

Glosas a un pasaje de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*

Jorge Ferreira Barrocal
(Universidad de Valladolid; CLEMIT)

La comedia de enredo que apareciera por vez primera en la *Primera parte* (1636) -editada por Don José Calderón-, ha recibido notable atención en los últimos años por parte de la crítica.¹ En este sentido, destacan los trabajos de Aldo Vijarra (2003), González García (2008), Iglesias Feijoo y Hernando Morata (2013), Alvití (2020) y Escudero Baztán (2021a). A este pequeño ejemplario de estudios debemos aditar las magistrales ediciones críticas de Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1989), la de Iglesias Feijoo (2006) y la de más reciente aparición, al cuidado del ya citado Escudero Baztán (2021b).

Como bien es sabido, *Casa con dos puertas* es una comedia de capa y espada que cumple con casi todas las convenciones del género esbozadas en su día por Arellano (1988), pero a que su vez añade elementos particulares que Escudero Baztán (2021b, 35-38) –en línea con las observaciones de Sepúlveda (2003)- ha aglutinado bajo una ingeniosa rúbrica titulada “mecánica imprecisa”. Los elementos exclusivos de dicho engranaje se pueden resumir en las relaciones amorosas dúplices de las mujeres en la obra (inversión de los roles de género) y en la maravillosa explotación del diseño escénico del espacio (que podemos colegir del título de la pieza). Asimismo, en el prólogo de la última edición se abordan algunas de las polémicas más archiconocidas de la obra, como la relacionada con las fechas de datación, que los eruditos han intentado descifrar a partir de los siguientes versos: “la Reina / -que infinitos siglos viva, / para que flores de Francia / nos den el fruto en Castilla” (vv. 2279-2282).² Estos versos entrarían en conflicto con la referencia que hace Calderón de *La dama duende* (v. 185), dado que esta última comedia se escribe con toda seguridad después del Bautizo del Príncipe Baltasar Carlos (4 de noviembre de 1629).³ Tanto Hartzenbusch (1850) como Cotarelo y Mori (2001) aducían que *Casa con dos puertas* debía haberse escrito antes del nacimiento del vástago de la Reina (17 de octubre de 1629), pero Iglesias Feijoo (2006, 35) refutó la idea de los eruditos al apuntar que los versos simplemente expresarían el deseo por que la Reina tuviera más hijos.⁴ En líneas generales, podríamos decir que la datación de la redacción de la comedia y el mayor/menor grado de adscripción de la pieza al género de la comedia de capa y espada, han sido los temas que han merecido la mayor atención de los críticos.

Sin embargo, el texto de *Casa con dos puertas* presenta algunos *loci* de interés que carecen todavía de exégesis, como es el caso del monólogo “a varias voces” que entona el criado Calabazas a fin de alegrar a su amo Lisardo. Esta particular

¹ Este trabajo se beneficia de una ayuda predoctoral de la Universidad de Valladolid, cofinanciada por el Banco de Santander.

² Todos los versos que extraemos de la comedia proceden de la edición de Escudero Baztán (2021b).

³ “Por una hora no llegamos / a tiempo de ver las fiestas / con que Madrid generosa / hoy el bautismo celebra / del primero Baltasar” (Antonucci 1999, vv. 1-4).

⁴ Leamos las palabras que le dedica el crítico a la comedia en el estudio prologal: “*Casa con dos puertas mala es de guardar* es una comedia de enredo de extraordinaria gracia y agilidad teatral. Debió de ser escrita en 1629 o algo más tarde, poco después de *La dama duende*, a la que se menciona en el texto («la dama duende habrá sido, / que volver a vivir quiere»), acaso por el deseo de prolongar la atmósfera y el éxito de aquella. Ambas son buena muestra de la temprana maestría del autor para elevar la comedia de capa y espada a una notable altura, tejiendo con matemática perfecta los hilos de la trama para construir una acción basada en el enredo que se complica a sí mismo y crea un ambiente de juego y alegría” (Iglesias Feijoo 2006, 35).

representación del lacayo se injerta en el segundo bloque escénico (vv. 1655-2130)⁵ de la segunda jornada de la comedia, justo después de las peripecias ocurridas en la casa durante la noche anterior. Recordemos que Lisardo acude para ver a Marcela, pero tiene que esconderse por la llegada inminente de Fabio y Félix. El encuentro llega a producirse, pero el embozo de la joven despierta en el galán la incertidumbre de haber traicionado al amigo, por lo que quiere abandonar la ciudad: “Luego trata / de poner toda la ropa (dirigiéndose a Calabazas), / que antes que amanezca el alba, / con ocasión de que ya / hecha mi consulta baja, / de Ocaña me tengo de ir, / aunque me deje en Ocaña / en un ingenio la vida / y en una hermosura el alma” (vv. 1736-1744). Antes de partir, Lisardo obsequia al criado con un “vestido de camino”, y este –exultante por la dádiva concedida–, decide corresponder a su amo con una breve historietta –representada por él mismo– sobre los embustes de un sastre:

Hace las dos voces.

