

INTRODUCCIÓN GENERAL A LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

Las comedias de capa y espada constituyen, quizá, el género mejor definido y de más claras convenciones en su etapa de auge, representada precisamente por Calderón. No parece impertinente, pues, para situar a la comedia concreta editada en este volumen, trazar los lineamientos generales a que responde su composición, a modo de encuadre del comentario más específico que se abordará más adelante¹.

Resulta difícil clasificar y caracterizar los subgéneros dramáticos áureos, ante el inmenso corpus y la falta de criterios delimitadores funcionales, pero definir estos subgéneros, sin embargo, parece tarea necesaria si hemos de hacernos cargo de la variedad de unas fórmulas dramáticas sustentadas en una base común, pero divergentes en muchos aspectos esenciales.

Problemas como la verosimilitud, el decoro, el tema del honor, los agentes cómicos, etc., reciben distintos tratamientos, que vienen en gran parte requeridos, precisamente, por las convenciones del subgénero en cuestión.

En el teatro del Siglo de Oro parece clara la existencia de un subgénero denominado usualmente «de capa y espada»². La calificación se

¹ En este apartado reescribo, resumiendo y simplificando, mi aproximación al género de capa y espada en Arellano, 1988, al que remito para ampliar las referencias bibliográficas y otros aspectos del debate. Se ha enfocado como marco general que permita situar a *Mañanas de abril y mayo* en su sistema de convenciones dramáticas.

² También se suelen llamar en la crítica moderna «de intriga» (término que usa Serralta en su espléndido estudio *Antonio de Solís et la «comedia» d'intrigue*, 1987) o «de enredo»: prefiero la calificación usada en el xvii: hay comedias de enredo que no son de capa y espada (palaciegas, o palatinas, villanescas...). El nombre de «capa y espada» como es sabido, proviene del vestuario de los actores-personajes, que van según el uso del xvii, con capa y espada.

repite durante el XVII, en ocasiones acompañada de rudimentarias definiciones con distintos grados de precisión. Ya en la anónima «Loa en alabanza de la espada», anterior a 1612³, se subraya un rasgo, el «artificio ingenioso», mencionado después con frecuencia:

muy de ordinario decimos
alabando del poeta
el artificio y estilo,
comedia de espada y capa,
que es señal que el que la hizo
puso más fuerza de ingenio.

Sin preocuparse mucho por definir un género conocido de todos, utilizan esta denominación, entre otros, Carlos Boyl en 1616⁴, Suárez de Figueroa en 1617⁵, Salas Barbadillo en 1635⁶, Zabaleta en 1660⁷, el anónimo papel «A la Majestad Católica de Carlos II» en 1681⁸... Ingenio y amor son los rasgos esenciales. El P. Guerra⁹ insiste en el tema amoroso y cerca del final del siglo Bances Candamo esboza una definición más completa y señala la poca estimación a que las ha llevado su mecanización rutinaria y reiterativa:

Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan, u don Diego, etcétera, y los lances se reducen

³ Cit. por Gregg, 1977, p. 104. La loa se publicó en la *Tercera Parte de comedias de Lope de Véga y otros autores*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612.

⁴ «A un licenciado que deseaba hacer comedias», en Sánchez Escribano y Porqueras, 1972, p. 185.

⁵ En *El pasajero*: «Dos caminos tendrás por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas: al uno llaman comedia de cuerpo; al otro de ingenio, o sea, de capa y espada» (Sánchez Escribano y Porqueras, 1972, p. 189).

⁶ *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*; ver Newels, 1974, p. 58, notas 12, 13.

⁷ *Día de fiesta por la tarde*: «Las comedias que más acuso son las que llaman de capa y espada, porque estas desde el principio al fin están hirviendo en afectos de amor» (en Sánchez Escribano y Porqueras, 1972, p. 286).

⁸ «Los que llaman peligro a las ingeniosas comedias de capa y espada...» (Sánchez Escribano y Porqueras, 1972, p. 320).

