

No hay cosa como callar de Calderón: honor, secreto y género¹

Calderón's No hay cosa como callar: honor, secret and genre

IGNACIO ARELLANO

GRISO. Universidad de Navarra
Edificio Biblioteca. 31009 Pamplona
iarellano@unav.es

RECIBIDO: 29 DE ABRIL DE 2012
ACEPTADO: 28 DE JUNIO DE 2012

Resumen: El artículo analiza algunos aspectos de *No hay cosa como callar*, en especial el manejo del tiempo, el enredo (superficial más que real), el motivo del silencio y el secreto, el honor y el desenlace, para mostrar que es una comedia seria de tono trágico, y no una comedia de capa y espada, pese a sus apariencias.

Palabras clave: Comedia de capa y espada. Tragedia. Géneros. Calderón.

Abstract: The article discusses some aspects of *No hay cosa como callar*, especially the technique of dramatic time, plot (with intrigue superficial rather than real), the reason for the silence and secrecy, the code of honor, and the denouement, to show that it is a serious comedy of tragic tone and not a comic cloak-and-sword comedy, despite its appearance.

Keywords: Cloak-and-sword comedy. Tragedy. Dramatic genres. Calderón.

No hay cosa como callar es una comedia que ha provocado notables discrepancias entre los estudiosos,² la mayoría de las cuales se relaciona con problemas taxonómicos, a su vez conectados con la interpretación de algunos elementos fundamentales de la obra. La cuestión principal es si se trata de una comedia de capa y espada, es decir, de índole más bien ludico-cómica, o de una pieza seria, drama o tragedia.

Como recuerda Escudero,³

lo que predomina en la crítica es cierto escepticismo sobre su ubicación genérica. Dapaz Strout lo achaca en parte a que “este drama gira alrededor de un tema perturbador, repelente y tabú: la violación”. Rodríguez Cuadros habla igualmente de “la extraña comedia *No hay cosa como callar* [...] cuyo mapa estético de vocación trágica sólo se resuelve a última hora del lado restaurador y tópico de la comedia de capa y espada”. Déodat-Kassedjian, en su libro sobre *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, escribe que *No hay cosa* es una obra “totalmente atípica y difícil por lo tanto de clasificar”, y por tanto “enlace entre el mundo de la tragedia y el mundo de la comedia”.

Pedraza, por su parte, tras señalar sus rasgos peculiares, concluye que “es una extraña, turbadora comedia de capa y espada” (2000, 228-29), y que constituye, en última instancia, un “insoluble problema taxonómico” (2005, 466).

Intentaré replantear este asunto centrándome en el análisis de algunos aspectos que me parecen significativos, dejando de lado otros –relación del protagonista con el modelo del burlador, pacto diabólico, patología social del honor, etc.– que solo mencionaré marginalmente.⁴

LA TRAMA Y LAS CONVENCIONES GENÉRICAS

Antes de entrar en esa discusión conviene recordar los detalles principales de la trama.

Don Juan de Mendoza, un galán cínico y despreocupado, que tiene como “dama fija” a Marcela –a la que engaña y olvida cuando quiere–, se prenda de Leonor, que mantiene unas honestas relaciones con don Luis, el cual solo espera resolver un pleito para pedir la mano de su amada. En un incendio fortuito que le obliga a abandonar su casa, Leonor es acogida en una casa vecina, por el digno don Pedro, padre de don Juan. Este, que regresa a su cuarto para

recoger unos papeles que necesita en su viaje a Fuenterrabía (donde va a participar en la liberación de la ciudad, sitiada por los franceses), la sorprende y la viola, huyendo acto seguido, y dejando en manos de su víctima una venera con un retrato de Marcela.

Durante dos meses Leonor sufre en silencio su desgracia. Un día el coche de Marcela vuelca y la dama es socorrida en casa de Leonor, que reconoce a la mujer del retrato. Leonor averigua la casa de Marcela, donde acude tapada a indagar la identidad de su ofensor, pero se ve obligada por la presencia de don Diego (hermano de Leonor y enamorado de Marcela desde el día del accidente del coche) a desprenderse de la venera y salir corriendo sin lograr su objetivo, antes de ser reconocida por su hermano.

Don Juan y don Luis regresan de Fuenterrabía. En el camino don Juan cuenta a su amigo la aventura de la violación, pero no sabe la identidad de la mujer. Leonor rompe sus relaciones con don Luis, que ignora la causa de esta ruptura y de la tristeza de la dama. Marcela, para provocar los celos de don Juan, regala la venera con el retrato a don Diego, con lo cual este objeto regresa a casa de Leonor. Por fin, en una riña de celos que estalla en casa de Marcela, don Juan hiere a un hombre (es Enrique, el criado de don Diego) y sale huyendo para refugiarse casualmente en la casa de Leonor: en ese momento se reconocen los dos. Leonor sugiere al galán que repare casándose el deshonor que le ha causado, o al menos guardando el secreto de la deshonra mientras ella se recluye en un convento. Don Juan rechaza el matrimonio, pero en ese momento llegan a la casa don Diego y don Luis, que sorprenden a don Juan discutiendo con Leonor en términos enigmáticos alusivos al honor, y entablan una nueva riña. Acude el viejo don Pedro, y ante la complicada situación don Juan acepta casarse con Leonor, sin dar más explicaciones a nadie, aunque don Luis comprende claramente que Leonor es la mujer violada del relato de don Juan y los demás algo deben de intuir.