CALABAZAS –Señor Maestro, ¿cuántas varas de paño son menester para mí? – Siete y tres cuartas. –Con seis y media le hace Quiñones. –Mas que le haga. Mas si él saliere cumplido, yo me pelaré las barbas. –¿Qué tafetán? – Ocho. –Siete han der ser. –No quite nada de siete y media. –¿Rüan? – Cuatro. –No. –Si un dedo falta, no puede salir. Dos Onzas de seda; treinta de lana. –¿Bocací a los bebederos? –Media vara. –¿Anjeo? –Otra tanta. –¿Botones? –Treinta docenas. –¿Treinta? –¿Habrás más de contarlas? Cintas, faltriqueras, hilo: vamos con todo esto a casa. Junte vuesarced los pies; ponga derecha la cara; extienda el brazo. –Seor Maestro, son matachines. –¿Qué gracia hará el calzón! –Oye ucé, la ropilla ancha de espaldas, derribadilla de hombros y redondita de falda. –Frisa para las faldillas haber sacado nos falta. –Póngala ucé. –Que me place. –Así. –Esto se me olvidaba: entretelas. –Deste viejo ferreruelo me las haga. –Voy a cortarlo al momento. –¿Cuándo vendrá esto? –Mañana a las nueve. –La una es. ¡Oh, cuánto este sastre tarda! Señor

⁵ Escudero Baztán 2021b, 18.

Maestro, todo el día me ha tenido
ucé en casa. -No he podido más,
que he estado acabando unas
enaguas, que como mil paños
llevan, no fue posible acaballas.

Otra voz.

-¡Ah, caballero!, muy seca
está esta obra. -Remojarla.
-Angosto vino el calzón. -De
pañó es, no importa nada, que
luego dará de sí.
-Esta ropilla está ancha. -No
importa nada, es de paño: que
ella embeberá; así basta, que
los paños dan y embeben
como el sastre se lo manda. -
Este herreruelo está corto. -
Más de media liga tapa, y
ahora no se usan largos. -
¿Qué se debe? -Poco o nada:
veinte del calzón y veinte de
la ropilla y sus mangas, diez
del herreruelo, treinta de los
ojales... y tantas
impertinencias que, en fin,
que me venga o que me vaya,
quien me da un vestido hecho
me da la mejor alhaja.
A componer voy las tuyas.
Aquí gloria y después gracia. (vv. 1758-1824)

En esta escena tiene lugar una representación dentro de una representación, por lo que debemos reparar, en primer lugar, en la metateatralidad.⁶ Sabemos que Calderón fue un gran maestro del metateatro, en tanto que fue el máximo exponente de la metáfora del *theatrum mundi*, desarrollada con suficiencia, por ejemplo, en *El gran teatro del mundo*, que respondería, como señala Jesús G. Maestro (2004, 600), al fuerte influjo de la cosmovisión religiosa en la mentalidad barroca: “Desde el punto de vista religioso, el mundo se concibe como un teatro creado y contemplado por Dios, de modo que la vida humana transcurre como una comedia, dentro de la cual el hombre representa, con frecuencia de forma inconsciente, el papel que Dios le ha asignado previamente”. Este trasfondo existencialista -tan recurrente en el “mundo ideológico de

⁶ Conviene traer a la memoria una serie de trabajos que son de obligada referencia. Desde una perspectiva de los estudios de semiología, resultan imprescindibles Bobes Naves (1997) y Fischer-Lichte (1999). Para la literatura metateatral, en un sentido general, ver Larson (1992). Sobre la teatralidad de la cultura barroca, ver los estudios clásicos de Hesse (1965), Orozco (1969) y Maravall (1975). En cuanto a comediógrafos áureos, la bibliografía es abundantísima para el Fénix de los Ingenios, recuerdo solo algunos ejemplos: Hernández Valcárcel (1988-1989), Gómez (1999), Ryjik (2008) y Serés (2011). En último lugar, debemos citar a Gómez Goyzueta (2019), dado que su estudio ofrece una interesantísima reflexión teórica de la recepción del texto dramático en la sociedad barroca, y recoge además parte de los trabajos mencionados en esta nota.

Calderón” (Greer 2014, 19)- no se da, obviamente, en nuestro texto. La metateatralidad de la escena tampoco se corresponde con los fenómenos atestiguados en *Darlo todo y no dar nada* o en la *Mojiganga del mundinovo* (Plata 2009), en las que Calderón experimentó con el trampantojo y la abismación (Balestrino 2010 y 2011) a fin de reflexionar sobre los límites entre la ficción, la realidad y la forma de contemplar el arte figurativo. De la misma forma, la secuencia no alcanza el grado de complejidad que ostentan los recursos metateatrales de los autos sacramentales, que Suárez Miramón (2006) ha estudiado recientemente (con especial atención al personaje alegórico de Culpa en *El gran mercado del mundo*). Así las cosas, el pasaje de *Casa con dos puertas* sí se enmarca en un ejercicio consciente de metateatralidad, pero solo se constriñe a una simple función lúdica proyectada bidireccionalmente: divertir a Lisardo y al público del corral. Por tanto, no podemos hablar de una metateatralidad al servicio de una sesuda autorreflexión (en la línea establecida por la teorización categorial de Abel en 1963), sino supeditada, única y exclusivamente, al imperio del agente cómico, motor del género de capa y espada (Arellano 1988, 1992 y 1994).

Vayamos ahora con el análisis del contenido de la escena, cuyo argumento es bien sencillo. En menos de un centenar de versos, Calderón –por boca del gracioso y polifónico Calabazas- nos relata las fechorías de un sastre (Maestro) con dos clientes, a los que hace perder tiempo y dinero con la confección del traje. Se trata de una pequeña sátira correctiva dirigida hacia el oficio de la sastrería, muchas de las veces asociada al latrocinio en la literatura áurea. Escudero Baztán (2021b) explicó con acierto –a partir del *Diccionario de Autoridades* y el *Tesoro de la Lengua*- todos los vocablos del texto relacionados con el campo léxico de ‘vestimenta’ (“tafetán”, “ruan”, “bocací”, “anjeo”, “faltriquera”, “calzón”, “ropilla”, “frisa”... etc.), pero no puso en diálogo este pasaje con otros lugares de la poesía dramática calderoniana en los que la figura del sastre también sale mal parada, y cuyo cotejo se hace necesario.

