

**LA EUTRAPELIA EN LAS COMEDIAS DE CAPA  
Y ESPADA DE CALDERÓN**

**ANTONIO OREJUDO**  
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO  
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES  
1996



## LA EUTRAPELIA EN LAS COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA DE CALDERÓN

ANTONIO OREJUDO UTRILLA  
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

En griego la palabra *eutrapelia* designaba la calidad de los objetos que giraban bien. Aristóteles la usó en sentido figurado para enunciar una de las virtudes éticas, la virtud de la diversión moderada. Decía Aristóteles que hay momentos de descanso en los que el hombre debe divertirse diciendo o escuchando bromas, pero sin exceder nunca los límites del justo medio. El hombre virtuoso, el *eutrapelos*, sabe divertirse y divertir a los demás moderadamente; ni es un hombre chocarrero (*homolochos* es la palabra que usa Aristóteles); ni tampoco un hombre callado y desconversable que no sabe de burlas (*agraikos*, según el filósofo). ¿Por qué utilizaba Aristóteles una palabra como *eutrapelia*, que significa algo así como *agilidad*, para designar la virtud de la diversión moderada? Contesta el filósofo en su traducción al castellano:

A los que divierten a los otros decorosamente se les llama ingeniosos, es decir, ágiles de mente, pues tales movimientos se consideran notas de carácter, y lo mismo que juzgamos a los cuerpos por sus movimientos, lo hacemos también con el carácter<sup>1</sup>.

Hasta Santo Tomás de Aquino, el cristianismo tendió a identificar el *eutrapelos* aristotélico con el *homolochos*, es decir, a considerar chocarrero cualquier hombre moderadamente divertido<sup>2</sup>. Santo Tomás de Aquino en su comentario a la *Ética* de Aristóteles dignificó de nuevo la palabra para la cristiandad, al proclamar su ya célebre «*ludus est necessarius ad conservationem vitae humanae*»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Aristóteles, *Ética Nicomaquea; ética eudémica*, trad. de Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1988, IV, 8.

<sup>2</sup> Así parece ponerlo de manifiesto la traducción del griego al latín que hizo San Jerónimo de la quinta epístola de San Pablo a los efesios. En esta carta, el Apóstol exhortaba a huir de la torpeza, de la necesidad y de un tercer peligro que el texto denominaba en griego *eutrapelia*. San Jerónimo, consciente de las connotaciones pecaminosas que había adquirido con el cristianismo la virtud aristotélica, tradujo *eutrapelia* al latín como *scurrilitas*, es decir, como truhanería o chocarrería: «*Festote ergo imitatores Dei, sicut filii charissimi; et ambulare in dilectione, sicut et Christus dilexit nos, et tradidit semetipsum pro nobis oblationem et hostiam Deo in odorem suavitatis. Fornicatio autem, et omnis immunditia, aut avaritia, nec nominetur in vobis, sicut deceat sanctos; aut turpitudinem, aut stultiloquium, aut scurrilitas, quae ad rem non pertinent: sed magis gratiarum actus*» (*Epístolas a los efesios*, V, 1-5).

<sup>3</sup> San Francisco de Sales también rechazó la traducción de *eutrapelia* por *scurrilitas* y lo que ese traslado de San Jerónimo significaba, es decir, considerar excesiva cualquier clase de diversión. En su obra *Introducción a la vida devota*, San Francisco de Sales escribió: «Los juegos de palabras, que se hacen de unos a otros con modestia, regocijo y alegría, pertenecen a la virtud llamada Eutrapelia por los griegos y nosotros la podemos llamar buena conversación. Por estos entretenimientos se llama una honesta y amigable recreación sobre las ocasiones frívolas que por las imperfecciones humanas ofrecen conviene guardarnos solamente de no pasar de esta honesta alegría a las burlas, las cuales provocan la risa por menosprecio de el próximo, pero el regocijo y entretenimiento la provocan por una simple libertad confianza y familiaridad, junta con la sutileza de alguna palabra bien dicha» (E. Cotarelo y Mori: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Archivos, bibliotecas y museos, 1904, 16-17).

En el siglo XVII la palabra ya se había deformado: de *eutrapelia* pasó a *eutropelia*, y con esta forma aparece en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, el diccionario de Covarrubias, publicado en 1611. La nueva palabra se define como «un entretenimiento de burlas graciosas y sin perjuicio como son los juegos de mastrecoral». El cambio de vocal, como vemos, indica una modificación semántica. La palabra *eutropelia* ya no designa, en general, como lo hacía el término griego *eutrapelia*, la virtud de la diversión moderada que había postulado Aristóteles, sino un tipo específico de entretenimiento: el que produce el *juego de mastrecoral*, que es definido así por Covarrubias:

Juego de masecoral o de pasapasa y de masegicomar: todos estos nombres tiene el embaidor que nos hace, como dicen, del cielo cebolla, por la liberalidad que tiene en trocar las cosas; y así el juego se dice también juego de manos... Y entre otros traen el de los cubiletes, adonde meten ciertas pelotillas, que a nuestro parecer quedan dentro, y al asentar el cubilete las saca y las pone en otro que nos muestra ponerle cerca del vacío, y con un palillo da ciertos golpes y dice ciertas palabras repitiendo el pasa pasa, de donde tomó nombre el juego; y alzando muy despacio el cubilete, no se halla nada en él<sup>4</sup>.

