, desde los que se refieren a modalidades estilísticas o a precisiones didascálicas, hasta las que conciernen a la dimensión «moral» del mensaje. Solo por estas últimas nos interesaremos aquí, repartiéndolas en dos categorías: la desdivinización de la mujer y la deserotización de la violación.

En el texto original calderoniano, como ya hice observar en mi artículo de 2015 (p. 30, nota 3), las palabras *deidad* y *divina* van asociadas exclusivamente al personaje de Leonor, bien por su hermosura (I, vv. 30, 67, 1091 y 1134; II, vv. 55, 462, 466; III, v. 161), o bien por su poder salvífico (II, vv. 282 y 287; III, v. 902), antes de acabar aplicándose al silencio, al que la heroína encarnó antonomásticamente («ya no es deidad el silencio», III, v. 1084). Pues bien: esta divinización «indecorosa» de un personaje humano le parece insoportable al anónimo de 1765. En los versos I, 30, 1091 y 1134 sustituye *deidad* por *Beldad* (con mayúscula); en I, v. 67, reemplaza *divina* por *peregrina*, mientras que aminora el poder de la Naturaleza creadora de tal hermosura, haciéndolo pasar de *inmenso* (como el de Dios) a *grande* (I, v. 37)⁶.

Pero donde más se esmeran las tijeras censorias del adaptador es en el elemento erótico. Con rabia enmarca y tacha doblemente los últimos versos de la jornada primera (vv. 1151-1160), que acompaña en el margen de un *NO* mayúsculo antes de reescribirlos con pluma inhábil y ramplona. Decía el texto de Calderón:

⁵ Para otro conjunto de documentos de censura, fechados en septiembre-octubre de 1766, ver Bolaños Donoso, 2007, pp. 177-178.

⁶ Como es frecuente en el siglo XVIII, el adaptador de 1765 reencuentra críticas que los teatrófobos del siglo XVI ya habían formulado. Como, por ejemplo, el anónimo autor del primer texto «con formato y encuadre de tratado, compuesto con el propósito de aportar una opinión estructurada acerca de la licitud moral de las representaciones teatrales», que escribía entre 1580 y 1583: «ni se repara en que el enamorado llame a su amada mi diosa, que es blasfemia heretical» (García Gómez, 2019, pp. 234 y 242).



LEONOR con mis mismas manos.
 DON JUAN Yo
 estorbarlo.
 LEONOR ¿Cómo, ¡cielos!,
 tan grande traición sufrís?
 DON JUAN Como es de amor, no te oyeron,
 porque traiciones de amor
 nacen con disculpa.
 LEONOR Al viento
 daré voces.
 DON JUAN Taparete
 yo la boca.
 LEONOR ¡Piedad, cielos,
 y no permitáis que venga
 a dar de un fuego a otro fuego!
 (I, vv. 1151-1160)

Y escribe el Catón dieciochesco:

LEONOR Yo sabré romper el pecho.
 Huir debo de estas cuerdas.
 Veré si salida encuentro.
 Amparad, cielos, mi honor. (*Vase.*)
 DON JUAN Norte será mi deseo
 para tu fuga, que amor
 es luz de mi pensamiento.

Más adelante en la pieza de Calderón, cuando don Juan cuenta detalladamente a don Luis su fechoría sexual, le confiesa que, para que Leonor no le pudiera identificar, mató la luz, añadiendo con fuerte dosis de cinismo perverso la explicación siguiente:

Porqué
 no se pudiera alabar
 jamás de que me *gozó*;
 que también tengo honor yo.
 (II, vv. 570-573)

Pero la palabra *gozar* ('tener una relación carnal') molesta al censor de 1765, que la tacha y escribe: «jamás que me *conocía*».