En un artículo en el que revisé las principales convenciones del género de capa y espada, dedicaba un comentario, bastante al paso, a *No hay cosa como callar*, en los términos siguientes:

En *No hay cosa como callar*, que a menudo se aduce como prueba de la seriedad de la comedia de capa y espada, la perspectiva global (no cómica), el nivel de implicaciones, la ausencia de risa y de personajes cómicos generalizados, el manejo del tiempo, la técnica de la premonición (característica de la tragedia calderoniana), la ausencia de enredo y los efectos que produce en

el auditorio la frustración definitiva de la vida de Leonor, violada y casada contra su voluntad con el cínico Don Juan... llevan a una conclusión que me parece razonable: *No hay cosa como callar* no demuestra la tragicidad del género de capa y espada; simplemente no pertenece a él. Es un drama serio que Valbuena debió haber editado en el tomo I de las *Obras Completas* que publicó en la editorial Aguilar. (Arellano 1988, 44 y 1999, 61)⁵

A ese comentario respondió Fausta Antonucci en un excelente trabajo (2003), meticulosamente elaborado, en el que iba respondiendo no tanto a mis observaciones –poco desarrolladas en aquella ocasión– como a las implicaciones que en ellas veía. Otros estudios posteriores de Pedraza, Mata Induráin⁶ o el citado de Escudero han ido añadiendo valiosos análisis, los que me facilitan matizar algunas cuestiones que me parecen relevantes y poco atendidas.

A mi juicio habría que tener en cuenta, antes de nada, que la discriminación entre tragedia y comedia es radical, y que ciertos elementos y peripecias adquieren su valor y función en relación con el marco genérico global (ver Arellano 2011). No todos los elementos aducidos como definidores de la comedia o la tragedia son de igual categoría. Fundamentalmente hay dos clases de rasgos: los esenciales y los secundarios, como bien argumenta Antonio López de Vega en su *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* (Sánchez Escribano/Porqueras Mayo 276). La mezcla de secundarios no desvirtúa el modelo que los recibe. En realidad solo hay un rasgo esencial que separa a la tragedia de la comedia: según el Pinciano, “en la verdad lo ridículo era solo lo que totalmente distinguía un poema del otro”, lo cual enseña la repugnancia y contrariedad que la comedia tiene con la tragedia;⁷ o en palabras de Polo de Medina:⁸ “La materia trágica nos ha de dar una acción que della nos mueve a misericordia y la materia cómica nos ha de dar una acción cuyo fin sea risa”.

En este sentido *No hay cosa como callar*, a despecho de sus obvios ingredientes de capa y espada (“bajo la apariencia o envoltura de una comedia de capa y espada se esconde un drama serio” escribía Mata Induráin en un pasaje que cito en nota) e incluso de sus componentes de comicidad, sería una tragedia, no una comedia ‘cómica o de capa y espada’.

No habría realmente ambigüedad perturbadora ni especial rareza, ni se trata de una pieza atípica, aunque sí original.⁹ La extrañeza proviene de valorar los aspectos secundarios en el mismo plano que los esenciales, lo que instaura una atmósfera de supuestas contradicciones que desorienta la lectura de la obra.

No hay cosa como callar bien podrá utilizar elementos de capa y espada,

pero lo que interesa es examinar si conservan en esta pieza las funciones que la convención cómica les impone, o bien alcanzan otros sentidos.

Para dilucidar estas preguntas me parece necesario volver sobre algunos datos básicos de la comedia: el manejo del tiempo dramático, los esquemas del enredo, el tratamiento del honor, el secreto y el desenlace.

EL TIEMPO Y LA VEROSIMILITUD

La comedia de capa y espada se caracteriza por su constricción temporal (llámese si se quiere unidad de tiempo), que a mi juicio “persigue un efecto de inverosimilitud ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la suspensión y admiración del auditorio” (Arellano 1988, 32). *No hay cosa como callar* introduce un lapso de dos meses entre el primer acto y el segundo, ya que “en esta obra sí es importante la gradación psicológica de la protagonista, que debe comunicar al espectador la melancolía y la angustia de su situación [...] y necesita un tiempo más amplio” (Arellano 1988, 36).

Antonucci interpreta que, según la cita anterior, el tratamiento del tiempo en *No hay cosa como callar* obedece a una exigencia de verosimilitud,¹⁰ y propone una aproximación distinta a este problema, pensando que Calderón juega con la verosimilitud y la inverosimilitud, –concentrando los enredos y el tiempo en cada acto, pero alargando por razones de verosimilitud el lapso entre los actos–. Señala dos comedias más de Calderón en las que esto sucede –*La desdicha de la voz* y *El galán fantasma*–, como prueba de que los alargamientos temporales pertenecen también al género cómico y de que Calderón maneja sus tiempos “senza violare mai realmente i canoni della verosimiglianza”.

Creo, por mi parte, que la verosimilitud depende de los géneros, y que, desde luego, la comedia de capa y espada se preocupa muy poco de este requisito. Por lo demás, interesaría ver la función concreta del tiempo en *No hay cosa como callar*, que no tiene que ver, me parece, con una verosimilitud relacionada con la organización estructural de la trama, sino con la incitación psicológica y emotiva que facilite la empatía del espectador, al imaginar este los dos meses de sufrimiento de la protagonista: se trataría de compartir con Leonor la primera etapa (insuficiente) de la “elaboración del duelo”, imposible de culminar porque no hay soluciones visibles (ni las habrá totalmente satisfactorias). Los dos meses no atañen tanto a la protagonista (que no tiene evolución psicológica propiamente dicha que le permita actuar, porque realmente no actúa)¹¹ como a provocar el sentimiento de compasión en el espectador.

En este sentido no me convencen tampoco los argumentos de Escudero:¹² no es lo mismo el sufrimiento de un día que el de dos meses, y Leonor no puede ponerse a buscar a su agresor porque no tiene ninguna pista, más allá del retrato de la venera, cuyo modelo ignora dónde podría hallarse. En realidad, como sustentaré luego, Leonor está completamente atrapada en su secreto y no hay en ella acción salvadora posible, por más que algunos estudiosos hablen de su entereza y estrategias triunfantes. En cuanto a don Juan, nada madura en este proceso: se limita a reconocer que no tiene otra salida cuando el azar lo apresa.

