

INTRODUCCIÓN¹

1. DATACIÓN Y RELACIONES CON OTRAS OBRAS DE CALDERÓN

Un documento fechado en Madrid el 22 de febrero de 1627 da cuenta del pago realizado al autor de comedias Tomás Fernández por una representación privada ante los reyes de *El alcaide de sí mismo*, de Calderón, efectuada por su compañía en fecha sin precisar. Este documento nos proporciona por tanto el término *ante quem* de composición de la comedia, y además da fe de que su título original debió de ser *El alcaide de sí mismo* (aunque, como veremos en el estudio textual, algunos testimonios impresos tempranos de la comedia llevan títulos diferentes: *El guardarse a sí mismo*, *La guarda de sí mismo*).

Otros elementos, internos al texto, abogan por una fecha temprana de composición. El primero y quizás el más importante es la comicidad desenfadada que caracteriza la acción y a muchos de sus protagonistas: una particularidad que *El alcaide de sí mismo* comparte con la que posiblemente sea la comedia palatina más temprana de Calderón, *La selva confusa* (1623). En común con esta última encontramos asimismo algunos nombres, como el gentilicio Esforcia o el título de duque de Mantua (utilizado falsamente en *El alcaide*), y en general muchos

¹ Esta edición es fruto de un trabajo de investigación que se enmarca en el proyecto PRIN (2022SA97FP-CUP F53D23007970006) “Il teatro spagnolo della prima modernità (1570-1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali”, financiado por el MUR italiano y la Unión Europea. Quiero agradecer a Paula Casariego y a Fernando Rodríguez-Gallego por las observaciones y correcciones que me han permitido mejorar el texto de esta edición desde muchos puntos de vista, y especialmente a Fernando Rodríguez-Gallego por sus pertinentes comentarios al estudio textual, que me han ayudado a resolver algunos problemas lógicos y a replantearme algunas conclusiones.

parecidos en el planteamiento de la acción². También se ha observado la presencia de motivos de intriga que se encuentran en otras obras calderonianas del periodo juvenil. Con *Amor, honor y poder* (1623), *El alcaide de sí mismo* comparte el motivo de la dama que visita en la cárcel a su enamorado facilitándole un caballo, dinero y joyas para que huya, negándose sin embargo el galán a hacerlo³; con *La vida es sueño* (1629-1630) tiene en común el motivo del hombre de baja condición confundido con un príncipe, quien, por esta razón, considera que está soñando⁴. Valbuena Briones propone ver en Benito una parodia de Segismundo, por las reflexiones que suscita en él el repentino cambio de estatus y el trato que recibe a consecuencia del equívoco sobre su identidad (vv. 1398, 1729)⁵. También señala que su papel en estas secuencias dramáticas es muy parecido al de la criada Gileta en *El acaso y el error*, cuando, por llevar un vestido de su ama, Carlos la confunde con su amada Diana, hija del duque de Mantua, y la rapta⁶.

Hay otros parecidos que se detectan entre *El alcaide de sí mismo* y *La vida es sueño*, a nivel microtextual: la idea de que «a un desdichado es consuelo / hallar otro desdichado» (vv. 489-490); la alusión al fastidio de buscar un lugar desde el cual ver los festejos (v. 365); la secuencia en la que se comparan dos mujeres, una más hermosa y otra menos, con elementos muy parecidos y una idéntica estructura diseminativo-recolectiva (vv. 2136-2148)⁷; la secuencia en la que aparece Benito que

² García-Reidy, 2011, pp. 195-196.

³ Cruickshank, 2011, p. 154.

⁴ Cruickshank, 2011, p. 154; García-Reidy, 2011, p. 204.

⁵ Valbuena Briones, 1987, p. 802. Una lectura análoga es la que propone Nagy, 1971.

⁶ Valbuena propone una interpretación ideológica de estos parecidos; según él, «en Gileta y Benito están retratados los nuevos ricos, los villanos gentil-hombres, que por fortuna y no por sus méritos se han encumbrado a una posición social que no les corresponde [...]. Por eso Calderón ridiculiza al villano en la corte y la acción se convierte en parodia. [...] Nuestro dramaturgo era lo que hoy llamaríamos un conservador radical» (Valbuena Briones, 1987, p. 802). No es mi intención detenerme aquí en discutir esta interpretación, en mi opinión desacertada; baste decir que la comicidad de los personajes de condición social subalterna, tanto villanos como criados, siempre nace, en el teatro áureo (que no solo en el calderoniano), del contraste con los códigos del comportamiento nobiliario; por lo que una eventual intención ideológica conservadora en Calderón debería argumentarse con más datos.