En los primeros años del XVII, por lo tanto, la palabra *eutropelia*, sin perder sus connotaciones de diversión moderada («entretenimiento...sin perjuicio»), hace también referencia a un tipo específico de pasatiempo («... como son los juegos de mastrecoral») en el que se produce un trueque o un engaño merced a la agilidad de movimientos de un embaucador, lo que en cierto modo supone remontar a Aristóteles y recuperar su sentido primigenio de *agilidad mecánica*. Corría por aquellos mismos años una versión aún más deformada de la palabra, en la que se había eliminado el prefijo: se trata de la voz *tropelia* o *tropelía*, que significaba solamente 'manipulación que hace parecer una cosa por otra'. *Tropelía* ya no hace referencia a la virtud del entretenimiento moderado de su origen etimológico: es simplemente la manipulación en sí misma. En la comedia calderoniana *Cada uno para sí* (h. 1652), justo antes de que Carlos interrumpa una conversación entre Violante y Leonor, a quienes está cortejando simultáneamente, Leonor se esconde tras Violante para presenciar en secreto los requiebros del engañoso galán. En pleno cortejo, Violante se gira y deja descubierta a Leonor. Ante semejante trueque, Carlos exclama: «¡Cielos! ¿Qué es esto que veo? / ¿Qué es esto, ciclos, que miro? / Sin duda amor *tropelías* / anda jugando conmigo; / pues sin que yo entienda cómo / o cuándo o por dónde vino, / encuentro aquí con Leonor, / cuando aquí a Violante sigo»<sup>5</sup>.

Llegados a este punto parece legítimo preguntarse por la relación que existe entre la vida de la palabra *eutrapelia* y el *sotogénero* cómico de capa y espada<sup>6</sup>. Durante el siglo XVII la

<sup>4</sup> Covarrubias, *Tesoro...*, s.u. *juego de masecoral*.

<sup>5</sup> Posteriormente la palabra se unió a la familia de «tropel» y «atropellar». Según explica Covarrubias, con el pretexto de magia o prestidigitación se comieron tantos hurtos, que «tropelías» acabó sintiéndose sinónimo de «abuso» o «atropello», sentido con el que ha llegado hasta nosotros. Esta última fase, con todo, interesa menos a este trabajo. Corominas documenta la primera aparición de esta forma en *La pícara Justina* (1604), y da cuenta de sucesivas utilizaciones. Bruce Wardropper en su célebre trabajo «La Eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Actas del VII congreso de la AIH*, I, Roma, Bulzoni, 1982, 153-169 amplía la lista con unos cuantos textos de los siglos XVI y XVII.

<sup>6</sup> Para el concepto de sotogénero, ver J. Oleza: «Los géneros en el teatro de Lope de Vega», I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitis (eds.): *Del horror a la risa. Homenaje a Christiane Fassin-Lacourt*. Edition Reichenberger. Kassel, 1994, 235-230, p. 241.

virtud aristotélica de la diversión moderada apareció invocada frecuentemente en los textos que se escribieron para atacar o defender la licitud moral de las comedias del Siglo de Oro. Aunque tanto comediófilos como comediófobos consideraron que el hombre necesitaba momentos de esparcimiento honesto, no se pusieron de acuerdo en si la comedia constituía o no un instrumento adecuado para proporcionar aquella diversión templada que habían recomendado Aristóteles y Santo Tomás<sup>7</sup>. Veamos algunos ejemplos de esta referencia a la eutrapelia en un amigo y en un enemigo de la comedia. El Padre Manuel de Guerra y Ribera defendió a Calderón en su *Aprobación a la Verdadera quinta parte de las Comedias de Pedro Calderón de la Barca* (1682), y en sus argumentos se apoyó en la apología que de la eutrapelia había realizado Santo Tomás:

Sepa, pues, todo el mundo que Santo Tomás, maestro de todos los sabios y el iluminado por Dios, no reprueba las comedias, sino que las permite y tolera; sepan que dice que es necesario algún juego para la vida humana<sup>8</sup>.

