

INTRODUCCIÓN

I. I. ASPECTOS GENERALES DE LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

Los empeños de un acaso pertenece al género de la comedia de capa y espada, subgénero dramático que conoció un gran auge en el siglo xvii, y que inmediatamente nos trae a la mente títulos como *El acero de Madrid*, *La dama boba*, *La dama duende*, *El escondido y la tapada*, *Mañanas de abril y mayo*, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, *Don Gil de las calzas verdes*, etc. La denominación «de capa y espada» también nos recuerda la indumentaria de los galanes, quienes se embozaban con la capa y utilizaban las espadas para solventar sus disputas amorosas.

El primer problema que se nos presenta es el de la definición y delimitación del subgénero. Como afirma Ignacio Arellano¹, estamos ante un asunto complicado, ya que no existe un criterio unificado que permita una definición y una clasificación definitivas para este subgénero, tareas por otro lado sumamente necesarias, pues ambas pueden ayudar a determinar el sentido de cada obra dentro de su género y la recepción que tendría por parte del público de la época². El punto de partida sería la ya clásica definición de Bances Candamo de estas

¹ Remito aquí a su Capítulo 2 de *Convención y recepción*, pp. 37-69, donde Arellano hace un repaso de los intentos más notables para clasificar y caracterizar el subgénero, analizando las dificultades que tal empeño conlleva.

² Como ha señalado parte de la crítica, faltaba un intento firme de clasificar los géneros y subgéneros dramáticos barrocos (y en particular la producción calderoniana). Esta tarea tan necesaria ha sido abordada por algunos críticos con interesantes propuestas entre las que se encuentran los trabajos de Marc Vitse, Francisco Ruiz Ramón e Ignacio Arellano.

comedias: «Las de capa y espada son aquéllas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como don Juan, o Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo»³. Así pues, estamos ante un tipo de comedia donde unos personajes particulares (con nombres habituales de la época⁴) actúan movidos por amor, celos y honor, y en donde se producen una serie de lances propios del galanteo tales como duelos, embozamientos y riñas entre amantes celosos. El enredo eleva la tensión dramática, cataliza el suspense y precipita los acontecimientos.

Estas comedias de enredo entrarían en lo que Bances Candamo denominó comedias «amatorias». Pero bajo esta denominación, el dramaturgo aurisecular recogía también otro tipo de comedias con el nombre de comedias «de fábrica», las cuales son conocidas hoy en día como comedias «palatinas», distinguiéndolas de las de capa y espada en que, frente al carácter particular de los personajes de estas últimas, en aquellas los protagonistas y demás personajes pertenecían a la clase real o nobiliaria⁵. Por otro lado, mientras que la acción de las comedias de capa y espada transcurre generalmente en ciudades importantes de la geografía nacional⁶ como Madrid (sobre todo), Sevilla y Toledo, el marco geográfico de las comedias palatinas es mucho más amplio, extendiéndose por diferentes cortes europeas.

Por el momento, la definición de Bances Candamo parece la más ajustada para este subgénero de las comedias de capa y espada. Los

³ *Teatro de los teatros*, p. 33.

⁴ Pedraza Jiménez, 2000, señala lo siguiente: «Excepcionalmente, los nombres (Lisardo, Celio...) recuerdan el mundo de la novela; pero predominan ampliamente los comunes en la sociedad española del momento: Manuel, Diego, Juan, Luis, Pedro, Félix... Los femeninos, sin ser extraños a nuestros hábitos, tienen casi siempre un regusto literario: Marcela, Laura, Beatriz, Clara, Hipólita...» (p. 208).

⁵ Ver *Teatro de los teatros*, pp. 33 y 34.

⁶ Rodríguez Cuadros, 2002, partiendo de la definición de Bances Candamo, señala lo siguiente con respecto a la comedia de capa y espada: «En lo esencial, [es] el tipo de comedia que escribieron Menandro o Terencio, pero adaptada a la vida de la clase ociosa del siglo xvii. Su escenario es la nueva sociedad homogénea y casi burguesa de Madrid o de cualquier ciudad que, ya en la época, ofrezca ese grado de masificación urbana que proporciona la coartada adecuada al confuso anonimato que precisan los azarosos lances en los que discurre la acción» (p. 74).

contemporáneos de Calderón probablemente no consideraron necesario definir un tipo de comedias al que estaban bastante acostumbrados, limitándose en ocasiones a perfilar algunos de sus ingredientes característicos, como el ingenio y el amor⁷; y parece ser que las definiciones posteriores no han añadido aspectos nuevos especialmente significativos o relevantes para la delineación esencial de la comedia de capa y espada.

