

DUALIDAD Y PARALELISMOS  
EN CASA CON DOS PUERTAS, MALA ES DE GUARDAR,  
DE CALDERÓN

Luis Iglesias Feijoo e Isabel Hernando Morata

Departamento de Filología Española

Facultad de Filología

GIC-Universidad de Santiago de Compostela

Burgo de las Naciones

15771 Santiago de Compostela. España

feligles@usc.es

isabel\_hernando86@hotmail.com

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 6, 2013, pp. 111-131]

En el Gran Memorial que escribía a fines de 1624 don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, explicaba al joven monarca que el Consejo Real estuvo formado en principio por letrados y «caballeros de capa y espada». Y en un añadido que en 1635 anejó a otro Memorial sobre la manera de educar a la juventud española, redactado tres años atrás: «Tampoco se ha de poder dar hábito a ningún caballero de capa y espada que no haya servido en guerra viva dos años»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Elliott y de la Peña, vol. I, 1978, p. 75, y vol. II, 1981, p. 96, respectivamente; en todas las citas se regularizará la ortografía. El presente trabajo se enmarca en el

La expresión «caballero de capa y espada» era, como es sabido, de uso perfectamente regular. Por ello la empleaba Cervantes en la segunda parte del *Quijote* (II, 16), cuando el protagonista pondera al del Verde Gabán el gusto de su hijo por las letras, «las cuales tan bien parecen en un caballero de capa y espada», individuos que contraponen a «los peritos jurisconsultos» y sus «garnachas»<sup>2</sup>. Y en el *Viaje del Parnaso* (II, 403) vuelve a recordar cómo, entre «tanta poetambre», figuran también los «de capa y espada», en este caso opuestos a los «poetas de gramalla», es decir, de toga<sup>3</sup>. Por tanto, los caballeros de capa y espada se oponen a los letrados, que han cursado estudios de leyes en la Universidad y ejercen en audiencias y consejos. Son individuos particulares, que forman parte de la nobleza corriente, no de la alta aristocracia. Eugenio de Salazar señala que, entre los que pretenden corregimientos, cuentan letrados, soldados y «otros caballeros de espada y capa, que con gana de comer y ambición de mandar, vienen a buscar oficios que les den mando sobre una ciudad y su tierra»<sup>4</sup>.

De forma clara se precisa en *Autoridades* que «Hombre de capa y espada» es «el que es seglar y que no profesa de propósito alguna facultad», y «Ministro de capa y espada», por su parte, es «El Consejero que no viste toga, y anda en traje cortesano, y no profesa la facultad de leyes, por lo cual no tiene voto en los negocios de justicia, sino solo en los consultivos y de gobierno. Y también se llaman así los corregidores que no son letrados». No había confusión posible, pues, cuando en enero de 1626 Felipe IV decidió renovar el Consejo de Hacienda, para lo que «quitó su Majestad todos los Consejeros de capa y espada»<sup>5</sup>.

Proyecto de Investigación de la DGICYT dirigido por Luis Iglesias Feijoo HUM2007-61419/FILO, y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TECE-TEI, conocido como TC-12, cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València, así como en el INCITE09 204 139 PR de la Dirección Xeral de I+D, Xunta de Galicia, dirigido por Santiago Fernández Mosquera, alguno de los cuales recibe fondos Feder. Isabel Hernando Morata es beneficiaria de una Beca FPU del Ministerio de Educación.

<sup>2</sup> Cervantes, 2004, p. 827.

<sup>3</sup> Cervantes, 1983, p. 237.

<sup>4</sup> Citado por M. Herrero García en la obra cit. en la nota anterior, Cervantes, 1983, p. 548.

<sup>5</sup> González Palencia, 1942, p. 129.

A partir de estos usos se forjó el concepto de «comedia de capa y espada», que, hasta donde se nos alcanza, aparece documentado por primera vez en una loa publicada en la *Tercera Parte de Comedias de Lope de Vega* (1612), según señaló Gregg: «También en nuestras comedias / 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 / y más agudos avisos»<sup>6</sup>. Aunque es dudoso que esa denominación se aplicara a obras llenas de «avisos», el concepto se repite unas cuantas veces a lo largo del XVII, prueba de que llegó a caracterizar un género propio que todos identificaban. Ignacio Arellano, en su trabajo fundamental sobre el tema, recopila muchas menciones, que no es del caso repetir ahora<sup>7</sup>. Solo cabe añadir alguna más, como la que aparece en la Academia burlesca de 1637, en la que Francisco de Rojas señala que se le encarga a don Pedro Calderón «hiciese una comedia de capa y espada para el servicio de su majestad y que tuviese grandes pasos»<sup>8</sup>. Y a mediados de siglo, Jerónimo de Barrionuevo, en su afán de dar noticias de todo, anota un día de 1655: «Al preñado de la reina se hace una comedia de capa y espada en el Retiro. Dícese que es cosa grande». Y en 1656, de forma similar: «El jueves se hizo en el Retiro a los reyes una comedia grande de capa y espada»<sup>9</sup>.

Qué fuera lo que se entendía por ese género está muy claro gracias a la siempre citada precisión de Bances Candamo; repitémosla una vez más: «Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan y 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»<sup>10</sup>, que es más o menos lo que recogerá *Autoridades* («La que tiene varios lances y empeños y es representada y compuesta entre damas y galanes, figurados en personas no reales [=regias], sino en la esfera de nobles y caballeros»). Como veremos, la definición es sumamente oportuna para introducirnos en la comedia que hoy nos ocupa, *Casa con dos puertas*,

<sup>6</sup> Gregg, 1977, p. 104.

<sup>7</sup> Arellano, 1988, recogido en Arellano, 1999.

<sup>8</sup> Julio, 2007, p. 228.

<sup>9</sup> Barrionuevo de Peralta, 1996, pp. 188 y 190.

<sup>10</sup> Bances Candamo, 1970, p. 33.