⁷ Antonucci, 2021a, pp. 217-218.

acaba de levantarse y se está vistiendo, acompañado por una música que no le gusta (vv. 2349-2364), que recuerda, con las debidas diferencias, el despertar de Segismundo al comienzo de la segunda jornada de *La vida es sueño*. A pesar de la gran diferencia en el tono y en el género dramático entre las dos obras, estos ecos textuales refrendan la cercanía cronológica entre *El alcaide de sí mismo* y *La vida es sueño* y aun podrían ser un argumento en favor de las hipótesis que proponen para este segundo título una fecha de composición anterior a 1629, concretamente entre 1627 y 1628⁸.

Al contrario, la mera presencia de motivos de intriga no es por sí sola prueba suficiente de cercanía cronológica, en cuanto Calderón practica la intratextualidad, o sea, la reutilización de elementos dramáticos en configuraciones diferentes, a lo largo de toda su vida de dramaturgo. Sin ir más lejos, el motivo del enamorado que se hace pasar por un mercader que vende joyas para presentarse ante la dama, que da pie al comienzo de la historia amorosa de Margarita y Federico en *El alcaide de sí mismo*, se encuentra también en *La señora y la criada* (entre 1627 y 1635) y en *A secreto agravio secreta venganza* (1635)⁹. El motivo del desnudamiento de la armadura para no ser reconocido, su posterior hallazgo por otro personaje y el trueque de identidades que esto conlleva, lo explota Calderón en comedias mucho más tardías como *Auristela y Lisidante* (1653-1660) y *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* (1680). Como argumenta convincentemente Martín Echarri (2021) al estudiar de forma comparada el tratamiento de este motivo en *El alcaide de sí mismo* y en *Auristela y Lisidante*, con el paso del tiempo la construcción de las tramas se complica notablemente en Calderón, por lo que, más que en la simple recurrencia del motivo, hay que fijarse en la forma en que lo maneja el dramaturgo. Buena prueba de la cronología temprana de *El alcaide de sí mismo* es la relativa sencillez de la trama, un rasgo que caracteriza todas las comedias de la década de los veinte, prescindiendo de su género dramático; aunque ingeniosas, distan mucho de la complicación que alcanzarán las tramas calderonianas en el periodo 1630-1650.

⁸ Vega García-Luengos, 1995 y Cruickshank, 2000.

⁹ El parecido con *A secreto agravio secreta venganza* lo señala Cruickshank, 2011, p. 154.

2. GÉNERO DRAMÁTICO

El alcaide de sí mismo es un ejemplo paradigmático de comedia palatina con una elevada proporción de elementos cómicos. Aunque podemos detectar entre los personajes, sin ninguna duda, a un portador especializado de comicidad que coincide con la figura del villano bobo Benito, este dista mucho de ser el único cuya actuación aporta elementos risibles al enredo. Hay que añadir a la nómina de personajes con facetas cómicas al menos a Antona, la prometida de Benito; el capitán; Roberto, el criado de Federico; Serafina, criada de Margarita; y finalmente Elena Esforcia, condesa de Belflor, que desempeña en el final el ingrato y ridículo papel del burlador burlado, pues, mientras pensaba haber logrado adelantarse a Margarita robándole a su amado, debe renunciar al deseado enlace y reconocer que ha sido engañada por Federico. Si al comienzo Elena se nos presenta como un personaje marcado por la muerte violenta de su hermano («desdichada / y desesperada», vv. 114-115), pronto el dolor que siente deja paso a otro tipo de emociones: atracción por el mercader fingido que es Federico (o sea, el homicida de su hermano), vergüenza por este sentimiento que manifiesta de forma contradictoria (vv. 1429-1488), celos al darse cuenta de que el hombre amado quiere a otra mujer, intento desesperado de obtener la mano de este hombre a toda costa, gracias al engaño; un engaño que, como apuntaba antes, se retuerce en su contra, dejándola sin venganza y sin marido. En la construcción de este personaje femenino Calderón parece haberse inspirado en la Diana de *El perro del hortelano* de Lope de Vega, condesa de Belflor enraizada en Nápoles como la Elena Esforcia calderoniana. Como Diana, Elena se enamora de un hombre que pertenece a un estamento social inferior (solo en apariencia, en la comedia calderoniana), se lo manifiesta con modalidades contradictorias por la vergüenza que este sentimiento le provoca, y debe pasar por el mal trago de escuchar a escondidas al hombre amado que habla mal de ella junto con su enamorada (en *El alcaide de sí mismo*, es la secuencia de los vv. 2077-2180). El desarrollo y el desenlace de este triángulo amoroso, sin embargo, no puede ser más diferente: mientras Teodoro, en la comedia de Lope, oscila constantemente entre las dos mujeres y termina por abandonar a su igual Marcela para casarse con la condesa, Federico, en la comedia de Calderón, queda fiel a Margarita rechazando las pretensiones de