La más llamativa de todas las concomitancias se encuentra en un pasaje de *El alcaide de sí mismo*, donde el villano Benito encomia –al ponerse un arnés del revés- las virtudes de los vestidos hechos, al igual que Calabazas:

La prata, y oro sospecho que de la
tierra ha nacido; pero que nazca un
vestido de la tierra hecho, y
derecho, es cosa notabre, y rara: Si
así cualquiera naciera, porque en el
mundo no hubiera sastre ninguno,
me holgara. (TESO)

En *Casa con dos puertas*⁷ el gracioso le dice al amo antes de comenzar la representación hilarante: “escúcheme en dos palabras / lo que hecho un vestido ahorra” (vv.1756-1757). En efecto, si las prendas no necesitaran de remiendos –o bien, ni siquiera de su confección- tampoco habría necesidad de contratar a los sastres, y todo apunta a que esta idea –de muy probable tradición folklórica- fuera reutilizada por el propio Calderón en otras ocasiones. Del mismo modo, en *No hay cosa como callar* se desarrolla un agudo e ingenioso juego conceptuoso que estriba en la interrelación entre el “bocací” y la escasa saliva de la boca (con la devaluada imagen del sastre como telón de fondo), también aparecido en el parlamento de CM. Así sigue el juego del gracioso Barzoque:

⁷ De ahora en adelante CM.

Desierta la boca, y tuerta tenía un
rico mercader, y un sastre acertó
a tener tuerta la boca, y desierta.
Buscando iba bocací el sastre, y
cuando llegó al mercader,
preguntó: ¿tiene vuesarced
bocací? Él, presumiendo que
aquello burla era, con gran rigor
dijo: boca-así, señor, tengo, ¿qué
quiere para ello? El sastre muy
indignado creyó que le
remedaba... (TESO)

En el pasaje de CM resulta bastante fácil observar que el equívoco se construye sobre los vocablos “bocací”, “bebederos”, “seca” y “remojarla”⁸, por lo que Calderón también reutilizaría este mismo juego con un sastre como diana del ataque. Dentro de la producción del teatro mayor contamos con otras referencias y alusiones a sastres en *De un castigo tres venganzas*,⁹ *El encanto sin encanto*,¹⁰ *El gran mercado del mundo*,¹¹ *Lances de amor y fortuna*,¹² *El mayor monstruo del mundo*¹³ o en *El Tuzaní de la Alpujarra*,¹⁴ pero son citas puntuales que no guardan ningún nexo con el parlamento de CM. Caso contrario al de la comedia *Mejor está que estaba*, obra en la que Dinero, criado de Don Carlos, se hace pasar por un sastre. Así engaña, en una primera instancia, a Flora:

FLORA	No previne que mi padre a este hombre conociera.
DINERO	Pero antes que le sirviese fui oficial de la tijera de sastre, mas de pecado, todo es una cosa

⁸ Como se explicará en la parte final del ensayo, estas dos últimas palabras (“seca” y “remojarla”) también forman parte de una interesante reflexión metateatral que hace Calderón sobre CM.

⁹ “BECOQUÍN: “esta esquina, hacia esta mano, / luego sobre el tabernero / a esotra, enfrente de un sastre / corcovado, se ven luego / las celosías de Flor, / sus jardines, y sus huertos: / ¿postas para andar dos calles?” (TESO).

¹⁰ “FRANEBIPÁN ¡Oh, llevara el diablo!, / pero ya lo habrá hecho, decirlo / no quiero. ENRIQUE ¿A quién decir

/ vas? FRANEBIPÁN Al sastre que los hizo. / ENRIQUE ¿Por qué? FRANEBIPÁN Porque mejor fuera, / que sobre dos panecillos / vinieran, señor, dos lonjas / entre dos frascos de vino: / ¡Oh, ya que es hechizo esto, / fuera pastel el hechizo!” (TESO).

¹¹ “INOCENCIA ¿A estas damas, qué querrán / más que las dé un caballero? / ¿Unos canelones duros, / o unos canelones tiernos? / ¿Un cilicio o unas mártas? / ¿Un ayuno o un almuerzo? / ¿Un ermitaño o un sastre?” (TESO).

¹² “ALEXO En la segunda se llama / sastre el amor, porque acuda / a esta belleza desnuda, / y el amante que no ha sido / para dar plato, y vestido, / aunque a su fineza pese [...] que todo amor ha tenido, / o verdadero, o fingido / las eses deste blasón, / siendo el amor sabañón, / sacristán, sastre y sufrido” (TESO). Llama poderosamente la atención que la sastrería pierda aquí su habitual connotación negativa, preponderante en la poesía dramática calderoniana, como venimos viendo.

¹³ “MALACUCA Hipocondría /, que un Príncipe como yo / no había de adolecer / vulgarmente, ni tener / mal que tiene, un sastre no” (TESO).