*mala es de guardar*, pero Bances añade aún una fina observación. Como los «sucesos más caseros de un galanteo» no son infinitos, todas las comedias de capa y espada se parecen entre sí y el riesgo de caer en la reiteración es muy alto, y añade: «solo Don Pedro Calderón los supo estrechar [los lances] de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos y travesura gustosa en deshacerlos».

No han faltado estudiosos que en los tiempos modernos han retomado el dicterio de repetitivas para estas obras, nacido a veces del deseo de relegarlas, pues al fin no parecen pretender otra cosa que divertir. Es sabido que a menudo se buscaron en ellas pretensiones trascendentes y hasta se las entendió como tragedias frustradas. No es ahora momento para insistir en que el género se justifica por sí mismo, sin necesidad de buscarle implicaciones morales. Divertir es noble tarea y se basta por sí sola, aunque buena parte de la crítica, revestida de afanes moralistas, se mostrara hasta hace poco muy incómoda ante estas obras. Ello procedía del secular desprecio por el género cómico, evidente, aunque muy pocas veces reconocido, de manera que solo las obras trascendentes y serias deberían merecer la atención del estudioso. Por ello, se buscaban (y se encontraban) resonancias insólitas en lo que son perfectos divertimentos, y no faltaron quienes creían observar en los enredos amorosos pavorosas tragedias a punto de estallar y llevarse por delante a damas ingeniosas y tramoyeras<sup>11</sup>.

Y respecto a la tacha de que todas esas comedias son iguales, no cabe sino recordar que, a partir de un tema común, lo notable y arriesgado (y meritorio) consiste en saber introducir variaciones. Toda la música se despliega a partir de siete notas, y desde luego las composiciones desarrolladas con ellas son bien diferentes.

El ejemplo que proporciona *Casa con dos puertas, mala es de guardar* parece excepcionalmente idóneo para demostrar lo antes apuntado. En estudios sobre ella se pueden encontrar afirmaciones de este tipo, algunas muy influidas por las teorías de Parker y Wardropper y que, en general, no han sabido distinguir entre géneros: «La causa primaria de todos los enredos y marañas es la falta de confianza que demuestra don Félix para con su hermana [...] Estos dos errores [...] crean una situación de confusión, en la que el hombre no sabe cómo actuar, ni

<sup>11</sup> Véanse, sobre todo, los estudios de Arellano, 1999 y 2011. Para *La dama duende*, también Iglesias Feijoo, 1998, pp. 201–236, con multitud de ejemplos.

cómo distinguir lo que es verdad de lo que es mentira. Los protagonistas de esta comedia andan perdidos en un mundo de oscura confusión creado por ellos mismos<sup>12</sup>; «La comedia se aproxima peligrosamente a la tragedia»<sup>13</sup>; «aunque también en este caso la tragedia esté próxima»<sup>14</sup>.

A veces parecería que se está tratando del *King Lear* o del *Othello* shakespearianos. De manera explícita se llega a afirmar que, salvo por el cambio de tono, la situación es idéntica a la de *La vida es sueño*. Es decir, se han realizado lecturas que parten del supuesto implícito de que Calderón —un dramaturgo tan serio— no podía perder el tiempo escribiendo juguetes cómicos en los que todo estuviera al servicio de la exhibición del ingenio, la creación de una trama compleja y el despliegue del virtuosismo estructural, sino que tiene que haber deslizado nada sutiles advertencias sobre los riesgos que corren los personajes, ante todo los femeninos, y desea que el espectador obtenga su lección acerca de los riesgos de actuar mal en un mundo oscuro y confuso. Hasta un elogio un tanto servil al Conde-Duque ha sido entendido como parte de los «fogonazos de sátira social» (Romera Castillo), uno de esos «alfilerazos»<sup>15</sup> propios de un Benavente *avant la lettre*.

Vengamos a la comedia. Impresa en la *Primera Parte*, cuyos textos tenían que estar reunidos ya en octubre de 1635, no parece que fuese de escritura muy reciente; en realidad, las doce obras ahí publicadas deben de haber sido compuestas antes de 1630 o 1631. Para la nuestra se ha apuntado que su redacción es contemporánea e incluso anterior a la de *La dama duende*, porque desde Hartzenbusch se supone que unos versos de la tercera jornada aluden al embarazo de la reina<sup>16</sup>:

la Reina  
—que infinitos siglos viva,  
para que flores de Francia  
nos den el fruto en Castilla—

<sup>12</sup> Varey, 2000, p. 255.

<sup>13</sup> Forastieri-Braschi, 1983, p. 435.

<sup>14</sup> Rey Hazas y Sevilla Arroyo en Calderón de la Barca, 1989, p. xlii.

<sup>15</sup> Romera Castillo en Calderón de la Barca, 1984, p. 41.

<sup>16</sup> La comedia se cita por Calderón de la Barca, 2006, p. 182. En adelante se indicará tan solo la página en el texto.

Como dice el editor decimonónico: «Es claro que escribía CALDERON la comedia [...] durante el preñado de la reina Isabel de Borbón». Tras el nacimiento de Baltasar Carlos el 17 de octubre de 1629, «hubiera sido inoportuno aludir al parto de Su Majestad. La flor había dado ya el fruto». Cotarelo remacha que ha de ser anterior a esa fecha, «pues, de otra suerte, serían impertinentes dichas alusiones»<sup>17</sup>. Por extraño que resulte, estas pintorescas conclusiones han sido aceptadas con carácter casi general, lo que ha llevado a retorcer el ingenio para explicar que en la comedia se mencione *La dama duende*, que tuvo que ser compuesta más tarde, pues se inicia con la referencia al bautizo del príncipe. Hartzenbusch apuntaba que la cita de la otra comedia podía significar solo que el autor «pensaba escribir la de *La dama duende*, aprovechando alguna tradición vulgar, o quizá el pensamiento de alguna comedia anterior». Como ambas suposiciones carecen de toda base, Cotarelo las omite, pero deja sin explicar por qué serían impertinentes o inoportunas esas referencias.

