

## LA MUJER, EL HONOR, EL SILENCIO EN *NO HAY COSA COMO CALLAR* DE CALDERÓN

por *Josefina Iturralde*

Se ha dicho que la comedia de capa y espada, que la comedia del Siglo de Oro en general,<sup>1</sup> guarda en el fondo una indiscutible verdad: bien sea una crítica a ciertas costumbres, bien a ciertos conceptos y preceptos; se ha visto también como un modelo que sirviera de ejemplo al espectador de la época, modelo éste que: "...portaba normas, juicios y reglas de conducta..."<sup>2</sup> necesarios socialmente. Si se emplean estos puntos de vista, se puede entonces comprender que la dramaturgia del seiscientos llega a ser punto integrante de la vida del pueblo español; pasa a formar parte esencial de la visión del mundo del público y por esta vía se convierte en lo que Maravall considera rasgos fundamentales de la cultura barroca: el ser dirigida, masiva, urbana y conservadora.<sup>3</sup> El teatro —su función social— y el templo donde se oficia el rito —el corral— son sin duda rasgos indispensables para encarar debidamente la mentalidad de esa época que, de alguna manera, contiene generalmente en germen elementos, ideas, proposiciones que la cultura posterior llegaría a desarrollar de modo más abierto y sistemático. Así, aspectos religiosos, históricos, psicológicos, etc. pueden servirnos de camino para penetrar en la cerrada interioridad de lo que el dramaturgo propone. Es decir, el artista crea su obra con los elementos de moda aceptando —bien o mal— el parecer y deseo de su público y de la cultura que sustenta; rasgos peculiares de toda cultura dirigida. Sin embargo, también las propias ideas, críticas, necesidades y proposiciones del autor aparecen en el texto, si lo leemos cuidadosamente. Es esto, que la lectura a conciencia nos va revelando facetas, conceptos que aparentemente no existen en la obra, sobre todo para el público coetáneo al dramaturgo. Por eso, detenernos morosamente en cualquier obra dramática del Siglo de Oro, nos garantiza la riqueza de contenido y la sorpresa de las proposiciones ahí presentes.

Todo lo anterior es igualmente válido para la tragedia, como para la comedia, lo cual importa enfatizar, puesto que esta última expone la otra parte del todo de la dramaturgia barroca. En el detalle, en apariencia intrascendente, encontramos el reflejo o la interpretación que al artista le

<sup>1</sup> Cfr. el estudio de B. W. Wardropper *La comedia española del siglo de Oro*.

<sup>2</sup> Ch. V. Aubrun, *La comedia española*, p. 11.

<sup>3</sup> Cfr. J. A. Maravall, *La cultura del barroco*, pp. 131-304.

interesa comunicar: el análisis de *No hay cosa como callar* (1638-1639) servirá para comprobar lo dicho hasta aquí, puesto que se trata de una obra rica, compleja y sugerente que, por exageración crítica y señala vicios, defectos e incongruencias del ser humano que se sujeta inflexiblemente a reglas y normas impuestas y creadas por la sociedad.

En esta comedia de Calderón se reduce la acción a la habitual: un hombre, don Juan, está prendado de una mujer, doña Leonor, de quien no conoce la identidad; don Juan la encuentra en su propia habitación, la viola y huye. Debido a esta circunstancia ella rechaza al hombre que ama y con quien estaba comprometida y se dedica a investigar la personalidad del que la deshonoró. Finalmente, y después de duelos, enredos, apariencias, doña Leonor y don Juan se casan, quedando, así, reparada la honra de la misma.