Esta reivindicación de las comedias de Calderón molestó mucho a los enemigos de las representaciones, quienes contraatacaron con una obra anónima (escrita al parecer por el Padre Jesuita Pedro Fomperosa y Quintana) titulada *La eutrapelia* (1683)<sup>9</sup>. El librito recordaba en su

<sup>7</sup> A este respecto, se contaba que en cierta ocasión un hombre se había escandalizado al ver jugar a San Juan con sus discípulos. San Juan le hizo flechar muchas veces un arco y le preguntó que cuánto tiempo duraría el arco. «Si seguimos flechándolo sin parar, no mucho», repuso el hombre. San Juan le respondió a su vez que el ánimo también se quebraría si no se usaba de vez en cuando alguna recreación. La imagen del arco y la flecha para defender el recreo se repite en todo tipo de tratados, desde el *Tratado del juego* (1559) de Francisco Alcocer (3-4) hasta la *Philosophía Antigua Poética* del Pinedano (II, 229).

<sup>8</sup> Cotarelo: *Bibliografía...*, p. 335. Sin citarla explícitamente la idea de la eutrapelia parece estar presente en la mente del fraile que aprueba en 1640 la *Primera parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* cuando a la formulística declaración de que no ha encontrado nada «que contradiga a nuestra santa fe y buenas costumbres», añade que esas comedias de Calderón poseen «muestras de mucha urbanidad y virtud». El Padre Aguado recuerda que «San Clemente Alejandrino con Aristóteles y Séneca condena el modo de vivir austero, por poco civil si no se temple con la sal de la diversión honesta, cuyas acciones son propias de la urbanidad, y se llama rústico, duro, inurbano e intratable el que ni tiene alguna gracia ni la sufre en los demás» (Cotarelo, *Bibliografía...*, p. 335). El eutrapelos aristotélico es el *vir facetus* del ideal humanista (Ver G. Luck: «Vir facetus. A Renaissance Ideal», *Studies in Philology*, 55 (1958) 107-121. Son múltiples los testimonios que relacionan la eutrapelia con la *urbanitas*. En su definición Covarrubias cita el *Lexicon Graecum*: «apud philosophos in bonam partem accipitur, significatque urbanitatem, leporem, festivitatem, comitatem, facetiam». Francisco de Alcocer en su *Tratado del juego* (1559) declara: «Esto he traído para probar que el jugar no es malo de sayo, mas antes es buena obra y lícita usando della templadamente y en lugares y tiempos convenientes: porque es una manera de recreación para aliviar y poder sufrir los trabajos desta vida, que, como habemos dicho, es lícito, y aun es obra virtuosa, tomándola moderadamente, que se reduce, según el filósofo a la virtud llamada eutrapelia, que en nuestro vulgar se puede llamar urbanidad» (3). Los comentaristas que participaron en las polémicas sobre la licitud del teatro piensan en la eutrapelia como en una virtud social o civil. El espíritu de la eutrapelia también está presente en este prólogo de Calderón a la *Cuarta parte* de sus comedias (1674): «Mándame V. Merced, señor, y amigo mío, que para sobrellevar la soledad a que le han reducido sus desengaños, le remita los libros incluidos en la memoria de su carta, y dejando en primera estimación aquellos que pertenecen a la continuada tarea de mayores estudios, a las generales noticias de la historia, y a la divertida curiosidad de buenas letras, pasa a que también le remita aquellos que para desahogo de lo serio, desocupen algún pequeño espacio a lo jocoso, en cuya última línea, especialmente pone los libros de comedias, en que andan algunas más esparcidas» (2r).

<sup>9</sup> Se titulaba *Medio que deben tener los juegos, divertimientos y comedias para que no haya en ellas pecado, y puedan ejercitarse lícita y honestamente. Según la doctrina de el apóstol San Pablo, Santo Thomás y San Francisco de Sales. Cotájase con la de el autor de la Aprobación de comedias. Va añadido el contraveneno de el vulgo con algunas advertencias a los devotos y desengaños a los apasionados de theatros*.

prólogo que «la eutrapelia es el medio en los juegos, y en los divertimientos», y reconocía que «si este medio le guardan las comedias, no hay pecado en ellas», pero que «si no le guardan cualquiera exceso que hubiere en ellas será pecado». Por lo tanto -aseguraba- «de saber bien qué es eutrapelia pende la inteligencia y resolución clara de esta materia» (2v). Como es natural, la obra se afanaba en delimitar tal concepto acudiendo a la autoridad de Aristóteles, de San Pablo, de Santo Tomás y de San Francisco de Sales; y en demostrar por último que, aunque la eutrapelia era siempre deseable, las comedias no contribuían en absoluto a la respetable virtud del entretenimiento moderado.

Los textos que participaron en estas controversias también reflejan la transformación de la palabra *eutrapelia* en *eutropelia*<sup>10</sup>. Muchos de estos textos asimilaron también la reducción que experimentó su significado al referirse específicamente al entretenimiento producido por los juegos mecánicos. Con otras palabras: que con este nuevo significado, mucho más concreto, los defensores de la comedia siguieran utilizando la palabra en sus argumentos supone para nosotros un indicio de que en los años en los que todavía se sentía como una necesidad o un deber atacar o defender a Calderón, se pensaba en la comedia como en un entretenimiento semejante a aquel juego de manos definido por Covarrubias en 1611<sup>11</sup>.