III. ALGUNAS NOTAS TEXTUALES

1. La banda y la venera

De dar fe a la definición de la palabra *banda* que propone el *Diccionario de autoridades*:

BANDA. Adorno de que comúnmente usan los oficiales militares, de diferentes especies, hechuras y colores, y que sirve también de diviso para conocer de qué nación es el que la trae [...]. Lo más común es hoy ser de una red de seda con sus borlas y franjas a los extremos,

podríamos pensar que la banda que lleva don Juan de Mendoza y de la que pende una venera es una faja de algún tejido de color simbólico, como el color carmesí característico de la nación española. Algo como la que lleva Casimiro, duque de Rusia, disfrazado de soldado de fortuna de origen español, en *Afectos de odio y amor*, cuando defiende a la reina Cristera de Suevia, que exclama:

Socorred, socorred presto
aquel soldado, a quien vida,
honor y libertad debo,
aquel de la roja banda [...]
(p. 1764)

Pero sería equivocarnos. Llama en efecto la atención, en la tercera jornada, la respuesta que dirige don Diego a Marcela, cuando esta, para confirmar que don Juan ya no la visita ni la visitará, le entrega al hermano de Leonor la venera con el retrato suyo y la banda que la acompaña. Don Diego acepta la joya, pero no la banda:

pero confieso también
que darle en tan rica banda
es dádiva, y no favor,
.....
Las prendas de estimación
no han de venir engastadas,
y quien ha de pedir celos
no ha de recibir alhajas.
Y así, la banda, señora,
vuelve, porque a mí me basta



el retrato sin el oro.

(III, vv. 295-307)

La banda es pues, según estos versos, una alhaja de oro, lo que poco después confirma el mismo don Diego al explicar a su hermana el porqué de su cólera contra la criada Juana; cólera causada por la desaparición de «Una banda de oro y una / venera, que ahora estaba / sobre esta silla» (III, vv. 353-355). Se trata en realidad de una cadena, como en el ejemplo de la *Historia de Nueva España* de Antonio de Solís citado por *Autoridades*: «Habíase puesto Cortés sobre las armas una *banda* o *cadena* de vidro, compuesta vistosamente de varias piedras».

Y esto permite rechazar la discutible corrección que hace Vera Tassis en su edición de 1683 cuando sustituye un verso posiblemente hipermétrico de la *princeps* de 1662 (f. 227b: «la pérdida [de] la cadena») por el verso «siento la banda perdida».

Esta banda o «bandilla» (III, v. 417) de oro, esta cadena o cadenilla puede que correspondan, simbólicamente, al reconocimiento del valor militar de don Juan y sean «testigos de [su] nobleza» (III, vv. 1050-1051), según el uso antiguo que quería que las cadenas de oro y plata solían «servir de adorno y de honor» (*Autoridades*, s. v. *cadena*, con una cita de la *Conservación de monarquías* de Pedro Fernández Navarrete: «Los romanos daban por insignias de honor a los soldados valerosos la licencia de traer anillos y cadenas»). Lo cierto es que de ella pende una venera que fue regalo de Marcela a modo de recuerdo para un amante obligado a ausentarse. Dicha venera la define *Autoridades* como «la insignia que suelen traer pendiente al pecho los caballeros de las órdenes militares. *Insigne pectorale*». Este es, precisamente, el caso de la venera que lleva don Juan al abrirse la comedia y que debe de parecerse a una u otra de las dos figuras siguientes, ambas del siglo XVIII:





Venera, Orden de Santiago S.XVIII

Imagen de José Pérez Pérez,
 Museo Nacional de Antropología.
 CER.es (<http://ceres.mcu.es>),
 Ministerio de Cultura y Deporte,
 España

Será este tipo de joya el que permitirá a Leonor, después de la violación, que ocurrió en una oscuridad total sin que ella pudiera ver ni la cara ni el cuerpo de su agresor (II, vv. 566-570), saber que su violador es un noble «ilustre» (III, v. 857) y caballero de Santiago. Y es este tipo de joya la que induce a conservar, para la edición de la primera acotación de la pieza, el texto de la *princeps* (P), texto que, a partir de Vera Tassis, fue objeto, indebidamente, de múltiples transformaciones. Listemos algunas de estas variantes:

