

Los empeños de un acaso, comedia de Don Pedro Calderón de la Barca.

Edición crítica y estudio introductorio.

A Dissertation Presented

by

Manuel Sebastian Galofaro

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

May 2011

UMI Number: 3458217

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent on the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI 3458217

Copyright 2011 by ProQuest LLC.

All rights reserved. This edition of the work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC.
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 - 1346

PREVIEW

Copyright by
Manuel Sebastian Galofaro
2011

Stony Brook University

The Graduate School

Manuel Sebastian Galofaro

We, the dissertation committee for the above candidate for the

Doctor of Philosophy degree, hereby recommend

acceptance of this dissertation.

Victoriano Roncero-López, Ph.D. – Dissertation Advisor
Professor and Chairperson, Department of Hispanic Languages and Literature.

Paul Firbas, Ph.D. – Chairperson of Defense
Associate Professor, Department of Hispanic Languages and Literature.

Daniela Flesler, Ph.D.
Associate Professor, Department of Hispanic Languages and Literature.

Adrián Pérez-Melgosa, Ph.D.
Assistant Professor, Department of Hispanic Languages and Literature.

Ignacio Arellano Ayuso, Ph.D.
Professor, Departamento de Literatura Hispánica y Teoría de la Literatura
Facultad de Filología, Universidad de Navarra.

This dissertation is accepted by the Graduate School

Lawrence Martin
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

Los empeños de un acaso, comedia de Don Pedro Calderón de la Barca.

Edición crítica y estudio introductorio.

by

Manuel Sebastian Galofaro

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2011

This dissertation consists of a critical edition and introductory study of a «cloak and dagger» comedy by Pedro Calderón de la Barca. The play selected for edition is *Los empeños de un acaso*, contained in the *Sexta Parte* of Calderón's comedies. The edition consists of an introduction, a textual study, a bibliographic section, the edited text, a list of variants and an index of textual notes. The introductory study revolves around the definition and evolution of the «cloak and dagger» subgenre; questions of authorship and comic nature; plot, characters and their adventures; dramatic, scenic and textual aspects; influence on other works; and poetic meter. The textual study comprises a description, analysis and stemma of the sources for the play, followed by the editing criteria. The bibliographic section includes both a selected bibliography and a list of abbreviations. The edited text includes footnotes that clarify meanings and supply additional samples of the clarified expressions. A list of variants follows, identifying the readings that differ from the selected text; this list of variants and the grouping of sources in families of variants is essential in the construction of the stemma of sources included in the textual study section. Finally, a list of textual footnotes completes the edition of the play. This edition raises important questions relating to the play and its author within the framework of the comic genre. Some of the critics see this subgenre as one of tragic nature, whereas another critical group defends its comic tone. The intention of my study is to support this second view and contribute to a more ample consideration of Calderón as a polyvalent author. The second issue is that of attribution: Calderón's authorship has been disputed by a number of critics who ascribe the play to Juan Pérez de Montalbán. I argue that Calderón was indeed the author of *Los empeños de un acaso*. I also focus on the use of conventional themes like the adventures and misfortunes of the lovers and the interaction of forces like «love» and «code of honor» to thicken the plot and create dramatic tension.

A Pilarín, por su bondad, sensibilidad y su incondicional apoyo y ayuda.

PREVIEW

ÍNDICE GENERAL.