Al menos hasta mediados del siglo XVIII se conserva este parentesco entre las representaciones teatrales y, por ejemplo, los juegos de naipes. Prueba de esto es el *Dictamen del catedrático de Teología de la Universidad de Alcalá*, Alejandro Aguado, a un libro titulado *Discurso crítico sobre las comedias*, y publicado en 1750<sup>12</sup>. En este *Dictamen* puede leerse lo siguiente:

Reglas hay para el juego de naipes, el ajedrez, tablas reales y otros (...) No juego a estos ni otros entretenimientos semejantes ni asisto a los públicos teatros, con que no puedo hablar de su corrupción (...) No daré consejo para que se ocupen en estos ejercicios, pero que puedan practicarse por virtud de la Eutropelia lo hallo muy probable; conque observando las reglas que prescriben los teólogos en las recreaciones propias de esta virtud, siendo como es un juego la comedia, podrán los aficionados a Lope de Vega y Calderón, defender y aplaudir sus obras y entretenerse en imitarlas<sup>13</sup>.

Puesto que las palabras *eutrapelia* o *eutropelia* aparecen relacionadas con las polémicas

<sup>10</sup> Recientemente Francisco Florit Durán ha dado noticia de un texto desconocido, *Diálogos de las comedias*, que él fecha hacia 1620, donde se defiende una comedia «que sea para la República un género de buen entretenimiento y virtud de eutropelia, que es honesta recreación» («Los *Diálogos de las comedias* y el arte reformado de hacer comedias en aquellos tiempos», Jean Cannavaggio [ed.]: *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, 291-301).

<sup>11</sup> El admirable artículo de Bruce Wardropper sobre la eutrapelia y las *fijmpures* de Cervantes no llevó al crítico estadounidense a escribir de la comedia en términos semejantes, pese a la recurrente aparición de la eutrapelia en las polémicas teatrales: antes bien, Wardropper es el más conspicuo defensor de la seriedad de este subgénero («El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», *Actas del II congreso de la AHE*, Nimeya, Universidad, 1967, 689-694; también en Durán y González Echevarría (eds.), *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, 715-722). En el otro extremo se sitúa Ignacio Arellano, que ha escrito una serie de trabajos donde se defiende una lectura lúdica de la comedia. Ver «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1 (1988) 27-49, y «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Crítica*, 50 (1990) 7-21.

<sup>12</sup> Su autor fue Tomás de Erauso y Zabaleta, quien compuso la obra contra el *Prólogo* de Blas Nasarre a las *Comedias* de Cervantes.

<sup>13</sup> Seis años después, en la *Carta, respuesta y parecer que da sobre las comedias*, Alejandro de Camporredondo, Vicario de la Concepción del Caballero de Gracia, escribía: «Se ha de votar también que entre las virtudes hay una que se llama

teatrales. parece legítimo intentar un acercamiento a la comedia del Siglo de Oro por este resquicio léxico. Tanto la olvidada virtud de la eutropelia cuanto sus derivaciones fonéticas y semánticas -los conceptos eutropelia y tropelía- nos ayudan a entender mejor en qué pensaban los poetas al escribir y el público al pagar los diez cuartos de la entrada para ver una comedia de capa y espada.

Si la eutropelia hace referencia exclusivamente a la virtud de la diversión moderada, y la eutropelia al entretenimiento que nos producen los juegos de manos o tropelías, podemos afirmar que la naturaleza de la comedia de capa y espada es esencialmente eutropélica -con o porque su intención consiste en entretenernos honestamente con un enorme juego de manos o con una serie de tropelías. De todos es sabido que en el mundo de la comedia de capa y espada los personajes se engañan, se desdoblan, se ocultan, aparecen y desaparecen<sup>14</sup>. En este género de comedias nada es lo que aparenta ser, y todo está sujeto a «aquella ciencia que llaman *tropelía*, que hace parecer una cosa por otra», como diría la Cañizares del *Coloquio de los perros*<sup>15</sup>.