⁹ «Aprobación a la *Verdadera Quinta Parte*» de las comedias de Calderón, 1682: «las comedias que ahora se escriben se reducen a tres clases: de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo de capa y espada» (Sánchez Escribano y Porqueras, 1972, p. 320).

a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo [...] han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular. (*Teatro de los teatros*, p. 33).

Existe, pues, en el xvii la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes que pertenecen a la categoría social de los «caballeros particulares» y basada fundamentalmente en el ingenio.

Pocos rasgos más aportan las caracterizaciones posteriores. Atkinson subraya (erróneamente, creo) el rasgo temático «honor»: «the cult of the pundonor long continued to dominate society and in the *comedia de capa y espada* it is the salient, almost the only motif» (1927, p. 82); Bergman (1974) recoge sobre todo los efectos que Claire Pailler (1980) ha llamado «guiños», estudiándolos muy detalladamente para Calderón. Gregg revisa distintas opiniones y concluye:

the category seemingly is one determined by the nature of the content: complexity of plot, contemporary life and manners, and peopled by the galanes and damas [...] the principal aim of this comedia type is to exhibit the *artificio, estilo, ingenio* (1977, pp. 103-105).

Según muestra esta breve panorámica, la noción de «comedia de capa y espada» como género, al menos en un consenso intuitivo y global, parece indiscutible. De esa aceptación común parto, provisionalmente, para mis observaciones, realizadas sobre unas decenas de comedias que considero «de capa y espada» según las características expuestas.

LAS UNIDADES DRAMÁTICAS DE TIEMPO (Y LUGAR) EN LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

Es lugar crítico común que el teatro español del Siglo de Oro prescinde de las unidades de tiempo y lugar. La de tiempo, que en los preceptistas más rígidos se ciñe a «un día natural», admite en la mayoría cierta flexibilidad. Corneille (en su *Discours des trois unités, d'action, de jour et de lieu*) acepta, por ejemplo, un día y parte del siguiente, o la tarde, noche y día siguiente. En las preceptivas españolas encontramos generalmente actitudes dúctiles. El Pinciano da tres días de plazo para el

desarrollo de la acción y apunta que «cuanto menos el plazo fuere terná más de perfección, como no contravenga a la verosimilitud»; Suárez de Figueroa, siempre dispuesto a la restricción, reclama veinticuatro horas, aunque admite, si no hay más remedio, tres días; Mártir Rizo, Feliciano Enríquez de Guzmán o Pellicer de Tovar, insisten en la unidad de tiempo señalando el límite del día natural (Rizo) o las veinticuatro horas (Pellicer). Cascales, uno de los preceptistas más rigurosos, llega a admitir hasta diez días¹⁰.

Pese a las rigideces arbitrarias de algunos teóricos, el que la acción dure veinticuatro horas o tres días es irrelevante. Lo que interesa es la función de la unidad de tiempo, que obedece a la verosimilitud. Se trata de adecuar en lo posible el tiempo de la representación al tiempo representado. Desde esta perspectiva no es extraño que la unidad de tiempo se rechace con igual argumentación por los contrarios a su mantenimiento: si la verosimilitud es lo primero y la unidad de tiempo está a su servicio, sería absurdo mantenerla en los casos en que atentara contra la verosimilitud. Esto es exactamente lo que dice un personaje de Tirso en los *Cigarrales de Toledo* —pasaje siempre citado a estos propósitos¹¹—:

Porque si aquellos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que comenzando a pretenderla por la mañana se case con ella a la noche?

Leemos lo mismo, con diversas matizaciones, en trabajos modernos. Ruiz Ramón, por ejemplo, subraya que los dramaturgos áureos construyen la comedia de acuerdo a lo *natural*, donde a cada acción se le da su tiempo, y no de acuerdo a los artificiosos requisitos de la preceptiva italiana (1979, p. 133). Pilar Palomo, al estudiar la obra de Tirso, explica la ruptura de la unidad por la calidad anticlásica del teatro aurisecular y señala que el aumento temporal enriquece la gradación psicológica.