En realidad, una lectura más sosegada de los versos permite concluir que lo que se expresa «no es más que una referencia al deseo de que siga teniendo hijos», como ya se ha apuntado<sup>18</sup>. Cruickshank, en su reciente biografía de don Pedro, no abandona la teoría tradicional, pero contempla asimismo la otra posibilidad: «esos versos podían ser una discreta alusión a su estado o, sencillamente, una expresión del deseo general de que engendrara herederos»<sup>19</sup>. Por lo tanto, esos píos deseos podían también ser formulados perfectamente, por ejemplo, en 1630 o 1632, pues lo único que manifiestan es la solicitud de que la reina viva muchos años para que siga teniendo hijos. De esta forma,

<sup>17</sup> Véanse sucesivamente Hartzenbusch en Calderón de la Barca, 1850, p. 668, y Cotarelo y Mori, 1924, p. 142. De Armas, 1976, p. 129, sigue la misma opinión. Valbuena Briones, en Calderón de la Barca, 1954, pp. lxxviii-lxix, cree en cambio que *Casa* se escribió después, pero por motivos harto dudosos: «falta de espontaneidad» (?), «se escribió muy de prisa»... La referencia al bautizo del príncipe en *La dama duende* habría sido injerida en momentos posteriores al estreno. Repite ideas similares en Calderón de la Barca, 1956, p. 271, donde llega a afirmar que la diferencia entre ambas comedias es la que existe entre «un original y una copia con variantes».

<sup>18</sup> Iglesias Feijoo en Calderón de la Barca, 2006, p. xxxv.

<sup>19</sup> Cruickshank, 2011, p. 178. Es traducción literal del original inglés de Cruickshank, 2009, p. 107. La idea es antigua en Cruickshank, pues ya se la comunicó a Varey en los años ochenta, como este reconoce en Varey, 1989, p. 50.

no sería necesario enredar la génesis de *Casa con dos puertas*, ni suponer que hubo una primera redacción en la primavera de 1629 —con la reina esperando al primogénito—, que habría sido representada de inmediato y cuyo supuesto éxito «indujo a don Pedro a reutilizar el argumento para *La dama duende*, que lo tuvo aún mayor»<sup>20</sup>.

No es del todo imposible esa secuencia, pero parece más fácil la contraria, es decir, que tras la buena acogida de *La dama...*, decidiera componer no tanto una segunda parte, sino otra comedia de ambiente y tono similar, en la que podía citar la anterior con toda naturalidad e intención, para reivindicar que las dos eran suyas. Más aún, como en el acto segundo se menciona a una mujer portuguesa condenada en efigie en un auto de fe el 4 de julio de 1632, según señaló Varey («¿Si es Catalina de Acosta / que anda buscando su estatua?»), podría defenderse que la obra se escribió muy poco después<sup>21</sup>. En efecto, ese auto de fe tuvo mucha resonancia, pues el proceso pertenecía al tribunal de Toledo, pero el rey mandó trasladarlo a la Plaza Mayor de Madrid para que pudieran asistir él y la reina, aunque la quema de los relaposos tuvo lugar el día siguiente, ya sin las personas reales. Es de suponer que la referencia a la condenada portuguesa tuviera sentido al calor de los hechos, y por tanto podría entenderse como el resultado de una decisión autorial al hilo de un suceso de efímera actualidad. Es decir, que más que un añadido debido a una revisión ocasional, pudiera ser testimonio de la fecha de redacción original de la obra.

El único argumento en contra de tal hipótesis reside en el hecho de que, de ser así, *Casa con dos puertas* sería con casi total seguridad la más reciente de todas las obras de la *Primera Parte* y no es fácil explicar por qué el dramaturgo quiso imprimir la comedia solo tres años después de estrenada, sin dejarla seguir en las tablas su curso de seguro éxito, pues, como se ha dicho antes, en octubre de 1635 (y quizá ya en el verano de ese año) había terminado de reunir las doce que componen el tomo. Hoy por hoy, no es posible adelantar más en este terreno, aunque parece indudable que en algún momento revisó su texto, como prueban las variantes que presenta en otros testimonios

<sup>20</sup> Cruickshank, 2011, p. 179.

<sup>21</sup> Varey, 1985, p. 114.

de la época, uno de los cuales expresa que su «desdichado» autor está viviendo en Berlanga, referencia que nadie ha sabido explicar<sup>22</sup>. Por ello, es también posible que la referencia a Catalina de Acosta fuese introducida en 1632 dentro de un texto quizá redactado en 1630.

Es momento ya de centrarse en él. En torno a los «sucesos... de un galanteo» versa la trama, o, por mejor decir, trata de dos galanteos, lo que inicia la sucesión de dualidades sobre la que la comedia está construida, como vamos a ver. Pero, si una de las relaciones entre galán y dama (Lisardo-Marcela) camina sus primeros pasos («¿Apenas ayer llegastes / y hoy tenéis cuidado?», p. 121), con desconocimiento por parte del caballero de la identidad de su amada, la otra pareja (Félix-Laura) está establecida, pero amenazada por la fuerza insidiosa de los celos. Calderón ha aprovechado este subtema para desplegar un intenso análisis de este pernicioso sentimiento y de los efectos que causa tanto en quien los sufre como en quien los provoca. La «tormenta de celos» (p. 127) origina «huracanes» que están a pique de hacer naufragar la nave del amor; Félix no los siente en principio, sino que es la causa que los produce (Laura desconfía de Nise, un antiguo amor de su galán), pero el resultado es el mismo: «ellos / son en sus efetos tales / que me matan dados, como / tenidos pueden matarme».