¹⁴ “ALCUZCUZ que vencer el sueño ansí, / tal vez se hace el zapatero, / zapatos tal vez se hacen, / el sastre el vestido nuevo, / el cocinero probar / si estar el guisado bueno...” (TESO).

mesma; me sacó porque me vio
 convertir una Cuaresma [...]
 Esta es la verdad en Dios, mas
 no en Dios, y mi conciencia,
 porque no la tiene un sastre:
 y para que tú lo veas si la tiene, o no
 la tiene, él vendrá a ajustar las
 cuentas. (TESO)

Luego será el propio Dinero quien dé fin al artificio de su engaño y ayude a Carlos (padre de la dama) a reconstruir la verdad en una *recapitulatio*:

CARLOS	¿Qué dices?
DINERO	La verdad escucha ahora. Flora es esa tapada que a visitarme vino disfrazada. Yo lo sé, porque estaba contigo, cuando yo, que te buscaba, la saqué de un aprieto con su padre, fingiéndome en efecto sastre. Al cielo pluguiera, que antes que sastre, diablo me fingiera. César, adonde iba preguntaba, y ella dijo, que un manto se probaba, que yo entonces traía, de manera que Flora es la tapada. (TESO)

En esta comedia, por ende, la aparición del sastre no se reduce a una alusión tópica, sino que se imbrica en una suerte de ilusión metateatral (necesaria para urdir el enredo de la trama) que también Calabazas forja -salvando las distancias- con la puesta en escena de su polígolo. Asimismo, los sastres tienen acogida en la obra dramática corta de Calderón, concretamente, en *La casa de los linajes* y en la primera parte del *Entremés de La premática*.¹⁵ En el primero vemos a un sastre enfurecido por haber recibido una gratuita vituperación de don Tristán, quien atribuye a esta clase de trabajadores -metafóricamente- la capacidad de “tejer” malas acciones. Si bien el sastre interpretado por el criado de Lisardo en CM trae a colación la “vara” como unidad de estimación métrica, el sastre del entremés la empleará para amenazar violentamente al adversario burlón:

¹⁵ El primero es de atribución dudosa, pero el segundo es de atribución fiable (Lobato 1989, 655 y 37). Leamos algunos de los indicios desgranados por la estudiosa en defensa de la atribución de *La casa de los linajes*: “El v.43 escribe «con quien vengo, vengo», referido a la lealtad que don Lesmes promete a su amigo don Tristán. Esta declaración es el título de una comedia de Calderón, que aparece repetido en otras obras con ese sentido, cf. «Honor, con quien vengo, vengo» (*No hay burlas con el amor*) [...] Es frecuente la autocita en su teatro menor: *Peor está que estaba* figura en *El sacristán mujer*, v. 203, *Las Carnestolendas*, v. 207, *El convidado*, v. 200 y *La pandera*, v. 236. Se refiere a *La vida es sueño* en *La Muerte*, v.184; *A Mujer, llora y vencerás* en *Los degollados*, v.219 [...] Se inicia la obra con un diálogo entre don Lesmes y don Tristán en torno a los problemas del segundo. *La barbuda*, 1º parte comienza de la misma forma. Los personajes son allí don Lesmes y don Plácido y será don Lesmes el que necesite consuelo” (1989, 657).

SASTRE ¿Qué es lo que oí?
Pues ¿qué tienen, seor hidalgo,
los sastres, para decir
que no se hiciera con
vos lo que con ellos?

GIL Oíd:
que este caballero habla
conmigo.

SASTRE También de mí;
y vive Dios que si cojo
una vara de medir...

TRISTÁN ¡Vara de medir, picaño!
Vos debéis de presumir que con algún
zurdo . (CORDE)

En la segunda pieza la entrada en escena del sastre se explica por la súplica que hace María a don Nicolás con el fin de no quedarse sin sustento. Calderón hace gala de un exquisito dominio del lenguaje con perspicaces dilogías que, en mesurado escorzo semántico, logran zaherir una vez más al sastre, representado como un implacable acreedor, de cuya cara “mal pagada” colegimos la incapacidad de condonar la deuda. Habría, entonces, una gran coherencia con el ‘ahorro’ al que remite Calabazas (en un sentido económico monetario, pero también temporal). El pasaje del entremés sigue así:

MARÍA Si no basta decírselo rezado, oiga
vusted, diréselo cantado: Mire,
señor don Nicolás, yo tengo casa
y familia; al cabo del año es
fuerza pague, coma, calce y vista.
Vuesarced es lindo mozo, pero mi
moza no es linda y con el amor
del alma la más hambrienta se
ahíta. El lienzo desta pared el
casero me lo alquila; aunque él es
lienzo casero no es bueno para
camisas. La cara del sastre veo
mal pagada cada día y mal le daré
recado si uced el mío me quita.
(CORDE)

Amén del análisis de esta clase de intertextualidad de la literatura calderoniana - que hasta la fecha había sido desatendida para el escrutinio del pasaje-, todavía queda una última e imprescindible tarea pendiente, y cuya clave nos da el verso 1762 de CM. Se trata de la alusión a Luis Quiñones de Benavente, venerado de la siguiente manera por dos de los tres miembros de la *Tre Corone* de la dramaturgia áurea:

Decía Tirso de Molina, a propósito de su amigo Quiñones de Benavente, que era “la sal / de los gustos, el regalo / de nuestra corte, / [...] un hombre / mozo, cuerdo, cortesano / virtuoso, y que no ha dicho / mal de poeta”, lo cual era difícil en un siglo tan dado a las polémicas entre escritores. Y Lope, menos amigo del entremesista pero que también reconocía su mérito, hablando de las gracias en el *Laurel de Apolo*,

recomendaba: “No busque ya de tantas una; / porque sepa que están, y justamente / todas juntas en Luis de Benavente” (Madroñal 2019, 9).

Calderón, fiel seguidor del toledano (Madroñal 2019, 10-11), no deja constancia de ningún elogio al “monstruo de naturaleza” del teatro menor. De hecho, en el ancho mar de su dramaturgia, solo encontramos la referencia de CM: “-Con seis y media le hace / Quiñones. –Mas que le haga. / Mas si él saliere cumplido, / yo me pelaré las barbas”. El referente del pronombre “le” no es otra cosa que el “vestido” (v. 1757), aquí actualizado semánticamente como ‘pieza entremesil’ por influjo del contexto. El sastre le dice al cliente que necesita más de “siete y tres cuartas” varas para hacer el traje, y este le indica que al bueno de Quiñones le basta con seis y media (con menos material obtiene un mejor producto). En un sentido literal, todo remite a lo textil, pero se trata claramente de un guiño metaliterario –hinchado de admiración- al gran entremesista del Siglo de Oro, con el que quiere competir Calabazas. Disfrazado como cliente dice que, en caso de salir “cumplido” (quedar satisfecho con la representación) Quiñones, se pelará las barbas,¹⁶ que no se puede si no interpretar en clave irónica. Entonces, la pregunta a la que debemos contestar es la siguiente: ¿es nuestra secuencia una escena entremesil?