El público ante el que se representaban estas comedias estaría también muy familiarizado con los aspectos relativos a su puesta en escena, así como con la trama básica, los personajes y su caracterización. Los autores de comedias buscaban satisfacer a un público ávido de pasarlo bien y distraerse, y las comedias de capa y espada les proporcionaban una fuente prolífera que brotaba de un patrón básico de enredo construido en torno a cuestiones de amor y honor, y cuyo desenlace era siempre agradable. Ruiz Ramón señala que en las comedias de capa y espada y las comedias de ingenio

tan solicitadas por los directores de compañías teatrales para satisfacer el hambre de diversión del público y su gusto por la pieza de intriga donde ocurren incontables lances, se suceden las más equívocas situaciones, se manejan similares conceptos sobre el amor, el honor y la sociedad, se utiliza la palabra como instrumento lírico tanto como dramático, se anuda y desanuda con gran habilidad el enredo y se llega al mismo, o semejante, final feliz, alegre y despreocupado.⁸

Se trata, pues, de un género que busca entretener, divertir, destinado a un consumo masivo, al menos sobre las tablas, lugar natural del género, como también ponen de manifiesto muchos otros críticos⁹.

⁷ Arellano, 1999, pp. 39-40, apunta estos rasgos fundamentales a partir de testimonios anteriores a la definición de Bances Candamo, entre los que se encuentran los de Carlos Boyl en 1616 (en su romance «A un licenciado que deseaba hacer comedias»), Suárez de Figueroa en 1617 (en *El pasajero*), Salas Barbadillo en 1635 (en *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*), Zabaleta en 1660 (*Día de fiesta por la tarde*) y el P. Guerra en 1682 («Aprobación a la *Verdadera Quinta Parte*» de las comedias de Calderón), además de una anónima «Loa en alabanza de la espada» anterior a 1616, que es la primera alusión escrita a las comedias de capa y espada de que disponemos.

⁸ Ruiz Ramón, 2000b, p. 256.

⁹ Por ejemplo, Cortés Vázquez, 1988, al tratar la influencia calderoniana en Thomas Corneille, señala precisamente el carácter consumista del género,

El público disfrutaría sobre todo con la ingeniosidad constructiva de cada obra; se regocijaría con el enredo y las situaciones cómicas que provocaba, y finalmente con su feliz resolución.

1.2. EVOLUCIÓN DEL GÉNERO

El subgénero de capa y espada evolucionó, pasando por diversas etapas, hasta adquirir una forma definitiva con Calderón. Con Lope de Vega, este tipo de comedias todavía no había alcanzado su estructura definitiva. En este primer momento hay una mixtura en la que entran elementos costumbristas, temas variados, personajes pertenecientes a distintos estratos sociales (incluidos nobles) y ambiente heterogéneo (incluidas las cortes europeas).

Según Arellano¹⁰, esta primera fase sería una adaptación de la comedia antigua grecolatina, aunque evolucionada, y respondiendo ya a los patrones de la Comedia Nueva. En una segunda etapa, la comedia se consagraría en su fórmula plena y coincidiría con la última época de comedias de Lope y con el período de producción de Calderón, Tirso, etc. Finalmente, en una tercera etapa de decadencia, el subgénero volvería a la fórmula cómica del principio, adaptada de la comedia antigua y próxima a los conceptos de la *turpitud et deformitas*. Concretamente, Arellano señala que en sus inicios el género todavía aparecía poco pulido, con rupturas del decoro al no reprimirse los impulsos y deseos de damas y galanes, envueltos en el juego erótico, ingrediente básico de estas comedias. Los protagonistas, incluso aquellos pertenecientes al estamento nobiliario, participaban de un humor que surgía

aunque refiriéndose más particularmente a las adaptaciones de comedias españolas realizadas por Thomas Corneille: «En esta literatura que no vacilo en calificar con palabras de hoy como de consumo, porque Tomás Corneille no ofrece otra cosa, el enredo responde a una necesidad novelesca del lector o espectador medio, que hoy día no ha desaparecido ni mucho menos, y se satisface por ejemplo con la novela policíaca» (p. 30).