P (*princeps*): *Salen don Juan con hábito de Santiago en venera, vestido de negro, y Barzoque de camino.*

VT (Vera Tassis): *Salen don Juan con hábito de Santiago en la capa y la venera, vestido de negro, y Barzoque de camino.*

A (Apontes): *Salen don Juan con hábito de Santiago en la capa y con venera, vestido de negro, y Barzoque de camino.*

P nos dice que don Juan sale vestido de negro con una venera que lleva la insignia o «hábito» de Santiago, según la definición de *hábito* en *Autoridades*: «Se llama también la insignia con que se distinguen las órdenes militares». Algo semejante encontramos en *La gitanilla* donde un caballero le dice a Preciosa:

... nadie tocará a la vira de un zapato, no, por el hábito que traigo en el pecho. Y púsose la mano sobre uno de Calatrava (p. 40).

Se trata aquí, con este «hábito» que aparece «en venera», de una insignia-joya de oro, lo que no impide que don Juan lleve también la cruz roja de Santiago bordada o representada directamente en su vestido negro, señal necesaria, en el tercer acto, para que Leonor pueda darse cuenta de que el hombre que entra en su casa y que ella acepta poner a salvo es caballero de Santiago «por las señas / del hábito de su pecho» (III, vv. 817-818). En aquel momento, en efecto, don Juan ya no puede llevar su venera con el retrato, ya que, desde los versos 313 y siguientes del acto tercero, obran en manos de Leonor, quien los presenta a su violador en III, vv. 911-912.

En cuanto a VT, añade inútilmente el detalle de la capa, abriendo la vía para el contrasentido didascálico de Apontes.

2. Que si de ser inmortal / el alma, es clara señal / el sueño (I, vv. 1122-1124)

En la última escena de la primera jornada, don Juan, después de la huida del atemorizado Barzoque, se encuentra solo ante el cuerpo dormido de Leonor y se interroga sobre la enigmática presencia en su cuarto de la hermosa desconocida de la que se enamoró. En su largo monólogo —el monólogo de la deidad, que empieza por «Ignorada deidad mía» y acaba por «hermosa deidad»—, empieza rechazando la hipótesis de su visión como fruto de la actividad de su imaginación, o sea que niega que se trate del resultado de «la constante recreación —*cogitatio*— de la imagen de la amada en la phantasía» del amado (Serés, 1996, p. 310) por la mera y



objetiva razón de que el propio Barzoque reconoció a la dama sin experimentar, por supuesto, ningún amor hacia ella.

Anulada esta primera explicación, don Juan no tarda en apartar también la solución sobrenatural de un «conjuro de amor», acogiéndose a los mismos argumentos de la razón y realidad de que se valía el don Manuel de *La dama duende* en su inesperado encuentro con la dama «ángel, demonio o mujer» (v. 2080). No le queda pues —ya que se niega a despertar a Leonor para hacer la única pesquisa de identidad digna de un verdadero caballero— otra solución que un retroceso hacia la primera solución «natural» considerada: la de la actividad operativa del alma (el sueño-*somnium*), que se desarrolla durante la dormición del cuerpo (el sueño-*somnus*). Aquí van sus palabras, necesitadas de una serie de comentarios:

Sueño debe de haber sido
cuanto estoy viendo y tocando;
aunque tampoco, mirando
que fuera impropiedad, siendo
tú la que aquí estás durmiendo,
ser yo el que aquí está soñando.
Aunque bien puede ser, sí;
que si de ser inmortal
el alma, es clara señal
el sueño, y yo te la di,
cierto es que aunque anime en mí,
en ti vive; y así, cuando
duermes tú, estoy delirando
yo: con que ser puede (¡ay Dios!)
con un alma estar los dos,
tú durmiendo y yo soñando.
Y puesto que sueños son
las dichas y los contentos,
soñémoslos de una vez.
Hermosa deidad...