	Pág.
ABREVIATURAS.	vi
Abreviaturas de las comedias de Calderón.	vi
Otras abreviaturas empleadas.	viii
AGRADECIMIENTOS.	ix
1. INTRODUCCIÓN.	1
1.1. Aspectos generales de la comedia de capa y espada.	1
1.2. Evolución del género.	4
1.3. Cuestiones de autoría.	6
1.4. <i>Los empeños de un acaso</i> , una comedia «cómica».	15
1.5. Argumento de <i>Los empeños de un acaso</i>	56
1.6. Aventuras y desventuras de los galanes y las damas.	64
1.7. Los personajes.	90
1.8. Algunos aspectos dramáticos, escénicos y textuales.	98
1.9. Fortuna e influencia de <i>Los empeños de un acaso</i>	103
1.10. Sinopsis métrica.	110
2. ESTUDIO TEXTUAL.	111
2.1. Descripción de testimonios.	111
2.2. Los testimonios de Vera Tassis y sus versiones falsas.	113
2.3. El testimonio procedente de la imprenta de la viuda de Blas de Villanueva (BV) y el procedente de la Biblioteca de Cambridge (CL).	114
2.4. El grupo de testimonios que llevan por título <i>Los empeños que se ofrecen</i> , y el testimonio de la British Library afín al grupo.	116
2.5. El testimonio de Juan Sanz y el de Fernández de Apontes.	124
2.6. El grupo de testimonios de Francisco de Leefdael, Pedro Escuder, Joseph Padrino y el hallado en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander.	125
2.7. El testimonio de Suriá y Burgada.	130
2.8. Los testimonios de la viuda de Joseph Orga, García de la Huerta y Ortega.	131
2.9. Las ediciones de Keil, Hartzenbusch, Padró-Llopis, y Valbuena Briones.	132
2.10. Criterios de edición.	134
3. TEXTO CRÍTICO DE <i>LOS EMPEÑOS DE UN ACASO</i>	137
4. APARATO DE VARIANTES.	226
5. ÍNDICE DE NOTAS.	268
BIBLIOGRAFÍA.	273

ABREVIATURAS.

Abreviaturas de las comedias de Calderón.

Comedias

A secreto agravio, secreta venganza
Afectos de odio y amor
Agradecer y no amar
Amado y aborrecido
Amar después de la muerte
 (o *El tuzaní de la Alpujarra*)
Amigo, amante y leal
Amor, honor y poder
Antes que todo es mi dama
Apolo y Climene
Argenis y Poliarco
Auristela y Lisidante
Basta callar
Bien vengas, mal, si vienes solo
Cada uno para sí
Casa con dos puertas, mala es de guardar
Celos, aun del aire, matan
Con quien vengo, vengo
Cuál se mayor perfección
Dar tiempo al tiempo
Darlo todo y no dar nada
De un castigo tres venganzas
De una causa, dos efectos
Dicha y desdicha del nombre
Duelos de amor y lealtad
Eco y Narciso
El acaso y el error
El agua mansa
El alcaide de sí mismo
El alcalde de Zalamea
El astrólogo fingido
El castillo de Lindabridis
El conde Lucanor
El encanto sin encanto
El escondido y la tapada
El galán fantasma
El golfo de las sirenas
El gran príncipe de Fez
El hijo del Sol, Faetón
El jardín de Falerina

Abreviaturas

Secreto agravio
Afectos
Agradecer
Amado
Amar después

Amigo
Amor, honor
Antes que todo
Apolo
Argenis
Auristela
Basta callar
Bien vengas
Cada uno
Casa
Celos
Con quien vengo
Mayor perfección
Dar tiempo
Darlo todo
De un castigo
De una causa
Dicha y desdicha
Duelos
Eco
Acaso
Agua mansa
Alcaide
Alcalde Zalamea
Astrólogo
Lindabridis
Lucanor
Encanto
Escondido
Galán
Golfo
Fez
Faetón
Falerina