EL ENREDO

Para Antonucci hay un punto crucial en la discusión sobre el estatuto de comedia de *No hay cosa como callar*, que es el enredo. Tiene razón en abordar este elemento, que había descartado en mi comentario aludido (“ausencia de enredo”, escribí en 1988), y afirmar que “Al contrario, i meccanismi que reggono l’enredo sono quelli tipici della commedia de capa y espada”.¹³

Sí, de acuerdo... en parte. Una de las originalidades que han podido despistar a la crítica es precisamente esta presencia de elementos del enredo –aceptémoslos–, que no conforman verdaderamente una intriga ni desempeñan las funciones habituales en la convención de capa y espada. Al señalar en mi artículo de 1988 la ausencia del enredo expresaba (aunque mal y de modo impreciso) la idea de que *No hay cosa como callar* tiene enredos superficiales que no funcionan como en la comedia de capa y espada. Examinaré solo algunos detalles significativos.

Un rasgo esencial –inexistente en *No hay cosa como callar*– es que los enredos de capa y espada van asociados indisolublemente al ingenio. La trama se teje con casos de azar, a los que debe responder la habilidad de los personajes, y con las actuaciones de estos, según una cadena de acción y reacción donde se despliega el ingenio de los triunfadores, tanto para crear situaciones como para solventar las dificultades que provocan los otros o los azares imprevistos. En *No hay cosa como callar* no se percibe este mecanismo del que procede la mayor carga cómica del género de capa y espada.

Es muy significativo el papel de la venera con el retrato de Marcela. Típico objeto que responde a las tramas con anagnórisis, parece desempeñar una tarea habitual en el esquema de intriga (permitir reconocer al causante de una determinada acción), subrayada por su movilidad en un incesante cambio de

manos que sugiere un intenso dinamismo. Sin embargo, bien mirado, la venera carece de semejante funcionalidad. Sirve solo para que Leonor reconozca a Marcela cuando vuelca el coche de esta y la socorren en casa de aquella. Esta situación parece engendrar un movimiento dramático principal al permitir a Leonor indagar la identidad de la dama y por tanto la del galán al que pertenecía la venera. Pero cuando Leonor acude a casa de Marcela, se ve obligada a entregar la joya a su dueña primitiva sin conseguir averiguar la identidad de su violador: la iniciativa de Leonor no consigue ningún resultado. Más adelante la venera regresa a sus manos (Marcela la regala a don Diego, hermano de Leonor), pero sigue siendo un objeto inerte: pues en el desenlace la dama agraviada reconoce a don Juan cuando este irrumpe en su casa, huyendo de una riña en la que ha herido a un hombre. Y lo reconoce por haberlo visto la noche fatal de su violación. Dicho de otro modo: la venera es inútil a efectos de la trama. Probablemente haya de ver en su presencia un recuerdo de *La fuerza de la sangre* de Cervantes.¹⁴

La ignorancia de las identidades entre los galanes, su amistad o la densidad de relaciones mutuas (don Luis es amante de Leonor, amigo de don Diego –hermano de su dama–, y amigo del violador de su dama; don Diego ha socorrido a don Juan en una riña; don Juan y don Luis se hacen amigos en Fuenterrabía, etc.) no sirven para establecer ninguna intriga. Los azares (incendio de la casa de Leonor, vuelco del coche de Marcela, encuentro final de don Juan y Leonor...) no se mezclan con la actuación de los personajes: más bien responden al esquema de “casos de fortuna”, característico de la tragedia, lo que se ve confirmado por la técnica de la premonición:¹⁵

LEONOR Amor y honor, ¿qué queréis?
Dejadme, que ya estoy muerta (vv. 270-71)

DON LUIS Yo haré que el mundo repare
que hay ausencia que se ampare
de olvido en mi retraída,
pues Dios me quite la vida
el día que te olvidare.

LEONOR La misma palabra dio
mi fe; y si tan grande dicha
no la mereciere yo...

DON LUIS ¿Qué?

LEONOR ... será por mi desdicha,
pero por mi culpa no. (vv. 701-10)

LEONOR Y aun con todo, no me quejo
de ti, fortuna, porque
para adelante te quiero
por amiga; que aún te queda
cabal el poder, y temo
lo que puedo padecer
aun más de lo que padezco. (vv. 1024-30)

Estos pasajes orientan las expectativas del oyente hacia un mundo de tonalidad trágica que no escaparía a los espectadores de la comedia, sobre todo cuando se produce el acto irreparable de la violación en el final del primer acto (vv. 1135-60), solo 100 versos después de la cita última.

La cualidad solo aparente del enredo, donde la actuación de los personajes no tiene mayor influencia (entiéndase: influencia en cuanto a su capacidad de reacción ingeniosa frente a lo imprevisto; la actuación canalla de don Juan obviamente influye en todo lo que pasa, pero nada de enredo hay en ello), es importante para juzgar al personaje de Leonor y el sentido del desenlace.

En efecto, la idea –aplicada a Leonor por varios estudiosos– de que las mujeres llevan la iniciativa en las comedias de capa y espada está muy extendida. Aunque no la comparto¹⁶ absolutamente, es cierto que solo en la comedia cómica tienen una notable libertad de acción, debida a la flexibilidad del código del honor.¹⁷ Semejante circunstancia lleva a críticos tan solventes como Antonucci o Pedraza, acogiendo al tópico, a considerar a Leonor como una activa, inteligente, habilidosa y finalmente triunfante dama que desarrolla admirables trazas para recuperar su honor: si esto fuera así, la dama resultaría ciertamente un motor del enredo y el desenlace un final globalmente feliz.

Para Antonucci, pues, “sono Leonor e Marcela i veri motori dell’intreccio”, Leonor

non si arrende affatto. La sua è una scelta obbligata, è vero, ma portata avanti con lucidità estrema. Non è una resa, è una battaglia condotta con strategia perfetta e finalmente vinta. Solo in un genere ludico come la

commedia poteva trovare cittadinanza questa vittoria della donna... (Antonucci 166, 169)

Mientras Pedraza observa que Leonor “con astucia y mucha paciencia y entereza [...] consigue la restauración privada y secreta del honor mancillado” (Pedraza 2005, 466).