Sujeta a la interpretación y explicación habituales, esta obra de Calderón no se desvía de la mecánica tradicional de tal tipo de dramas: hay tapadas, falsas apariencias, enredos, duelos y todo lo que es absolutamente acostumbrado en la comedia de capa y espada. También es cierto que el espectador adivinaría que la pareja predestinada al matrimonio, es la que lo realiza al final de todas las peripecias y que, lo fundamental, la honra que ha sido mancillada se restañe de la manera convencional. Podríamos entonces pensar que, con estos criterios, el público de la época quedaría conforme y satisfecho de lo propuesto por el dramaturgo, y que éste —por haber “cumplido con el cuento”— recibiría el aplauso del espectador a ser un ejemplo de cómo y por qué se debe actuar de tal manera. Todo esto resultaría válido sólo en una primera aproximación, en una primera lectura o contacto con la obra. No obstante, existen en esta comedia una serie de acciones que dotan a *No hay cosa como callar*<sup>4</sup> de una densidad de contenido y significado que la hacen especialmente atractiva y, también, molesta. La obra deja una especie de gran inquietud, de comezón, que no permite se le considere como exclusivamente de entretenimiento, diversión y ejemplo de modos de conducta y de pautas a seguir. Las preguntas se suceden una tras de otra: ¿por qué una violación?, ¿por qué la culpa del personaje femenino ante la sociedad que no sabe lo ocurrido?, ¿por qué el silencio de la mujer frente al hombre (su hermano don Diego), quien podría reparar la honra o lavar la ofensa?, ¿por qué a dicho escarceo sexual no lo rodea el regocijo, o la ligereza de otras obras del mismo corte? y finalmente ¿por qué el violador, un donjuán, concede con el matrimonio? Todas estas interrogantes y mu-

<sup>4</sup> El único artículo del que hemos tenido noticias sobre esta comedia de Calderón es el de Bárbara Mújica: “The Rapist and His Victim: Calderón’s *No hay cosa como callar*”, en *Hispania* 62, 1979. No. 1, pp. 30-46. La autora se centra en el personaje de Don Juan, considerándolo más como violador que como seductor; con este punto de vista el personaje femenino, doña Leonor, es un mero objeto y no una contraparte esencial, tanto para la mecánica teatral como para la intención de Calderón. Mújica dirige su interés sólo hacia el personaje masculino, cuando es la mujer quien, en nuestra opinión, contiene mayor interés, pues prevalece el mundo femenino en esta comedia.

chas más se le deben plantear a esta obra. Las respuestas serán las que nos develen las verdades, las ideas que muy por lo bajo está planteando el artista; lo medular de la propuesta calderoniana es: "...un análisis de la naturaleza y la conducta humana, universal en su aplicación, independientemente del espacio y del tiempo".<sup>5</sup>

Si el amor es el motor que pone en movimiento a este tipo de dramas, en esta obra lo que aparece es el no-amor; éste es el que finalmente surge como gran "sentimiento". La negación del amor, a través de las acciones de doña Leonor y de don Juan, es la que triunfa sobre toda emoción y deseo individuales. Se muestra resaltado, así, el puro deseo sexual, la pasión, la soberbia (don Juan) y la obsesión y ceguera vital a causa de la necesidad de reparar el honor perdido (doña Leonor). Al exaltar la pasión sexual, Calderón está viendo lo nefasto de ésta y sus consecuencias en la sociedad de la época: la víctima queda desprotegida por la colectividad, en tanto que el agresor es aquel que siempre vence:

que no hay mujer que me deba  
cuidado de cuatro días;  
porque burlándome dellas,  
la que a mí me dura más  
es la que menos me cuesta

(1.84-88).

Lo festivo de la comedia queda opacado por la violencia de los sentimientos, tanto así que la mujer, pieza fundamental de equilibrio y complementación, cobra aquí una actitud significativamente diversa. La gracia, el coqueteo, la seducción, el ingenio que la sustentan en la comedia usual, quedan fuera de su ser interno, de su manera de actuar y concebir las relaciones amorosas. Se convierte en un ser marcado y dañado, no por el hecho de haber sido violada, o no solamente por eso, sino por las ideas y normas sociales que gravitan sobre ella. Se transforma en prisionera de una serie de pensamientos que no tienen relación interna con su naturaleza herida y maltrecha; sufre más por la divulgación del hecho, que por el hecho mismo, funciona y actúa para las exigencias colectivas y por el "qué dirán":

Mi hermano  
aquí está. ¡Oh-, ¡quién pudiera  
de sus ojos faltar!, *pues de manera*  
*me acusan mis desdichas*, que no puedo  
verle la cara sin vergüenza y miedo.  
*Propio temor de un pecho delincuente*  
*pensar que todos saben lo que él siente.*<sup>6</sup>

(II.46-52)

<sup>5</sup> A. A. Parker, "Aproximación al drama español del siglo de oro", p. 353.