Traigo aquí a colación las *Novelas ejemplares* porque ellas, como lo vio en su *Aprobación* el padre Juan Bautista, también son eutropélicas. es decir, usan tropelías, juegos de manos literarios, para conseguir un divertimento moderado o eutropélico. Con todo, al mirar las *Novelas ejemplares* y las comedias de capa y espada con los mismos ojos con que presenciáramos un juego de manos, enseguida percibimos entre ellas una sutil diferencia. La técnica de Cervantes consiste en introducir al lector en la ficción, de modo que éste experimente las tropelías como cualquier otro personaje. Con el lector dentro de su mundo mágico, Cervantes convierte para él lo imposible (que un caballero ame a una fregona, que otro caiga rendido ante una gitana, o que dos perros hablen...) en verosímil; y consigue que el lector se divierta con honestidad y moderación, eutropéicamente. El espectador de comedias, en cambio, presencia este mundo

---

resuelve que (...) en el juego y comedias honestas se puede dar alguna virtud, (...) alegando el ejemplo del arco siempre tirado del evangelista San Juan (...): que no conviene esté siempre la cuerda tan tirante y opresa que quiebre o salte (...) Los moralistas afirman que esta recreación moderada es un acto de eutropelia, que es virtud (...), y comparando efectos con efectos de comedias y juegos de naipes, de visitas y comedias, díganlo los experimentados, cuáles son peores, que yo, ya que no por la vista, lo sé bien por el oído (Cotarelo. *Bibliografía...* 134-6).

<sup>14</sup> Abundan, como es de sobra sabido, las reflexiones sobre el carácter engañoso de las apariencias. En *Antes que todo es mi dama*: «Mirar, Lisardo, que a veces / aun el mismo sol engaña, / tomando de los colores / reflejos y luces varias», dice Félix. Lisardo exclama: «¿Cómo los ojos se engañan?». Pongo en duda la trascendencia filosófica y sexual de la comedia de capa y espada, por más que su trama esté plagada de travestismo, conatos de incesto, riñas por honor y mujeres encerradas. El motor de la acción no podía estar compuesto de otro material. Sucede lo mismo hoy con la obra de Alfred Hitchcock, modelo contemporáneo de entramado argumental tan sutil como el urdido en la comedia de capa y espada. El cineasta llamó a todo ese material intercambiable que movía la trama de sus películas *McGuffin*, palabra que no significa nada, porque nada querían significar el tráfico de diamantes, los asesinatos de esposas o los secuestros de científicos que pueblan sus guiones. Con aquellos sucesos no trataba de manifestar una postura acerca de la delincuencia organizada, sino organizar una trama efectiva.

<sup>15</sup> En el sistema genérico del Siglo de Oro, este nuevo artefacto o artificio ideado por Cervantes («yo soy el primero que he novelado en lengua castellana») fue percibido cercano a la comedia. Alonso Fernández de Avellaneda, en el insustitutable prólogo a su *Don Quijote*, se refirió despectivamente a las *Novelas* de Cervantes, «más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas», tildándolas de «comedias en prosa». Esta cercanía también parece ponerla de manifiesto el hecho de que ambos géneros fueran objeto de polémica acerca de su licitud (Francisco Florit Duran: «Los *Diálogos de las comedias...*», 292).

tropélico, ese *hacer del cielo cebolla* desde fuera. Las damas se disfrazan de hombres, los hombres confunden a sus hermanas con sus damas, las damas se esconden de los galanes, los galanes se engañan, unos y otros se mienten, pero siempre frente al espectador, que en todo momento presencia la preparación del engaño, de modo que son los personajes y no el público quienes se encuentran inmersos en este mundo eutropélico<sup>16</sup>. ¿Qué conclusión se deriva de esta diferencia? Que el espectador de las comedias de capa y espada no se divertía como el lector de las *Novelas ejemplares* con el ilusionismo creado por un juego de manos literario; que Calderón no hacía para los espectadores verosímil lo imposible. Entonces, ¿de qué se admiraba el público?, ¿qué le divertía?, ¿qué le hacía estar con el ánimo suspenso? Tengamos además en cuenta que el público conocía de antemano el final del sendero por el que discurriría este tipo de comedias. Como sabemos, el horizonte de expectativas de la comedia de capa y espada era que la pareja presentada en primer lugar contrajera matrimonio al final de la tercera jornada<sup>17</sup>. El proceso se había mecanizado tanto que eran frecuentes las burlas. Se ha citado mucho el célebre párrafo de *El Pasajero* de Suárez Figueroa. Aquí, por poner un ejemplo de los muchos que se encuentran en Calderón, citaré las palabras de Hernando, el criado gracioso de *Los empeños de un acaso*, quien dirigiéndose al público dice casi al final de la comedia: «Pensarán que está acabada / la comedia con casarse / los galanes y las damas; / pues escuchen vuesarcedes, / que otro pedacito falta». En fin, si el público de la comedia de capa y espada no estaba ante un ilusionista que hacía verosímiles mundos imposibles, y si el horizonte de expectativas característico de la comedia de capa y espada no dejaba espacio a la sorpresa, ¿dónde encontraba aquel público esa diversión honesta, moderada y eutrapélica?<sup>18</sup>.

Mi respuesta es que si Cervantes, siguiendo con la metáfora de Wardropper, es un mago, Calderón autor de comedias de capa y espada se asemeja más a un malabarista al situar al espectador fuera de la ficción, al permitirle que disfrute no tanto con la trama cuanto con su construcción, y al dirigir su atención menos a la historia y más hacia la habilidad del autor para

<sup>16</sup> Para una caracterización del mundo engañoso de la comedia, ver J. Oleza: «El juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro*, 10 (1990) 203-220, especialmente las págs. 207 y 220.