<i>El José de las mujeres</i>	<i>José</i>
<i>El laurel de Apolo</i>	<i>Laurel</i>
<i>El maestro de danzar</i>	<i>Maestro</i>
<i>El mágico prodigioso</i>	<i>Mágico</i>
<i>El mayor encanto amor</i>	<i>Mayor encanto</i>
<i>El mayor monstruo del mundo</i>	<i>Mayor monstruo</i>
<i>El médico de su honra</i>	<i>Médico</i>
<i>El monstruo de los jardines</i>	<i>Monstruo</i>
<i>El pintor de su deshonor</i>	<i>Pintor</i>
<i>El postrer duelo de España</i>	<i>Postrer duelo</i>
<i>El príncipe constante</i>	<i>Príncipe constante</i>
<i>El puente de Mantible</i>	<i>Mantible</i>
<i>El purgatorio de San Patricio</i>	<i>Purgatorio</i>
<i>El púrpura de la Rosa</i>	<i>Púrpura</i>
<i>El secreto a voces</i>	<i>Secreto</i>
<i>El segundo Escipión</i>	<i>Escipión</i>
<i>El sitio de Bredá</i>	<i>Bredá</i>
<i>En esta vida todo es verdad y todo es mentira</i>	<i>En esta vida</i>
<i>Fieras afemina amor</i>	<i>Fieras afemina</i>
<i>Fineza contra fineza</i>	<i>Fineza</i>
<i>Fortunas de Andrómeda y Perseo</i>	<i>Fortunas</i>
<i>Fuego de Dios en el querer bien</i>	<i>Fuego de Dios</i>
<i>Guárdate del agua mansa</i>	<i>Guárdate</i>
<i>Gustos y disgustos son no más que imaginación</i>	<i>Gustos y disgustos</i>
<i>Hado y divisa de Leonido y Marfisa</i>	<i>Hado y divisa</i>
<i>Hombre pobre todo es trazas</i>	<i>Hombre pobre</i>
<i>Judas Macabeo</i>	<i>Macabeo</i>
<i>La aurora de Copacabana</i>	<i>Aurora</i>
<i>La banda y la flor</i>	<i>Banda</i>
<i>La cisma de Inglaterra</i>	<i>Cisma</i>
<i>La dama duende</i>	<i>Dama duende</i>
<i>La desdicha de la voz</i>	<i>Desdicha</i>
<i>La devoción de la Cruz</i>	<i>Devoción</i>
<i>La estatua de Prometeo</i>	<i>Prometeo</i>
<i>La exaltación de la Cruz</i>	<i>Exaltación</i>
<i>La fiera, el rayo y la piedra</i>	<i>Fiera</i>
<i>La gran Cenobia</i>	<i>Cenobia</i>
<i>La hija del aire (primera parte)</i>	<i>Hija del aire I</i>
<i>La hija del aire (segunda parte)</i>	<i>Hija del aire II</i>
<i>La niña de Gómez Arias</i>	<i>Gómez Arias</i>
<i>La señora y la criada</i>	<i>Señora</i>
<i>La sibila de Oriente</i>	<i>Sibila</i>
<i>La vida es sueño (primera versión)</i>	<i>Vida es sueño I</i>
<i>La vida es sueño (segunda versión)</i>	<i>Vida es sueño II</i>
<i>Lances de amor y fortuna</i>	<i>Lances</i>
<i>Las armas de la hermosura</i>	<i>Armas</i>

<i>Las cadenas del demonio</i>	<i>Cadenas</i>
<i>Las manos blancas no ofenden</i>	<i>Manos blancas</i>
<i>Las tres justicias en una</i>	<i>Tres justicias</i>
<i>Los cabellos de Absalón</i>	<i>Cabellos</i>
<i>Los dos amantes del cielo</i>	<i>Dos amantes</i>
<i>Los empeños de un acaso</i>	<i>Empeños</i>
<i>Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea</i>	<i>Hijos de la Fortuna</i>
<i>Los tres afectos de amor</i>	<i>Tres afectos</i>
<i>Los tres mayores prodigios</i>	<i>Tres mayores</i>
<i>Luis Pérez el Gallego</i>	<i>Luis Pérez</i>
<i>Mañana será otro día</i>	<i>Mañana</i>
<i>Mañanas de abril y mayo</i>	<i>Mañanas</i>
<i>Mejor está que estaba</i>	<i>Mejor está</i>
<i>Mujer, llora y vencerás</i>	<i>Mujer</i>
<i>Nadie fie su secreto</i>	<i>Nadie fie</i>
<i>Ni amor se libra de amor</i>	<i>Ni amor</i>
<i>No hay burlas con el amor</i>	<i>No hay burlas</i>
<i>No hay cosa como callar</i>	<i>No hay cosa</i>
<i>No siempre lo peor es cierto</i>	<i>No siempre</i>
<i>Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario</i>	<i>Virgen del Sagrario</i>
<i>Para vencer amor, querer vencerle</i>	<i>Para vencer</i>
<i>Peor está que estaba</i>	<i>Peor está</i>
<i>Primero soy yo</i>	<i>Primero soy</i>
<i>Saber del mal y del bien</i>	<i>Saber del mal</i>
<i>También hay duelo en las damas</i>	<i>También hay duelo</i>

Otras abreviaturas empleadas.

Aut.	<i>Diccionario de Autoridades</i> , Madrid, Real Academia Española, 1979. 3 vols.
Corominas	Corominas, J., <i>Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana</i> , Madrid, Gredos, 1954, 4 vols.
Cov.	Covarrubias, Sebastian de, <i>Tesoro de la lengua castellana</i> , ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
DRAE	<i>Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua</i> , Madrid, Espasa Calpe, 1992.