<sup>6</sup> El subrayado es nuestro.

Doña Leonor, víctima del galán y de la sociedad, se acusa de algo que sufrió: su culpa es aquella de la cual es causante la colectividad: la deshonra que paraliza al individuo hasta enajenarlo totalmente de su ser interno y de su categoría como ente social. Es una culpa primera la de Leonor, de la cual somos culpables todos: la ley del honor pende sobre ella.

A través de las variadas sensaciones y penas que se suceden en ella, se va viendo no sólo el dolor por el atropello sufrido, sino el horror por no conocer a su agresor y, por lo tanto, no poder exigirle una reparación con efectos sociales. De esta manera se transforma de Venus en una pseudo-Marte<sup>7</sup> que más que luchar por sí misma, aboga y se compromete por el concepto del Honor. Y tan desubicada y en contra de su naturaleza femenina es esta actitud que llega a tomar el papel masculino del honor. Pretende castigar, pero queda desmentida esta idea, esta actitud: "pues se hizo para damas el respeto y para hombres el castigo"; esta idea expresada en la comedia por un personaje masculino da el mentís a toda la postura de doña Leonor. Por asumir un papel que no le pertenece y tratar de remediar su daño por sí misma, por "...colaborar en servicio del dios esencialmente masculino del honor"<sup>8</sup> doña Leonor no compite con el hombre, ni en contra de él, sino de sí misma y de su condición femenina. Un ser de esta naturaleza pierde libertad íntima, se enajena y malogra todas sus posibilidades individuales, a través de la renuncia y sacrificio de sus propios sentimientos:

Enigma parecerá  
 confesar que os quiero, y ver  
 que al veros siento: *esto es ser*  
*confusión mi pecho ya;*<sup>9</sup>  
 y puesto que no se da  
 a entender, sólo quisiera  
 que una fineza os debiera,  
 y es creer obligaros  
 que hago por vos en no amaros  
 más que en amaros hiciera.

(III.131-40)

Confusión. Confusión es la única realidad que puede conducirnos a entender y aprehender a este personaje: todos sus planos están trastocados; se mezclan de forma abigarrada amor-no amor, honor-deshonra, entrega-reticencia, para ganar la partida todo aquello que ella rechaza porque la vacía de su más íntimo contenido.

Como persona excluida de la sociedad por la deshonra sufrida, Leonor piensa de sí misma que mancha lo que toca: es lo ideal rechazar la unión

<sup>7</sup> Denominación acuñada por Marc Vitse en "Apuntes para una síntesis contradictoria" en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, pp. 153-59.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>9</sup> El subrayado es nuestro.

con el hombre que se ama para no "contagiarlo" de esa enfermedad que socialmente exige la exclusión, la venganza o el matrimonio; condición cada una de las anteriores que se debe cumplir para formar parte, de nueva cuenta, del seno del que se ha sido expulsado. Perturbada por las normas y el deber ser sociales Leonor pierde fuerza, voluntad y libertad. Al no adaptarse y sí adoptar un criterio impuesto culturalmente, le otorga la victoria a la sociedad frente al individuo, a las normas frente a los sentimientos. Como no recurre —en el mejor sentido— a las armas propias del ser femenino: no atrae, no seduce, no concede, resulta ser tan rígida como la sociedad que la gobierna; su ser se ve jalonado, por estas razones, entre el querer y el deber:

Amor y honor ¿qué queréis?  
Dejadme que ya estoy muerta  
(1.268-69)