<sup>17</sup> Así, en *Mañanas de abril y mayo*, cuando al principio de la comedia, Don Juan le cuenta a Pedro que ha tenido que salir de Madrid, porque mató a un hombre que visitó a Doña Ana, su dama, los espectadores esperan que Juan contraiga matrimonio con Ana, como así sucede. La misma rapidez presenciamos en *No hay burlas con el amor*, donde la pareja principal se establece desde las primeras líneas: Juan y Leonor: o en *Cada uno para sí*, donde se nos presenta un caballero, Félix, a punto de partir hacia Madrid en busca de su dama, Leonor, que será su esposa al final. En *Los empeños de un acaso*, Félix y Don Diego ríen a la puerta de Leonor. Félix es el legítimo amante de Leonor, pero la criada de Leonor, Inés, por mediar, le ha prometido a Diego aceptar un papel que éste va a llevarle por la noche. La pareja esperada es la formada por Félix y Leonor. En *Dar tiempo al tiempo* esperamos la consumación de varias parejas. Juan viene de Sevilla a Madrid a reencontrarse con Leonor después de un año de cartas. Juan no sabe que en la antigua casa de Leonor viven ahora dos hermanos, Beatriz y Diego. A Beatriz la corteja Pedro en secreto. Las parejas naturales son, pues, Juan-Leonor y Pedro-Beatriz. Varias parejas esperamos asimismo en *El escondido y la tapada*: César y Celia por una parte, Juan y Lisarda por otra. Aunque César muestra cierta afición por Lisarda, el hecho de que haya asesinado en duelo al hermano de ésta invalida esta posibilidad. Las parejas esperadas se consuman. Y así podríamos seguir analizando un extenso *corpus*.

<sup>18</sup> En la censura de Manuel Macías Pedrejón a uno de los manuales de prestidigitación más conocidos, el de Pablo Minguet: *Engaños a ojos vistas y diversión de trabajos mandamos, fundada en lícitos juegos de manos* (1755), el párroco calificaba el libro del siguiente modo: «recomendable trabajo para la pública curiosidad, que sin duda su novedad inclinará a muchos ociosos a divertir el tiempo en aprender estos juegos, que dependiendo de la agilidad de las manos, y cuentas de la matemática, siempre se ven con admiración de los que ignoran este arte de engañar» (p. 3). Si la base de la admiración en un juego de manos es ignorar este arte de engañar, ¿de dónde nace el suspenso cuando el espectador conoce el engaño?

embrollar y desembrollar, para sortear las dificultades más inverosímiles. El público de las comedias, por tanto, se divertiría moderada y honestamente, no participando de las tropelías o la ficción, como el lector de Cervantes, sino presenciando el efecto de dichos engaños en otros. Dicho de modo diferente: el público de las comedias de capa y espada ya no encuentra placer en la ilusión que pudiera producir una hábil manipulación, sino en la manipulación propiamente dicha: de ahí que la verosimilitud no sea, como ha mostrado Arellano, el fin de este subgénero<sup>19</sup>. Lo que importa es la dificultad de los obstáculos, aunque éstos resulten en ocasiones absolutamente inverosímiles.

Una vez establecido el horizonte de emparejamientos, que por obligación genérica habían de consumarse, Calderón interpone entre la expectativa de matrimonio y su consumación un cúmulo de obstáculos que varía en su número, grado de dificultad y complicaciones adheridas. Así, en *El escondido y la tapada*, el primer obstáculo para la consumación del matrimonio entre Celia y César es el exilio de éste en Lisboa a causa de haber dado muerte a un hombre. Celia introduce a César en casa, aprovechando que Félix, hermano de Celia, está fuera. El emparejamiento parece resuelto, pero Calderón interpone un nuevo obstáculo: el regreso del hermano, que encierra a Celia en un cuarto. Y aún presenta otro: la amistad de Félix con Juan -primo del hombre asesinado por César. Y otro más: Félix decide mudarse de la casa en la que su hermana tiene escondido a César. Y otro: la familia del muerto se muda a la casa en la que César está escondido. El juego que el autor lleva a cabo ante los ojos atónitos de su público consiste primeramente en levantar dichos obstáculos para, a continuación, salvarlos, eludirlos y esquivarlos con un golpe de agilidad y destreza<sup>20</sup>.