(I, vv. 1115-1134)

Primer comentario: Don Juan echa mano, como primer elemento de su razonamiento, de un tópico varias veces utilizado por Calderón —y otros autores del Siglo de Oro—. Citemos un par de ejemplos. En el auto sacramental titulado *La piel de Gedeón*, Amalec, hablando del sueño (*somnus*), declara:



Esa halagüena crueldad,
que con nombre de piedad
nos posee en dulce calma,
siendo argumento del alma
para su inmortalidad...

Y en *El purgatorio de san Patricio*, donde se verifica una disputa teológica entre Egerio, rey de Irlanda, y el santo, se leen estos versos:

REY	Atended, que así nuestra disputa comienza. Si fuera inmortal el alma, de ningún modo pudiera estar sin obrar un punto.
PATRICIO	Sí, y esa verdad se prueba en el sueño, pues los sueños, cuantas figuras engendran, son discursos de aquella alma que no duerme [...]. (vv. 1754-1761)

La frase de Patricio la comenta así Ruano de la Haza: «si el sueño es un amago de la muerte, y en el sueño el alma no duerme, se sigue que tampoco dormirá en el sueño eterno de la muerte, demostrando así la inmortalidad del alma» (Ruano, 1983, p. 622).

Es esta una entre las explicaciones posibles del tópico del sueño considerado como prueba de la inmortalidad del alma. Ya Tertuliano, entre otros, había explicado en su *Liber de ánima* que

Tenemur hic de somniis quoque Christianam sententiam expromere, ut de accidentibus somni et non modicis iactationibus animae, quam ediximus negotiosam et exercitam semper ex perpetuitate motationis, quod diuinitatis et immortalitatis est ratio (*Liber de anima*, XLV, «De somniis») ('Nos es forzoso aquí explicitar la opinión de los cristianos sobre los sueños [*somnia*], ya que constituyen unos accidentes del sueño [*somnus*] y las manifestaciones nada mediocres de una alma que declaramos estar siempre ocupada y activa por la perpetuidad del movimiento, lo que es prueba de su divinidad y de su inmortalidad').

Segundo comentario. Sea lo que sea de las variables lecturas del tópico, lo más importante aquí es que don Juan, en un contexto y para fines totalmente diferentes de los casos anteriormente citados, lo utiliza



asociándolo con otro tópico perteneciente al lenguaje amatorio y conocido como el de la «transformación de los amantes» (Serés, 1996) o *conversio* del amante en la amada. De entre las innumerables formulaciones recopiladas por Guillermo Serés, bastará citar esta frase de *La Dorotea*: «Los que aman y se ausentan suelen decir por encarecimiento que dejan el alma a lo que aman, porque está más donde ama que donde anima; que, apartada del cuerpo, no parece ni se saca de la potencia de la materia. Y así, les parece a los amantes que no la llevan, pues que no viven, y que ella asiste como inmortal donde la dejan» (citado por Serés, 1996, p. 325).

Tercer comentario. Nos encontramos, pues, con un par de *topoi* entre los que don Juan va a establecer una ilación perversa, fruto de la perversión de su actitud y actuación amorosa. El artificioso uso de la pareja *somnium-alma* le da paso para tergiversar la fórmula del amor verdadero (*anima animat ubi amat*), cuando una auténtica correspondencia de amor hace que el alma del amado vive en la amada. Porque, sin la «corresponsión» del ser amado, la pasión de don Juan no pasa de ser una forma del *amor hereos* o *heroicus*, cuando la imaginación (*phantasia*) «no ilumina [...] más que la *species* anhelada, quedando inoperante la *aestimativa* que, en fin, poco menos que anula la propia capacidad racional obligando al sujeto a anteponer la satisfacción de sus instintos sexuales (su *virtus concupiscibilis*) a cualquier otra actividad» (Serés, 1996, p. 70). En otros, y más sencillos, términos, lo aqueja una locura o enfermedad de amor que lo conduce, al responder a la tentación que sabía rechazar Segismundo frente a Rosaura, a refugiarse en la irresponsable irrealidad soñada del goce violento: «tú durmiendo y yo soñando». A años luz estamos del prodigioso intercambio que se daba entre los dos auténticos amantes de *Darlo todo y no dar nada*, cuando Apeles, ante el cuerpo de la dormida Campaspe, se preguntaba:

¿Cómo es posible que, siendo
ella la que está durmiendo,
sea yo el que estoy soñando?
¿Cómo puede ser, ¡oh bella
deidad!, si eres homicida,



que yo te busque con vida
 y que tú te halles sin ella?
 Si a mí me toca el perdella
 y a ti el haberla guardado,
 ¿cómo sin ella te he hallado?

