EL PROBLEMA DE LA RESPONSABILIDAD EN LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA DE CALDERÓN

COMO punto de partida hemos escogido una obra temprana pero conocidísima de Calderón, *Casa con dos puertas mala es de guardar*. En ella Lisardo está pasando una temporada en casa de su amigo Félix. Se enamora de Marcela, hermana de Félix, sin saber quién es ella y sin saber que vive en la misma casa. Félix ama a Laura, amiga de su hermana. Esta situación sencilla, si bien artificiosa, se transforma en una confusión complicadísima, de resultas de identificaciones erróneas, ofuscaciones deliberadas, tretas y ardides, trueques de casa, malas interpretaciones de lo sucedido, celos mal fundados, actos amistosos descarriados. Añádase a estos datos el hecho de que la casa de Laura tiene dos puertas; y la de Félix, no sólo un cuarto con dos puertas, sino también otro, secreto, aislado, para Marcela. Se comprende que el poeta ha hecho todo lo posible por contrariar a las criaturas de su imaginación. Tanto se dificulta la vida de los personajes principales que al final de la comedia tienen que contraer dos matrimonios forzados para evitar una sangrienta muerte. Como Lisardo y Félix se casan con las damas a quienes aman, el desenlace es feliz. Pero lo es casi por milagro. La comedia se acerca a los límites de la tragedia antes de recobrar su esencia alegre. Sólo la intención del dramaturgo o el artificio del género impide un desenlace trágico.

La comedia presenta, pues, una visión artificiosa y exagerada de la confusión laberíntica que habitualmente descubre Calderón en el mundo humano temporal. Las puertas duplicadas simbolizan el engaño a que está sujeto el hombre y, por extensión, la apariencia falsa de la realidad. "El haber tenido / dos puertas ésta y tu casa "—explica Félix en el último parlamento de la comedia— "causa fue de los engaños / que a mí y a Lisardo pasan". El hombre, pues, interpreta mal la realidad que le rodea. Pero es más: identifica mal a las personas que le rodean. ¿Quién es la dama misteriosa —velada y desconocida— a quien ama Lisardo? ¿Será la enamorada de su amigo Félix? Sólo cuando se entera de que no es sino la hermana de éste, son posibles la boda con Marcela y la amistad con Félix, dos bienes inseparables que tanto desea Lisardo. El ambiente —tanto las cosas materiales como las personas— complica y confunde la vida de los personajes. Toda resistencia al ambiente es inútil. El personaje es víctima del mundo del dramaturgo: lo

cual equivale a decir que el dramaturgo presenta al hombre como víctima del mundo en que tiene su ser.

También es víctima el hombre de sí mismo, de su propia insuficiencia moral. Los enredos de la intriga dependen en gran parte de los celos infundados. Félix tiene celos de Laura; Laura, de Félix y de su antigua enamorada Nise; Lisardo, de Félix y de Marcela. Se teje una telaraña de celos en donde se enredan todos. Los celos tienen su origen en el engaño de los sentidos y en la desconfianza. Para convertir a la dulce Laura en una bestia rabiosa le basta la presencia en casa de Félix de una mujer velada (a quien ve con sus ojos), y el conocimiento del amor que antes tenía Félix por Nise (que se niega a creer terminado). Los celos y un sentido demasiado vivo del honor despiertan lo subhumano que está latente en el hombre. Acarrean riesgos muy graves.

Dice Félix que, lo mismo que una mariposa que "sobre la llama flamante / las alas de vidrio mueve, / las hojas de carmín bate", el hombre "ronda el peligro sin ver / quien al peligro le trae". El peligro de que se habla repetidas veces en *Casa con dos puertas* no es el empacho de verse sorprendido en el acto de coquetear. No se trata aquí de la comedia social de Molière, en la que el castigo normal es la exclusión de la sociedad. Lo que temen Félix y Laura, Lisardo y Marcela, es la posibilidad de la muerte. Si no mueren, es que tienen a mano el remedio de su deshonra, que es el matrimonio. Se ve que las comedias de capa y espada, a pesar de su desarrollo cómico, tienden hacia una solución trágica, que se evita sólo al último momento, por la intervención del dramaturgo. Estas comedias son de esencia trágica. Nos vemos obligados a cotejarlas, pues, con los llamados dramas de honor y todo el teatro problemático de Calderón. Esta comparación nos lleva de paso a una reflexión general.