Elena¹⁰. La insistencia de esta, por lo tanto, resulta más impropia y, por tanto, más cómica, y su chasco final, en consecuencia, recae en el ámbito de esas burlas cómicas a los padres y a los rivales amorosos sobre las que se construye la victoria de la pareja de enamorados y que fundamenta la intriga típica de la comedia.

La comparación con *El perro del hortelano* permite poner en evidencia otra característica interesante de *El alcaide de sí mismo*: mientras Diana de Belflor tiene muy presentes las exigencias del honor y sufre el contraste entre dichas exigencias y el amor que siente por Teodoro, Elena, aun experimentando vergüenza por lo impropio de su sentimiento (vv. 2030–2043), no vacila en revelarlo a Margarita defendiéndolo de sus críticas. Por otra parte, muy pronto el engaño de Federico, que para aplacarla le dirá que es el duque de Mantua (vv. 2212–2239), la liberará de los escrúpulos sociales, aunque es de observar que la palabra «honor» no suena nunca en sus labios en relación con el amor que experimenta por el supuesto alcaide. En general puede observarse que el honor no es un sentimiento que prime en las palabras de los personajes, ni puede decirse que informe ninguno de sus comportamientos; a no ser que entendamos como «honor» la lealtad y la firmeza que, cada uno en su ámbito social, manifiestan Margarita hacia su amado y Roberto hacia su amo. El amor es sin ninguna duda el sentimiento dominante en la comedia; y no me refiero solamente al amor entre hombre y mujer, sino al amor paterno, que caracteriza al personaje del rey de Nápoles. Su actuación para con Margarita se caracteriza, desde el comienzo, por una tierna y preocupada atención a su bienestar emotivo, por un deseo de complacerla. El personaje de un padre que, en cuanto sabe que su hija ha estado viéndose en secreto con el hijo de su enemigo histórico, reacciona posponiendo en el acto sus deseos de venganza y decidiendo «moderar el rigor» (vv. 1278–1281) no bastará probablemente para deshacer el tópico simplificador de un Calderón identificado con un concepto inflexible y cruel del honor; pero sí creo que puede ser un buen argumento para vislumbrar las limitaciones de una vulgata poco atenta a la complejidad y la variedad de la dramaturgia calderoniana.

Volviendo al género dramático, *El alcaide de sí mismo* encaja perfectamente en todas las definiciones que han sido propuestas por la crítica para la comedia palatina: las coordenadas espacio-temporales vagas

¹⁰ Ver, sobre este tema, Antonucci, 2021a.

y fantasiosas, los protagonistas de alta y altísima alcurnia, la presencia del motivo de la ocultación de la identidad. Siendo una comedia cómica, falta por completo en su intriga otro motivo muy propio del género palatino en su vertiente más seria, el de los abusos del poder¹¹. Como apuntaba antes, el dramaturgo juega con las expectativas del público haciendo empezar la acción con unos sucesos marcados por la tristeza (la desesperación inicial de Federico al verse desarzonado y temer su muerte y la pérdida de Margarita, el dolor de Elena por la muerte de su hermano, el llanto aparentemente inconsolable de Margarita), pero enseguida ofrece los indicios necesarios para comprender que se trata de los canónicos «principios turbados»¹² de comedia a los que corresponderá un final feliz. Me refiero a la sugerencia del criado Roberto sobre el disfraz que Federico deberá adoptar para salvarse, con una estratagema que tan buen resultado da desde el principio; y a la escena protagonizada por los villanos, que interrumpe con su comicidad entremesil el luto de Elena y su relación sobre las circunstancias de la muerte de su hermano. El dolor de Margarita tardará algo más en encontrar solución, pero ya se encauzará hacia la solución en el primer cuadro de la segunda jornada, cuando Serafina decida revelarle al rey la verdadera razón de la melancolía de la infanta.