¹⁰ Para los textos correspondientes del Pinciano, Suárez de Figueroa, etc., cfr. Sánchez Escribano y Porqueras, pp. 104, 188, 226, 230, 231, 248, 269.

¹¹ Ver Sánchez Escribano y Porqueras, pp. 209–210. Aducen este pasaje y lo utilizan en sus explicaciones «verosimilizadoras», entre otros Romera Navarro, Sánchez Escribano y Porqueras, Pilar Palomo, Florit, Darst... Ver Arellano, 1988.

Porqueras y Sánchez Escribano (1971, p. 607), comentando el pasaje de los *Cigarrales* insisten: «precisamente al defender la verdad de la vida misma, se rechaza la fría aceptación de las unidades de tiempo y lugar».

Etc.

No obstante, el examen de las comedias de capa y espada muestra que tales aseveraciones son inaplicables al género. Sucede, por el contrario, que estas comedias mantienen una tendencia bastante sistemática a la unidad de tiempo —que sería mejor llamar de otra manera porque tiene poco que ver con los requerimientos clasicistas—.

El hecho ha sido apuntado por algunos estudiosos, pero sin desarrollar, creo, sus implicaciones funcionales. En efecto, la «unidad de tiempo» de la comedia de capa y espada no se relaciona con un supuesto rasgo de transición hacia la comedia neoclásica (como Manuela Sánchez Regueira apunta erradamente a propósito de *La gitánilla* de Solís), ni responde en el mismo Solís a un especial gusto por el equilibrio (como le parece a Serralta)¹², sino que es un rasgo definitorio del género en su conjunto y obedece a otros objetivos.

Curiosamente ninguno de los críticos que ha aducido el pasaje de los *Cigarrales* parece haberse percatado de que la defensa de la verosimilitud-ruptura de la unidad está referida en ese fragmento, paradójicamente, al ejemplo de una comedia que tal como se describe responde perfectamente al esquema de capa y espada¹³, género en el que Tirso tiende, como cualquier otro dramaturgo, a la constricción temporal.

La acumulación de sucesos en tiempo inverosímilmente breve se da en todas las comedias de capa y espada del propio Tirso. Aunque su argumentación verosimilizante en defensa de la libertad creadora es en general teóricamente válida —en cuanto a la libertad creadora—, el ejemplo escogido en los *Cigarrales* no es el más apropiado y contradice la propia práctica¹⁴.

¹² Para estas argumentaciones y su discusión más amplia remito a Arellano, 1988.

¹³ La argumentación de los *Cigarrales* ha sido provocada por una discusión sobre *El vergonzoso en palacio*, que no es de capa y espada, pero la descripción es aplicable al género.

¹⁴ *Por el sótano y el torno* termina en la noche del tercer día, como *La celosa de sí misma* y *No hay peor sordo*; al amanecer del tercer día termina *Desde Toledo a Madrid*; *En Madrid y en una casa* comienza la tarde de un día y acaba cuando anochece el siguiente; *La huerta de Juan Fernández* va de la tarde de un día a la tarde del siguiente... Claro que hay excepciones (*Marta la piadosa* se alarga varias semanas) pero la tendencia es obvia.

Tal constricción temporal persigue, a mi juicio, un efecto, contrario al de la preceptiva clasicista, es decir, pretende crear un efecto de *inverosimilitud* ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio. En otras palabras, el manejo del tiempo representado no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia.