AGRADECIMIENTOS

Es un verdadero placer para mí poder expresar mi agradecimiento a todos aquellos que de una manera u otra me han inspirado, aconsejado, apoyado e incluso soportado durante el proceso de mi tesis y de mi doctorado en general.

En primer lugar, quiero agradecer profundamente a mi director de tesis, el profesor Victoriano Roncero López, su inmensa ayuda; él fue quien me animó a trabajar en este tema y me hizo sugerencias sobre las posibles comedias a editar. Sin su inestimable orientación y supervisión esta tesis no habría sido posible. Además de ser un gran profesor y director de tesis, ha demostrado ser un buen amigo. También quiero mostrar mi agradecimiento al resto de los miembros de mi comité de defensa: a los profesores Paul Firbas, Daniela Flesler, Adrián Pérez Melgosa e Ignacio Arellano; a todos y cada uno de ellos les agradezco muchísimo el haber participado en este proceso, sus comentarios, sugerencias y correcciones, que han contribuido a mejorar esta edición crítica, y, cómo no, el apoyo que me han ofrecido. Con el profesor Ignacio Arellano tengo además una gran deuda intelectual: sus interesantes e instructivos libros y artículos me han servido de guía y andamiaje teórico en el desarrollo de esta tesis. Quiero asimismo extender mi agradecimiento a los demás profesores del departamento, quienes también me han respaldado y, directa o indirectamente, han contribuido o participado en el desarrollo de esta tesis, y han intervenido en mi formación; a las secretarías del departamento, por su incansable labor diaria, su asistencia y apoyo; a la doctora Sandra Edwards, por su tiempo, comprensión y ayuda; a mi hermana, por su cariño y por echarme una mano siempre que lo he necesitado; a mis primos “Athanasio” por su monumental amparo e infinita generosidad; y a todos los amigos y colegas, dentro y fuera del departamento, con los que he compartido estos años de estudios, por sus ánimos y consejos, por escucharme y por su apoyo incondicional.

1. INTRODUCCIÓN.

Mi interés se centra en el estudio de las comedias de capa y espada de Calderón, género que tantas polémicas ha suscitado entre los críticos. En concreto, este trabajo tiene como objetivo el estudio y la edición de una comedia que, hasta este momento, no había sido abordada en detalle por los estudiosos¹ y que carecía de ediciones críticas, recogándose únicamente en colecciones, o en ejemplares sueltos, prácticamente exentos de las debidas anotaciones que ayuden a comprender mejor esta obra; la comedia a la que me refiero lleva por título *Los empeños de un acaso*.

1.1. Aspectos generales de la comedia de capa y espada.

Empezaré este estudio por el repaso de algunos aspectos relativos al género en que se inserta *Empeños*. Se trata de una 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 (a menudo de honor o de amor).

¹ Quizá la mayor aportación crítica hasta el momento sobre esta comedia venga de la mano de Maria Grazia Profeti, tanto en sus artículos, como en su libro sobre Juan Pérez de Montalbán.

El primer problema que se nos presenta es el de la definición y delimitación del subgénero. Como afirma Ignacio Arellano², 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 época³. El punto de partida sería la ya clásica definición de Bances Candamo de estas 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»⁴. Así pues, estamos ante un tipo de comedia donde unos personajes particulares (con nombres habituales de la época⁵) 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 enredo⁶ 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

² Remito aquí a su Capítulo 2 de *Convención y recepción* (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.

³ 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.

⁴ *Teatro de los teatros* (33).

⁵ Pedraza, 2000 (208), 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...».

⁶ Para entender el concepto de enredo en un contexto más coetáneo a estas comedias, consultar las entradas al respecto en Corominas, Cov., *Aut.* y en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, de Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, y Germán Vega García-Luengos.

particular de los personajes de estas últimas, en aquéllas los protagonistas y demás personajes pertenecían a la clase real o nobiliaria⁷. Por otro lado, mientras que la acción de las comedias de capa y espada transcurre generalmente en ciudades importantes de la geografía nacional⁸ como, entre otras, 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 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 amor⁹; y parece ser que las definiciones posteriores no han añadido aspectos nuevos especialmente significativos o relevantes para la delimitación 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 un filón que brotaba de un patrón básico de enredo construido en torno a cuestiones de amor y honor, y cuyo desenlace era

⁷ Ver *Teatro de los teatros* (33 y 34).