Los celos hacen pasar mentiras por verdades (p. 128), producen «penas», «males», «pesares», y llevan a la víctima a parecer «muerto de tantos disgustos». Lisardo, como buen amigo, trata de traer algún consuelo, e introduce el tema del «engaño», que estará presente como un *leitmotiv* hasta el desenlace: si los celos que siente Laura se basan en «engaños y no verdades», ella estará presta a «desengañarse» (p. 129). Nada más lejos de la realidad: Laura revela en un breve monólogo los efectos de los celos, que ofuscan la razón hasta explotar en violencia irracional:

¿Qué es esto, cielos?  
Mas bien se deja ver que estos son celos,  
porque una ardiente rabia  
que el sentimiento agravia,  
una rabiosa ira

<sup>22</sup> Para los otros testimonios de la obra, véase Northup, 1925; Varey, 1989, y de manera resumida Iglesias Feijoo en Calderón de la Barca, 2006, pp. xxxv-xxxvi.



que la razón admira,  
 un compuesto veneno  
 de que el pecho está lleno,  
 una templada furia  
 que el corazón injuria,  
 ¿qué áspid, qué monstruo, qué animal, qué fiera  
 fuera, ¡ay, Dios!, que no fuera,  
 compuesta de tan varios desconsuelos,  
 la hidra de los celos,  
 pues ellos solos son a quien los mira  
 furia, rabia, veneno, injuria y ira? (p. 136)

La humana contradicción llevará, sin embargo, a Laura a buscar explicaciones de su enamorado, con nueva aparición del tema del engaño; ella desea ver cómo Félix se disculpa («pues la que más celosa / se muestra, más colérica y furiosa, / más entonces desea / satisfacciones, aunque no las crea; / que es dolor el de celos tan extraño / que se deja curar aun del engaño, / pues, cuando el desengaño no consiga, / conseguiré a lo menos que él lo diga», pp. 137-138). Félix quiere esforzar el «engaño que padeces / de tus celos» (p. 139), y ambos se embarcan en una silogística disputa acerca de si ella los tiene o no. Él insiste en que son «engaños tuyos» (p. 142), ella se mantiene en sus trece: «Yo sé que han sido verdades / y no engaños aparentes» (p. 143).

Pero, en una muestra de los paralelismos y simetrías que veremos en la obra, en la segunda jornada cambian las tornas, y es Félix quien se ve abrasado por ese pernicioso sentimiento, provocado por la silueta del hombre que ha entrevistado en casa de su amada; ante Fabio disimula, «si celos se disimulan» (p. 158), pero, cuando el padre ya no está, su indignación explota: «Esto es [...] / el desengaño mayor / que a un hombre han dado los celos» (p. 161). Si en el acto anterior era Laura quien no quería oír las explicaciones del galán, ahora es él quien se resiste a hacerlo, por mucho que ella confiese su amor con desbordante sinceridad:

LAURA	(¡Yo estoy muerta!). Félix mío, mi bien, mi señor, mi dueño.
FÉLIX	Mi mal, mi muerte, mi ofensa, ¿qué me quieres?

LAURA

Que te quiero;  
te quiero no más (p. 161)

Ahora no se habla de engaño, pero sí de «mentira» (p. 162), y Félix sale despechado («Harás que pierda el respeto / a tu hermosura, porque / nadie le tuvo con celos» p. 163). La escena halla su continuidad en el final de esta jornada segunda, en contrapunto exacto del final de la primera (pp. 173-177), con nuevas referencias a la «mentira» (p. 172) y al «engaño» (p. 173), no sin que antes se produzca otro paralelismo con el diálogo que Félix y Lisardo habían mantenido entonces (p. 170). Si en el acto inicial Laura pregunta «¿Iraсте / si te oigo?» y Félix responde: «Sí», ante lo que ella accede: «Pues di y vete» (p. 140), en el segundo algunas palabras se repiten de forma casi idéntica, pero con variación de los interlocutores:

FÉLIX

¿Iraсте  
si te escucho?

LAURA

Sí.

FÉLIX

Di, pues (p. 173)<sup>23</sup>

Estas simetrías observadas en torno al tema de los celos se dan con motivo de muchos otros aspectos constructivos y temáticos de la comedia. Por ello, no es extraño que los estudios sobre ella a menudo aludan a las dualidades y paralelismos de su trama. Por ejemplo, Rey Hazas y Sevilla Arroyo, refiriéndose en general a la comedia de capa y espada calderoniana, pero con términos que se aplican especialmente a *Casa con dos puertas*, hablan de la «acción laberíntica e inextricable, sí, pero milimetrada matemáticamente, llena de simetrías y paralelismos concordes a pesar de su dificultad suma, henchida de armonía compositiva dentro de su aparente y confuso ir y venir», y Aurelio González, refiriéndose ya explícitamente a nuestra obra, señala sus «paralelismos, contrastes, simetrías y correspondencias»<sup>24</sup>. El título ya

<sup>23</sup> En estos diálogos repara Valbuena Briones en Calderón de la Barca, 1956, p. 272, y lo cita Romera Castillo en Calderón de la Barca, 1984, p. 45. Véase también Rey Hazas y Sevilla Arroyo en Calderón de la Barca, 1989, pp. xlviil-l.

<sup>24</sup> Rey Hazas y Sevilla Arroyo en Calderón de la Barca, 1989, p. xi; González, 2006, p. 233. Ver también Romera Castillo en Calderón de la Barca, 1984, p. 45.

señala uno de los lugares donde se desarrolla, la casa donde vive Laura con dos puertas a la calle; podría decirse que se trata de un «título abreviado», pues no solo es mala de guardar la casa de Laura sino también la de la otra dama, Marcela: esta, al igual que aquella, posee una parte aprovechada como escondite: la zona de una habitación dividida en dos por una puerta secreta; como sentencia Laura: «Si una casa con dos puertas / mala es de guardar, repara / que peor de guardar será / con dos puertas una sala» (p. 203).