Las comedias de capa y espada calderonianas, que constituyen sin duda la cima del género, confirman dicha función: *Los empeños de un acaso* comienza una noche y termina en el día siguiente; *Mañanas de abril y mayo* dura unos dos días (ver *infra*); *Mañana será otro día* comienza en el anochecer de un día y acaba en la noche del que hace el número tres; *También hay duelo en las damas* dura la noche del día primero y el día siguiente; *Cada uno para sí* comienza una noche y acaba durante el día tercero, lo mismo que *Antes que todo es mi dama*; *Casa con dos puertas mala es de guardar* va del amanecer del día primero hasta la noche del siguiente; *El maestro de danzar* desde la noche del primer día hasta la noche del segundo; *El escondido y la tapada* desde la tarde del día primero hasta la mañana del tercero, etc. También se explicitan los efectos inverosimilizados: Calderón, aunque no solo él, tiende a resaltarlos estableciendo una relación estrecha y muy reveladora entre el tratamiento del tiempo y otra fórmula típica del género: la recapitulación.

Tras un fragmento recapitulador ponderativo en *También hay duelo en las damas* (*Obras completas. Comedias*, p. 1507) se subraya:

¿Habrà, cielos,
hombre a quien en una noche
asalten tantos sucesos?

y en *El maestro de danzar*, también calderoniana, la mención irónica de la unidad temporal se integra en otra recapitulación que cierra el acto II:

Vayan todos con el cuento.
Beatriz escondida en casa,
su galán en su aposento,
su hermano con mi señor,
mi señor con sus recelos,
mi ama con sus sobresaltos,
el no aún mi amo con sus celos,
yo con mi temor. Señores

¿en qué ha de parar aquesto
y más en veinticuatro horas
que da la trova de tiempo?
(*Obras completas. Comedias*, p. 1562)

Que esta concentración del tiempo no es casual se evidencia también en las constantes referencias conscientemente diseminadas a lo largo de las comedias, que conservan para el auditorio la noción de tal comprensión, y más aún en los casos extremos que constituyen un verdadero *tour de force*, no tan raros que se puedan considerar excepciones insignificantes: la comedia de Coello *Los empeños de seis horas*, las de Lope *La noche de San Juan* (menos de diez horas) y *Lo que pasa en una tarde*, etc. Esta última es seguramente la comedia del Siglo de Oro más abundante en referencias temporales ponderativas de la brevedad.

También *La confusión de un jardín* de Moreto, que es, con sus tres horas, probablemente la de más breve acción de todas las comedias áureas, resulta un ejemplo relevante de este formulismo y su explotación artística.

Paralelamente funciona la unidad de lugar y la concentración espacial¹⁵ relacionada con la acumulación de personajes. El uso, sin duda consciente, de estas unidades, contra la función clasicista de verosimilización, obedece en la comedia de capa y espada (y esto me parece un rasgo característico) a la consecución de una inverosimilitud sorprendente y admirable capaz de entretener y suspender al auditorio. No hay amplificación «natural» o «verosimilizadora» del tiempo, ni gradaciones psicológicas desarrolladas en esas supuestas amplitudes temporales cuando se trata del género de capa y espada.

VEROSIMILITUD Y DECORO

Es cosa sabida también que la exigencia de verosimilitud resulta general en el Siglo de Oro, pero esta exigencia debe ser de nuevo relativizada: depende de la especie dramática. No resulta defendible, en efecto, la verosimilitud de las tramas de capa y espada. La misma mecanización

¹⁵ Comedias arquetípicas en este sentido: *El escondido y la tapada*, *La dama duende*, *Casa con dos puertas* (Calderón); *Por el sótano y el torno*, *En Madrid y en una casa* (Tirso); *Todo es enredos amor*, *La confusión de un jardín* (Moreto)...

extrema de ciertos recursos como la llegada imprevista del padre o hermano, que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de nombre e identidades, los apartes, la confusión provocada por los mantos en las tapadas, los disfraces varoniles, etc., supone una convencionalización inverosímilmente exagerada.