⁸ Rodríguez Cuadros, 2002 (74), 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».

⁹ Arellano, 1999 (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.

siempre agradable. Ruiz Ramón señala que en las comedias de capa y espada y en 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.¹⁰

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 críticos¹¹. 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 existe una mezcla en la que intervienen elementos costumbristas, temas variados, personajes pertenecientes a distintos estratos sociales (incluidos nobles) y ambiente heterogéneo (incluidas las cortes europeas).

¹⁰ Ruiz Ramón, 2000b (256).

¹¹ Por ejemplo, Cortés Vázquez, 1988, al tratar la influencia calderoniana en Thomas Corneille, señala precisamente el carácter consumista del género, 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» (30).

Según Arellano¹², 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 consagró 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 brotaba 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 otros dramaturgos la comedia de capa y espada todavía no había alcanzado su plenitud estructural, conservaba una frescura y una originalidad temática 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

¹² Arellano, 1995 (208-212). En esas mismas páginas, Arellano menciona *La francesilla*, *El Arenal de Sevilla*, *La discreta enamorada*, *El anzuelo 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.

caracteriza, logrando incorporar fórmulas y técnicas dramáticas metateatrales¹³ y manteniendo también el interés del público gracias a enredos bien trenzados que se resolvían de la manera más sorprendente¹⁴ y dejaban al auditorio asombrado.

Es innegable la influencia que este género tuvo sobre todo en el teatro francés e italiano, aunque también en el inglés. El siglo XIX vio la refundición de algunas de las comedias del XVII, de la mano de autores como Hartzzenbusch, e influyó en géneros castizos como la zarzuela y el género chico¹⁵. Sería también interesante estudiar la influencia que el género ha tenido en otras manifestaciones cómicas del siglo XX, no sólo teatrales, sino también filmicas.

1.3. Cuestiones de autoría.

A pesar de que la mayoría de la crítica atribuye la comedia a Calderón de la Barca, existe un grupo de críticos que se la atribuye a Juan Pérez de Montalbán. Creo que existen suficientes indicios que sugieren que el autor es Calderón de la Barca y no Pérez de Montalbán.

¹³ Estas fórmulas metateatrales y autorreferenciales se tratarán en los apartados dedicados a los elementos cómicos y a cuestiones dramáticas, escénicas y textuales en *Empeños*.

¹⁴ 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 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 unos a otros, y sólo Don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tubiesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos, y travesura gustosa en deshacerlos» (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» (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» (23). También F. B. Pedraza, 2000, alaba el ingenio y la 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» (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» (205).

¹⁵ Ricardo de la Fuente, 1990 (209-217), y Romero Ferrer, 2005 (50-55), han establecido vínculos entre la comedia barroca y la zarzuela corta decimonónica.

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 atribuyen 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*¹⁶—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 en variantes a las anteriores, pero a la que le faltan la primera y la última páginas, lo que dificulta el saber a quién se atribuía, aunque parece que Maria Grazia Profeti se inclina por Montalbán¹⁷.

En primer lugar, Profeti recurre 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»¹⁸. Si bien esto puede ser cierto, tampoco supone un argumento definitivo, como la misma Profeti reconoce más adelante en el mismo artículo. Además, parece ser que también se publicó *Casa* (y alguna más) bajo autoría de Montalbán, lo que prueba que el razonamiento de Profeti no es concluyente¹⁹.

¹⁶ 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.

¹⁷ Maria Grazia Profeti, 1976 (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 final, la atribución de esta suelta sigue constituyendo una incógnita.

¹⁸ Profeti, 1983 (252). Sin embargo, sabemos de comedias de Calderón que, en efecto, sí fueron atribuidas a Pérez de Montalbán, así que no considero concluyente esta razón de Profeti.