El tema ha merecido importantes estudios en nuestro siglo, entre los cuales destaca el de Madroñal (2013), quien analiza escenas entremesiles aparecidas en Moreto (*El lindo don Diego, El desdén, con el desdén o La fuerza de la ley*), Rojas Zorrilla (*Entre bobos anda el juego, Abrir el ojo*) o Antonio Solís (*Eurídice y Orfeo*). Fernández Mosquera escruta el caso de *La señora y la criada*, recogiendo el testigo de las investigaciones clásicas de Trambaioli (1998a y 1998b) a propósito de algunas comedias palatinas y mitológicas de Calderón (*El mayor encanto, amor, Fortunas de Andrómeda y Perseo, El laurel de Apolo, y Celos, aun del aire, matan*). Más recientes son los trabajos de Urzáiz Tortajada (2017) y Restrepo Ramírez (2021), que examinan muestras en Vélez de Guevara (*Correr por amor fortuna*) y en Lope de Vega (*La ingratitud vengada, El caballero del milagro y El caballero de Illescas*). Todos estos trabajos comparten un fin común por establecer una teoría dramática sobre estas curiosas secuencias, que a pesar de haber recibido diferentes acuñaciones –“entremeses embebidos” (Profeti 1965, 124), “escenas entremesiles” (Urzáiz 2002) o “entremeses empotrados” (Fernández Mosquera 2013, 655)-, remiten a una misma tipología: escenas con un alto grado de comicidad –y de cierta extensión- incrustadas en el seno de una obra de teatro mayor. En lo que respecta las “reglas de este juego” (Restrepo Ramírez 2021, 59), será Madroñal quien aporte una de las observaciones fundamentales:

Para el gran dramaturgo, el entremés es “una acción y entre plebeya gente / porque entremés de rey jamás se ha visto” (*Arte nuevo*, vv. 72-73). Por tanto, hay que buscar aquellas acciones cómicas protagonizadas exclusivamente por personajes bajos, sin mezcla de otros más nobles. A ellas las podremos bautizar como acciones entremesiles (2013, 724).¹⁶

En este sentido, podríamos considerar que el pasaje es una escena entremesil. En CM el personaje que representa la acción es Calabazas (criado), y dentro de la ficción pergeñada contamos con un sastre y dos compradores villanos, cuya rusticidad se desprende de las expresiones “seor” y “ucé”. De esta manera, un personaje bajo da vida a otros tres personajes bajos, por lo que la escena cumple con la premisa elemental

¹⁶ Escudero Baztán (2021b, 141) explica la acepción de la expresión “pelar las barbas” con el auxilio del *Diccionario de Autoridades*: “locución con que se da a entender que alguno tiene un disgusto tan grande que le obliga a enfurecerse, y a hacer además de arrancarse las barbas”. ¹⁶ Esta cita la incluye también Restrepo Ramírez (2021, 59).

fijada por Madroñal a partir del *Arte nuevo*. Asimismo, la estética preponderante en nuestra escena es la típica de los entremeses,¹⁷ en la que la comicidad y la burla se extienden de principio a fin, como voy a explicar.

Después de la mención metaliteraria, tiene lugar el comienzo del entremés embebido, con un rústico cliente negociando las varas (medida) de las diferentes telas. El primer tejido es el tafetán, cuyo origen etimológico procede -según Covarrubias- de la onomatopeya *tif taf*, y que rima internamente con el trapo de procedencia francesa (*rüan*), lo cual podría generar un efecto acústico de vis cómica. Sin embargo, lo más “provocante a risa” -en palabras del Pinciano- de este tan breve primer parlamento, reside en el elevado número de réplicas y contrarréplicas que Calabazas se profiere -no lo olvidemos- a sí mismo, provocando la risotada de los circunstantes. Como bien se puede observar, el sastre jamás presta atención a las peticiones del primer villano -por no decir que las obvia-, derivando la conversación en una suerte de trato económico ridículo del que nadie puede esperar réditos para los rústicos. Si el cliente pide ocho, el sastre contesta que siete, y aun cuando ya se ha cedido (el aldeano se conforma con siete varas y media), el costurero rebaja su oferta a una cifra miserable, pero el estafado se resiste con un “no” tajante. Lógicamente, la negativa recibe la respuesta del embaucador: “Si un dedo falta, / no puede salir”. En un sentido recto, “dedo” significaría ‘porción pequeña’, por lo que habría que interpretar -*strictu sensu*- algo similar a lo siguiente: ‘si no aplicamos esta medida, el vestido puede quedar corto’. Sin embargo, el hecho de que la obra dramática corta se rija por los principios degradantes del *turpitud et deformitas*, nos hace pensar también en la “higa”: “se llama también la acción que se hace con la mano cerrado el puño, mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el de enmedio, con la qual se señalaba a las personas infames y torpes, o se hacía burla y desprecio de ellas” (*Diccionario de Autoridades*). Calderón, maestro de la comicidad verbal, reflejaría así el gesto de desaprobación, plasmado aquí como un chiste ingeniosísimo del sastre chocarrero. El equívoco siguiente del “bocací” y los “bebederos” ya quedó explicado con el pasaje paralelo del gracioso Barzoque en *No hay cosa como callar*, donde se relacionaba la presencia/ausencia de líquido en la cavidad bucal con la prenda de vestir a fin de zaherir a los sastres, hombres que necesitan saciar la sed de la avaricia con la venta de paños.