¹⁰ Arellano, 1995, pp. 208-212. En esas mismas páginas, Arellano menciona *La francesilla*, *El Arrenal de Sevilla*, *La discreta enamorada*, *El anzueto de Fenisa*, *El acero de Madrid*, *De cuando acá nos vimos* como ejemplos de comedias precursoras de capa y espada, pues, aunque no responden a la definición de Bances Candamo, se encuentran encaminadas en esa dirección, al presentar ciertas características afines.

tanto del recurso del ingenio como del ridículo, y en el cual los viejos se llevaban la peor parte en sus confrontaciones con los jóvenes. Paralelamente se desarrollan otras comedias más refinadas, tanto en los personajes como en el tratamiento del tema del amor, más fundamentadas en el ingenio y con tramas más elaboradas, más cercanas a la segunda etapa de plenitud. Poco a poco —añade Arellano— la comicidad se irá generalizando, el fondo de la acción irá centralizándose más en las capitales españolas, y las simetrías y paralelismos desempeñarán un papel más notable, estilizándose y contribuyendo a la estructura del enredo, algo que culminará con Calderón.

Así pues, si bien con Lope y con otros dramaturgos la comedia de capa y espada todavía no había alcanzado su plenitud estructural, conservaba una frescura y una originalidad en los temas que fue perdiendo poco a poco a medida que se repetían los patrones compositivos y esquemas temáticos. Con Calderón, este subgénero fue adquiriendo esa perfección estructural que le caracteriza, logrando incorporar fórmulas y técnicas dramáticas metateatrales¹¹ y manteniendo también el interés del público gracias a enredos bien trenzados que se resolvían de la manera más sorprendente¹² y dejaban al auditorio asombrado.

¹¹ Estas fórmulas metateatrales y autorreferenciales se tratarán en los apartados dedicados a los elementos cómicos y a cuestiones dramáticas, escénicas y textuales en *Empeños*.

¹² Ya Bances Candamo, en su *Teatro de los teatros*, había elogiado el talento de Calderón para mantener el interés de un público en suspenso, en una época en la que el género había ya entrado en decadencia: «Estas de capa y espada han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ya ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan vnos a otros, y sólo Don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tubiesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos, y traesura gustosa en deshacerlos» (p. 33). Ángel Valbuena Briones, en el estudio crítico a su edición de *Dama duende*, 2007, destaca la pericia dramática de Calderón por encima de dramaturgos coetáneos: «Calderón es un excelente técnico de la obra dramática. Poda la acción del asunto hasta mantener en sus elementos básicos el conflicto y en ello posee más tino que sus contemporáneos. Reduce el tiempo y lo condensa a las situaciones esenciales» (p. 23). Y en cuanto al trazado y desarrollo del enredo, Valbuena describe los procedimientos del artista que probablemente mantenían al público pegado al asiento, contribuyendo a su éxito: «Planea cuidadosamente la trama, explica la escena de modo que el público no pierda detalle, complica la situación, cambia la perspectiva, añade elementos desconcertantes hasta que el embrollo parece que no da a más y en ese momento se incrementa la confusión para, en una rápida peripecia, conducir al desenlace» (p. 23). También Pedraza Jiménez, 2000, alaba el ingenio y la

1.3. CUESTIONES DE AUTORÍA

A pesar de que esta comedia aparece generalmente atribuida a Calderón de la Barca, existe un grupo de críticos que se la adscribe a Juan Pérez de Montalbán, partiendo de algunos testimonios tempranos. Creo que existen suficientes indicios que apuntan a que el autor es Calderón de la Barca y no Pérez de Montalbán.

Ya desde las primeras ediciones de que tenemos noticia, la obra aparece siempre atribuida a Calderón, al menos bajo el título *Los empeños de un acaso*. Vera Tassis la incluyó en su *Parte VI* de las comedias de Calderón, y las ediciones sueltas también se la otorgan a Calderón. Sin embargo, la misma comedia aparece también bajo otro título, *Los empeños que se ofrecen*. Una vez cotejados los testimonios, es indudable que se trata de la misma comedia. Con este otro título, la encontramos en la colección de comedias sueltas *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*¹³ —todavía atribuida a Calderón—, además de aparecer en sueltas localizadas en la Biblioteca Nacional de España [T-20648] y en la British Library [T.1735. (6.)] —ya atribuida a Pérez de Montalbán en este último testimonio—. Por otra parte, existe una copia en la Biblioteca Universitaria de Valencia [A-104/102] muy similar a las anteriores en las variantes, pero a la que le faltan la primera y la última páginas, lo que dificulta el saber a quién se atribuía, aunque Maria Grazia Profeti parece inclinarse por Montalbán¹⁴.

meticulosa técnica de Calderón a la hora de construir estas comedias: «Son piezas de rigurosa estructuración. El dramaturgo se complace en un alarde de dominio que consiste en complicar el enredo, pero poniendo un cuidado exquisito en no dejar ningún cabo suelto: todo, incluso los accidentes más nimios, queda justificado dentro de la escena. Las entradas y salidas de los personajes, tan numerosas y caóticas, se insertan en un juego perfectamente calculado» (p. 199); en otra parte añade lo siguiente: «Clave es el arte del dramaturgo para proporcionar una complejísima, minuciosa y en apariencia contradictoria información, y mantener, al mismo tiempo, el interés y el regocijo del espectador» (p. 205).