Pero ¿cuáles son esas estrategias, en dónde se advierte la astucia, la entereza y la extrema lucidez de Leonor?

El único recurso que Leonor puede poner en práctica es el silencio, protección de su vida y de su honor, mientras espera –angustiada y sin saber cómo encarar el problema– que alguna casualidad le revele la identidad de su agresor. De hecho es una casualidad, el accidente de Marcela,¹⁸ lo que le permite dar el primer paso, averiguando la casa de la mujer del retrato. Pero acude a ver a Marcela llevando consigo la única pista (la venera), lo cual podría más bien considerarse una imprudencia, como los sucesos siguientes demuestran, al perder Leonor el objeto probatorio.

A partir de ahí nada de lo que hace (solo guardar silencio) conduce a su reparación. Será otra casualidad (la fuga de don Juan, que va a parar a casa de la dama) la que le permita por fin reconocer a su violador, sin que tal reconocimiento proceda de ninguna acción conducida por ella. En la tensa situación que se produce ni siquiera exige matrimonio: pide solo al galán, si no quiere casarse, que guarde el secreto. Don Juan, cínico y brutal, se niega, en efecto, al matrimonio. ¿Es alguna nueva invención de Leonor la que consigue al fin su mano? Nada de eso. Es una casualidad otra vez, independiente de la voluntad y las acciones de Leonor: la llegada de don Diego y don Luis, que descubren a don Juan riñendo sospechosamente con ella (v. 3260), y exigen explicaciones, y sobre todo la llegada –muy importante– del viejo don Pedro, padre de don Juan. Si recuperamos las peripecias anteriores recordaremos que don Pedro fue el garante del honor de la dama al refugiarse ella del incendio en su casa: don Juan se da cuenta de que sería muy difícil enfrentarse a los otros galanes, y sobre todo a su propio padre –obligado a la defensa de la agraviada–, y cede al fin. En toda esta escena final Leonor es espectadora pasiva, que mantiene su secreto –que ya no lo es para nadie¹⁹ y que recibe la mano de don Juan, a la que ya había renunciado para ir a un convento:

Vida y honor me debéis;
pues dos deudas son, bien puedo

pedir dos satisfacciones...
 Una solamente quiero,
 y es que, si a pagarlo todo
 no os disponéis, noble y cuerdo
 paguéis la parte en callarlo;
 que una clausura, un convento
 sabrá sepultarme viva,
 quedándome por consuelo
 solamente que cayó
 mi desdicha en vuestro pecho.
 Con esto, idos; no mi hermano
 vuelva, donde solo temo
 un lance que a hablar me obligue,
 siendo mi honor mi silencio. (vv. 3229-44)

Así pues, el matrimonio no es una victoria. En realidad la misma Antonucci escribe, antes de referirse a las estrategias de Leonor, que es “un cumulo de circostanze sfavorevoli” lo que obliga a don Juan “alla fine a dare la mano a Leonor” (166).

Un cúmulo de circunstancias, ciertamente, no los planes de la dama.

Queda todavía por examinar si este desenlace, sea resultado de unas u otras circunstancias, puede calificarse de final feliz. Pero antes conviene revisar la única estrategia real de Leonor según el texto de la comedia: el silencio y el secreto impuesto por el código del honor.

HONOR Y SECRETO

La violación deshonra socialmente a Leonor y le impide casarse con don Luis. Frustrados sus deseos y esperanzas, la situación solo puede subsanarse parcialmente mediante la boda con su ofensor o la reclusión en un convento, –como sucede a Isabel en *El alcalde de Zalamea*–, y mientras eso no sea factible, el secreto férreo, para evitar que la deshonra sea evidente y se active en el medio social.

El código del honor en los modelos trágicos no ofrece otras salidas. Mientras que en las comedias cómicas no se producen situaciones irreparables y el código es flexible, en la tragedia es rígido. Doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes*, gozada y abandonada por su amante, puede seguirlo, disfrazarse,

manejarlo como un títere con –aquí sí– múltiples estrategias ingeniosas hasta la boda final, pero Leonor no puede hacer lo mismo en *No hay cosa como callar*.

Antonucci vuelve a ver un componente cómico definitorio en el diseño de don Juan como un “galán al uso” que se ríe de don Luis, amante “a lo antiguo” (v. 1634); incluso involucra a Marcela y a la propia Leonor en la categoría de agentes cómicos generalizados (166), por su grado de iniciativa en la construcción del enredo:

Curiosamente, fra i tanti nomi di “amantes al uso” citati da Arellano, non troviamo quello del don Juan di *No hay cosa como callar*: che invece, a mio avviso, rientra a pieno diritto nella categoria [...] si esprime anche in quella che Arellano chiama la generalizzazione dell’agente comico [...] Anche questa definizione mi pare si attagli perfettamente a *No hay cosa como callar*... (Antonucci 165-66)

Sin embargo, los galanes al uso que se burlan de las mentalidades arcaicas, son en la comedia de capa y espada agentes cómicos que a su vez ponen de relieve la risibilidad de otros personajes chapados a la antigua o hiperbólicos defensores del honor: es decir, son cómicos todos los extremos que resultan extravagantes en el marco de un concepto flexible del honor propio de las convenciones del género, sea el avulgarado y chocarrero don Alonso de *No hay burlas con el amor*, sea el arcaico figurón don Toribio Cuadradillos de *El agua mansa*. Don Juan de Mendoza en *No hay cosa como callar* puede tener ribetes de “galán al uso”,²⁰ pero su capacidad de violencia y destrucción lo alejan del ámbito de lo risible. Como apunta Pedraza, existe “una diferencia clara entre aquellas [comedias] en que el sentido lúdico de la acción afecta a la mayor parte de sus componentes y aquellas otras en que [...] afecta solo a personajes y situaciones concretas” (Pedraza 2005, 460).