El resumen de cualquiera de los asuntos o episodios, tomado al azar, es bastante demostrativo. En *Mañana será otro día*, de Calderón, don Fernando acaba de llegar a Madrid para casarse con Beatriz, a quien todavía no conoce; casi sin apearse presencia una riña y ampara a una dama que huye (Beatriz). Al poco de dejarla vuelve a encontrarla con otro vestido, perseguida ahora por un hermano obseso del honor, y la ayuda de nuevo. Se presenta por fin a su prometida y se enamora súbitamente de ella. Leonor, una prima del galán, le cuenta que Beatriz no es digna de ser su esposa, pues tiene devaneos amorosos, así que don Fernando decide partir con excusas. Beatriz, para retenerlo, representa los papeles de «dos damas» misteriosas, prendadas del caballero, que le escriben billetes de amor. En su galanteo con estas damas supuestas lo confunden con un capeador y se ve envuelto en una nueva riña; huyendo de la justicia acaba por azar en casa de... Beatriz, etc. Todo en el plazo de un par de días.

Un tipo de coincidencias inverosímiles pero necesarias para la densificación económica del enredo afecta a las relaciones (de amor, de familia y de amistad) entre los personajes. Conforme avanza el siglo y la estilización de la comedia de capa y espada, el número de personajes se reduce (muchos menos en Calderón que en Lope), pero la complejidad de la red que los une aumenta según una mecánica combinatoria que explota todas las posibilidades de un formulismo matemático cuya estructura no tiene nada que ver con la naturaleza, ni con la «vida».

La trama de la comedia de capa y espada obedece a la técnica del azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo.

La conciencia de tal inverosimilitud se rastrea de nuevo en los textos¹⁶:

¹⁶ La *excusatio non petita* que aparece a menudo es otra evidencia más —que por otra parte resulta irónica y humorística en muchos casos—. El distanciamiento humorístico expresado en las rupturas de la ficción mediante comentarios sobre las convenciones es otro dato revelador: cfr. el artículo citado de Pailler, 1980.

que habiendo, señora, echado
 fuera yo al Félix fingido,
 se viniese el verdadero
 a entrar allí, cosa es
 que si se escribe después
 no se ha de creer
 (Calderón, *Antes que todo es mi dama*, *Obras completas*.
Comedias, p. 904)

o respecto al enredo de *El escondido y la tapada*:

¿Habría
 quien crea que es verdad esto?
 (*Obras completas. Comedias*, p. 686)

etcétera.

La inverosimilitud afecta a otro pilar de la estructura dramática que resulta menos monolítico de lo que se suele decir en manuales y estudios: el decoro (en su sentido de adecuación de conducta, discurso, apariencia... con el personaje).

Rasgo característico del subgénero es precisamente la ruptura del decoro en variadas dislocaciones. Los casos menos relevantes afectan a algunos criados que expresan ciertas preocupaciones de amor y honor, habitualmente reservadas por el decoro a los señores: Hernando en *Cada uno para sí*, Inés en *También hay duelo en las damas*, Moscatel, el criado enamorado y melancólico celoso de *No hay burlas con el amor*, que defiende su derecho a amar frente a su amo don Alonso que se lo niega, son buenos ejemplos, casi siempre con ribetes humorísticos.

Mucho más importante y significativa resulta la distorsión del decoro que afecta a los personajes nobles y que se ofrece contrastivamente frente a las anteriores. Si Moscatel pretende acceder a las nobles pasiones, su amo don Alonso se burla del amor con un discurso cómico propio del registro vulgar del gracioso. En Lope hay ya casos de «caballeros de donaire», y el repertorio se amplía a muchas variedades en el resto de los comediógrafos. En *El acero de Madrid*, de Lope, el caballero Riselo desempeña la función graciosa con una comicidad en ocasiones grotesca, enamorando a la beata Teodora, vigilante rigurosa de la dama protagonista. Los chistes, alusiones y juegos de palabras pertenecen al conceptismo burlesco que se suele considerar específico de los graciosos

plebeyos¹⁷. Incluso Lisardo (caballero ‘serio’ en contraste con Riselo) participa en la chistosidad grosera y escatológica.