 ¿Si la despertaré? Sí

Bella deidad...
 (p. 1043; míos los subrayados)

Con infinito respeto amoroso, Apeles se acercaba a Campape para declarar su amor verídico a su «bella deidad» dormida, hasta que, temeroso, se atreva a despertar con miramiento a esa misma «bella deidad» («*Despiértala*» dice la acotación). En el extremo opuesto, don Juan, sujeto de una idéntica fascinación, renuncia a indagar la precisa identidad de su «ignorada deidad» (I, v. 1001), hasta que, lujurioso, se abalance sin miramientos sobre esa «hermosa deidad» (I, v. 1034), que no es más que el objeto de su alocado deseo, y despierta bajo la violencia de la agresión («*Despierta Leonor*» reza la acotación). Decididamente diversos son los caminos que pueden llevar a los amantes desde las deidades dormidas a las deidades despiertas.

IV. SEGMENTACIÓN

Ofrecemos a continuación un posible esquema de segmentación de *No hay cosa como callar*.



1. Versificación	2. Tiempo	3. Espacio dramático	4. Tablado vacío	5. MACROSECUENCIAS	6. Microsecuencias
Acto I: LA VIOLACIÓN					
1-440 romance <i>é-a</i>	1 ^{er} día, por la mañana	Madrid, barrio de San Jorge	440	A. La prehistoria de Juan (su melancolía) y de Marcela (sus celos)	
441-760 redondillas	1 ^{er} día, por la tarde	Madrid, casa del Embajador	760	B. La prehistoria de Leonor (su honor) y de Diego (su duelo)	
761-1160 romance <i>á-a</i>	1 ^{er} día, por la noche	Madrid, casa de don Pedro	1160	C. La violación	
Acto II: LA INVESTIGACIÓN					
1-120 silva de pareados 121-374 romance <i>é-e</i>	Dos meses después, un día por la mañana	Madrid, nueva casa de Leonor	374	D. Primera pesquisa: el retrato identificado	1. La banda y la venera: melancolía activa de Leonor 2. La banda y la venera: iniciativas de Leonor
375-866 redondillas 867-1090 romance <i>í-o</i>	El mismo día, por la tarde	Venta a media jornada de Madrid; y luego Madrid, casa de Marcela	690 1090	E. Segunda pesquisa: el retrato perdido	1. La banda y la venera: argucias de Juan (375-690) 2. La banda y la venera: maniobras de Leonor (691-866) 3. La banda y la venera: fracasos de Leonor y de Juan (867-1090)
Acto III: LA RESTAURACIÓN					
1-150 décimas 151-432 romance <i>á-a</i>	El mismo día, fin de la tarde	Madrid, casa de Leonor	432	F. Tercera pesquisa: el retrato recuperado	1. Despedida de Leonor a Luis 2. La banda y la venera: éxito de Leonor
433-692 redondillas	El mismo día, por la noche	Madrid, calles hacia y cerca de la casa de Marcela	692	G. Duelos callejeros: de amor entre Juan y Marcela; de celos entre Juan y Diego	
693-1140 romance <i>é-o</i>		Madrid, casa de Leonor	1140	H. Última pesquisa: el retrato exhibido	