Este don Juan podría relacionarse más bien con don Juan Tenorio de *El burlador de Sevilla*, no tanto con una relación genética –negada con buenos argumentos por Sáez–²¹ como por un aire de familia, y con el falso Rodolfo de *La fuerza de la sangre* cervantina. Con acierto señala Escudero que don Juan

se aleja radicalmente de ser un galán al uso (ni comparte una dama al uso). Lo suyo es ser un burlador cínico y egoísta, con semejanzas más que evidentes con el burlador tirsiano, pero carente de la grandeza metafísica de su modelo.²²

Las puntuales y secundarias ocurrencias cómicas de don Juan no pueden aligerar su comportamiento hacia Leonor y el drama que provoca, porque en esta obra el código de la honra se presenta en su forma más estricta, sin fisuras. El secreto y el silencio que la dama se impone revela precisamente su encierro total en sí misma, la imposibilidad incluso de hacer libremente pesquisas o emprender acciones en busca de remedio –como puede doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes* y otras tantas damas de capa y espada–; en los casos de honor de la comedia sería solo queda callar o hablar consigo misma, que es otro modo de callar:

los medios son más sabios
llorar los ojos y callar los labios (vv. 1229-30)

Hablad, labios; llorad, ojos.
Solos estáis, decid vuestros agravios,
quejaos al cielo, pues, ojos y labios,
que aunque juré callar, siendo testigo
el cielo, no es hablar hablar conmigo. (vv. 1276-80)

callemos, honor, tú y yo;
que no ser de nadie dicha
una desdicha, ya es dicha (vv. 2303-05)

honor, en trances de honor,
no hay cosa como callar (vv. 2309-10)

Yo soy mujer, solamente,
que moriré de un secreto
por no vivir de una voz;
que, en fin, hablar no es remedio. (vv. 3225-28)

en trances de honor
dice un discreto proverbio:
“no hay cosa como callar” (vv. 3399-3401)

Etc. Creo que yerra Déodat-Kessedjian en su análisis del silencio de Leonor, que llega a considerar paradójicamente una victoria de la dama, expresión de su au-

todominio y entereza, una especie de virtud y resistencia heroica –¿a qué?–:

se domina bastante como para silenciar la causa de su infortunio [...] gracias a procedimientos distintos logrará [...] no romper el silencio... (246)

Leonor [...], gracias a un dominio de sí misma excepcional, ha conseguido guardar el silencio sobre su deshonor hasta el final y se decide a romperlo cuando esta deshonor pasa a ser pública... (256)

Pero Leonor no muestra ningún dominio excepcional de sí misma al guardar silencio: ¿cómo va a ir exhibiendo su deshonor? ¿Qué otra cosa podría hacer? El silencio es un requisito que le viene impuesto; no es triunfo sino resignación desesperada que se confirma en el desenlace.

Puede iluminar algunos aspectos del silencio de Leonor la comparación con *La fuerza de la sangre* de Cervantes.²³ En la Leocadia cervantina el silencio o secreto no se mantiene en el seno de su familia, a la que declara su atropello y de la que recibe apoyo. El silencio atañe a la publicidad exterior, para evitar la propagación de la deshonor, según reflexiona Leocadia: “es mejor la deshonor que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes”, “yo te perdono la ofensa que me has hecho con solo que me prometas y jures que, como la has cubierto con esta escuridad, la cubrirás con perpetuo silencio”,²⁴ etc. Pero en cuanto vuelve a su casa se retira con sus padres “y allí, en breves palabras, les dio cuenta de todo su desastrado suceso” (118), revelación a la que los padres reaccionan en el mismo sentido que ella lo había hecho: “más lastima una onza de deshonor pública que una arroba de infamia secreta. Y pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene estar deshonorada contigo en secreto; la verdadera deshonor está en el pecado y la verdadera honra en la virtud” (119). La Leonor calderoniana (personaje teatral, no de novela) no tiene este recurso: su silencio debe ser absoluto. En trances de honor “no hay cosa como callar”, muy especialmente ante su hermano don Diego.²⁵ El proceso que afecta a Leonor es un proceso de aislamiento comunicativo, reductor y trágico, sin paliativos. Lo que define su situación no es la actividad, autodominio y triunfo final, sino el dolor, la pena, el miedo y la vergüenza paralizadores y opresivos (vv. 1216-30, 1240-44, 1270-72, etc.).

EL DESENLACE

La valoración cómica (o trágica) de *No hay cosa como callar* ha de tener en cuenta necesariamente el desenlace,²⁶ que yo consideraba una evidente frustración de calidad trágica.

Para Antonucci, en cambio, su cualidad positiva, coherente con la valoración de capa y espada para el género de la comedia y con la visión de Leonor como mujer activa y finalmente vencedora, resultaría clara:

L'obiettivo di Leonor, a partire dalla violenza subita, è il matrimonio con il suo offensore; obiettivo regolarmente raggiunto alla fine dell'opera [...] quella [lettura] di tutti coloro per i quali il finale di *No hay cosa como callar* è sostanzialmente tragico, parte da presupposti che sono in gran parte estranei all'universo ideologico-sentimentale della commedia calderoniana [en el cual] é proprio dare la priorità all'onore [...] È ciò che fa la Leonor di *No hay cosa como callar*, non potendo più conciliare amore ed onore, persegue esclusivamente l'onore [...] È fuor di luogo quindi parlare di matrimonio "indeseado", "contra su voluntad": anzi, è un matrimonio desiderato, e cercato con tutta volontà della protagonista [...] nelle commedie viene alla luce, trionfante, l'altro aspetto, antiteico, del loro essere donne: la forza. (166-69)

Pero ya he mostrado que la trama no evidencia la actividad triunfante de Leonor, ni su fuerza, ni su responsabilidad en el supuesto éxito final. No logra casarse por su capacidad estratégica, sino por circunstancias del azar y por la presión sobre don Juan de otros personajes. Escribir, como hace Déodat-Kessedjian,²⁷ que "es el matrimonio con su agresor lo que recibe Leonor en premio a sus esfuerzos" no corresponde al texto de la comedia. Más razón tiene, aunque se maticen algunas de sus afirmaciones, Soufas,²⁸ quien resalta la función del silencio como salvaguarda del honor y la vida de Leonor, pero no como instrumento útil de restauración.