Rupturas del decoro en caballeros cómicos (por ingeniosos o por ridículos) se hallan constantemente: véanse, por abreviar, los casos de don Juan y don Martín en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso; don Diego de *Mentir y mudarse a un tiempo* (de Diego y José Figueroa, relacionado con el don García de *La verdad sospechosa* alarconiana); don Fernando de *El socorro de los mantos* (de Francisco Leiva Ramírez de Arellano); don Félix de *Todo es enredos amor* (Moreto); don Pedro de *Cuántas veo tantas quiero* (Sebastián de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda); don Luis de *Un bobo hace ciento* (Solís), el arquetípico don Gaspar de *El amor al uso* (Solís), o el don Hipólito de *Mañanas de abril y mayo*, caracterizados todos ellos por variados vicios cómicos (la mentira, la presunción, la credulidad, la vanidad ridícula, la grosería...). En *No hay peor sordo* de Tirso, la ruptura del decoro afecta al tono, gesto y discurso, que alcanzan en los personajes del estrato noble una comicidad inserta plenamente en el ámbito de la *turpitud et deformitas*, que en general corresponde a los graciosos y bobos plebeyos. Doña Lucía, para evitar una boda indeseada se finge sorda y sale hablando desentonadamente como sorda, obligando a don Fadrique a declararle su amor a voz en grito, burlándose de él con aspavientos y chistes de sorda.

La muestra puede aumentarse indefinidamente: nos encontramos en realidad ante una serie de rupturas del decoro conformadas como recurso sistemático, que se debe relacionar con otro fenómeno igualmente peculiar de la comedia de capa y espada: la tendencia a la generalización de los agentes cómicos¹⁸. Se trata, en última instancia, de rasgos que obedecen a la calidad eminentemente lúdica de este subgénero.

EL SENTIDO LÚDICO: LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA Y LA TRAGEDIA

La comedia de capa y espada ha recibido valoraciones diferentes: al lado de quienes resaltan su plenitud lúdica, se han extendido otras

¹⁷ Ver Arellano, 1996, donde examino aspectos de la comedia urbana temprana de Lope y comento el caso de *El acero de Madrid* y otros.

¹⁸ Estudio la generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada en Arellano, 1994.

interpretaciones serias y tragedizantes¹⁹. A. A. Parker, por ejemplo, considera que la inmoralidad de los enredos clandestinos de celos y amor (cimientos del subgénero) aboca a la tragedia y cree que el secreto es censurable «sea en dramas serios o en comedias de capa y espada» (1973, p. 87):

la clandestinidad ocasiona los celos y en los celos naufragan el amor y la lealtad [...] abren la puerta a la discordia [...] haciendo posible una tragedia que solo puede evitarse volviéndose público lo clandestino (1973, p. 79)

A Wardropper se debe la mayor insistencia en el aspecto serio de la comedia de capa y espada (1966, 1976): cree que las laberínticas tramas reflejan la confusión del mundo, en el que el hombre es víctima de su insuficiencia moral; en su estimación las comedias de capa y espada a pesar de su desarrollo cómico tienden hacia una solución trágica, son de esencia trágica.

Desde estas perspectivas se explica la afirmación de Varey: «nothing to distinguish the dramas from the comedias except for this change of tone» (1972, p. 84). Pero, y aquí radica, según creo, algo básico, este *tono* es fundamental. Frente a la tragedia, la comedia de capa y espada, como género, presenta una delimitación bastante clara.

En el sistema convencional de la comedia de capa y espada no se pueden considerar situaciones trágicas las de las damas privadas de libertad, sometidas a los guardianes de honor, etc., porque no hay riesgo trágico en esas situaciones, ni el nivel de implicaciones pasionales ni la perspectiva global responden a los efectos de la tragedia.