3. ESTRUCTURA DE LA OBRA

La acción de *El alcaide de sí mismo* se articula en amplias macrosecuencias cuya ambientación espacial, como veremos, no queda siempre bien definida. Aunque algunos espacios simbólicamente marcados aparecen bien delineados en las palabras de los personajes (el monte cerca de Belflor, el jardín del palacio real en Nápoles, el interior de la torre-cárcel en el feudo de Elena en Belflor), otras veces el espacio dramático queda imprecisado y solo entendemos que estamos en un ambiente abierto, por contraste con el interior de la cárcel. Esto es especialmente evidente en la tercera jornada, que se ambienta toda en

¹¹ Remito, para una propuesta de clasificación del género palatino, a Antonucci, 2021b.

¹² «...en la tragedia, quietos principios y turbados fines; la comedia al contrario» (Alonso López «Pinciano», *Filosofía antigua poética*, en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 98).

Belflor y en la que ya no hay ninguna macrosecuencia ambientada en el palacio real de Nápoles. También hay que observar que, mientras la polaridad espacial Nápoles/Belflor siempre se marca con un momento de tablado vacío y un cambio de estrofa (ver para ello la Tabla 1), no sucede lo mismo con los distintos espacios dramáticos que pertenecen, en sentido amplio, al topónimo «Belflor». El monte, la aldea, el feudo de Elena, hasta el interior de la torre-cárcel, aparecen así como espacios relativamente permeables y sin confines precisos.

Prueba de ello son los numerosos casos en los que los personajes se mueven de un espacio dramático a otro sin salir del tablado, como puede apreciarse en el esquema de la Tabla 1: en I, 2 Elena pasa del monte a la aldea de Belflor¹³; en II, 2 Federico pasa de un espacio exterior indefinido al interior de la torre¹⁴; en la tercera jornada se pasa sin transición del interior de la cárcel a un espacio exterior desde el que se pueden ver las almenas de la torre. Quizás el fenómeno más interesante sea la permeabilidad entre el espacio dramático de la aldea y sus cercanías, donde viven y se mueven los villanos, y el espacio dramático donde vive y se mueve Elena y que comprende la torre. Un anticipo de esta permeabilidad ya lo vemos en I, 2, con la presencia simultánea de los villanos, de Elena y, poco después, de Federico. También interpreto como otra manifestación de este fenómeno la introducción, al comienzo de II, 2, de una brevísima escena, en redondillas como el resto de la secuencia (protagonizado por Elena y Federico), que nos muestra a Antona llorando por la ausencia de Benito; y los cuatro versos (vv. 2576-2579) en los que Antona se propone ver al embajador, y que señalan el paso del interior de la torre a un espacio exterior imprecisado donde se desarrollará toda la parte final de la comedia. Pero quizás el ejemplo más sorprendente de esta permeabilidad sea la larga ticoscopia en la que Benito, desde las ventanas de la torre, recorre las calles y casas de la aldea dando cuenta de lo que ve (vv. 2378-2399). Me parece que podemos interpretar estos momentos de permeabilidad como un interesante correlato del trueque de identidades entre Federico y Benito, entre el príncipe y el villano bobo. De forma análoga, el diálogo de la pareja formada por Antona y Benito en I, 4, marcado por la grosería y la violencia del villano y la

¹³ En este caso se trata del fenómeno conocido como «espacio itinerante» (Rubiera, 2005, pp. 107-110).

¹⁴ En este caso, Merlini, 2025, acuña el concepto de «espacio simultáneo».

socarronería de la mujer, es el correlato bajo de la escena amorosa en la que Margarita y Federico compiten en nobleza, y que culmina la secuencia en romance *é-a* que cierra II, 2.

La armazón métrica está formada por secuencias de romance (con hasta seis asonancias diferentes) y redondillas; no se trata ciertamente de una comedia con mucha variedad estrófica, pero observamos que en cada jornada hay al menos una secuencia en una estrofa diferente (décimas en las jornadas primera y segunda, sexteto-lira y silva, mayoritariamente de pareados, en la tercera jornada) y que la apertura de la comedia, como sucede a menudo en Calderón, se hace en silva de pareados¹⁵. Llama la atención la escasez de variación métrica en la segunda jornada (cuatro cambios estróficos) con respecto a la primera (ocho cambios) y a la tercera (seis cambios); una escasez que no se corresponde con una significativa mayor brevedad, sobre todo si consideramos que la tercera jornada es aún más corta (873 versos frente a los 920 versos de la segunda) pero presenta un mayor número de cambios de estrofa.