Calderón es el poeta de la responsabilidad moral. Si en su obra hay una gran variedad de temas poéticos, todos estos temas quedan subordinados a una visión moral de la conducta humana y a un juicio moral de sus consecuencias. El teatro calderoniano presenta al hombre como aprendiz del albedrío. Por medio de la experiencia —del choque entre el mundo y la persona— el hombre va aprendiendo a "obrar bien", y a comprender por qué hay que "obrar bien", y la pena que sufre el que no "obra bien". Lo que distingue al hombre de la bestia —al Segismundo convertido, de la fiera que es en el Acto I— es la conciencia que tiene de su responsabilidad moral. Ahora bien: la responsabilidad se dirige a dos fines distintos, aunque compatibles. En primer lugar, el hombre es responsable de sí mismo: debe cuidar

de la salvación de su alma eterna. Por otra parte, el hombre es responsable de sus prójimos: debe ayudarles a salvarse. En *La vida es sueño* Segismundo llega a intuir la posibilidad y luego la necesidad de ambas formas de conducta moral. Atendiendo a la honra de Rosaura (altruismo) cuidará de la salvación propia (egoísmo lícito). Aunque una forma de la responsabilidad depende de la otra, es posible separarlas —con miras a la investigación literaria— para concentrar la atención en una sola. En esta ponencia me limito —lo mismo que Calderón en las comedias de capa y espada— a la consideración de la responsabilidad recíproca o social.

Los calderonistas británicos, al revalorizar los dramas de honor, han hecho hincapié en este problema de la responsabilidad social. ¿Cómo hay que explicar la aparente inconsistencia que hay en la obra de un poeta-teólogo ortodoxo, que nos presenta una serie de asesinos sangrientos, de maridos equivocadamente celosos, de cristianos incapaces de perdonar — personajes cuyos actos violentos exculpa luego un Rey que se supone ser la fuente de la justicia y vicerregente de Dios? ¿Es posible que Calderón sea un poeta esquizofrénico que aprueba al mismo tiempo la moral cristiana y el código anticristiano del honor? Nuestros colegas ingleses —Wilson, Parker, y otros— nos han enseñado a ver en los dramas de honor, no la sanción de la barbarie, sino un examen de los grados de prudencia con que el protagonista actúa frente a un problema de honor. Vistos a la luz de la prudencia, los dramas de honor, lejos de formar una parte excéntrica del teatro calderoniano, se integran al *corpus* de sus obras serias o problemáticas. Vamos, pues, formándonos la imagen de un Calderón que no evade nunca la cuestión de la responsabilidad moral: ni en los autos sacramentales, ni en las comedias mitológicas, ni en las de santos, ni siquiera en los dramas de honor. La ideología del dramaturgo es coherente. No se esperaba menos en un poeta como Calderón, poeta *faber* más bien que *vates*, poeta del arte más que de la naturaleza, poeta que piensa a la vez que siente.

¿En qué términos, pues, se plantea el problema de la responsabilidad en las comedias de capa y espada? En la parte cómica de su producción teatral Calderón parece dejar a un lado esta cuestión. Un galán y su dama se portan con el máximo de imprudencia, sin preocuparse ni por los preceptos morales del cristianismo ni por las prescripciones del código profano del honor. Su amor no admite restricción alguna. No es que sea una pasión desenfrenada a lo Calisto-y-Melibea. Hay más cálculo que ceguera en estos amores. Los amantes quedan perfectamente enterados del ambiente social. Saben el riesgo que corren a causa de sus indiscreciones. Pero, en el sistema

de valores que rige sus acciones, el amor lo supera todo —el amor, es decir, en el sentido de un deseo innegable del estado matrimonial—. Dicho de otra manera, en el cortejo todo es lícito. El principio que dicta la conducta de estos amantes es el oportunismo práctico. La dama quiere cautivar a su galán; y él, a ella. Ni el uno ni la otra se preocupan por el coste probable de su determinación. Ni el uno ni la otra cuentan con la reacción previsible de la sociedad. La acción dramática, por las convenciones de la comedia de capa y espada, siempre termina felizmente, es decir, con la prosperidad de los indiscretos. El dramaturgo recompensa con la felicidad a sus personajes desatendidos, imprudentes, irresponsables. La comedia de capa y espada parece disociarse de la tendencia coherente de los dramas serios, en los que siempre triunfa la responsabilidad. El lector se queda, pues, frente al mismo problema del dualismo moral que se creía ver en Calderón antes de emprendida la nueva interpretación de sus dramas de honor.

Para aclarar el problema vamos a examinar parte de la acción de otra comedia de capa y espada. A cierta dama, Leonor (de sobrenombre "la bella") la ve un caballero, cuyo nombre es preciso callar por el momento. "Luego" —dice Leonor— "el deseo sucedió a los ojos, / el amor al deseo, y de manera / mi calle festejó, que en ella vía / morir la noche, y espirar el día". Al principio, la dama desdeña a su galán; pero pronto se siente obligada a amarle: "De obligada pasé a agradecida, / luego de agradecida a apasionada; / que en la universidad de enamorados, / dignidades de amor se dan por grados". Correspondido su amor, el caballero promete ser el esposo de Leonor. Ésta —"liberal de amor, y escasa de honor", según dice después— le facilita la entrada a su casa, indiscreción de que llega a enterarse la vecindad. Estando en este punto delicado los amores, el galán se niega de súbito a casarse con Leonor. Se sabe que la quería de verdad, que pensaba sinceramente casarse con ella, que no era ningún "burlador de mujeres". La razón por qué anula su promesa de matrimonio es que una noche, estando en casa de Leonor, oyó un ruido en un cuarto contiguo. "Llegué" —explica el galán— "y al mismo tiempo que ya / fui a entrar, pude el bulto ver / de un hombre, que se arrojó / del balcón; bajé tras él, / y, sin conocerle, al fin / pudo escaparse por pies". Se trata aquí de un elemento imprescindible de las comedias de capa y espada: el famoso "bulto" que despierta los celos del galán que ha recibido favores de su dama. En este caso los celos no tienen motivo: Leonor no ha engañado a su amante. El hecho es que, estando entreteniendo en su casa a una amiga —acto social legítimo—, se decide el amante de ésta a perseguirla hasta el cuarto de Leonor. "Atrevimiento de enamorado", dice este segundo galán para explicar su ac-