Si se examina someramente *El médico de su honra* como término de comparación, se advierte que las coincidencias con la comedia de capa y espada ponderadas por Wardropper, son, realmente, muy pocas, y las divergencias esenciales. La situación de Mencía sí es trágica porque efectivamente no tiene posibilidades de libertad, que ya ha sido atropellada por su padre al forzarla al casamiento: «mi padre atropella / la libertad que hubo en mí» (vv. 569-570).

En las comedias, por el contrario, todos los intentos de los padres viejos para casar a sus hijas en contra de la voluntad de las jóvenes están abocados, sistemáticamente y sin excepciones al fracaso. En *El médico de*

¹⁹ Contra estas lecturas tragedizantes de las comedias he argumentado en Arellano, 1990.

su honra se produce la tragedia precisamente porque no ha sido posible la comedia; el riesgo trágico es evidente: en la escena de la daga, por tomar una muy significativa, Mencía reacciona con terror ante la visión del puñal que Gutierre ha encontrado y al que cree instrumento de una muerte inmediata. La diferencia con la comedia se percibe si la comparamos con otras escenas de daga análogas en *Los balcones de Madrid* de Tirso o *No puede ser el guardar una mujer*, de Moreto. En la primera, don Juan, celoso, saca la daga para herir a Elisa, que se burla del lance. En *No puede ser* don Pedro halla el retrato de don Félix en el cuarto de su hermana y la amenaza con el puñal; ella se burla y lo reprende por maniático. Estas reacciones de Elisa o Inés en ningún momento implican miedo trágico porque no hay riesgo. Y esta ausencia de riesgo (convención genérica) es lo que permite a las mujeres de la comedia todos sus enredos y el dominio de muchas tramas, convirtiendo en chiste lo que en la convención trágica sería su destrucción.

Para esta delimitación entre tragedia y comedia de capa y espada, que puede ser muy reveladora de ciertos moldes genéricos, convendría tener en cuenta algunas cuestiones:

a) Es verdad que hay elementos típicos de la comedia de capa y espada en otras obras que en su conjunto no pertenecen al género, pero eso no borra las fronteras; de la presencia de lances semejantes en *El médico de su honra* no puede inferirse la indistinción: los sucesos de capa y espada en *El médico* son *narrados* al rey en una especie de careo judicial entre Leonor y Gutierre; no estructuran la acción propia del drama; son previos y ocupan, por ejemplo, en el relato de Gutierre diez versos (911-920), o si se quiere mayor amplitud, unos 70 como máximo (vv. 911-980).

No puede, pues, olvidarse la extensión textual y el valor estructural de estos lances a la hora de definir una obra como comedia de capa y espada, definición que deberá apoyarse en el conjunto y en la cantidad de rasgos característicos, y su valor estructural.

b) En este sentido la comedia de capa y espada se caracteriza también por tres tipos de marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía al público: geográficas (se sitúan en ciudades españolas, castellanas principalmente: Madrid en primer lugar, pero a veces también Toledo, Valladolid o Sevilla); cronológicas (se sitúan en la misma época del espectador); y onomásticas (funciona un código onomástico que coincide con el social vigente); cuanto más alejada de este código esté la onomástica de una

comedia, más lejos se halla de la convención genérica: en este sentido comedias como *Las ferias de Madrid*, con Adrián, Claudio, Eufrasia; *La dama boba*, con Liseo, Miseno, Feniso..., o *La discreta enamorada*, con Lucindo, Doristeo, Finardo o Liseo, obras no tardías de Lope y con fuentes en parte novelescas, no constituyen todavía la fórmula característica de la comedia de capa y espada.

c) Igualmente, como vengo señalando, la comedia de capa y espada, frente a la tragedia (con sus graciosos especializados) se caracteriza por la generalización de los agentes cómicos. No aciertan en este punto los diversos críticos que piensan que en la comedia de capa y espada el protagonista vendría a ser el gracioso, dúctil, frente a los rígidamente hieráticos caballeros sujetos a reglas estrictas. Todo lo contrario: como examino en otro lugar (Arellano, 1994) caballeros (viejos y galanes) y damas desempeñan activas funciones cómicas (ingeniosas y ridículas). En muchas obras damas y galanes llevan el peso de la comicidad de la acción frente a la pasividad de graciosos testigos, y los viejos de la comedia están sometidos casi siempre a una perspectiva ridiculizadora, que a menudo se relaciona estrechamente con el tratamiento cómico del honor.