Las desavenencias no cesan: “-¿botones? -treinta docenas. / -¿Treinta? -¿Habrás más de contarlas?”. La hipérbole cuantitativa contribuye a la comicidad del paso, que abandonará el terreno verbal -por instantes- para adentrarse en la dimensión gestual. Basta con imaginar los caóticos movimientos que tuvo que hacer el actor en esta circunstancia: “Junte vuesarced los pies; / ponga derecha la cara; / extienda el brazo”. Una vez superado el momento histriónico, el labriego alude a los “matachines”, que Escudero Baztán anota siguiendo a Covarrubias: “alusión jocosa a la llamada “danza de los matachines”: [...] es muy semejante a la que antiguamente usaron los de Tracia, los cuales, armados con celadas y coseletes [...] con sus escudos y alfanjes, al son de las flautas, salían saltando y danzando, y al compás de ellas se daban fieros golpes” (2021b, 142). La glosa es certera, pero en ella debería aparecer también que los “matachines” aluden a los trescientos sesenta botones (treinta docenas) del traje, por lo que las piezas se agolparían unas con otras al carecer de espacio, emulando el baile ritual de los tracios. Lo que sigue es una imagen patética del pobre labriego, ataviado con unas prendas que se alejan por completo de su talla: “Oye ucé, / la ropilla ancha de espaldas, / derribadilla de hombros / y redondita de falda”. Al menos el sastre embustero -en un

¹⁷ Rodríguez Cuadros y Tordera (1983) elaboraron una preceptiva de la obra corta dramática de Calderón de la Barca. Buena parte de las propiedades que describen se encuentran en nuestro texto.

momento de inusitada sinceridad- le había advertido momentos antes de la ridiculez del vestido: “-¡Qué gracia hará el calzón!”. A esto debemos añadir la “Frisa para las faldillas”, que no tiene desperdicio. Covarrubias explica los significados de ambos vocablos:

La frisa sirve de forros y de entretelas a las bordaduras, porque no se rocen unas con otras, para mantillas a los niños, por ser blanda y suave y de poco peso, y de muchos otros ministerios [...] la mantilla larga que las mujeres traen sobre la camisa, que sobrepone la una falda sobre la otra, siendo abiertas, a diferencia de las basquiñas y sayas, que son cerradas y las entran por la cabeza.

El campesino porta, en definitiva, un traje con más de trescientos botones, urdido a partir de medidas completamente desdibujadas y que lleva un tejido exclusivo de la mujer, rayando entonces en el travestismo. La estampa no puede ser más degradante, lo cual se alinea por completo con la estética carnavalesca imperante en el género entremesístico. Con todo, la burla del primer cliente no tiene todavía término en este punto, y el sastre le pide que entretenga las faldillas mientras corta el ferreruelo. Advertimos un nuevo y cruel embeleco: “-Voy a cortarlo (el ferreruelo) al momento. / -¿Cuándo vendrá esto? –Mañana / a las nueve. –La una es. / ¡Oh, cuánto este sastre tarda! / Señor Maestro, todo el día / me ha tenido ucé en casa”. En contra de los versos que venimos glosando, donde había que buscar la comicidad en los equívocos o en las extrapolaciones paródicas, aquí la sustancia risible se halla en la literalidad. El labrador se ha quedado con las faldillas de la mano esperando –ingenuamente- durante un total de veinte horas, dado que el momento de la conversación se produce a la una de la tarde. El sastre se disculpa con unos versos en los que atropella la verdad con una patraña hiperbolizada: “-No he podido más, que he estado / acabando unas enaguas, / que como mil paños llevan / no fue posible acaballas”.

La escena anterior del pasaje se ensarta sutilmente con otra nueva a través de la indicación escénica que reza *otra voz*, a la que vuelve a dar vida Calabazas. Los dos primeros versos son harto reveladores en lo que respecta al sentido del entremés embebido: “-¡Ah, caballero!, muy seca / está esta obra. –Remojarla”. El pasaje es una *digressio* que Calderón interpola con el objetivo de “remojar” la comedia, en ese bloque un tanto desabrida. Recordemos que venimos de escuchar un largo y melancólico excursus de Lisardo, decidido a dejar Ocaña por la adversidad de los hechos:

Y así entre hablar y callar, la
opinión más acertada es, pues
dos daños me embisten volver
a los dos la espalda. Así con
esto a don Félix no ofende lo
que se calla ni lo que se dice
ofende a la mujer. Luego trata
de poner toda la ropa, que antes
que amanezca el alba, con
ocasión de que ya hecha mi
consulta baja, de Ocaña me
tengo de ir, aunque me deje en
Ocaña en un ingenio la vida y
en una hermosura el alma
(vv. 1729-1744).