Por lo demás, interpretar que Leonor cumple con sus deseos me parece excesivo optimismo: tanto valdría decir que un herido gangrenado desea la amputación de sus miembros. La dama quiere casarse con don Juan, sí, pero porque no le queda otro remedio, salvo el convento, calificado de sepultura en vida ("un convento/ sabrá sepultarme viva", vv. 3236-37). No creo fuera de lugar hablar de matrimonio indeseado y menos que se pueda calificar de ma-

rimonio deseado y buscado con total voluntad por Leonor. El deseo matrimonial de Leonor obedece a la necesidad de reparación, no es libre, sino forzado por la previa violencia que se le ha hecho.

Don Juan, por su parte, acaba de negarse al matrimonio,²⁹ que acepta forzado por las circunstancias –no por ninguna maduración ni conversión que pudiera edulcorar esta boda lastimosa–; don Luis –que algo tendría que decir también, aunque debe guardar silencio– sufre igualmente un descalabro vital, quedando sin su amada; Marcela, que amaba a don Juan, lo pierde (y tampoco se explicita que vaya a casarse con don Diego, a su vez enamorado de Marcela). La frustración general es el resultado, y el silencio persiste más allá de este momento en todos los personajes; el silencio y el aislamiento los contamina; las últimas palabras son en apartes, a pesar de que todos son conscientes de la situación (Mata Induráin 264). El silencio ni siquiera ha servido para ocultar de verdad el suceso nuclear que ha envenado las vidas de todos ellos.

La confrontación que hace Antonucci entre sentimentalidad burguesa y códigos aristocráticos del honor no viene al caso para calibrar el grado de destrucción trágica de un personaje. Esos códigos pueden explicar la conducta de los protagonistas, como don Gutierre en *El médico de su honra*, por ejemplo, a quien Vitse (2002) ha exculpado magistralmente de tantos insultos (sádico, maníaco criminal, sicópata, inquisidor, asesino machista, monstruo sangriento, etc.) como encarnizados críticos le han dirigido, explicando que el caballero se ve obligado a asumir un código que los demás no defienden (pero que la sociedad le exige cumplir a él): sin embargo ese “heroísmo aristocrático” que Vitse advierte en don Gutierre no transmuta en final feliz el terrible desenlace de *El médico de su honra*. Son cosas muy distintas.

Leonor se casa con don Juan, cierto: es solo un mal menor, lo mismo que la cadena perpetua es un mal menor frente a la pena de muerte. Pero poco de alegre, de triunfal o de cómico hay en los barrotes de la cárcel.

Notas

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto TC-12, del Programa Consolidar-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.
2. La comedia data probablemente de hacia final de 1638-1639, si hemos de atender a las referencias a la liberación de Fuenterrabía, suceso histórico mencionado en el texto. Cito la comedia por la edición que está preparando Karine Delmondes, tesis doctoral en curso (Pamplona, Universidad de Navarra) bajo la dirección de Carlos Mata. Para un resumen de la transmisión de la comedia ver Mata Induráin 260.
3. En su artículo en prensa “Dislocaciones genéricas calderonianas. El llamativo caso de *No hay cosa como callar*”, cuya consulta agradezco a su autor. Las citas a que se refiere Escudero pertenecen a Dapaz Strout 7; Rodríguez Cuadros 143; Déodat-Kassedjian 244. Respecto a la afirmación de Dapaz, habría que decir que la violación ni es tabú en el teatro del Siglo de Oro (ver Casa) ni constituye problema genérico alguno. Para un repaso de algunas opiniones sobre la clasificación de *No hay cosa como callar*, ver Mata Induráin 266-68.
4. En el artículo de Escudero se puede rastrear una bibliografía actualizada para algunos de estos aspectos.
5. Significativamente en el volumen de *Cuadernos de Teatro Clásico* en el que apareció mi artículo, volumen dedicado monográficamente al género de capa y espada, publicaba otro Evangelina Rodríguez Cuadros centrado en *No hay cosa como callar*, aunque señalaba las rarezas de esta obra en tanto comedia del género.
6. Ver particularmente Mata Induráin 265 por ejemplo: “*No hay cosa como callar* es una comedia bastante compleja, en el sentido de que bajo la apariencia o envoltura de una comedia de capa y espada se esconde un drama serio y, más aún, la impresión que deja en sus lectores (y en sus potenciales espectadores) es más bien la de una pieza de tonalidad intensamente dramática. Ni siquiera la acumulación de lances y peripecias (muy numerosos) provocados por sus múltiples enredos, ni tampoco los chistes del criado Barzoque (no demasiados, ciertamente) consiguen crear una atmósfera globalmente cómica. Lo reitero: la impresión predominante se acerca más al territorio de lo serio que al de lo cómico, y este aspecto de