4. FORTUNA ESCÉNICA E IRRADIACIÓN EUROPEA

Aun siendo escasa, la documentación conservada, cuyos datos nos proporciona *CATCOM*, nos permite afirmar que *El alcaide de sí mismo* tuvo una excelente acogida en los tablados del siglo XVII. El mismo autor de comedias Tomás Fernández, que, como recordábamos arriba, la representó ante los reyes en 1627, volvió a representarla en palacio el 29 de enero de 1636. El 22 de enero de 1651 fue el autor Antonio de Prado quien hizo una particular en el cuarto de la reina, en El Pardo. En septiembre de 1669 se otorgó la licencia de representación que consta al final de la primera jornada del manuscrito copiado para Manuel Vallejo y conservado en la BNE (Ms. 16813). Allí, el censor Francisco de Avellaneda afirma que la comedia ha sido «repetida muchas veces en los teatros». El 9 de febrero de 1673, otra compañía, la de Félix Pascual, volvió a representar *El alcaide de sí mismo* en una particular en el Alcázar de Madrid. Y, finalmente, sabemos que, en febrero de 1692, la compañía de María Álvarez representó la comedia

¹⁵ Fernández Guillermo, 2008.

calderoniana en Zaragoza, junto con otros quince textos, durante los festejos del carnaval.

La fortuna de la que gozó *El alcaide de sí mismo* en los teatros peninsulares en el siglo xvii corrió pareja con la gran difusión que tuvo en la Europa de los siglos xvii y xviii. Las primeras versiones, al francés y al italiano, se realizaron en la década de los cincuenta, es de suponer que como consecuencia de las iniciales ediciones impresas: en francés, en el mismo año de 1655 Paul Scarron la adaptó con el título *Le gardien de soi-mesme* y Thomas Corneille, con el de *Le geôlier de soi-mesme*; mientras que se puede fechar entre 1653 y 1659 la primera adaptación al italiano, del florentino Pompeo Colonna, con el título *Il custode di sé stesso*¹⁶. Como sucede con otras comedias calderonianas, la irradiación europea de *El alcaide de sí mismo* se sirve de la adaptación francesa de Corneille: de este texto proceden la versión holandesa de Pieter van Geleyn (*De Sipier van zich zelven*, 1678), el libreto del melodrama *Il carceriere di sé medesimo*, de Lodovico Adimari (Florenia, 1681), con música de Alessandro Melani, y otro libreto, para el melodrama *Il carceriere di sé stesso*, confeccionado por Antonio Salvi en 1699 e impreso en Turín en 1720, musicado por Giuseppe Maria Orlandini¹⁷. También procede del francés el libreto del melodrama alemán *Der lächerliche Printz Jodelet*, de Johann Philipp Praetorius, con música de Reinhard Keiser (Hamburgo, 1726). Se ha conservado también un *scenario* de los cómicos del arte, titulado *Guardia di sé stesso*, que forma parte de una colección de *scenari* que se remonta a 1700 pero incluye textos posiblemente anteriores¹⁸; en este caso, el título lleva a conjeturar que quien compuso el *scenario* se inspirara en la segunda edición de la comedia, la del volumen impreso en Madrid en 1653, la única que se titula *La guarda de sí mismo*. El éxito europeo de la comedia se diluye en el siglo xix: solo tenemos constancia de una traducción al francés (1841), una al italiano (1855) y una al alemán (1895). En el siglo xx, el único idioma al que se realizan nuevas traducciones de la comedia es el ruso, según atestiguan Kurt y Roswitha Reichenberger (1979, p. 88).

¹⁶ Ver al respecto Michelassi y Vuelta García, 2004, p. 123; Vuelta García, 2016a; Vuelta García, 2016b.

¹⁷ Sobre los melodramas italianos inspirados en *El alcaide de sí mismo*, ver Usula, 2014 y 2016. Usula, 2014, pp. 377-378 recopila toda la información disponible hasta la fecha sobre las adaptaciones europeas de *El alcaide de sí mismo*, proporcionando la bibliografía adecuada.

¹⁸ Ver Cotticelli, 2001, vol. 2, pp. 488-491.