La escena de Calabazas recupera el vigor cómico, y permite además mantener la atención del auditorio (parte indispensable del precepto retórico del *iudicem benevolum, docilem, attentum parare*). Si bien en las instancias finales de la escena anterior el labrador se quejaba de la anchura del vestido, ahora el segundo aldeano se lamenta porque “-Angosto vino el calzón”, subrayando la estética del contraste, permanente en las objeciones restantes del estafado: “-Esta ropilla está ancha. / [...] -Este herruelo está corto”. Nada nuevo; se sigue la línea argumental de la primera escena, que estriba en las tópicas tretas de los sastres, satirizados en la literatura desde antiguo. Del mismo modo, aún podemos localizar algún que otro recurso cómico, como la obediencia del paño (personificado) a su sastre, dispuesto a ser estirado y embebido hasta la rotura, pero lo más destacable es el colofón de la burla, que estriba en el precio de los servicios. Ochenta reales de vellón¹⁸ solicita el sastre por el calzón, la ropilla, las mangas, el herruelo y los ojales. Esta ficción entremesada la interrumpe ya Calabazas – desprendido del hábito de sastre- cuando dice “y tantas impertinencias”, que a modo de corolario resumen a la perfección los engaños del picaño costurero. La escena entremesil concluye de esta manera: “quien me da un vestido hecho / me da la mejor alhaja. / A componer voy las tuyas. / Aquí gloria y después gracia”. Con este remate se recupera el cauce de la acción, dado que Lisardo había regalado un vestido de camino a Calabazas para abandonar Ocaña. Aparte de la lección moral –coherente con el tono satírico-, destaca la fórmula de cierre (propia de cualquier obra teatral), acompañada de la didascalia *vase*. Finalmente, Lisardo agradece la representación de su criado, dirigida –como apuntamos al principio del trabajo- al espectador teatral y al lector: “¡Qué locuras! ¡Quién tuviera / tu alegría y no llegara / hoy a sentir los extremos / de tantas penas, de tantas / confusiones y sospechas!”.

Conclusiones

El ensayo que acabamos de presentar cubre un vacío crítico de los estudios dedicados a la comedia calderoniana *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Hasta la fecha, solo se contaba con la anotación al pasaje de Escudero Baztán, que daba cuenta de los pormenores textiles partiendo del *Diccionario de Autoridades* y del *Tesoro*. Sin embargo, la secuencia presenta una serie de propiedades que la hacen merecedora de un comentario extendido, como el que aquí se ofrece. El primer punto a subrayar es la representación que hace Calabazas dentro de la propia ficción, con la que da pie al desarrollo de un rico ejercicio metateatral pensado única y exclusivamente para hacer reír, de acuerdo con la comicidad preponderante en el género de capa y espada. Es obvio que no hay operaciones de mayor envidia, como las que sí puede haber en *El gran teatro del mundo* o en los autos, donde la metateatralidad se presta a profundísimas autorreflexiones de corte filosófico. Por otro lado, resultaba conveniente rastrear la figura del sastre en la poesía dramática calderoniana con el objeto de hallar afinidades. Hasta en tres comedias de Calderón (*El alcaide de sí mismo*, *No hay cosa como callar y Mejor está que estaba*) hemos encontrado paralelismos con nuestra escena: el ahorro (monetario y temporal) del vestido hecho, un chiste sobre la avaricia de los sastres (interrelación de “bocací” y saliva) y un criado que se disfraza de sastre. De la misma manera, se han localizado otras pequeñas semejanzas de interés en el teatro menor calderoniano (*La casa de los linajes* y primera parte del *Entremés de La premática*),

¹⁸ Si nos atenemos a las fechas de redacción de la comedia (1629-1632) que postula la crítica, la moneda de pago es necesariamente el vellón. Tras las medidas inflacionistas y devaluatorias de los Austrias Menores, las monedas de oro y plata quedaron fuera del sistema de circulación. Sobre todo después de 1628, cuando el Conde Duque tuvo la fatídica idea de reducir el valor de la moneda a la mitad de su valor facial legal, encomiada, por otro lado, en el *Chitón de las tarabillas* quevedesco. Ver García de Paso (2002), Santiago Fernández (2005) y Ferreira Barrocal (2022).

donde aparecen juegos léxicos sobre la vara, o bien, donde se vitupera la cicatería de los sastres.

Después se ha procedido al análisis de la escena, que resulta ser un entremés injertado en la segunda jornada de *Casa con dos puertas*. Varios aspectos apoyan este hecho. El primero es el guiño metaliterario a Luis Quiñones de Benavente, el gran entremesista del Siglo de Oro, dedicatario de la escena entremesil. Amén de la referencia al toledano, los elementos internos textuales de la misma escena patentan que se trata de un entremés: costumbrismo, sátira, burla, personajes bajos, rusticidad, comicidad verbal, histrionismo, degradación, embelecocos, chistes groseros... etc. Además, hay una pequeña digresión entre las dos escenas ensartadas que devela el sentido del entremés embebido: recuperar la comicidad de la acción (“remojar la obra”) cuando Lisardo quiere rendirse y abandonar Ocaña. Asimismo, las referencias internas del pasaje mantienen la cohesión con el hilo narrativo de la comedia, al tiempo que se mantiene la atención del auditorio con la puesta en escena de una divertidísima escena entremesil que bien podría haber sido representada de forma exenta.