Las ocho macrosecuencias de la obra (de A a H, columna 5) se determinan por la coincidencia externa⁷ de los deslindes espacio-temporales (tiempo, columna 2; espacio dramático, columna 3; tablado vacío, columna 4) y de los deslindes métricos del texto (versificación, columna 1). Pero, en la segunda jornada, se da un caso, único, de no coincidencia interna entre los primeros criterios (el cronológico, el geográfico y el escénico) y el último mencionado (el métrico). En medio de un pasaje escrito enteramente en redondillas (vv. 375-866), se produce, en efecto, después del verso 690, un cambio de espacio (se pasa de una venta situada a «media jornada» de Madrid —v. 398— a la madrileña casa de Marcela) acompañado por una probable ruptura temporal (la escena del duelo —verbal— entre Marcela y Leonor se verifica momentos después de la discusión en la venta entre don Juan y don Luis, que solo llegan a la capital después de terminada dicha escena de duelo mujeril).

Sería, por lo tanto, perfectamente legítimo, a ojos de los partidarios de una segmentación escénico-espacial (Vitse, 2010, p. 51), repartir nuestra macrosecuencia E (vv. 375-1090) en dos macrosecuencias separadas (E: vv. 375-690; E': vv. 691-1090). Solución muy aceptable, a decir verdad, pero que nos deja sin respuesta satisfactoria ante el irritante problema del por qué mantuvo Calderón el empleo de una misma forma métrica (las redondillas) a pesar de la doble ruptura que se produce tanto en el nivel espacio-temporal como en el de la permutación de personajes presentes en el escenario (don Juan, don Luis y Barzoque, por una parte; Marcela, Inés, Enrique y Leonor, por otra).

Intentemos, para tratar de resolver el enigma, una reconstitución del desarrollo cronológico de nuestra comedia, tarea muy delicada a causa de la general escasez de los datos diseminados en el texto principal por el dramaturgo. La primera jornada —la más fácil de analizar desde este punto de vista— pasa en un solo día, el de la salida de don Juan y de don Luis para

⁷ *Externa*: a principios y a finales de cada macrosecuencia; *interna*: en el interior de una misma macrosecuencia.



la expedición de Fuenterrabía. Se suceden tres fases (mañana, tarde y noche), pero la impresión global es la de un continuo temporal, impresión facilitada por la intervención, al final de la macrosecuencia A, de don Pedro de Mendoza, quien, celebrado ya el encuentro entre Diego, Leonor y Luis en B, reaparecerá para la despedida con su hijo y, posteriormente, el accidente del incendio y la consecutiva perpetración del crimen (C).

Las cosas son mucho más complicadas para las dos últimas jornadas que, dos meses después, también ocupan, sorprendentemente, el solo espacio de un único día. Es preciso, para entenderlo, partir de la penúltima macrosecuencia (G en nuestro esquema: III, vv. 433-692), y, apoyándonos en los datos temporales relativamente precisos que nos proporciona, reconstruir retrospectivamente el completo desenvolvimiento cronológico de las jornadas II y III. ¿Qué aprendemos, en efecto, en G? Que Marcela e Inés están fuera de casa «de noche» (III, v. 540), nocturnidad que confirmarán un poco más tarde tanto don Juan (III, vv. 638-639: «si el día, que en sombra va / muriendo, alguna luz da») como la propia Marcela (III, v. 664: «Baja unas luces, Inés»). Sabemos pues, a ciencia cierta, que las dos últimas macrosecuencias (G y H) tienen lugar después del crepúsculo vespertino y durante las primeras horas («a estas horas», vv. 538, 799 y 1013) de la noche. A partir de esta firme base temporal, podemos sugerir que cuando Diego anuncia que él irá a devolver la banda de oro a Marcela (III, v. 321: «llevarésela esta noche»), estamos, poco más o menos, al final de la tarde, unos momentos después de la visita de Luis a Leonor (III, vv. 67 *sq.*), la cual acaba de volver de su tentativa frustrada, en casa de Marcela, para identificar al propietario de la banda y la venera (III, vv. 1 *sq.*). Lo que, a su vez, nos permite situar cronológicamente la vuelta de don Juan a Madrid (II, v. 965 *sq.*) un poco más temprano en la tarde⁸, justo después del