¹⁹ En Emilio Cotarelo y Mori, ed. 2001 (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,

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*. A pesar de matizar que Calderón no reconoce la comedia bajo este nombre, Profeti da la sensación de querer extrapolar ese rechazo del título por parte de Calderón a la comedia en sí, y continúa sus razonamientos reflejando la trayectoria de la comedia en sus dos vertientes transmisoras a raíz de la naturaleza doble del título, proponiendo un posible stemma, para retornar luego al argumento del testimonio de Calderón en el que rechaza la comedia como propia, y concluir decisivamente que queda «aclarada su paternidad»²⁰, la de Juan Pérez de Montalbán.

Sin embargo, yo no veo por ninguna parte una demostración convincente de esa supuesta paternidad de Pérez de Montalbán²¹. El argumento central de Profeti—el testimonio de Calderón rechazando su paternidad de la obra—no me parece tan determinante como Profeti pretende, ya que este rechazo pudo estar condicionado únicamente por el nuevo título atribuido a la comedia: *Los empeños que se ofrecen*. En un tiempo en el que numerosas comedias incluían el sustantivo

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* (ésta a nombre de Montalbán); las tres en la *Parte 30 de Varios autores* (Zaragoza, 1636)». En este mismo ensayo (200), parece bastante clara para Cotarelo la autoría de Calderón, basándose en la referencia al monstruo de dos cabezas a la que alude Hartzenbusch y también a la atribución que le hizo Corneille en su traducción o adaptación francesa.

²⁰ Profeti, 1983 (254).

²¹ Ante todo, quiero manifestar la deuda intelectual y bibliográfica que tengo con esta excelente crítica que es Profeti y su extenso y elaborado trabajo; he de reconocer que sin la ayuda de sus estudios críticos, y sin la información bibliográfica que me han proporcionado sus trabajos, mi labor habría sido mucho más complicada y habría quedado bastante más incompleta.

«empeño»²², tanto en los títulos como a lo largo del *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 echarle un vistazo al contenido, considerase que no pertenecía a su producción²³. 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 . . .»²⁴. 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 se inscribe *Los empeños que se ofrecen* dentro de las comedias atribuidas a Calderón que no son suyas. Supongo que Profeti se refería a este título y no al primero. Como intentaré exponer en sucesivas páginas, creo que Calderón, en el prólogo a la *Parte IV* de sus comedias, rechazó como suyo el nombre de *Los empeños que se ofrecen* sin saber que en realidad se trataba de *Los empeños de un acaso*, es decir, no llegó a leer el contenido de *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

²² 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).

²³ Edward M. Wilson, en su «An early list of Calderón's "Comedias"», 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».

²⁴ Profeti, 1989 (299).

interpretaciones de Hartzenbusch²⁵, es decir, entre 1639-1640; según Profeti «la comedia tiene que ser más temprana»²⁶, y resta importancia a la asociación que establece Harztembusch 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 parece ser el matrimonio Reichenberger, afirmando 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»²⁷. 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 1638²⁸ 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 francés bicéfalo, porque de ser cierta la referencia quedaría desbaratada su teoría que atribuye la autoría a Juan 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 solo a un público culto, sino también al público popular), hace razonable pensar que la alusión al «monstruo de dos cabezas» recordaría en el público un suceso contemporáneo y que probablemente andaba en boca de la gente, aumentando así el potencial cómico del recurso.

²⁵ J. E. Hartzenbusch, en su edición de las *Comedias de Calderón*. T. IV (BAE, 14), 1849 (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 Francia por esas fechas (caso documentado por Pellicer, por cierto), y, por lo tanto, la comedia tendría que ser posterior al nacimiento de este niño bicéfalo.

²⁶ Profeti, 1983 (254).

²⁷ Kurt y Roswitha Reichenberger, 1983 (259).

²⁸ Profeti erróneamente señala 1639 como fecha de su óbito.

Estoy de acuerdo con Profeti en la existencia de un tejido léxico-semántico muy afín entre los autores, que permea la producción literaria del Siglo de Oro, lo cual dificulta la atribución de comedias de autoría dudosa, además de que la falsa atribución y también la composición compartida parecen haber sido prácticas habituales de la época, circunstancia que efectivamente podría haber contribuido a una continuidad de estilo que dificultaría el esclarecimiento de paternidades. Sin embargo, la información que tenemos apunta mayoritariamente a que el autor es Calderón y no Pérez de Montalbán. Por un lado, en cuanto a la estructura de la comedia, existen testimonios que señalan características típicas de Calderón a la hora de escribir este tipo de obras²⁹; y por otro lado, el estudio de los personajes también pone de manifiesto un gran número de semejanzas entre esta comedia y el resto de la producción de Calderón³⁰. Asimismo, hay varias alusiones a Cervantes, algo que se repite en otras comedias calderonianas. Además, sabemos que Calderón recurría en sus comedias a la cita de títulos