Obras citadas

- AA.VV. *Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, Chadwyck-Healey.
- AA.VV. *Corpus Diacrónico del Español*. Real Academia Española.
- Aldo Vijarra, René. “Algunos aspectos de la manipulación discursiva en *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón de la Barca”. En Edith Marta Villarino Cela y Elsa Graciela Fiadino eds. *Estudios críticos de literatura española*. Vol.1 2003: 197-206.
- Alviti, Roberta. “Calderón en el «Gibaldonede Casamarciano (I): el «escenario» «Casa con due porte»”. *Cuadernos de Investigación Filológica* 47 (2020): 3-26.
- Antonucci, Fausta. *La dama duende*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Arellano Ayuso, Ignacio. “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”. *Cuadernos de teatro clásico* 1 (1988): 27-49.
- . “Las convenciones de las comedias de capa y espada”. En Francisco Rico coord. *Historia y crítica de la literatura española*. Vol.3 Tomo 2 1992: 165-171.
- . “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”. *Criticón* 60 (1994): 103-128.
- Balestrino, Graciela. “Visualidad y (meta) teatralización del poder en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón”, *IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. El hispanismo ante el bicentenario*: 1-13.
- Balestrino, Graciela. “Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*”. *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo* 5 (2011): 119-141.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. Facsímil de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2001.
- Escudero Baztán, Juan Manuel. “Puertas y umbrales: los espacios cerrados como iconos pluriformes en la dramaturgia de Calderón de la Barca”. *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* 39 (2021a). Disponible en <https://journals.openedition.org/e-spania/40599>
- Escudero Baztán, Juan Manuel. *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, Madrid: Cátedra, 2021b.
- Fernández Mosquera, Santiago. “Entremeses empotrados en comedias: un ejemplo en *La señora y la criada* de Calderón”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica* XXIX 3 (2013): 654-668.
- Ferreira Barrocal, Jorge. “El problema de la moneda de vellón en el Teatro del Siglo de Oro”. *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas* 10.1 en prensa.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Trad. Elisa Briega Villarubia. Madrid: Arco Libros, 1999.
- García de Paso, José Isidoro. “El problema del vellón en *El chitón de las tarabillas*”. *La Perinola: Revista de investigación quevediana* 6 2002: 323-362.
- G. Maestro, Jesús. “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”. *Bulletin of Spanish Studies. Essays in memory of E. C. Riley on the Quartercentenary of Don Quixote*. Jeremy Robbins y Edwin Williamson eds. Vol. 81 4-5 (2004): 599-611.
- Gómez, Jesús. “Alusiones metateatrales en las comedias de Lope de Vega”. *Boletín de la Real Academia Española* Tomo 79 Cuaderno 277 (1999): 221-247.

- Gómez Goyzueta, Ximena. “Metateatralidad y recepción en el texto dramático del teatro español barroco”. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* Vol.10 15 (2019): 57-77.
- Greer, Margaret R. “De sueños y palacios en el teatro dentro del teatro”. *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas* 11/1 (2014): 7-28.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1850). *Comedias*, IV. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1850.
- Hernández Valcárcel, Carmen. “Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega”. *Anales de Filología Hispánica* 4 (1988-1989): 75-96.
- Hesse, José. *Vida teatral en el Siglo de Oro*. Madrid: Taurus, 1965.
- Iglesias Feijo, Luis. *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. En *Comedias I. Primera parte de comedias*, Madrid: Biblioteca Castro, 2006.
- Iglesias Feijoo, Luis y Hernando Morata, Isabel. “Dualidad y paralelismos en *Casa con dos puertas, mala es de guardar* de Calderón”. *Anuario Calderoniano* 6 (2013): 111-131.
- Larson, Catherine. “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. En Antonio Vilanova ed. Barcelona, Asociación Internacional de Hispanistas 1992: 1013-1020.
- Lobato, María Luisa. *Calderón. Teatro cómico breve*. Kassel: Edition Reichenberger, 1989.
- Madroñal Durán, Abraham. *Luis Quiñones de Benavente. Entremeses*, Madrid: Espasa, 2019.
- . “Comicidad entremesil en comedias de algunos dramaturgos del Siglo de Oro”. *Bulletin of Spanish Studies* XC 4-5 (2013): 751-765.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Madrid: Ariel, 1975.
- Orozco, Emilio. *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- Plata, Fernando. “Mundinovos y espejos deformantes: el mundo al revés en una mojiganga inédita de Calderón”. *Criticón* 106 (2009): 161-192.
- Profeti, Maria Grazia. “Note critiche sull’opera di Vélez de Guevara”. *Miscellanea di Studi Ispanici* X (1965): 47-174.
- Restrepo Ramírez, Santiago. “Dos casos de entremeses en la comedia lopesca: «una acción y entre plebeya gente»”. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021): 57-86.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Tordera, Antonio. *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*. London: Tamesis books, 1983.
- Ryjik, Veronika. “¿Nobles o villanos?: El discurso metateatral y la identidad social en Valor, fortuna y lealtad de Lope de Vega”. *Bulletin of the Comediantes* Vol. 60 2 (2008): 1-16.
- Santiago Fernández, Javier de. “El desmantelamiento de los ingenios de Molino en las cecas castellanas en los primeros años del reinado de Carlos II”. *Cuadernos de investigación histórica* 27 (2010): 209-236.
- Sepúlveda, Jesús. “Haz y envés de convenciones en *El escondido y la tapada* de Pedro Calderón de la Barca”. *Criticón* 87-89 (2003): 815-826.
- Serés, Guillermo. “Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega”. *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo* 5 (2011): 87-117.
- Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio. *La dama duende; Casa con dos puertas, mala es de guardar*, Barcelona: Planeta, 1989.
- Suárez Miramón, Ana. “Función metateatral de Culpa en el teatro sacramental de

- Calderón”. En Odette Gorsse y Frédéric Serralta eds. *El Siglo de Oro en escena*. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 2006.
- Trambaioli, Marcella. “La faceta lúdica de la mitología en las fiestas cortesanas de Calderón”. *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón. St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*. En Manfred Tiezt ed. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998a: 254-71.
- . “Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón”. *Atti del 1° Seminario Internazionale sui Secoli d’Oro (Firenze, 8-12 settembre 1997)*. Firenze, Alinea Editrice, 1998b: 287-303.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. *Luis Vélez de Guevara, Teatro breve*. Iberoamericana – Vervuert: Madrid-Frankfurt am Main, 2002.
- . “Escenas entremesiles e intertextualidad en *Correr por amor fortuna* y *El diablo cojuelo*” *Criticón* CXXIX (2017). Disponible en <https://journals.openedition.org/criticon/3315?lang=fr>