El «desdoblamiento» de los espacios domésticos resulta fundamental en esta comedia<sup>25</sup>. Al igual que la oscuridad o los mantos de las tapadas, las casas y sus cuartos facilitan el ocultamiento de los personajes y la confusión de identidades, de forma que motivan buena parte de los engaños y equívocos<sup>26</sup>. Las dualidades varias del espacio constituyen además el punto de partida de los paralelismos; como sintetiza Varey: «La puesta en escena de la obra subraya hábilmente las confusiones y enredos; las dos puertas de la casa de Laura y las dos puertas de la habitación de Félix [...] señalan el paralelismo de las situaciones creadas por los dos pares de enamorados»<sup>27</sup>.

Pero, aparte de las alusiones a estas características del espacio y salvo algunas referencias aisladas de otros estudiosos, todavía no se ha realizado un análisis en detalle de la dualidad y los paralelismos de *Casa con dos puertas*. Su examen permite comprender mejor el desarrollo de la acción, la cual se complica cada vez más hasta el final, en el que anuncia Marcela: «Aquí se deshace todo» (p. 205). Pues bien, ya la segmentación en unidades escénicas revela un notable equilibrio, pues las dos primeras jornadas constan de dos macrosecuencias cada una y la tercera de tres<sup>28</sup>. Asimismo, la sinopsis métrica evidencia que,

<sup>25</sup> Sobre la relación de la mujer y la casa en la comedia de capa y espada calderoniana, ver Antonucci, 2002.

<sup>26</sup> A este respecto, subraya Forastieri-Braschi, 1983, p. 440: «En esta comedia no solo se confunden las identidades de los escondidos y de las tapadas, sino que también se confundirán las casas y las puertas»; y Balboa Echevarría, 1997, p. 178, señala: «The two houses become covers, like capes under which everyone is hiding».

<sup>27</sup> Varey, 2000, pp. 253-254.

<sup>28</sup> Se sigue la teoría de segmentación teatral propuesta por Antonucci, 2000, p. 25, quien, basándose en Vitse, 1988, se refiere a las macrosecuencias como «aquellas unidades escénicas monométricas o polimétricas, cuyos límites están marcados por un cambio de forma métrica y, al mismo tiempo, por un vacío del escenario, un cambio

dentro del predominio del romance, que supera el 65%, se ha buscado una alternancia, de manera que una estrofa de cualquier tipo es seguida siempre por un romance: la obra comienza con décimas, tras las cuales hay un romance con rima en «ae», después una silva de pareados, luego otro romance en «ee» y así sucesivamente, lo que implica la búsqueda de un ritmo basado en la dualidad alternante.

Tanto en la trama como en la puesta en escena abundan los paralelismos, bimetraciones e intercambios, si bien no todos tienen la misma importancia. Así, además de los referidos desdoblamientos del espacio —dos casas, una con dos puertas a la calle y otra con una estancia dividida en dos por una puerta secreta—, hay otra dualidad fundamental en la comedia, la de las dos parejas, ya mencionada. El cruce más llamativo se produce en la tercera jornada, cuando las dos mujeres se intercambian casas y criadas: Laura está en la mansión de Marcela con la sirvienta de esta, Silvia, y Marcela en la de Laura con la criada Celia. Otro paralelismo reflejado en el diálogo son los «dos grandísimos romances» (p. 121) que, con buen ojo metateatral que supone un guiño al público, el criado Calabazas prevé que se van a «pegar» Félix y Lisardo para contarse uno a otro sus desdichas amorosas.

Aunque los dos galanes terminan casándose felizmente, durante toda la comedia ambos sufren por sus respectivas amadas. Al principio la causa de su desazón es distinta, pues, como sabemos, Félix lidia con los celos que Laura siente por Nise, su antiguo amor, y Lisardo padece por desconocer la identidad de la tapada que coquetea con él desde hace seis días. Lisardo duda de quién es la mujer que ya se ha mostrado sin velo alguno ante él, pues deduce que tiene algún vínculo con su amigo, pero no acierta a saber cuál, y Félix se pregunta quién puede ser el hombre cuya figura ha vislumbrado en casa de su amada; esto es, ambos se desazonan por identificar a determinado personaje. Otro paralelismo relacionado con este aspecto de la trama reside en que los dos galanes ven a otro varón en casa de sus damas<sup>29</sup>.

de lugar, una ruptura temporal y, eventualmente, un cambio de escenografía». Se han ofrecido otras jerarquías para la división de la obra teatral del Siglo de Oro, como la de Ruano de la Haza, 2000, p. 69, que propone el concepto de «cuadro»: «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados».

<sup>29</sup> Ya fue apuntado por Varey, 2000, p. 269. Por ello, Rey Hazas y Sevilla Arroyo en Calderón de la Barca, 1989, p. 1, advierten que «Lisardo cree que su amigo es el

Por lo que toca a las damas, ambas anteponen sus intereses a los de su amiga bajo el lema «primero soy yo», proferido una vez por Laura (p. 161), luego dos veces por Marcela, referido inicialmente a ambas («primero somos nosotras», p. 184), pero luego a sí misma, con olvido de la supuesta camaradería (p. 204), y finalmente otra vez por Laura (p. 205). En efecto, «las dos mujeres se traicionan mutuamente»<sup>30</sup>, pues tanto Marcela como Laura se proponen revelar los amores de su amiga para encubrirse a sí mismas, aunque finalmente tales argucias resulten fallidas. De ahí que no resulte insólito oír en boca de una de ellas, Laura, una descalificación bastante drástica de su amiga, a la que acusa de actuar «neciamente» (p. 148) y a la que luego se refiere también por dos veces como «necia»: «¡Oh, a qué de cosas se obliga / quien tiene una amiga necia!» (p. 150); «caballero, / a quien necia una mujer / en tanto peligro ha puesto» (p. 161).