¹³ Se trata de dos ediciones, una publicada en Alcalá, en casa de María Fernández, en 1651, y otra publicada en Madrid, en casa de María de Quiñones, en 1653. Estas ediciones contienen obras de diversos autores de la época.

¹⁴ Profeti, 1976, p. 439, la describe y señala que tal vez este testimonio estuviera atribuido a Montalbán, a causa del título que presentaba, pero que, al faltarle la página inicial y la final, la atribución de esta suelta sigue constituyendo una incógnita.

Para demostrar la paternidad de Montalbán sobre esta obra, Profeti recurre en primer lugar a un razonamiento relacionado con la fama de los autores: «Como regla general, y objetiva, para establecer una paternidad dudosa, se podría notar que es más fácil que una comedia de un autor menos importante se atribuya a otro de mayor fama, que no el caso contrario»¹⁵. Si bien esto pudiera ser cierto, tampoco supondría, de por sí, un argumento definitivo, ya que, como la misma Profeti reconoce, «se trataría siempre de suposiciones»¹⁶. Además, parece ser que también se publicó *Casa con dos puertas* (y alguna más) bajo autoría de Montalbán¹⁷, por lo que no resulta concluyente el razonamiento de Profeti.

En segundo lugar, y como argumento de mayor envergadura, Profeti esgrime el testimonio del propio Calderón que se encuentra en el Prólogo de su *Parte IV*, fechada en Madrid, 1672, en el que el dramaturgo se queja de las prácticas comerciales y poco honestas de los impresores, quienes le atribuyen comedias que no son suyas y le sustraen otras que sí lo son. En ese testimonio, parece ser que Calderón no reconoce como suya la comedia que lleva por nombre *Los empeños que se ofrecen*. Llegados a este punto, Profeti asume que el testimonio de Calderón dejaba claro que la comedia no era suya, puesto que se trataba de la misma comedia que *Los empeños de un acaso*; y así concluye que queda «aclarada su paternidad»¹⁸, la de Juan Pérez de Montalbán.

Sin embargo, yo no veo por ninguna parte una demostración convincente de la paternidad de Pérez de Montalbán. El argumento central de Profeti —el testimonio de Calderón rechazando su paternidad sobre la obra— no me parece tan determinante como Profeti

¹⁵ Profeti, 1983, p. 252.

¹⁶ Profeti, 1983, p. 252.

¹⁷ En Emilio Cotarelo y Mori, ed., 2001, p. 180, encontramos la siguiente nota a pie de página: «En el mismo año de 1636 se imprimieron *La dama duende*, *Casa con dos puertas* (a nombre de Montalbán), y a nombre de Calderón, *Casarse por vengarse*, que es de Rojas Zorrilla (*Parte 29 de Diferentes autores*, Valencia, 1636); *La dama duende*, *La vida es sueño* y *El privilegio de las mujeres* (esta a nombre de Montalbán); las tres en la *Parte 30 de Varios autores* (Zaragoza, 1636)». En este mismo ensayo (p. 200) parece bastante clara para Cotarelo la autoría de Calderón, basándose en la referencia al monstruo de dos cabezas a la que alude Hartzzenbusch y también a la atribución que le hizo Corneille en su traducción o adaptación francesa.

¹⁸ Profeti, 1983, p. 254.

pretende, ya que este rechazo pudo estar condicionado únicamente por el nuevo título bajo el que aparecía la comedia: *Los empeños que se ofrecen*. En un tiempo en el que numerosas comedias incluían el sustantivo «empeño»¹⁹, tanto en los títulos como en el *corpus* de las mismas, no resultaría tan extraño que Calderón pudiera pensar que se trataba de otra obra al no reconocer el resto del título «que se ofrecen» y, sin ni siquiera echar un vistazo al contenido, considerase que no pertenecía a su producción²⁰. Además, existe una contradicción, a mi modo de ver, entre las afirmaciones de Profeti en el artículo anteriormente referido y la siguiente declaración, en otro artículo suyo: «Calderón ne aveva rifiutato la paternità (sotto il primo titolo [*Los empeños de un acaso*]) nel Prologo della *Parte IV* delle sue commedie»²¹. La referencia explícita de Profeti a este título (que menciona previamente), no se ajusta a lo que aparece en el prefacio a la *Parte IV*, donde únicamente aparece *Los empeños que se ofrecen* dentro del grupo de comedias atribuidas a Calderón que no son suyas. Supongo que Profeti se refería a este título y no al primero. Como trataré de exponer aquí, creo que Calderón, en el prólogo a la *Parte IV* de sus comedias, rechazó como suyo el título de *Los empeños que se ofrecen* sin saber que en realidad se trataba de *Los empeños de un acaso*, es decir, no llegó a leerse *Los empeños que se ofrecen*.