EL HONOR EN LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

Se ha insistido mucho en la importancia del honor en la comedia de capa y espada. Se recordará la opinión de Atkinson, que considera el culto al pundonor casi como el motivo único de este tipo de comedias; Mason (1994, p. 99) señala la dependencia casi total de la comedia de capa y espada del código del honor; Donahue (1987) supone que este tipo de comedia dramatiza los valores tradicionales del honor...

Mucho más certeras me parecen las observaciones de Chauchadis (1987) sobre la relatividad de este código según el género dramático y las connotaciones de anacronismo que presenta en el de capa y espada, o las de Serralta (1987, pp. 209, 267...) acerca de la presentación de estos valores del pundonor como arcaicos y caducos.

Dentro del universo de la comedia de capa y espada el honor, como otros elementos, es un componente explotado en sus potencialidades cómicas. De ahí la calidad también cómica de los actantes «guardianes del honor» (padres viejos, hermanos). La lista sería interminable; algunos casos relevantes se dan en los tipos de viejos que blasonan de pundonor,

pero que en el fondo desean paz y tranquilidad burguesas, fuera de los enredos de jóvenes y sus anejos de amor y celos (con las implicaciones correspondientes de honor), como el don Luis de *Dar tiempo al tiempo*, el don Alonso de *Los empeños de un acaso*, o el don Alonso de *¿Cuál es mayor perfección?* Cómicos son los viejos «extremeños de honor» como don Íñigo (*Antes que todo es mi dama*) que reconocen con vanidosa complacencia haber hecho sus mocedades, aunque ahora se muestran inflexibles, y que en realidad son títeres burlados de los jóvenes.

FINAL

Resumiendo, algunos rasgos convencionales o moldes que conforman el género de la comedia de capa y espada, y que podrían ayudar a definir e interpretar este tipo de comedias, serían, según he intentado mostrar, la concentración temporal y espacial con tendencia a las unidades de tiempo y lugar, provocadoras de inverosimilitud entretenida y sorprendente, la ruptura del decoro, generalización de agentes cómicos, con tratamiento humorístico del honor, marcas de inserción en la cotaneidad y cercanía (geográfica, cronología, onomástica), primordial objetivo del enredo y dinamismo suspensivo...

Objetivo final de la comedia de capa y espada me parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener —suspender— eutrapélicamente al auditorio: *Todo es enredos amor*, título de una de las comedias de Moreto, podría ser el lema del género. Términos como *ardid*, *quimera*, *traza*, *enredo*, *engaño*, *confusión* y otros de semántica análoga constituyen un núcleo léxico de estas obras.

Se trata, pues, creo, de un universo fundamentalmente lúdico, no trágico. Sin duda pueden hallarse implicaciones serias (buscadas o no por el dramaturgo), sobre todo en el terreno de ciertos problemas sociales (relaciones entre sexo y generaciones, opresión de ciertos sistemas de valores...) y morales (el problema de la responsabilidad, por ejemplo) pero, a mi juicio, la actitud que debió de dominar (y sigue dominando, supongo) en la recepción áurea de la comedia de capa y espada, es la que se rastrea en un texto de Cubillo de Aragón, de *El enano de las Musas*, donde se burla del que

va a la comedia muypreciado
de oír cosas de seso,
que el tablado no se hizo para eso.

...

la comedia búscala graciosa,
entretenida, alegre, caprichosa...

(Sánchez Escribano y Porqueras, 1972, p. 283)

Y comedia entretenida, alegre y caprichosa es esta de *Mañanas de abril y mayo*.