⁸ Don Juan llega a Madrid en compañía de don Luis y se precipita hacia la casa de Marcela (II, vv. 977-979), mientras que don Luis pasa primero por la antigua casa de Leonor, antes de comprender que esta se ha mudado a nueva casa (III, vv. 91-94), a la que llega, por consiguiente, con algún *décalage* con relación al inmediato encuentro entre don Juan y Marcela.



mencionado duelo mujeril entre Marcela y Leonor, duelo que, lógicamente, se podría ubicar en las horas centrales de la tarde para dejar a los soldados de Fuenterrabía el tiempo de correr a rienda suelta hacia el centro de sus amores.

Empezamos, a estas alturas, a entrever una posible explicación de la continuidad de las redondillas (II, vv. 375-866) que, a pesar de un rotundo cambio de tiempo, espacio y *dramatis personae*, se da en la macrosecuencia E. E intuimos que algo tiene que ver con el proceso de hiperconcentración del tiempo tan característica de la comedia doméstica y tan pertinentemente descrita por Ignacio Arellano en su estudio sobre las convenciones y rasgos genéricos de la comedia de capa y espada (Arellano, 1999, pp. 42-52). En nuestro caso, interpretamos que la continuidad métrica de las redondillas manifiesta la profunda unidad de lo que hay que considerar como una misma fase dramática, aunque desarrollada en dos lugares y dos momentos diferentes y ni siquiera contiguos. En la segunda jornada, después de una primer éxito de Leonor en su pesquisa (macrosecuencia D: el retrato identificado), se van, en efecto, multiplicando las dificultades para la dama: por una parte, la conversación cómplice entre los dos soldados en su viaje de vuelta a Madrid nos hace medir toda extensión de la «innobleza» de un caballero desengañado (*post coitum "oficial" triste*) y a cuya venera, pensaba Leonor, hubiera debido corresponder, simbólicamente, una noble respuesta: «Noble es, conocer sabrá / la obligación que te tiene» (II, vv. 189-190); y por otra, la hermana de don Diego, al tener que abandonar la venera-testigo en manos de Marcela, pierde, podríamos imaginar, de una vez para siempre toda posibilidad de recuperar a su violador. Así, obstáculos amontonados y rotundo fracaso ante su rival (Marcela) y el guardián de su honor (Diego) parecen sellar el destino «trágico» de Leonor. Pero pensarlo sería cometer un grave error y minusvalorar el arte de un dramaturgo experto en generar e intensificar la suspensión de los oyentes, porque, en realidad de verdad, se trata de preparar y, por lo tanto, de realzar



y magnificar la hazaña de la victoria final de la heroína, victoria alcanzada en el coactivo marco temporal de un solo y único día.

Permítasenos añadir, al respecto, que el fenómeno de una disyuntiva entre continuo métrico y ruptura espacio-temporal como el que acabamos de examinar no es ningún *hápax* en la Comedia Nueva. Bastará recordar aquí el caso de *El galán de la Membrilla*, al que ya aludimos en nuestra añeja tesis (Vitse, 1988, pp. 274-275). El primer acto de esta comedia se acaba con un romance *é-o* (vv. 956-1111), en cuyo marco se inscriben dos secuencias integradas respectivamente en dos lugares y dos momentos diferentes. La primera secuencia se ubica, en efecto, en el espacio dramático de la localidad manchega de Membrilla (provincia de Ciudad Real), de donde aprendemos que ha salido Félix, el galán primer protagonista, para ir a la corte, mientras que la segunda secuencia tiene lugar en la corte del rey Fernando III el Santo en Toledo, donde llega Félix al terminarse la primera jornada. El parecido entre el caso de *El galán de la Membrilla* y el de *No hay cosa como callar* es patente: un(os) personaje(s) que se sitúa(n) en un lugar X y se anuncia(n) como en marcha hacia un lugar Z bastante lejano, llega(n) a dicho lugar Z, sin que cambio espacial, ni corte temporal ni escenario vacío logren provocar de parte del poeta de comedias una alteración métrica. De ahí que sea aplicable a la comedia calderoniana el comentario de los editores de la comedia lopesca:

Si aquí Lope no altera siquiera la asonancia del romance al hacer un cambio tan completo de asunto, tono y personajes, mientras que en todos los demás casos de mutación escénica se preocupa de alterar el metro, ello es indicio de algún definido propósito dramático y no de un mero descuido o indiferencia. Creemos que Lope quiere compensar la aparente desconexión orgánica de las dos escenas con el enlace formal de la versificación (*El galán de la membrilla*, p. 70; citado en Vitse, 1988, p. 274).