ción imprudente e injustificable. Llega el amante de Leonor. Ella, reaccionando ante la crisis como todas las damas en las comedias de capa y espada, hace que su visitante acriminador se esconda en el cuarto adyacente. El amante de Leonor concibe sospechas; y, como ya vimos, el bulto, desconocido de él, se escapa por el balcón.

Parecen rutinarias estas escenas de capa y espada. Llegados a este punto en el desarrollo de la acción, contamos con que un suceso seguirá a otro hasta que se resuelvan los embrollos con un desenlace dichoso. Suponemos que Leonor ha de conseguir satisfacer las dudas de su amante. Se casarán. Igualmente se casarán la amiga de Leonor y el galán suyo. Pero las escenas que se acaban de describir no terminan así. La amiga, cuya identidad no llegamos a saber, se muere misteriosamente. El amante de Leonor se casa con otra mujer. ¿Cómo explicar la desviación de la intriga?

Ahora no conviene más ocultar el secreto de esta comedia de capa y espada fragmentaria. El amante de Leonor se llama Gutierre; la dama con quien se casa, Mencía. Los sucesos de capa y espada que se han descrito anticipan, y causan, la tragedia de *El médico de su honra.*

De este análisis experimental se sacan tres conclusiones: 1ª) que el mundo poético de la comedia de capa y espada es esencialmente idéntico al del drama de honor; 2ª) que el drama de honor es, en cierto sentido, una secuela de la comedia de capa y espada; y 3ª) que, si el drama de honor trata del destino de los casados con sus problemas de "honor" y de "celos de honor", la comedia de capa y espada trata del destino de los solteros con sus problemas de "amor" y de "celos de amor". No hay solución de continuidad entre uno y otro género dramático. Lo que se interpone entre ellos es el matrimonio. Los galanes y las damas de la comedia de capa y espada viven en la sociedad urbana, en el "mundo" en el sentido ascético de la palabra. Los esposos del drama de honor viven en el mismo mundo profano, pero su vida en él queda santificada, sacramentalizada; por consiguiente, se le ha añadido una potencial dimensión trágica.

Las consecuencias que salen de los actos imprudentes son, en el caso de los desposados, trágicas; en el caso de los solteros, felices. No hay nada arbitrario en la justicia distributiva del dramaturgo. En un mundo invariable en su esencia —donde, sin embargo, varían las situaciones humanas— varía necesariamente el grado de la responsabilidad que un ser humano tiene por el prójimo. En la comedia de capa y espada la responsabilidad es mínima, porque se funda en intenciones mutuas con respecto al porvenir. Los personajes no hacen más que contemplar la posibilidad de un contrato matrimonial *per verba de futuro.* El mundo de la comedia frívola constituye

un campo de ensayo para la responsabilidad humana. En los dramas de honor la responsabilidad, en cambio, es sin límite, porque se funda en un contrato, negociado libremente, jurídicamente valedero, y que tiene la fuerza sobrenatural de un sacramento. En las obras serias la responsabilidad es una obligación solemne; en las cómicas no es más que un acuerdo social, una *entente* entre un hombre y una mujer.

Todo el teatro calderoniano, sea el que fuere el género, nos presenta la misma visión del hombre (que es un ser errante) y la misma visión del mundo (que es un engaño). Pero a cada género dramático, a cada convención teatral, le corresponde un distinto grado de responsabilidad. En los dramas de honor los personajes no pueden evitar la máxima responsabilidad, cuyo imperativo radica en un sacramento, aunque sí pueden ejercerla mal. En este tipo de drama *se es* responsable. En otras obras la obligación es más bien un *devenir*. Los protagonistas de *La vida es sueño* y de *El príncipe constante* van adquiriendo un sentido cada vez más profundo de la responsabilidad. Pero como su responsabilidad va encaminada a la vez a la salvación del alma y al deber para con el prójimo, Calderón presenta los problemas de ellos con mucha gravedad y *sub specie aeternitatis*. En las comedias de capa y espada se examina únicamente el noviciado de la vida social y temporal. Puesto que los personajes son incompletos —nada más que bosquejos de hombres— nos reímos de ellos. En estas obras, pues, cabe la sátira de la sociedad, la visión cómica de ella. Pero no por esto abdica el poeta su afirmación constante de la responsabilidad de los hombres por los hombres.

BRUCE W. WARDROPPER

Duke University, Durham