En la lucha que se establece entre vida versus muerte, honor versus deshonor gana la partida la idea del honor, lo cual podría tentarnos a suponer que la vida la otorga al mantener intacta la honra. Sin embargo, y a pesar de esta idea que en la época se tenía y se vivía como un dogma —cuando menos literalmente—, la propuesta de Calderón (conceptos vida-honor entrelazados) sólo se dirige hacia la opinión y la norma sociales. Pero a nivel del ser humano como individuo, la significación real de esta pareja de conceptos sería más bien la muerte del ser: éste cae prisionero de la ley social y provoca, también, la muerte del espíritu, de la libertad inherente al ser humano. La vida, parece decirnos el dramaturgo, no es el honor intocado y sujeto a leyes externas al individuo; la vida reclama vida, al entregarla a una idea exterior al ser se pierde ese ser y la libertad que debiera definirlo. Si se enajena la libertad íntima, poco importa que la sanción social —venganza, reparación, matrimonio— rehabilite al hombre y le devuelva su carta de ser social:

La comedia de capa y espada raramente termina con una palinodia; más bien justifica el arrojar el guante a una sociedad juzgada demasiado represiva. Aun cuando la sociedad aparezca triunfante en el ritual del matrimonio, este doblar la rodilla ante ella no parece muy sincero.<sup>10</sup>

Es por esto que en la contienda entre individuo y colectividad las normas que guían el combate debieran ser las del primero: al quedar excluido éste, por sujetarse a la colectividad, triunfa el ser social que como especie de dios omnipotente concede realidad, verdad y valor al individuo. A la sociedad —es decir, a la cultura, ideas e ideales imperantes y manejados desde

<sup>10</sup> B. W. Wardropper, *op. cit.*, p. 223.

el poder— no le merece interés el hombre particular, sino en tanto parte de un mecanismo que se debe dirigir y controlar. El teatro cumple esta función:

Los españoles emplearon el teatro para, sirviéndose de instrumento popularmente tan eficaz, contribuir a socializar un sistema de convenciones, sobre las cuales en ese momento se estimó había de verse apoyado el orden social concreto vigente en el país...<sup>11</sup>

Pero vemos que, a pesar de todo, logra el artista infiltrar proposiciones y conceptos que pudieran hacer reflexionar al buen espectador y no ser exclusivamente un medio para conducir mecánicamente a todo aquél que asiste a la representación.

Esta pérdida y abandono de la propia libertad, en aras del dios-honor, lleva a doña Leonor a renunciar a su propio ser —humano y femenino— a alienarse de su interioridad y a cifrar su realidad social por medio del casamiento con un hombre que no puede menos que odiar. Pero la idea del honor exige todo: el amor queda anulado y la mujer, a merced de la pasión sexual de un donjuán, no puede menos que dejar de serlo y “sufrir” un casamiento falso e ignominioso para sí misma: la apariencia se convierte en una constante y el matrimonio, la máscara que se exige para poder transitar sin molestias. El refrán que da título a la comedia viene a entenderse como un concepto totalmente negativo: la exaltación que doña Leonor (a lo largo de toda la obra) y los demás personajes hacen de él, por exageración y reiteración se vuelve algo absolutamente nefasto, huero y amenazante. Nadie, o pocos, saben qué pasa; guardar silencio es lo mejor para no comprometerse: la apariencia salva al individuo de obrar acertadamente. La suposición ocupa el lugar de la certeza y el conocimiento, todos presumen saber aun cuando para sí mismos sepan que la verdad se les escapa. Todo se convierte en la mayor alabanza a la hipocresía, a la falsedad:

Don Juan  
(aparte)                    porque en trances de honor  
dice un discreto proverbio:  
*No hay cosa como callar,*  
de lo que hablé me arrepiento  
(111.1109-12)

Don Luis  
(aparte)                    Supuesto que a Leonor pierdo,  
y ya es mujer de un amigo,  
callemos, celos; que en esto  
*No hay cosa como callar*  
(111.1116-19)

<sup>11</sup> J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, pp. 32-33.