- la tonalidad que capta el receptor (que empatiza con Leonor y siente rechazo por don Juan) me parece muy significativo: sin que se llegue a la tragedia, el regusto que nos deja la obra es agridulce”.
7. Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 97 y 102. La perspectiva global (no los aspectos episódicos y secundarios), el riesgo trágico, la discontinuidad tragedia/comedia, la asunción de actitud receptora de acuerdo con las convenciones del género que marcan el horizonte de expectativas: estas serían las marcas genéricas. Ver Vitse 1988, 308.
 8. *Academias del jardín*, en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 252.
 9. Podríamos decir que la dificultad máxima estribaría en establecer una taxonomía en niveles muy específicos y refinados, pero la adscripción a las grandes áreas de lo trágico o lo cómico, que es la preocupación más frecuente que revela la bibliografía, me parece mucho más sencilla y clara, como intentaré argumentar en lo que sigue.
 10. Antonucci 2003, 162-63 para este asunto del tiempo. Por lo demás, el que se puedan citar dos comedias más de Calderón (de dos géneros distintos) no me parece tan definitivo como presume Antonucci.
 11. Cuando me refería a “gradación psicológica” no estaba pensando en una evolución del carácter del personaje, sino a la mera acumulación de su sentimiento doloroso, creciente –en esta primera etapa del duelo– con el paso del tiempo. Nótese que la actuación primera y única de Leonor será averiguar la casa de Marcela, cosa que puede hacer porque el coche de este vuelca casualmente cerca de donde vive Leonor, y no porque se haya hecho capaz, tras la maduración interior, de emprender una estrategia activa. En esto no acierta Mata Induráin (264) cuando señala que “Ese tiempo elidido, y toda la información que se nos ofrece acerca del proceso interior vivido por Leonor en su transcurso, son necesarios para redondear el carácter del personaje, que solo después de ese plazo pasará a tomar la iniciativa de procurar la identificación de su agresor, es decir, solo entonces tomará una actitud activa para recuperar su honor”.
 12. “Dislocaciones genéricas”, cit.: “¿Para qué entonces realmente ese lapso temporal tan dilatado? ¿Es necesario para la definición de Leonor como personaje dramático? Puede pensarse que no puesto que su melancolía generada desde ese mismo momento bien podía al día siguiente buscar la identidad de su agresor. Pero durante esos dos meses ha ocurrido algo que sí ayuda al conjunto de la comedia: uno, es necesario para la madurez psicológica de don Juan, que en ese tiempo, dando la razón a su propio

- criado, ya ha olvidado por completo a Leonor: (“Yo quise bien ocho días, / y sané luego al momento”, vv. 1646-47); dos, porque ese lapso de tiempo coincide con la batalla de Fuenterrabía y la incipiente amistad de don Luis y don Juan, que añade una suerte de tensión emocional en el espectador que sabe más que los personajes”.
13. Antonucci 163-64, donde menciona algunos elementos del enredo. Escudero, “Dislocaciones genéricas”, cit., recoge otros. Y sobre todo ver la relación de Mata Induráin 262-63. Yo mismo corrijo mis apreciaciones señalando este enredo en comparación con *La fuerza de la sangre* de Cervantes: “La trama se aleja del análisis psicológico y emotivo de las relaciones familiares (fundamental en Cervantes) para apelar a la construcción de una compleja intriga con azares y concentración de relaciones interpersonales que densifican el clima de enredo: todos los personajes principales tienen contacto entre sí, de manera que cada acción provoca una reacción en cadena. Don Diego es hermano de Leonor, amigo de don Luis, el cual es pretendiente de Leonor y amigo de don Juan. Don Juan es el violador de Leonor y pretendiente de Marcela; en el desarrollo de la trama se hace amigo de don Diego, el cual se enamora de Marcela... Las posibilidades de conflictos se multiplican en este esquema de red combinatoria característica de la comedia de enredo. Sin embargo *No hay cosa como callar* no es una comedia de capa y espada, no participa de la esencia lúdica del género” (Arellano 2006, 143-44). Pero no había entrado en el análisis de esa estructura de enredo, que más bien me parece de “pseudo-enredo”, como intento mostrar.
 14. Para la relación de la comedia con la novela ver Arellano, 2006.
 15. La señalan otros estudiosos como Rodríguez Cuadros (150) o Escudero, “Dislocaciones genéricas”: “aparece un nuevo rasgo más propio del ámbito de las comedias serias y que llamo la retórica de la premonición, rasgo inequívoco de una estructuración trágica”. Añado a los pasajes que cita Escudero (vv. 269-72, 1055-60) otros que me parecen más expresivos.
 16. Los galanes ingeniosos tienen también mucho que decir en la comedia cómica.
 17. En las piezas trágicas el código honroso es rígido e inflexible, lo cual impide a las damas desarrollar los juegos que son posibles en las cómicas. Ver para esto Arellano, “El honor calderoniano en las comedias de capa y espada”, en prensa.

18. En este sentido es inaceptable también lo que escribe Ter Horst 101: “For two months she locks herself up in a purgative convent of the self”, a lo que apostilla Déodat-Kessedjian 246, n. 87: “Solo tras este periodo será capaz de actuar”. Pero, como ya he dicho, actúa (solo una vez y sin resultados) cuando el azar le lleva a casa a Marcela, sin que su periodo de duelo tenga influencia en la acción.
19. Este secreto final en el que todos callan es más bien “diplomático”: don Luis se da cuenta de lo que pasa al recordar el relato que le hizo don Juan de su aventura nocturna, y los demás pueden intuir fácilmente que si un galán está riñendo con Leonor y la solución es el matrimonio, se trata de una cuestión que atañe a la honra. Por eso mismo todos deciden callar, no porque ignoran, sino porque ahora ya lo saben: si don Diego “no alcanza nada al secreto” (v. 3410) será porque prefiere no pensar en él; el viejo don Pedro (ver vv. 3382-85) lo ha comprendido perfectamente.
20. Su veleidad amorosa, el lenguaje bajo, chistes sobre la cama “que es la más hermosa dama/ y más cómoda”, etc. Ver vv. 78-88, 168-78, 1587-90, 1646-58, 1844-50, etc.
21. Esta relación ha sido apuntada a menudo por la crítica (ver Mujica, Sloane, Rodríguez Cuadros, Hildner y Costales). Para su examen más reciente ver A. J. Sáez, “Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*”, en prensa, cuya consulta agradezco al autor.
22. “Dislocaciones genéricas”, cit. Lo que no veo es la diferencia entre grandeza y pequeñez metafísica de uno y otro. Escudero sigue insistiendo en la dimensión heroica, titánica, del burlador, que tanto atrae a muchos estudiosos y que me parece una fantasía sin fundamento textual. Ver Arellano, 2003.
23. Tomo en lo que sigue algunas líneas de Arellano 2006.
24. *La fuerza de la sangre*, Arellano 114-15.
25. La pregunta de Iturralde 36 (“¿por qué el silencio de la mujer frente al hombre (su hermano do Diego) quien podría reparar la honra o lavar la ofensa?”) ignora los códigos de honor teatrales: sin perspectivas de reparación (ya que Leonor lo desconoce todo sobre su agresor), el último a quien Leonor podría confiarse es su hermano. Leocadia, personaje de novela, género que permite una lectura individual y reflexiva, puede hablar con su familia y esta apelar al concepto de honor como virtud, no como opinión; en el teatro semejante código de la honra-virtud solo sería posible en comedias de santos o autos sacramentales, pero de ningún modo