Si leemos el subgénero en clave lúdica o, si se quiere, circense, se entenderá mejor que la única posibilidad de innovación y originalidad que permitían sus estrechos y previsibles márgenes era la de aumentar el grado de dificultad de los obstáculos que impedían el matrimonio final, para que el salto sobre ellos fuera más espectacular. El suspenso y la posterior admiración de los mosqueteros y las mujeres de la cazuela eran semejantes a las que experimenta el público de los trapezistas o los equilibristas cuando éstos anuncian el emocionante «más difícil todavía». En *Antes que todo es mi dama*, el principal obstáculo para que Félix y Laura se emparejen es el padre de ella, que se muestra muy celoso hasta que descubre que Félix es el hijo de un amigo suyo. Todo podría solucionarse en este punto, pero Calderón quiere hacerlo más difícil todavía, y cuando fíjigo se acerca a la pensión para comunicar la buena nueva, un ami-

<sup>19</sup> «Convenciones...», 36 y ss.

<sup>20</sup> En muchas de estas comedias aparecen personajes sin perfiles definidos, incluidos en la obra exclusivamente para ejercer su función obstaculizadora, que en algunos casos el poeta ni siquiera se molestó en justificar. La principal dificultad para que Juan y Leonor se casen en *No hay burlas con el amor* es el padre de Leonor. Personajes como el hermano o el padre son en algunas comedias esencialmente funcionales. Gran parte de los padres y hermanos de las comedias de capa y espada se constituyen en dificultad para la pareja sin que exista una razón clara. ¿Por qué los jóvenes protagonistas de las comedias de capa y espada retardan tanto la comunicación del matrimonio? Si en la primera jornada hubieran dicho al padre o al hermano lo mismo que terminan por confesar al final de la comedia, se hubieran ahorrado muchos quebraderos de cabeza, aunque nosotros nos hubiésemos quedado sin comedia.

<sup>21</sup> Ver Barbara Kanninar Mujica: «Tragic elements in Calderón's *La dama duende*». *Kentucky Romance Quarterly*, 16 (1969) 303-328; y últimamente la edición de Sevilla y Rey: *La dama duende. Casa con dos puertas malo es de guardar*. Barcelona, Planeta, 1989. Para una nómina de estudiosos que mantienen esta postura y para su correspondiente refutación debe consultarse el trabajo de Arellano «Metodología y recepción...».

go de Félix suplanta la personalidad de éste, de modo que el verdadero Félix tiene que seguir citándose clandestinamente con su dama.

En este subgénero de comedias los conflictos entre personajes alcanzan tal grado de tensión que, justo un momento antes de aflojarse los hilos de la trama, todo está punto de saltar por los aires, los caballeros están a un paso de organizar una sangría y las expectativas del principio parecen al borde de quedar incumplidas. Me refiero a lo que algunos estudiosos han entendido como elementos trágicos en el interior de las comedias de capa y espada<sup>21</sup>. Este indudable riesgo funciona más que por su intensidad trágica, por peligro de defraudar el horizonte de expectativas prometidas al inicio. Para que la salvación de los obstáculos suspendiera el ánimo de modo efectivo éste debía incluir una posibilidad de fracaso<sup>22</sup>. Pero todo estaba controlado. Se trataba de un juego, lo repito otra vez, como lo repitieron los defensores de la comedia, de bordear el fracaso y de vencer como el malabarista que, simulando un error en la manipulación de las bolas, repara el fallo en el último instante con un giro rápido que admira y alivia al espectador.

Antes de terminar quisiera hacer referencia, cómo no, a *La dama duende*, una de las comedias de capa y espada calderonianas que más éxito tuvo entre el público, la que más gráficamente ejemplifica su naturaleza eutropélica y la que más controversia despierta entre los críticos que defienden una lectura trágica y los que la entendemos como una comedia.

La acción comienza cuando Manuel se tropieza en plena calle con Ángela, que va tapada. Ambos se constituyen desde ese momento en la pareja cuya unión se sitúa en nuestro horizonte de expectativas. La sigue otro hombre, pero éste no puede casarse con ella, porque es Luis, su hermano menor, que no la ha reconocido y se siente atraído por ella. Manuel y Cosme se alojarán en casa de Juan, hermano mayor de Luis y, por lo tanto, de Ángela. Los obstáculos que dificultan el anuncio del matrimonio oficial nacen de lo que podríamos llamar una primera y gran tropelía de Juan, el celoso hermano mayor de Ángela, que, ante la visita de Manuel y Cosme, hace pasar la existencia de su hermana por su inexistencia, al encerrarla en su cuarto y tapar su puerta con la alacena que parece estática, pero que en realidad es móvil. En alguna ocasión incluso se pondera la calidad de giro de esta alacena, como cuando Isabel, la criada de Ángela, advierte que «aunque de vidrios llena, / [la alacena] se puede muy bien mover» (585-592)<sup>23</sup>. La alacena, pues, es fija sólo merced a esa ciencia llamada tropelía que hace pasar una cosa por otra. La alacena es el resultado de la tropelía inicial de Juan, pero al mismo tiempo, es el objeto mediante el cual Ángela lleva a cabo las suyas: por ella es por donde Ángela aparece y desaparece para admiración de Manuel y terror de su criado Cosme, que está seguro de encontrarse ante un duende. Lo mismo que Cosme, por cierto, debieron de pensar muchos durante todo el siglo XVII de los juegos de manos, a juzgar por lo que el presbítero Ignacio de Segrera todavía se ve obligado a decir en 1755 en la censura del manual de prestidigitación de

<sup>21</sup> Este estar al borde del desastre y culminar es característico de Calderón y fue percibido por el citado Padre Guerra: «¿Quién ha casado lo delicadísimo de la traza con lo verosímil de los sucesos? Es una tela tan delicada que se rompe al hacerla, porque el peligro de lo muy sutil es la inverosimilitud».