²⁹ David Castillejo, 2002, señala una «debilidad estructural» en *Empeños* que considera un rasgo frecuente en su autor: «Calderón hace a veces que su voz delate a la mujer; pero cuando no conviene a la trama, aparenta que la voz tampoco la descubre» (575). No considero este detalle tan determinante como para atribuir por sí solo la autoría. Por otra parte, Eunice Joiner Gates, 1947, tras mencionar la alusión en *Empeños* al motivo del áspid como «typical example of Calderón's use of the proverb», señala cómo estos proverbios aparecen en diversos pasajes líricos calderonianos, «fashioned into the symmetric pattern that is a distinctive characteristic of Calderonian style» (215). Parece ser que, ya por un motivo u otro, diversos autores ven en esta obra rasgos particularmente distintivos del estilo Calderoniano. Finalmente, John B. Wooldrige, 1983, convencido de que su estudio del «encabalgamiento sirremático» arrojará luz a la hora de determinar la autoría calderoniana (1229), apunta que Calderón utilizó muy poco este tipo de encabalgamiento en su tipo 2 (pronombre átono / palabra siguiente), muy poco frecuente en el teatro de la época, pero presente en algunas obras calderonianas; sin embargo, Wooldrige señala que lo verdaderamente distintivo en el estilo calderoniano frente al de las generaciones precedentes «... es el empleo de los tipos 1 (artículo / sustantivo), 9 (preposición / términos) y 10 (conjunción / palabra siguiente)» (1223). Más abajo, este crítico presenta una lista de autores y comedias en las que contabiliza el número de ocasiones en que suceden los tipos 1, 9 y 10 arriba mencionados; en *No hay vida como la honra*, de Montalbán, señala cero ocasiones del tipo 1, cero del tipo 9 y dos del tipo 10, mientras que en *Empeños* señala tres del tipo 1, dos del tipo 9 y veintiocho del tipo 10. Si bien algunas comedias de Calderón presentan un bajo número de encabalgamientos de estos tipos, un buen número de ellas presenta cifras por encima de cero en los tipos 1 y 9, y bastante más altas en el tipo 10. Aunque no considero este dato concluyente, constituye un dato más a tener en cuenta a la hora de atribuir esta comedia a un autor u otro.

³⁰ En Javier Huerta Calvo y H. Urzáiz Tortajada, 2002 (32), encontramos un estudio exhaustivo de los personajes calderonianos, hallándose en él similitudes caracterológicas entre personajes designados por ciertos nombres, lo que apunta a un patrón de nomenclatura en Calderón que puede contribuir a reforzar la tesis su autoría con respecto a la comedia objeto de este estudio. Ver el apartado que dedico a los personajes que aparecen en *Empeños* y las notas a pie de página.

propios y a referencias a su contenido³¹, y así encontramos una alusión a *Empeños* en el entremés calderoniano *La melancólica*³². Claro que aquí también podrían darse otras posibilidades; podríamos pensar que este entremés hubiera sido atribuido a Calderón y en realidad fuera de otro autor³³, o tal vez que, siendo el entremés suyo, quisiera incluir una referencia a la obra de otro autor. Sin embargo, resulta sintomático que llegue a mencionar *Los empeños de un acaso*, pero nunca—que yo sepa—aparezca mención alguna a *Los empeños que se ofrecen* en ninguna de sus obras. Creo que Calderón conocía las obras que citaba, y dudo que hubiese pasado por alto la coincidencia en el contenido entre ambos títulos de haber leído el texto de *Los empeños que se ofrecen*; Calderón no lo leyó, y por eso rechazó la obra bajo ese nombre en el prólogo a su *Parte IV*, es decir, Calderón no pasó del título que aparecía en el índice. De haber leído el texto habría hecho alguna aclaración al respecto, confirmando su autoría³⁴.