- en un drama de honor.
26. Algunas opiniones sobre el desenlace de *No hay cosa como callar*, que ahora no afectan directamente a mi argumentación, en Déodat-Kessedjian 257-60.
 27. Déodat-Kessedjian 262. La estudiosa nunca especifica qué esfuerzos son estos, salvo el esfuerzo que hace para guardar silencio. Tampoco concretan otros críticos cuáles son las estrategias de Leonor para alcanzar sus objetivos. Déodat-Kessedjian niega el análisis de Soufas, pero sin argumentos convincentes.
 28. Soufas 167, 172. Habría que matizar que el silencio no es contraproducente (porque no cabe otra cosa) ni un fin en sí mismo (su fin es la citada salvaguarda del honor-opinión).
 29. Nada hay en don Juan de proceso de crecimiento, ni maduración afectiva, ni conversión, como suponen, a mi juicio erróneamente, Sloane o Dapaz Strout.

Obras citadas

- Antonucci, Fausta. "Riflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua appartenenza di genere". *Giornate Calderoniane Calderón 2000: atti del Convegno Internazionale, Palermo 14-17 Dicembre 2000*. Ed. Enrica Cancelliere. Palermo: Flaccovio Editore, 2003. 159-69.
- Arellano, Ignacio. "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada". *Cuadernos de Teatro Clásico* 1 (1988): 27-49.
- . *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.
- . "Revisión de *El burlador de Sevilla*, mito literario y teatral". *Cuadernos de Teatro Clásico* 18 (2003): 111-38.
- . "Cervantes en Calderón". *El escenario cósmico: estudios sobre la Comedia de Calderón*. Ed. Ignacio Arellano. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 123-52.
- . "Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del

- Siglo de Oro". *Rilce* 27.1 (2011): 9-34.
- . "El honor calderoniano en las comedias de capa y espada" (en prensa).
- Calderón, Pedro. *No hay cosa como callar*. Ed. Karine Delmondes, tesis doctoral en curso (Pamplona, Universidad de Navarra).
- Casa, Frank P. "El tema de la violación sexual en la comedia". *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell. Vol. 1. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993. 203-12.
- Cervantes, Miguel de. *La fuerza de la sangre. Obra completa*. Ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas. Vol. 8. Madrid: Alianza, 1996.
- Costales, Kathleen. "Don Juan domesticado o la desmitificación del tipo en *No hay cosa como callar* de Calderón". *Bulletin of the Comediantes* 61.1 (2009): 109-28.
- Dapaz Strout, Lilia. "El casamiento 'forzado' y el silencio ritual en *No hay cosa como callar*". *Hispanic Journal* 3.1 (1981): 7-22.
- Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise. *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 1999.
- Escudero, Juan Manuel. "Dislocaciones genéricas calderonianas: el llamativo caso de *No hay cosa como callar*" (en prensa).
- Hildner, David J. "Chronos y Kairos en el argumento calderoniano: el caso de *No hay cosa como callar*". *La Chispa '93 Selected Proceedings. The Fourteenth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. Ed. Gilbert Paolini. New Orleans: Tulane University Press, 1993. 115-20.
- Iturralde, Josefina. "La mujer, el honor, el silencio en *No hay cosa como callar*". *Anuario de Letras Modernas [México]* 1 (1983): 35-42.
- Mata Induráin, Carlos. "'Llorar los ojos y callar los labios': la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*". *Anuario calderoniano* 3 (2010): 259-74.
- Mujica, Barbara. "The Rapist and His Victim: Calderon's *No hay cosa como callar*". *Hispania* 62 (1979): 30-46.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. *Calderón: vida y teatro*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- . "A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla". *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico de Toledo, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. 453-83.

- Rodríguez Cuadros, Evangelina. "Antes que todo es la acción: para una lectura de *No hay cosa como callar* de Calderón". *Cuadernos de Teatro Clásico* 1 (1988): 27-50.
- Sáez, Adrián J. "Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*" (en prensa).
- Sánchez Escribano, Francisco, y Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española*. Madrid: Gredos, 1972.
- Sloane, Robert. "Calderón's *No hay cosa como callar*: Character, Symbol, and Comedic Content". *Modern Language Notes* 99.2 (1984): 256-69.
- Soufas, Teresa Scott. "'Happy Ending' as Irresolution in Calderón's *No hay cosa como callar*". *Forum for Modern Language Studies* 24.2 (1988): 163-74.
- Ter Horst, Robert. *Calderón: The Secular Plays*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1982.
- Vitse, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*. Université de Toulouse-Le Mirail: France Ibérie Recherche, 1988.
- . "Gutierre Alfonso de Solís". *Calderón 2000*. Ed. Ignacio Arellano. Vol. 1. Kassel: Reichenberger, 2002. 163-86.