Y es que, aunque hasta el final no se publica la conducta algo ligera de las damas, hay momentos en que el escándalo está a punto de sobrevenir y estas no tienen más remedio que aguzar el ingenio para ponerse a salvo. Así, Marcela interrumpe tapada el diálogo entre Félix y Laura cuando parece que esta va a «delatarla»; en una ocasión más una mujer cubierta con un manto pone fin a una de estas peligrosas situaciones, si bien no actúa intencionadamente: Celia, criada de Laura, suspende la conversación entre Félix y Lisardo en la primera jornada en el momento en que este refiere cómo lo atrae una misteriosa mujer, que resulta ser la hermana de su confidente, la cual los escucha con temor al otro lado de la puerta secreta.

En la tercera jornada el enmarañamiento de la trama y la intriga de quién es quién alcanzan su punto álgido; en este lugar de la comedia, como ya se ha comentado, se producen los cruces y paralelismos más notables. Tanto Félix como Laura quieren comprobar si sus sospechas sobre la existencia de una tercera persona en su relación son ciertas. Félix decide enviar a su hermana Marcela a casa de Laura para que la espíe, y Laura por su parte le pide su vivienda a Marcela para verificar si en ella Félix se cita con Nise. Las propias damas definen este intercambio: «Marcela, a mi casa vas; / por ella y por mi honor

galán de Marcela [...] y solucionado este equívoco, es don Félix quien piensa que Lisardo es el galán de Laura».

<sup>30</sup> Varey, 2000, p. 269.

mira», a lo que la otra responde en paralelo: «Por ella mira y mi honor, / pues te quedas tú en la mía» (p. 185). Laura le pide así a Marcela que le devuelva la ayuda que ella misma le prestó antes al permitirle encontrarse con Lisardo en su hogar. También se intercambian las criadas, como ya se dijo, de modo que Celia se va con Marcela y Silvia con Laura.

El equívoco está servido, pues los hombres dan por supuesto que cada mochuelo está en su olivo, esto es, que Laura se halla en su casa y Marcela en la suya: pero, como saben los espectadores, sucede justo lo contrario. Por eso, cuando Félix acompaña a Lisardo a ver a la amada de este y advierte que se aproximan a casa de la suya propia, monta en cólera y exclama en aparte: «¿Esta ventana? ¿Esta puerta? / [...] que estas las de Laura son, / para mí dos veces falsa» (p. 195)<sup>31</sup>. Por lo mismo piensa que la mujer tapada que poco después le entrega Lisardo, aterrado por la aparición inesperada de Fabio, es Laura, cuando en realidad lleva a su propia hermana; al llegar a su casa, Marcela se las apaña para que Félix crea que ha transportado en brazos a Laura, pues por fortuna para Marcela Laura estaba en su casa... En fin, multitud de equívocos, creencias erradas, ocultamientos y artimañas, hasta que todo el enredo se descubre y la situación se arregla felizmente con las bodas de los protagonistas.

La trama de *Casa con dos puertas* está, por lo tanto, basada en el despliegue de planes, trazas y recursos que se suceden a veces de manera improvisada para salvar situaciones imprevistas. Los personajes no dejan de subrayar con sus palabras esta condición. Dos veces se habla de «tramoya» («¡Linda tramoya, señor!», p. 119; «me destierran [...] / tramoyas de una mujer», p. 168)<sup>32</sup>; dos veces también se habla de «industria» (pp. 180 y 184). Si los sucesos se complican, se ponderará, asimismo por dos veces, que parece contemplarse una novela<sup>33</sup>: «la más estraña novela / de amor que escribió Cervantes» (p. 131); «Mucho me he holgado de oíros, / por ser la novela estraña» (p. 193). Esa ex-

<sup>31</sup> Conviene reparar en la alusión de Félix «dos veces falsa», pues según su interpretación de los hechos ya lo ha traicionado una vez antes, cuando advirtió una figura masculina de identidad desconocida en su casa: es una nueva dualidad marcada en el diálogo de la comedia.

<sup>32</sup> Ya lo advierte Salvatici, 1998, p. 279.

<sup>33</sup> Varey, 2000, pp. 255-256.

trañeza se reitera con frase muy parecida a la primera de las citadas en otra ocasión: «el más estraño lance / de amor» (p. 135).

Otras simetrías se ofrecen entre situaciones referidas por algún personaje, pero no presenciadas en escena. Entre la relación que ofrece Félix en la primera jornada de su encuentro con la bella desconocida en Aranjuez (pp. 123-127), y la que hace Laura respecto al Mar de Antígola (pp. 182-183) hay multitud de paralelismos. Una desarrolla su acción en el jardín de la Isla, en el que dominan los elementos acuáticos: «la primer fuente», «el diluvio / de sus cruzados cristales», «toda el agua», «el estanque»; la otra los intensifica, al aludir al «breve mar que imita / del Océano las ondas», «el piélagos de cristal», «el estanque», «los cristales». En la primera la bella dama semeja una más de las «ninfas bellas» de la fuente y se suma a la «tropa de mujeres» que paseaban y parecen «errante / coro tejido de ninfas»; en la segunda la reina va acompañada de «hermosas damas», que conforman «tejido coro de ninfas». La hermosa, al pisar el suelo, hace que todo se vista de «flores» y «rosas»; las damas que acompañan a la reina, «que como flores seguían / la rosa», están rodeadas de «flores» (hasta cuatro veces más se menciona el término en p. 183). Si las arenas se visten de tantas flores «que ya / no pudo determinarse / si eran calles o eran cuadros / el jardín», en la segunda ocasión el bajel se acerca al cenador tan lleno de flores que «no pudo determinar / desde aparte, no, la vista / cuál el bergantín o cuál / era el cenador»<sup>34</sup>.