<sup>22</sup> Podríamos incluso decir, apelando al sentido primero de la palabra eutrapelia (calidad de los objetos que giran bien) que todo en *La dama duende* hace referencia a la eutrapelia, puesto que todo gira (nunca mejor dicho) en torno a la falsa alacena.

Pablo Minguct, citado en la nota 18, que tiene el cervantino título de *Engaños a ojos vistos*:

todo lo que contiene se reduce a una diversión lícita, dirigida a burlar los ojos con la ligereza de las manos pareciendo imposible lo que no tiene dificultad o sabido el modo de ejecutarlo (...) Servirá a los curiosos de entretener el tiempo que habían de consumir en otras ociosidades acaso perjudiciales y manifiesta a los ignorantes el engaño en que están de creer no se pueden ejecutar semejantes cosas sin mezclarse en artes prohibidas, dinamado de no comprender el secreto.

El parentesco o el parecido familiar de *La dama duende* con la prestidigitación no se detiene aquí. Aquellas apariciones y desapariciones de la dama en el interior de una habitación de la que no podía salirse sin ser visto debían de recordar a aquel juego de manos, llamado juego de los cubiletes, descrito por Covarrubias y citado más arriba. En aquel juego, ejemplo diáfano de eutropelia, lo que aparecía y desaparecía misteriosamente eran unas *pelotillas* en el interior de un cubilete invertido. *La dama duende* parece ser uno de esos juegos de manos que *hacen del cielo cebolla* mediante los cuales se obtiene, como decía Covarrubias, «un entretenimiento de burlas graciosas y sin perjuicio».

Pero no olvidemos que el espectador, al contrario que el lector del *Casamiento engañoso*, no sufría ésta ni ninguna de las múltiples tropelías a las que todos los personajes someten a todos los personajes en *La dama duende*. El público asistiría regocijado a la confección de la trama sutil, a la sucesión encadenada de malentendidos que obstaculizaban, que hacían, uno a uno, *más difícil todavía* lo que inevitablemente había de llegar: el feliz desenmascaramiento de la dama duende y su emparejamiento con Manuel. El público temería que las expectativas se frustraran cuando Luis descubre la alacena, confirmando (aparentemente) que Manuel ha seducido a su hermana, y le reta a duelo. En este punto es donde el equilibrista quiere simular el riesgo: la trama parece estar a punto de quebrarse; y la comedia a un paso de hacerse tragedia; pero su habilidad consigue salvar el último obstáculo: Manuel desguarnece la espada de Luis, y le permite que vaya en busca de otra. En ese instante, Juan, el hermano mayor, encierra a Ángela en el mismo cuarto en el que espera Manuel, pensando que su amigo está ausente. Ángela y Manuel se encuentran y ésta decide finalmente contarle toda la verdad. Manuel promete matrimonio y la promesa desactiva el riesgo de tragedia. Los obstáculos han sido salvados con éxito, y el público se ha divertido eutrapélicamente.

Resumiendo, diré que he querido llamar la atención sobre la posibilidad de pensar en la comedia de capa y espada teniendo en cuenta la virtud aristotélica de la eutrapelia y sus derivaciones morfológicas y semánticas: eutropelia y tropelía. Hemos visto que los comentaristas barrocos pensaban en este género como en un juego y que incluso la asemejaban a los naipes y a los juegos de manos. De hecho, la comedia de capa y espada es esencialmente eutropélica porque busca el entretenimiento igual que lo busca un juego de manos, igual que las *Novelas ejemplares*, mediante ágiles manipulaciones que hacen pasar unas cosas por otras. Pero el público de Calderón, al contrario que el lector de Cervantes, lo presencia todo desde fuera, como quien asiste a un espectáculo de malabarismo. *Más difícil todavía*, parece decir Calderón en cada comedia. He aquí un galán, he aquí una dama. El final lo conocemos: matrimonio. Y en el medio: engaños y tropelías y, por supuesto, honor, mucho honor y mucha honra a punto de perderse, lo cual suspende efectivamente el ánimo. Redobles de tambor. A la de una, a la de dos, y en la tercera jornada suena finalmente el timbal. Conseguido.