Y de ahí, también, nuestra propuesta, en el esquema de estructura de *No hay cosa como callar*, de no romper lo que el poeta cómico quiso unir, y de hacer una sola macrosecuencia (E) con las dos «escenas» de la conversación en la venta lugareña y del duelo mujeril en la madrileña casa de Marcela.



Operación quizá arriesgada, y a la que se negaron, en lo que a *El galán de la Membrilla* se refiere, tanto Diego Marín y Evelyn Rugg como Daniele Crivellari (2013, pp. 286, 292-293), que conserva sobre el particular un silencio elocuente. Decididamente, más problemática que nunca revela ser la aceptación por la comunidad de los comediantes del valor estructural de la métrica, una de las invenciones y convenciones de escritura más admirables del teatro áureo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René, y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vols. (1ª ed. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996).
- ANTONUCCI, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, eds. Françoise Cazal, Christophe Gonzalez y Marc Vitse, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «También tiene el sol menguante: comedia áurea con gran fortuna en el siglo XVIII», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 169-184.



- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Afectos de odio y amor*, en *Obras Completas, Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, t. II, pp. 1747-1794.
- ___, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999.
- ___, *Darlo todo y no dar nada*, en *Obras Completas, Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, t. I, pp. 1019-1067.
- ___, *No hay cosa como callar*, en *Séptima Parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Vera Tassis de Villarroel, 1683. (Ejemplar en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*. A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with textual and critical studies, vol. XVI, *Séptima Parte de comedias* (Madrid 1683), London, Gregg International Publishers Limited in association with Tamesis Books Limited, 1973.
- ___, *No hay cosa como callar*, en *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores. Hecha e ilustrada por don Juan Eugenio Hartzenbusch*, Tomo primero, 2.^a ed., Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, VII), 1851, pp. 549-572.
- ___, *No hay cosa como callar*, en *Obras Completas, Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, t. II, pp. 995-1035.
- ___, *No hay cosa como callar*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe (CC 137), 1962 [1954], pp. 111-223.
- ___, *La piel de Gedeón*, ed. Ana Armendáriz, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.
- ___, *El purgatorio de san Patricio*, ed. José María Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988.
- ___, *También hay duelo en las damas*, en *Obras Completas, Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, t. II, pp. 1487-1534.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.



- GARCÍA GÓMEZ, Ángel, «Un primer tratado sobre la licitud del teatro: *Abusos de comedias y tragedias*. Estudio y texto anotado», *Criticón*, 135, 2019, pp. 233-267.
- GARCÍA HERNÁN, «El Colegio de San Patricio de los Irlandeses de Madrid (1621-1937)», *Revista de arte, geografía e historia*, 8, 2006, pp. 219-246.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «El sueño de *El purgatorio de san Patricio*», en *Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 junio 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, I, pp. 617-627.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.
- TERTULLIANUS, *Liber de anima*,
http://www.tertullian.org/latin/de_anima.htm
- VEGA, Lope de, *El galán de la Membrilla*, eds. Diego Marín y Evelyn Rugg, Madrid, Anejos del BRAE, 1962.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988.
- ___, «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 19-75.
- ___, «*No hay cosa como callar*, pieza límite», en *Calderón frente a los géneros dramáticos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, pp. 27-43.
- ___, «Juan de Mendoza y Leonor de Silva: a vueltas con la ubicación taxonómica de *No hay cosa como callar* de Calderón», en prensa.