Otro detalle interesante es que al final de la Jornada Primera encontramos dos versos en que se repite el título de la obra. En los versos 1218 y 1230 (verso con que concluye la Jornada Primera), aparece la frase «los empeños de un acaso» primero en boca de don Juan, y en boca de Elvira después. Y no sólo aparece en los testimonios cuyo título coincide con esta frase, sino también en aquellos testimonios que llevan por título *Los empeños que se ofrecen*. Creo que este

³¹ Entre otros, T. R. A. Mason, 1976 (106), señala este recurso propio de Calderón de aludir a títulos propios y ajenos.

³² v. 132, ed. María Luisa Lobato, 1989 (457).

³³ De hecho, Lobato, 1989 sitúa este entremés en su sección de «atribuidos a Calderón», dejando un resquicio para posibles divergencias. Sin embargo, también aporta una serie de «datos que defienden la atribución a Calderón» (452), obtenidos del estudio que A. de la Granja hace del entremés, datos que, desde mi punto de vista, tendrían suficiente peso como para atribuirle la autoría del entremés a Calderón. Sin embargo, lo que me interesa es la autoría de los *Empeños*, y en relación a esa obra, hay dos datos interesantes: primero, que aparece citada en el entremés (al igual que también aparece citada *Antes que todo es mi dama*, v. 164); y, segundo, que algunas expresiones en el entremés recuerdan a los *Empeños* y a otras obras calderonianas, como sucede con los siguientes versos (139-140): «DAMA ¡Mi bien, mi señor, mi dueño! / TORIBIO Mi mal, mi muerte, mi rabia», que encontramos en boca de Leonor y de Don Félix en los *Empeños* (vv. 784-785) y que encuentran ecos en otras comedias del mismo autor.

³⁴ No estoy afirmando que Calderón no leyera el contenido de las que consideraba sus comedias; lo que apunto es que probablemente no llegara a revisar aquéllas cuyo título le resultaba desconocido, y se limitó a desestimarlas; al menos, esto es lo que debió suceder con *Los empeños que se ofrecen*.

detalle apunta a que el verdadero título de la obra es *Los empeños de un acaso*, y que en algún momento este título fue alterado, trocado por el de *Los empeños que se ofrecen*; así, el título original puede rastrearse en estos dos versos que quedaron sin modificaciones y que en mi opinión atestiguan suficientemente su procedencia y, consiguientemente, su paternidad.

En cualquier caso, a raíz de la atribución de la comedia a Pérez de Montalbán por parte de Profeti, un grupo de críticos se ha hecho eco de esta postura. Algunos de ellos dan ya por más que sentada la autoría de Pérez de Montalbán. Por ejemplo, Monica Pavesio señala que, a pesar de publicarse como calderoniana, se encuentra ahora atribuida a Pérez de Montalbán gracias a las investigaciones de Profeti, y se refiere a esta obra directamente como «la comedia di Montalbán»³⁵. También Daolmi Barberini³⁶ y Héctor Urzáiz Tortajada³⁷ se la atribuyen a Pérez de Montalbán. Estas atribuciones parten del título *Los empeños que se ofrecen*, de la que Urzáiz Tortajada dice lo siguiente: «Comedia mal atribuida a Calderón, con el título *Los empeños de un acaso*, en su *Sexta parte* (Madrid, 1683); el propio Calderón renegó de su autoría, y Profeti (1983) considera probada la paternidad de Montalbán, a cuyo nombre se publicó también»³⁸. Lo interesante sería averiguar quién le dio ese otro nombre. Por otra parte, hay algunos pequeños detalles que tenemos que puntualizar. Profeti señala que la historia crítica de esta comedia ha favorecido casi siempre a Calderón como autor, y añade que «el único que parece apoyar la paternidad de Montalbán es P. SALVÁ: *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. Valencia, 1978, I, pp. 595-596b». Sin embargo, no he encontrado ese apoyo a la autoría de Pérez de Montalbán en dicho catálogo. Lo que aparece es la atribución tradicional a Calderón, sin que Salvá tome partido en ningún caso; únicamente lo menciona y dice que *Los empeños de un acaso* (en la

³⁵ Monica Pavesio, 2000 (206).

³⁶ Davide Daolmi Barberini, 2004 (223).

³⁷ Urzáiz Tortajada, 2002 (185 y 508).

³⁸ Urzáiz Tortajada, 2002 (185).