Además de los ya considerados, hay otros paralelismos de menor calado que refuerzan la importancia del dualismo y la simetría en la construcción de la comedia. A veces se produce la reiteración exacta

<sup>34</sup> El largo pasaje de la caza que aparece en el manuscrito antes aludido y no en la edición de la *Parte Primera* no es necesario para que exista lo que Northup llamó «the nicely balanced structure of this play», por suponer que la descripción de la caza del rey se equilibra con la escena acuática de la reina. El fragmento puede ser de autoría segura, pero no es necesario reponerlo en la edición de la obra «to restore to the play the one element necessary to make it completely symmetrical from start to finish» (Northup, 1925, p. 498). Por el contrario, puede argüirse que Calderón lo eliminó para que la simetría entre el relato de Félix y el de Laura brillase más intensamente, sin verse oscurecido por el de la caza real. Y ello le permitió, de paso, reutilizar unos cuantos versos de la parte eliminada para incluirlos en *El mayor encanto, amor*, que estaba escribiendo precisamente en el verano de 1635 cuando preparaba los textos de la *Primera Parte*.

de una frase, que al repetirse evoca un eco para el público; así, Félix dirá dos veces en el acto segundo «Mal haya yo», en expresión de la perplejidad en que se encuentra su fe en Laura (pp. 162 y 171). En otras ocasiones, son personajes diferentes quienes utilizan idéntica expresión; «soy quien soy», pronuncia Laura al final de la segunda jornada, para recalcar la veracidad de lo que defiende (p. 176); «soy quien soy», exclamará su galán, Félix, para ponderar su condición (p. 199).

También hay muchas recurrencias no literales. Calabazas está empeñado en denostar a la mujer que galantea a su dueño: cuando en la primera jornada esta y su sirvienta se presentan tapadas ante ellos, opina que ambas deben de tener «muy malditísimas caras», y, al reparar Lisardo en lo bien que habla la mujer, responde que debe de ser «muy discretísima fea» (pp. 118 y 120); en la tercera jornada, cuando su amo se interroga por quién será esta dama cuyo rostro ya conoce, le responde que «alguna dueña» (p. 189). Por otra parte, tanto Lisardo como Félix madrugan; al primero le sorprende ver a su amigo a tales horas: «¿Tan de mañana vestido?» (p. 121); Félix le aclara que deja pronto el lecho porque tiene una pena, y de la misma forma también Laura despierta temprano en la tercera jornada debido a sus cuitas amorosas. Cabe recordar asimismo una recurrencia por contraste, que por demás resulta bastante extraña. De acuerdo con el proceder de caballeros galanes en la comedia, cabría esperar que ante una lucha con espadas desnudas, Lisardo afrontase la pelea con dignidad, pero no hace tal, sino salir corriendo: «antes que aquí me conozcan, / mejor es volver la espalda; / esto es honor, no temor» (pp. 199-200). Por eso, al final, cuando proclama que «nunca / a naide escondí la cara», el gracioso apostille, aunque sea en aparte: «Nunca la cara escondió, / pero volvió las espaldas» (p. 206).

Por último, algunos paralelismos atañen de forma especial a la puesta en escena, esto es, al movimiento escénico. Así ocurre con las llegadas inoportunas de Fabio y Félix a la casa del primero en la segunda jornada; además, el padre de la joven vuelve a ella cuando los otros no lo esperan, no solo en esta jornada sino también en la tercera, pues al caerse del caballo concluye antes de lo previsto su viaje a un pueblo cercano y regresa a su hogar. Se reitera asimismo la forma con que Marcela actúa las dos veces que atajan su encuentro con Lisardo, la primera en casa de Laura y la segunda en la suya propia; en aquella ocasión la mencionada vuelta de Fabio la obliga a esconder a su ama-



do en la parte de la vivienda donde se sitúa la entrada secundaria, y cuando adviene Félix a la casa de ambos se introduce ella en la parcela de la estancia oculta tras la puerta falsa. Él ignora por completo que su hermana y su amigo están directamente implicados en lo que le ha sucedido en casa de Laura y por eso se lo cuenta ingenuamente a ambos, esto es, narra por duplicado unos mismos hechos a dos personajes que responden fingiendo no saber nada de lo que están oyendo.

A Félix le niegan dos veces el paso a una estancia en casa de Laura: en la segunda jornada Laura bloquea la entrada al aposento donde está oculto Lisardo, y en la tercera Celia cierra la puerta de la calle cuando él va a entrar en la morada, de forma que exclama «¡Y en la cara / con la puerta me dio Celia!» (p. 196); Félix entonces «Da golpes a la puerta como para derribarla», según dice la acotación, que continúa: «y a este tiempo, como más lejos, dan también golpes dentro» (p. 197); es Fabio, quien, como sabemos, ha tenido que cancelar su viaje y regresa en ese oportuno momento.

Es tiempo de concluir; se ha insistido desde el mismo siglo xvii en que uno de los rasgos fundamentales del género de capa y espada reside en la exhibición del ingenio. Ignacio Arellano ha destacado con razón que en estas comedias el amor es el motor básico y el ingenio el instrumento para alcanzarlo, y añade que ese ingenio no se ciñe a las damas, las «mujeres tramoyeras» aludidas en *La dama duende*<sup>35</sup>, ni a los galanes, ni a los criados-graciosos, que, pese a ser un lugar común de la crítica, en no pocas ocasiones distan de ser los principales impulsores de la acción, sino que se dispersa entre todos, según la comedia concreta de que se trate. En nuestra obra lo que destaca no son los planes de la osada Marcela o de la más recatada Laura, ni el del cambio de casa que propone Félix a su hermana y tampoco las actitudes de Lisardo, que es el menos ocurrente de todos y parece limitarse a dejarse llevar y seguir a los otros<sup>36</sup>. El ingenio que pueden

<sup>35</sup> Con ella no solo se comparten temas y situaciones, sino también alguna frase concreta: «¡Miren la mala mujer [...]!», dice Ángela en la obra que creemos anterior (Calderón de la Barca, 2006, p. 776); «¡Miren la mala mujer!», repite con la misma ironía Marcela en nuestra comedia (p. 179). Asimismo, la ya comentada expresión «primero soy yo» aparece también en *La dama duende* (Calderón de la Barca, 2006, p. 848).