Por otra parte, la fecha de composición podría ser clave para dilucidar la paternidad de la comedia. Para poder atribuirle la autoría de la misma a Pérez de Montalbán, Profeti no tiene más remedio que desestimar la fecha de composición que se le viene dando a raíz de las

¹⁹ Además de *Empeños*, existe un buen número de comedias que incluyen la palabra «empeño» en su título, por ejemplo, *Los empeños de seis horas* y *Los empeños de un plumaje*, ambas de Calderón; *Los empeños de un engaño*, de Juan de Alarcón; *Los empeños del mentir*, de Antonio Hurtado de Mendoza; *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz; y *Los empeños que hace el amor*, de Juan Cabeza (o Cabezas).

²⁰ Wilson, 1962, menciona lo siguiente: «Vera Tassis incorporated into the list of “Comedias supuestas” all the titles given as spurious in the *Quarta parte* except one (*Los Empeños que se Ofrecen*, which was the title given to *Los Empeños de un acaso* in *El Mejor de los mejores libros*, Alcalá, 1651, and Madrid, 1653), which he possibly overlooked by accident». Y un poco más adelante añade: «Calderón disowned in the *Cuarta parte* of 1672 a play called *Los Empeños que se ofrecen*, which was really his own play *Los Empeños de un acaso*. Perhaps he had not realized that this was a false title to an authentic work».

²¹ Profeti, 1989, p. 299.

interpretaciones de Hartzenbusch²², es decir, entre 1639-1640; según Profeti «la comedia tiene que ser más temprana»²³, y resta importancia a la asociación que establece Hartzenbusch entre el «monstruo de dos cabezas» al que alude el criado Hernando en la tercera jornada y el niño bicéfalo nacido en Francia en 1639. De igual o similar opinión que Profeti parecen ser Kurt y Roswitha Reichenberger, quienes afirman lo siguiente: «En algunos casos las alusiones a acontecimientos contemporáneos quizá no sean de mucho valor, por ejemplo cuando en el caso de *Los empeños de un acaso*, basándose sólo en el verso ‘No fuera el monstruo yo de dos cabezas’, se fija la fecha inmediatamente después de conocerse el nacimiento en Avignon de un monstruo así el 8 de noviembre de 1639»²⁴. Profeti nos recuerda que en la antigüedad clásica existían referencias a seres bicéfalos, y por ello refuta que esta referencia sirva para establecer la fecha de composición de la comedia. Juan Pérez de Montalbán había fallecido el 25 de junio de 1638²⁵ de una enfermedad mental que le sobrevino ya en 1637. Profeti tiene que rechazar la asociación establecida por Hartzenbusch entre las palabras de Hernando y la existencia del niño bicéfalo francés, porque de ser cierta la referencia quedaría desbaratada su teoría que atribuye la autoría a Pérez de Montalbán. Si bien no podemos establecer una relación definitiva entre las palabras de Hernando y el suceso del año 1639, tampoco se puede descartar sin más. Por otro lado, el que la comedia estuviera enfocada a divertir al público de la época (y no sólo a un público culto, sino también al público popular), hace razonable pensar que la referencia al «monstruo de dos cabezas» recordaría en el público

²² Hartzenbusch, 1849, p. 673, fecha esta comedia en 1639, pues considera que la alusión al «monstruo de dos cabezas» que aparece en el verso 2578 se refiere a un niño con dos cabezas que había nacido en Avignon el ocho de noviembre de 1639 (caso documentado por Pellicer en sus *Avisos*), y, por lo tanto, la comedia tendría que ser posterior al nacimiento de este niño bicéfalo. Por su parte, Cruickshank, 2011, pp. 347-348, hace un repaso de este episodio y señala que probablemente la noticia del suceso se habría difundido en «hojas volantes». Añade Cruickshank que *Empeños* debió de llegar impresa a París en 1643, dato que situaría temporalmente su composición cerca —pero después— del nacimiento del bicéfalo francés.

²³ Profeti, 1983, p. 254.

²⁴ Reichenberger, 1983, p. 259.

²⁵ Profeti erróneamente señala 1639 como fecha de su óbito.