Don Diego  
(aparte)

No alcanzo nada al secreto;  
mas pues está remediado  
mi honor, que es lo que pretendo,  
*No hay cosa como callar*

(111.1120-23)

Lo que debemos apreciar en lo que expresan los personajes es una renuncia definitiva a la verdad, al propio ser, sus necesidades, sus deseos y, además: "...revela la vaciedad de la concepción nacional del honor y su efecto sobre las relaciones de los hombres con las mujeres".<sup>12</sup> Visto así, esta comedia de Calderón pone "en tela de juicio" todos los valores e ideales que propone: sería la apariencia y máscara de la mecánica teatral que guarda tras sí el rostro: la verdad de una sociedad represiva y enajenante. La mujer que guía su existir y necesidades por una idea que, culturalmente no creada por ella, la aleja de la armonía interior y la conduce al sacrificio como persona; no puede triunfar, no. Vive incapacitada para actuar libremente, pues sus valores no cuenta ni tienen interés; sí tienen esa trascendencia los conceptos establecidos que la invaden e inutilizan. Todos los personajes están destinados a fracasar: don Luis ama a Leonor, pero no defiende este amor; se concreta a aceptar la impostura de una norma que le pide silencio frente a su compromiso, como caballero, con don Juan. Pierde su libertad personal y se sujeta a las leyes, dejando de lado su amor por doña Leonor. Ésta renuncia a su autodeterminación de amar a don Luis y se entrega a su violador: el casamiento "santifica" esta unión avocada al fracaso. Don Juan se somete a la norma social: da la mano a la mujer que ha deshonrado y se hace eco del concepto del honor; para llevar a cabo esto renuncia a su emancipación social y a sus deseos personales. Es un donjuán aburguesado que concede con el matrimonio. En síntesis, todos estos seres ven coartada su determinación íntima por los preceptos que rigen a la colectividad.

Todas estas acciones, que se realizan exclusivamente por conveniencia, son criticadas sutilmente por Calderón: pone en entredicho todo un sistema de convenciones y pensamientos al anular, el autor, la propia estima y la libertad inherente al ser humano. Las acciones de los personajes —fundamentalmente doña Leonor— hablan de estos conceptos calderonianos: ella resulta ser la víctima absoluta de todo ese mundo aplastante y opresivo, en el cual existe el deber de sumergirse para poder vivir...

Vista así la comedia y lo que oculta contiene, es reveladora de lo que algunos seres pensaban de los preceptos de su época. Es decir, cumplen con lo obligatorio —divertir y enseñar— pero inquietan con las sugerencias; es por esto que "la comedia fabrica desilusiones".<sup>13</sup> El mundo de alegría,

<sup>12</sup> B. W. Wardropper, *op. cit.*, 229-230.

<sup>13</sup> Ortega y Gasset, citado por Wardropper, *op. cit.*, p. 228.

diversión, regocijo e intrascendencia se va destruyendo a medida que se propone; la forma de aniquilar la primera propuesta es dotarla de tal densidad y de sugerentes conceptos que acabamos por ver una realidad desengañante. El dramaturgo aplica a su modo la justicia poética e impone su castigo por ser falsas, inhumanas y falaces las leyes que el mismo hombre ha creado: el creador víctima de su creación.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aubrun, Charles, *La comedia española*, Madrid, Taurus, 1968.  
Calderón de la Barca, Pedro, *No hay cosa como callar*, Madrid, Espasa-Calpe 1962.  
Díez Borque, Maraval, Vitse, et al., *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Actas del II Coloquio del grupo de estudios sobre teatro español, Toulouse, 1978.  
Maraval, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.  
——, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.  
Parker Alexander, "Aproximación al drama español del siglo de oro", apud *Calderón y la crítica: historia y antología* de M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976.  
Wardropper, B. W., *La comedia española del siglo de oro*, Barcelona, Ariel, 1978.