<sup>36</sup> Ya González García, 2008, pp. 189-190 y 192, advierte la «pasividad» del personaje. El fino análisis realizado en este trabajo no acaba de demostrar que en la co-

mostrar los personajes es, en todo caso, una agudeza vicaria, prestada, ofrecida como un don, tal como se ha intuido ya: «Ingenio que el dramaturgo, creador último, confiere a los protagonistas encargados de llevar adelante las trazas»<sup>37</sup>.

En efecto, por encima de todo, lo que sobresale es el ingenio del escritor, exhibido con un despliegue de recursos y facultades que pretenden asombrar al público, sobre todo porque se aplican a un tema bien conocido (los «sucesos más caseros de un galanteo»), cuyas incidencias también están previstas (duelos, taparse, equívocos de personalidad, esconderse) y cuyo fin además no puede ser otro que el triunfo del amor de quienes lo merecen. Con tan escasos mimbres, con tal falta de sorpresa en la intriga, con protagonistas tan similares unos a otros de comedia en comedia, Calderón consigue enhebrar un artefacto teatral en el que exhibe su maestría en las variaciones y que está regido por la férrea arquitectura constructiva que, en *Casa con dos puertas*, avanza sobre los pilares del equilibrio, el paralelismo y la simetría<sup>38</sup>. Parece como si, tras la «matemática perfecta» que representó *La dama duende*, don Pedro hubiera querido mostrar muy poco después su capacidad para desplegar otro juego similar y diferente, en un *tour de force* desde dentro del cual, como un guiño más al espectador, se permite mencionar la comedia anterior, como sugiriéndole, por si andaba despistado, que él es el hacedor de ambas obras.

media se den dos tramas, una principal y otra secundaria, sino más bien una trama doble. No deja de ser significativo que la considerada secundaria presente mayor desarrollo, variedad y dinamismo que la principal.

<sup>37</sup> Arellano, 2011, p. 163.

<sup>38</sup> Güntert, 2011, p. 222, acaba de señalar que las comedias de capa y espada de Calderón «obedecen a un diseño matemáticamente exacto, lleno de simetrías y de paralelismos».

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, F., «Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Véga*, 6, 2000, pp. 19-37.
- «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. F. Casal, Ch. González y M. Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- ARELLANO, I., «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49; recogido en Arellano, 1999.
- *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- BALBOA ECHEVARRÍA, M., «*Casa con dos puertas: women, capes and marriage*», en *The calderonian stage: body and soul*, ed. M. Delgado Morales, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, pp. 165-184.
- BANCES CANDAMO, F., *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- BARRIONUEVO DE PERALTA, J. de, *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*, ed. J. M.<sup>a</sup> Díez Borque, Madrid, Castalia / Comunidad de Madrid, 1996.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Comedias*, ed. J. E. Hartzenbusch, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, IV (=BAE, XIV), 1850.
- *Comedias de capa y espada. II. La dama duende y No hay cosa como callar*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Espasa Calpe, 1954.
- *Obras completas, II. Comedias*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956.
- *Casa con dos puertas, mala es de guardar. El galán fantasma*, ed. J. Romera Castillo, Barcelona, Plaza & Janés, 1984.
- *La dama duende. Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed. A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1989.
- *Comedias, I. Primera Parte de Comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- CERVANTES, M. de, *Viaje del Parnaso*, ed. M. Herrero García, Madrid, CSIC, 1983.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / CECE, 2004.

- COTARELO Y MORI, E., *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- CRUICKSHANK, D. W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.
- DE ARMAS, F. A., *The Invisible Mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Virginia, 1976.
- ELLIOTT, J. H., y J. F. DE LA PEÑA, *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, Madrid, Alfaguara, vol. I, 1978, y vol. II, 1981.
- FORASTIERI-BRASCHI, E., «Secuencias de capa y espada: escondidos y tapadas en *Casa con dos puertas*», *Calderón. Actas del Congreso Internacional*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 433-449.
- GONZÁLEZ, A., «De la palabra a la escena en tres comedias de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, ed. I. Arellano y E. Cancelliere, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 229-248.
- GONZÁLEZ GARCÍA, S. «La trama secundaria de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 183-199.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Á. (ed.), *Noticias de Madrid. 1621-1627*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1942.
- GREGG, K. C., «Towards a Definition of the *Comedia de capa y espada*», *Romance Notes*, 18, 1977, pp. 103-106.
- GÜNTERT, G., *La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- IGLESIAS FEIJOO, L., «“Que hay mujeres tramoyeras”: la “matemática perfecta” de la comedia calderoniana», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1998, pp. 201-236.
- JULIO, M.<sup>a</sup> T. (ed.), *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la Majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año de 1637*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- NORTHUP, G. T., «Some Recovered Lines from Calderón», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, vol. II, pp. 495-500.
- RUANO DE LA HAZA, J. M.<sup>a</sup>, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- SALVATICI, A., «Libertà e norma, verità e inganno in *Casa con dos puertas, mala es de guardar*», en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro*, Firenze, Alinea, 1998, pp. 275-286.
- VAREY, J. E., «Catalina de Acosta and Her Effigy: vv. 1865-68 and the Date of Calderón's *Casa con dos puertas*», en *Iberia. Literary and Historical Issues*.

- Studies in Honour of Harold V. Livermore*, ed. R. O. W. Goertz, Calgary, University of Calgary Press, 1985, pp. 107-115.
- «The Transmission of the Text of *Casa con dos puertas*: A Preliminary Survey», en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, ed. F. Mundi Pedret, Barcelona, PPU, 1989, pp. 49-57.
- «*Casa con dos puertas*: Towards a Definition of Calderón's View of Comedy», *Modern Language Review*, 68, 1972; se cita por «*Casa con dos puertas*: hacia una definición del enfoque calderoniano de lo cómico», en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, pp. 252-271.
- VITSE, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988.